T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

DENEYİMDEN DİJİTALE HİKÂYE ANLATICILIĞI: YOUTUBE TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Doktora Tezi

ERDEM YEDEKCİ

İstanbul, 2023

T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

DENEYİMDEN DİJİTALE HİKÂYE ANLATICILIĞI: YOUTUBE TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Doktora Tezi

ERDEM YEDEKCİ

Danışman: PROF. DR. FİLİZ AYDOĞAN BOSCHELE

İstanbul, 2023

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Erdem YEDEKCİ
Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı	: İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Filiz AYDOĞAN BOSCHELE
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora – Mart 2023
Anahtar Kelimeler	: Dijital Hikâye Anlatıcılığı, Hikâye Anlatıcılığı, YouTube, Hegemonya, Deneyim, Bellek

ÖZET

DENEYİMDEN DİJİTALE HİKÂYE ANLATICILIĞI: YOUTUBE TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Tarih boyunca insan, varoluş koşullarının anlam ve bilgisini hikâyeler aracılığıyla oluşturmuş; hikâye anlatıcılığı da bu birikimin nesiller boyu aktarımını sağlayarak kültürün inşasını mümkün kılmıştır. Bu nedenle yaşam koşullarında meydana gelen her türlü değişimin izlerini hikâyelerde bulmak mümkündür. Modern öncesi dönemlerde hikâyeler, insanlar arası eşitlik koşullarını, kolektif eylemliliği teşvik edici bir karaktere sahipken; modern dönemde hikâye anlatıcılığının toplumsal yaşamda giderek değer kaybetmesiyle hikâyeler, kolektif olanı yıkıma uğratma ve insanı bir başka insana bağımlı kılma misyonuyla yüklenmiştir. Keza modern dönemde kültürel atmosferinin belirleyici unsuru olan hikâyeler, hegemonik mücadele adına egemen sınıfın elindeki en etkili araç durumundadır. Ona bu gücünü veren şey ise "sıradan" insanın bu dönemde hikâyelerin üretim ve dağıtım süreçlerinde hiçbir söz hakkının bulunmayışıdır.

Ancak günümüzde yeni medya teknolojileri, karşı-hegemonyanın tesis edilmesi noktasında "sıradan" insanın elini de oldukça güçlendirmiş görünmektedir. Bugün, bu

teknolojileri kullanan çok sayıda insan, birer dijital hikâye anlatıcısına dönüşürken bu durum, insanın özgürleşim sorununa alternatif çözümler üretme noktasında yeni fırsatları da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda dijital hikâye anlatıcılığının günümüzde üstlenmiş olduğu toplumsal rolün anlaşılabilmesi, iletişim çalışmaları açısından da önem arz etmektedir. Bu doğrultuda "Geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilmesi mümkün müdür?" sorusu üzerinden dijital hikâye anlatıcılığının, karşı-hegemonya oluşturma potansiyelinin sorgulandığı bu çalışmada, hikâye anlatıcılığının tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümler, neden ve sonuçlarıyla birlikte ele alınmış; ardından ise hikâye anlatıcılığının güncel formu olan dijital hikâye anlatıcılığı konusu açımlanarak bu formun, karşı-hegemonya oluşturma potansiyeli ile bu potansiyelin yol açtığı birtakım sonuçlar, YouTube Türkiye üzerinden gerçekleştirilen bir araştırma ile ortaya konulmuştur. Araştırmanın örneklem grubunun belirlenmesinde, geleneksel hikâye anlatıcılığının öne çıkan özelliklerinin yanı sıra dijital hikâye anlatıcılığının temel bileşenleri göz önüne alınmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi ile içerik analizi yönteminin bir arada kullanıldığı bu araştırma neticesinde YouTube'un, dijital hikâyeleri, el koyduğu ücretsiz emek üzerinden birer tekno-metaya dönüştürdüğü sonucuna ulaşılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Erdem YEDEKCİ
Field	: Radio, Television and Cinema
Programme	: Communication Sciences
Supervisor	: Prof. Dr. Filiz AYDOĞAN BOSCHELE
Degree Awarded and Date	: Ph.D. – March 2023
Keywords	: Digital Storytelling, Storytelling, YouTube, Hegemony, Experience, Memory

ABSTRACT

STORYTELLING FROM EXPERIENCE TO DIGITAL: A CASE STUDY OF YOUTUBE TURKEY

Throughout history, humankind has created the meaning and knowledge of its' conditions of existence through stories; and storytelling has made the construction of culture possible by passing along this accumulation for generations. Therefore, it is possible to find traces of all kinds of changes that have occurred in living conditions within the stories. While in pre-modern times, stories characteristically encouraged the conditions of equality among people and collective action; in modern period, with the gradual depreciation of storytelling in social life, stories were burdened with the mission of destroying what is collective and making human beings dependent on another. Moreover, storie in the modern period, which are the determining elements of the cultural atmosphere, are in the position of being the most effective tool in the hands of the ruling class in the name of hegemonic struggle. And what gives it this power is the fact that "ordinary" man had no right to say in the production and distribution processes of stories in this period.

Today, however, new media technologies seem to have significantly strengthened the hand of the "ordinary" man at the point of establishing counter-hegemony. As a substantial number of people using these technologies today have turned into digital storytellers, this situation has brought along new opportunities for producing alternative solutions to the problem of human emancipation. In this context, being able to understand the social role that digital storytelling has assumed today is also important in terms of communication studies. Accordingly, in this study, the potential of digital storytelling to create counter-hegemony through the question "Is it possible to fulfill the social role that traditional storytelling assumed in the past by digital storytelling today?" is explored, and the transformations that storytelling has undergone in the historical process are discussed in combination with their causes and consequences; then the issue of digital storytelling, which is the current form of storytelling, is expounded and the potential of this form to create counter-hegemony and certain consequences caused by this potential are revealed through a research conducted on YouTube Turkey. In determining the sample group of the research, the basic components of digital storytelling as well as the prominent features of traditional storytelling were taken into consideration. In this research, which utilized qualitative research methods, the descriptive analysis method and the content analysis method, it was concluded that YouTube transforms digital stories into techno-meta through the free labor it appropriates.

ÖNSÖZ

Sözlerime ilk olarak hikâyemin başlatıcısı olan ve son derece değerli bu yolculukta, ellerinden gelen en doğru şekilde yanımda olmaya çalışan aileme teşekkür ederek başlamak istiyorum. Annem Sevim Yedekci, babam Metin Yedekci, ablam Serpil Yedekci, ağabeyim Bülent Yedekci; eğer sizler olmasaydınız bu çalışma da var olamazdı. İyi ki varsınız!

Kısa bir süre önce başlayan hikâyesiyle bana yaşamın, yaşamda sahip olunan hikâyelerin değerini bir kez daha hatırlatan yeğenim Ali Ege Dilsiz ile onun hikâyesine kaynaklık eden ikinci ailem Elif Dilsiz, Necla Uzun, Ahmet Uzun ve bu büyük aileye onlardan çok kısa bir süre önce katılan Tülay Özkan Yedekci'ye de teşekkür etmek istiyorum. Sizler de iyi ki varsınız!

Yıllar içinde hikâyem olgunlaştıkça ailem'e daha birçok güzel insan dahil oldu. Her biri kendi hikâyesiyle dokundu yaşamıma. Onlar, her şeye rağmen hayatta kendi hikâyelerini deneyimleme gayretleri ile ilhâm oldular bu çalışmaya. Hikâyemde iyi ki yer almış dediğim dostlarım Övünç Aşıkoğlu, Necmi Gürseler ile onun aracılığıyla hikâyeme dahil olan ve ne yazık ki hikâyesi oldukça erken son bulan Serhan Yavaş'a çok şey borçluyum!

Yaşamdaki iyi ki'lerimden biri de şüphesiz ki tez danışmanım Prof. Dr. Filiz Aydoğan Boschele'dir. Tezin hazırlanma sürecinde, bolca faydalanma imkânı bulduğum akademik bilgi ve birikiminin yanı sıra akademisyen kişiliğiyle de bana çok şey kattığını düşünüyorum. Daima severek çalışmanın, bilgiyi keyifle üretmenin önemini bizlere hatırlatan Hocam'a çok teşekkür ederim. Tezimin ikinci danışmanı olarak tanımlayabileceğim ve Türkiye'de, hikâye anlatıcılığı konusunda ilk lisansüstü tezlerden birini hazırlamış olan ve konunun derinliği ile ilk defa tanışmamı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Sema Özer'e de teşekkür etmek istiyorum. Onun da tıpkı Filiz Hocam gibi hem akademik bilgi ve birikimi ile hem de yaşama dair duruşuyla hikâyemin derinlik kazanmasına sunduğu katkılar büyüktür. İyi ki varsınız!

Her gün yeni satırlar eklemeye gayret ettiğim kişisel hikâyeme, kendi hikâyesiyle dahil olarak onu yaşamın derinliklerine doğru bir yolculuğa dönüştüren; mucize'lere inanmaya onunla başladığım ve bu çalışmanın tüm aşamalarına şahitlik ederek hem akademik hem de manevi desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen eşim, Dr. Emel Uzun Yedekci'ye minnettarım! Birlikte daha nice derin anlamlar keşfetmek dileğiyle…

Ülkemiz 6 Şubat'ta oldukça karanlık bir sabaha uyandı. Binlerce insan, hikâyesini daha çok erken bir vakitte yarım bırakarak ayrıldı aramızdan. Çok üzücü ki bunun en büyük nedenlerinden biri bilime, bilimsel olana sırt çevrilmiş olmasıdır. Böylesi acıların bir daha yaşanmaması ancak bilimin ve bilimi destekleyen kurumların, toplumsal yaşamamızda daha etkin kılınmasıyla mümkündür. Bu çalışmaya, "2211-A Genel Yurt İçi Doktora Burs Programı" kapsamında destek vermiş olan Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'na (TÜBİTAK) teşekkürlerimi sunarken, bu gerçeğin asla unutulmamasını temenni ederim.

Son olarak çalışmanın ortaya çıkarılma sürecinin çeşitli aşamalarında emekleri bulunan Dr. Bahadır Kapır, Dr. Selim Beyazyüz, Gülizar Öztürk ve kuzenim Hakan Berk Ünal'a; sürecin çeşitli aşamalarında yer alarak değerli katkılar sunmuş olan Prof. Dr. Erkan Saka, Prof. Dr. Fatime Neşe Kaplan, Doç. Dr. Ayşe Koncavar ve Doç. Dr. Canan Arslan'a çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2023 Erdem YEDEKCİ

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo.1: Analize Konu Olan Kanal ve Videolar…… 273
Tablo.2: Cep Hikayeleri YouTube Kanalı……. 275
Tablo.3: Eski Bir Kağıt Toplayıcısının Anıları / Cep Hikayeleri – Ekstra…… 282
Tablo.4: Çanakkale / Cep Hikayeleri – Odak…… 293
Tablo.5: Bir Hayal Kırıklığı Hikayesi / Cep Hikayeleri No:154……... 300
Tablo.6: Barış Özcan YouTube Kanalı……. 309
Tablo.7: Kim Ulan* Bu Elon Musk?..... 317
Tablo.8: Ay'a Gerçekten Gidildi Mi?..... 327
Tablo.9: Erteleme Hastalığınız Varsa Bu Videoyu Hiç Ertelemeden İzleyin!.. 341
Tablo.10: Sunay Akın YouTube Kanalı…… 350
Tablo.11: Hasan - Bilginin Rüzgarına Açılan Yelken……... 353
Tablo.12: Mahya Işıkları 30.Gün | Güle Güle Ramazan……..... 358
Tablo.13: Dünya'yı Hareket Ettirenler | Bölüm 1: Zoetrope…….. 365

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET……. I

ABSTRACT…….. III

ÖNSÖZ…….. V

TABLO LİSTESİ…...…….. VII

GİRİŞ……. 1

BİRİNCİ BÖLÜM
İLKEL TOPLULUKLARDAN MODERN TOPLUMLARA:
BİR KÜLTÜREL AKTARIM EDİMİ OLARAK
HİKÂYE ANLATICILIĞI

1. DENEYİM AKTARIMINDAN İDEOLOJİYE HİKÂYE ANLATMA GELENEĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ……..……..…….…... 10

1.1. İDEOLOJİ KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ…….…... 17

1.1.1. DESTUTT DE TRACY'DEN MARX'A İDEOLOJİ YAKLAŞIMLARI……..…….. 20

1.1.2. MARX'IN İDEOLOJİ YAKLAŞIMI…….….. 23

1.1.3. GRAMSCI'NİN İDEOLOJİ YAKLAŞIMI…….…. 32

1.1.4. ALTHUSSER'İN İDEOLOJİ YAKLAŞIMI……..... 41

1.1.5. LACLAU VE MOUFFE'UN İDEOLOJİ YAKLAŞIMLARI…… 54

2. HİKÂYE ANLATICILIĞI VE KÜLTÜR AKTARIMINDAKİ ROLÜ….... 58

2.1. HİKÂYELER VE KÜLTÜR AKTARIMINDAKİ ROLÜ……... 58

2.1.1. KÜLTÜRÜN HİKÂYELER ARACILIĞIYLA AKTARIMINDA BELLEĞİN ÖNEMİ…….....…..... 63

2.2. "İLKEL" İNSANIN SAHİP OLDUĞU "BİLİMSEL" TEK BİLGİ: MİTOLOJİ……...…….…... 70

2.2.1. MİTLERİN KÜLTÜR AKTARIMINDAKİ ROLÜ……. 81

2.3. KÜLTÜRÜN HİKÂYELER ARACILIĞIYLA AKTARIMINDA HİKÂYE ANLATICISININ KONUMU VE ROLÜ..…….……. 89

3. KÜLTÜRÜN İNŞASI VE KÜLTÜREL YAŞAMIN DÖNÜŞÜMÜ...……. 98

3.1. MADDİ YAŞAMIN YENİDEN ÜRETİMİ VE KÜLTÜRÜN İNŞASI……..…….…..... 98

3.2. İŞ BÖLÜMÜ VE ÖZEL MÜLKİYETİN ORTAYA ÇIKIŞI……... 108

3.3. FEODAL DÖNEMDEN MODERN DÖNEME BİREYSELLEŞME SÜRECİ…….……..... 117

İKİNCİ BÖLÜM
MODERN TOPLUMUN HİKÂYE ANLATICILARI:
KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI

1. KİTLE KÜLTÜRÜ VE HİKÂYE ANLATICILIĞININ SONU……..….. 134

1.1. MODERN HAYATIN İNŞASI VE KİTLE KÜLTÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞI…… 134

1.1.1. META FETİŞİZMİ VE İNSANIN İNSANA YABANCILAŞMASI……... 140

1.1.2. MODERN YAŞAMIN RUHU VE İDEOLOJİK MANİPÜLASYONUN MÜMKÜNLÜĞÜ…….. 144

1.2. HİKÂYE ANLATICILIĞININ ORTADAN KAYBOLUŞU…….. 148

1.2.1. ROMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE HİKÂYE ANLATICILIĞININ ORTADAN KAYBOLUŞU……...…….. 153

1.3. KAPİTALİST ÜRETİM SÜREÇLERİ……. 159

1.3.1. ÜRETİM SÜREÇLERİNDE RASYONALİZASYON VE BELLEK YİTİMİ……...….. 162

1.3.2. ÜRETİM SÜREÇLERİNİN FRAGMANTASYONU VE GERÇEKLİĞİN YİTİMİ……..... 168

1.4. YAŞAM DENEYİMLERİNİN BELLEK ÜZERİNE ETKİLERİ… 171

1.4.1. KENT YAŞAMININ BELLEK ÜZERİNE ETKİLERİ…... 175

1.4.2. İDEOLOJİK MANİPÜLASYONA KARŞI HİKÂYE ANLATICILIĞI……...……. 181

1.5. MEDYA VE KİTLE KÜLTÜRÜ TARAFINDAN KUŞATILMIŞ BİREY…… 188

1.5.1. KİTLE KÜLTÜRÜ TÜKETİM PRATİKLERİNİN BELLEK ÜZERİNE ETKİLERİ……..…..…….. 192

1.5.2. ENFORMASYONA DAYALI MODERN KÜLTÜR VE DENEYİMİN YIKIMI……...…….. 198

1.5.3. KİTLE İLETİŞİM SÜRECİNDE HİKÂYE ANLATICILIĞI VE BİREY ÜZERİNE ETKİLERİ…….. 204

1.5.4. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SERBEST ZAMANLARDA SIĞINILAN FANTAZYALAR…...……..…… 209

2. YENİ MEDYA TEKNOLOJİLERİ VE DİJİTALLEŞEN HİKÂYE ANLATICILIĞI…….……...… 216

2.1. YENİ MEDYA TEKNOLOJİLERİ: EKONOMİ POLİTİK BİR DEĞERLENDİRME……..……... 216

2.1.1. YENİ MEDYA TEKNOLOJİLERİ: DOST MU? DÜŞMAN MI?..... 221

2.1.2. YAKINSAMA KÜLTÜRÜ, KATILIMCI KÜLTÜR, KOLEKTİF ZEKÂ VE ALGORİTMALAR…… 224

2.1.3. YENİ MEDYA PLATFORMLARI VE BİLGİNİN METALAŞMASI……. 231

2.1.4. KULLANICI VERİSİNİN TAKİBİ VE ÜRETEN-TÜKETİCİ METASI…… 233

2.1.5. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN HER YERDELİĞİ VE SERBEST ZAMAN SÖMÜRÜSÜ……..… 236

2.1.6. YENİ MEDYA TEKNOLOJİLERİ VE KARŞI-HEGEMONYA…… 240

2.2. DİJİTAL HİKÂYE ANLATICILIĞI…… 242

2.2.1. DİJİTAL HİKÂYE ANLATICILIĞI VE DİJİTAL HİKÂYE ANLATIM MERKEZİ…….……. 245

2.2.2. YENİ BİR KÜLTÜREL AKTARIM BİÇİMİ OLARAK DİJİTAL HİKÂYE ANLATICILIĞI……..... 253

2.2.3. DİJİTAL HİKÂYE ANLATICILIĞININ TİCARÎ POTANSİYELİ……. 257

2.2.4. DİJİTAL HİKÂYELERİN DENEYİM VE BELLEK ÜZERİNE ETKİLERİ……..… 261

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YOUTUBE TÜRKİYE'NİN DİJİTAL HİKÂYE ANLATICILARI

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ…….…….. 267

2. ARAŞTIRMANIN KONUSU, KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI……... 270

3. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ…….…… 271

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ…….…….. 274

5. BULGULAR…….…….. 275

5.1. AKIN ANDIRIN VE CEP HİKAYELERİ YOUTUBE KANALININ ANALİZİ……..…….. 275

5.1.1. ESKİ BİR KAĞIT TOPLAYICISININ ANILARI / CEP HİKAYELERİ – EKSTRA……..…….. 282
5.1.2. ÇANAKKALE / CEP HİKAYELERİ – ODAK…… 293
5.1.3. BİR HAYAL KIRIKLIĞI HİKAYESİ / CEP HİKAYELERİ NO:154……... 300
5.2. BARIŞ ÖZCAN VE BARIŞ ÖZCAN YOUTUBE KANALININ ANALİZİ……..... 309
5.2.1. KİM ULAN* BU ELON MUSK?..... 317
5.2.2. AY'A GERÇEKTEN GİDİLDİ Mİ?..... 327
5.2.3. ERTELEME HASTALIĞINIZ VARSA BU VİDEOYU HİÇ ERTELEMEDEN İZLEYİN!..... 341
5.3. SUNAY AKIN VE SUNAY AKIN YOUTUBE KANALININ ANALİZİ….……..…… 350
5.3.1. HASAN - BİLGİNİN RÜZGARINA AÇILAN YELKEN... 353
5.3.2. MAHYA IŞIKLARI 30.GÜN | GÜLE GÜLE RAMAZAN.. 358
5.3.3. DÜNYA'YI HAREKET ETTİRENLER | BÖLÜM 1: ZOETROPE……...……. 365

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME…….…….. 370
EKLER…….……..….... 406
KAYNAKÇA…….……...……..... 415

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca hikâyeler, bilginin aktarımında kullanılmış olan bir iletişim formu şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu form, toplumsal yapılarda meydana gelen hemen her türlü değişimde, biçimsel ve içeriksel birtakım dönüşümlere maruz kalmaktadır. Nitekim insanın alet yapmaya başladığı ilk andan itibaren içine sürüklenmiş olduğu uygarlaşma süreci, sınıflı bir toplum yapısını meydana getirirken, bu dönüşümden kaçınılmaz olarak anlatılar da nasibini almıştır. Zira sınıflı toplumsal yapılar, bir taraftan halk ve iktidar karşıtlığını ortaya çıkarırken bir taraftan da anlatıları, bilginin kontrol edilmesi noktasında işlevsel kılmıştır. Bu andan itibaren sınıflı toplumsal formasyonlarda halkın rızası, çoğu zaman iktidarların çıkarları doğrultusunda düzenlenmiş olan hikâyeler aracılığıyla sağlanır olmuştur. Dolayısıyla rızanın imalatı, modern öncesi dönemler için geleneksel bazı değer ve davranışların onanması yoluyla temin edilirken, modern dönemde ise egemen ideolojiye uygun çeşitli unsurların anlatılara eklemlenmesi yoluyla sağlanmaya başlanmıştır. Çünkü modern dönemle birlikte her türlü geleneksel bağlılığını geride bırakmak zorunda bırakılmış olan modern birey, ideolojiler aracılığıyla yönlendirilmeye açık bir hale gelmiştir; keza yaşamın anlamını idrak etme noktasında oldukça zorlanan modern birey için, en "anlaşılabilir" olan yaşam reçetesi de yine bu ideolojiler tarafından ona sunulmaktadır.

Öte yandan yıllar içinde birçok farklı düşünür tarafından yanlış bilinç, egemen ideoloji, hegemonya gibi çeşitli kavramlar etrafında tartışılagelmiş olan ideoloji kavramı, toplumda var olan farklı sınıfların, sınıfsal çıkarlarının mücadele alanı şeklinde de algılanmaktadır. Şüphesiz ki bu mücadelenin verildiği en görünür alanlardan bir tanesi, hikâye anlatımının baskın bir unsur olarak ön plana çıktığı, kültürel alandır. Dolayısıyla ideoloji ile hikâye anlatıcılığı arasındaki ilişkinin net biçimde ortaya konulması, kültürel alanda yürütülen bu mücadelenin boyutlarını da gözler önüne serecektir. Bu nedenle, dijital hikâye anlatıcılığının, günümüzde karşı-hegemonya oluşturabilme potansiyelini, "Geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilmesi mümkün müdür?" sorusu üzerinden sorgulamayı amaçlayan bu çalışmada, ilk olarak ideoloji kavramı, tarihte onu ilk defa kullanmış olan Antoine Destutt de

Tracy'den başlayan ve Laclau ile Mouffe'a kadar devam eden düşünsel bir çizgide açıklanmaya çalışılacaktır. Böylece çeşitli ideolojik unsurların ön plana çıktığı hegemonik mücadele alanı ile dijital hikâye anlatıcılığının bugünkü konumunu bir araya getirme noktasında gerekli olan kuramsal çerçeve de inşa edilmeye başlanmış olacaktır.

Bununla birlikte, günümüzde bu mücadelenin en etkin şekilde kitle iletişim araçları aracılığıyla yürütüldüğü de unutulmamalıdır. Nitekim kitle iletişim araçlarının bu derece gelişkin bir duruma gelmediği, hatta toplumsal yaşamda henüz hiç var olmadığı dönemlerde hikâyeler, insanlık adına çok daha derin bir anlama sahipti. Geçmişin bilgi hazineleri olan hikâyeler, insanın deneyimi aracılığıyla yaşamdan elde ettiği her türlü bilgi parçacığını diğerlerine, kendinden sonra gelecek olanlara aktarmasını sağlayan birer araç vazifesi görmekteydi. Böylelikle insan, hayatını idame ettirebilme noktasında ihtiyaç duyduğu pratik bilgilere hikâyeler aracılığıyla ulaşırken, yaşamdaki anlam arayışına dair pek çok yanıtı da yine hikâyelerde bulabilmekteydi. Özellikle mitoloji, bu noktada insanlığın önünü aydınlatan ilk hikâyeler olarak kabul edilmektedir. Buna göre çalışma kapsamında yanıtlanması gereken bir diğer soru; bugün gerçek dışı anlatılar bütünü şeklinde görülen mitolojinin, nasıl olup da geçmişte böyle bir misyon yüklenebildiğidir. Dolayısıyla çalışmanın bu ilk bölümünde, hikâye anlatıcılığının da kökeninde yer alan mitolojinin ne olduğu üzerinden hikâyelerin toplumsal işlevleri ile bu işlevlerin yerine getirilmesinde, hikâye anlatıcısının üstlenmiş olduğu etkin rol ortaya konulmaya çalışılacaktır. Böylelikle modern dönemle birlikte hikâyelerin yüklenmiş olduğu ideolojik misyon, daha net bir biçimde görülebilir olacaktır.

İnsanın yazıdan yoksun olduğu tarih öncesi dönemlerde insan belleği, yaşam bilgeliğinin taşıyıcılığını üstlenen hikâyelerin saklanmasında ve sonraki nesillere aktarılmasında oldukça önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda hikâye anlatıcısının bu noktada üstlenmiş olduğu rol, toplumsallığın da inşasını mümkün kılan kolektif bir üretim sürecine işaret etmektedir. Aynı zamanda hikâye anlatıcısı, diğer anlatıcıların yaşam deneyimleri ile kendi yaşam deneyimlerini hayal gücünün süzgecinden geçirerek, dinleyicinin yaşam deneyimi haline getirmektedir. Dolayısıyla, yaşam deneyimlerinden elde edilen her türlü bilgi, hikâye anlatıcısı

aracılığıyla tüm insanlığın ortak bilgisine eklemlenmektedir. Öte yandan bu sürecin mahiyetini belirleyen, insanın yaşamla kurduğu dolaysız ilişkidir. Ancak yazının bulunmasıyla birlikte hikâye anlatıcısı ile dinleyicisi arasındaki mesafenin giderek artmaya başlaması, bu süreçte bir kırılma meydana getirirken, özellikle matbaanın icadı bu ilişkiselliğin tümüyle kaybedilmesindeki en önemli tarihsel gelişme olur. Dolayısıyla çalışmada, hikâye anlatıcılığının bellek ve deneyim aktarımı ile arasındaki ilişkinin, kolektif bir aradalık bağlamında incelenmesi önem arz etmektedir. Bu nedenle çalışmaya, yazılı kültürle birlikte toplumsal yaşamda meydana gelen dönüşümler ile bu dönüşümlerin hikâyeler üzerinde yaratmış olduğu tahribatın izleri ortaya konularak devam edilecektir. Nitekim hikâyeleri, ideolojik manipülasyona uygun hale getiren gelişmeler de ilk kez tarihin bu döneminde yaşanmaya başlanmıştır.

Hikâyeler, insan bilincinin hem nesnesi hem de öznesi konumundadır. Zira ideolojik manipülasyonun aracısı olabilme potansiyeli de hikâyelerin sahip olduğu bu temel özellikten kaynaklanmaktadır. Ayrıca bilinç, nihai olarak maddi yaşamın yeniden üretim koşulları tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla kültür ile kültürün inşa süreçlerinde hikâye anlatıcılığının rolü üzerine düşünmek, bu çalışma açısından bir gereklilik halini almaktadır. Çünkü tarihsel süreç boyunca toplumsal yaşam kültürlerinde ortaya çıkan dönüşümlerin, hikâye anlatıcılığı üzerindeki etkilerini anlayabilmenin bir başka yolunun da buradan geçtiği düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmanın birinci bölümünün sonlarına gelinirken; modern dönemin hemen öncesinde yaşanan ve hikâye anlatıcısı ile dinleyicisi arasındaki mesafeleri her geçen gün biraz daha arttıran toplumsal dönüşümler ile bu dönüşümlerin “birey” üzerindeki etkileri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise daha çok modern dönemde yaşanmış olan toplumsal dönüşümler ile bu dönüşümlerin hikâye anlatıcılığı üzerindeki etkileri iki ana başlık altında ele alınacaktır. Buna göre ikinci bölümün birinci başlığında, telgrafın icadı ile başlayan ve insanlar arası etkileşim imkânlarının giderek kaybedildiği tarihsel sürece odaklanılacaktır. Bu başlık altında, geleneksel medya dönemi olarak da ifade edilen bu yıllar içerisinde hikâye anlatıcılığının değişen toplumsal rolü ile bu değişimin toplum ve birey üzerindeki etkileri mercek altına alınacaktır. Çalışmanın ikinci

bölümünün ikinci başlığında ise öncelikle, gelişen yeni medya teknolojileri ile "sıradan" bireyin dahi medya içeriğinin üreticisi haline gelebildiği, eskiye kıyasla insanlar arası etkileşim fırsatlarının daha fazla olduğu yakın dönem ile bu dönemin hikâye anlatıcılığı üzerindeki etkileri açıklanmaya çalışılacaktır. Ardından, "Dijital Hikâye Anlatıcılığı" başlığında altında bu çalışmanın bağlamını temsil eden ve yeni medya teknolojilerinin bir çıktısı olan dijital hikâye anlatıcılığı konusu ele alınacak; çok da eski bir tarihi bulunmayan bu anlatı formunun, çeşitli alanlardaki uygulama örnekleri incelenecektir. Böylelikle dijital hikâye anlatıcılığının karşı-hegemonya oluşturma potansiyelini sorgulayabilmek, mümkün hale gelecektir.

Modern dönemle birlikte toplumsal yaşam çok daha karmaşık bir yapıya evrilirken, bireyin bu yaşamı dolaysız bir biçimde algılayabilmesi de mümkün olmaktan çıkmıştır. Bu nedenle birey, yaşamını idame ettirebilme noktasında ihtiyaç duyduğu bilgilenimi, kitle iletişim araçları üzerinden sağlamak zorunda kalmış; bu durum, gerçeklik algısındaki tahribatın daha da güçlenerek sürmesine neden olmuştur. Zira karmaşıklaşan toplumsal yaşam bir taraftan hikâye anlatıcısı ile dinleyicisi arasındaki etkileşim imkânlarını geri dönülmez bir biçimde sınırlandırırken, bir taraftan da bireyi, ideolojik manipülasyona açık hale getirmiştir. Keza birey artık, yaşamda ihtiyaç duyduğu bilgilere kendi ve kendi gibi olanların yaşam deneyimleri üzerinden değil; profesyonel bir ekip tarafından egemen ideolojiye uygun biçimde kurgulanan ve önüne hazır düşünce kalıpları şeklinde sunulan anlatılar aracılığıyla ulaşabilmektedir. Dolayısıyla Walter Benjamin'in hikâye anlatıcılığını ortadan kaldıran iki tarihsel gelişme olarak işaret ettiği, romanın türünün ortaya çıktığı ve deneyimin değer kaybederek, enformasyonun değerli hale geldiği tarihsel süreçler ile bu süreçlere tanıklık eden dönem boyunca yaşanmış olan toplumsal dönüşümlerin incelenmesi, ideolojik manipülasyonun boyutlarını daha da görünür kılacaktır. Nitekim modernleşmeyle birlikte hikâye anlatıcılığının karşılaştığı çeşitli sorunlar ile bu sorunların birey üzerinde yaratmış olduğu tahribatın boyutları ancak bu şekilde görülebilir olacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde de görüleceği üzere, hikâyelerin yaratımında temel bir öge olan insan bilinci, toplumsal yeniden üretim koşullarınca belirlenmektedir.

Bu nedenle çalışma kapsamında, modern dönemle birlikte değişen maddi üretim koşulları ile bu koşulların birey üzerindeki etkilerinin de incelenmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda, çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan konulardan bir diğeri de Fordist üretim tarzı ve bu üretim tarzı tarafından şekillenen kültürel yaşam formlarıdır. Nitekim Fordist bant sistemi ile hayata geçirilen seri üretim tarzı, hemen her alanda görülmeye başlanan tek-tipleşme ve hızlanma eğilimlerini de beraberinde getirmiştir. Ayrıca seri üretim tarzıyla birlikte toplumsal yaşayış biçimlerine egemen olmaya başlayan bu tür eğilimler, modern bireyin bellek bilinci edinmesine de engel teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu durumun hikâye anlatıcılığı açısından yaratmış olduğu sorunların ortaya konulması, meselenin etraflı bir biçimde ele alınabilmesini de mümkün kılacaktır.

Günümüzde toplumsal belleğin inşasını sorunlu bir alan haline getiren ve bu yönüyle, hikâye anlatıcılığının toplumsal rolünü sınırlandırmış olan modern yaşamın bir diğer veçhesi de yukarıda bahsedilen her türlü olumsuzluğun yoğun biçimde deneyimlenmekte olduğu modern kent hayatıdır. Modern kent hayatında maruz kalınan uyaranların yoğunluğu, bireyi gündelik yaşamda karşılaştığı hemen her türlü olaya zihni aracılıyla tepki vermeye zorlamaktadır. Bu durum bir taraftan toplumsal yaşamda ortaya çıkan bireyselleşme eğilimlerinde artışa sebep olurken bir taraftan da insan yaşamında iradeye bağlı olmayan belleği hükümsüz kılmaktadır. Oysaki bellek edinebilmenin birincil koşulu, zaman ve mekânı bir bütünlük içinde algılayabilmektir. Bu ise ancak hayatın dolaysız bir biçimde deneyimlenebilmesiyle ve bu deneyimden elde edilen bilgi parçacıklarının, geniş bir zaman aralığında iradeye bağlı olmayan belleğe aktarılabilmesiyle mümkündür. Ancak unutmaya, hazza ve gösteriye tutkun modern yaşama üslubu, böylesi bir deneyim tarzına tümüyle kapalıdır. Dolayısıyla modern kentlerde yaşamın deneyimlenme biçimi ile bunun, bellek inşa süreçlerindeki sınırlandırıcı etkilerinin ortaya konulması, hikâye anlatıcılığının modern dönemde yüzleşmek zorunda kaldığı, başka bir olumsuzluğu daha gözler önüne serecektir. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümü kapsamında modern kent hayatı, deneyim ve bellek perspektifinden incelenecektir.

Modern bireyin yaşamını kısıtlı bir deneyim tarzına hapsederek, belleğini inşa etmesinin önüne setler kuran bir diğer unsur da kitle kültürünün dağıtım merkezleri olan

kitle iletişim araçlarıdır. Nitekim bireyin, geçmiş günlerde olduğu gibi yaşamı dolaysız bir biçimde deneyimleyebilme imkânından mahrum kalması, onu modern dönemin hikâye anlatıcıları haline gelmiş olan kitle iletişim araçlarının manipülasyonuna açık bir hale getirmiştir. Ancak kitle medyası aracılığıyla sunulan hemen her türlü içerik, bireyi egemen ideolojiye tâbi kılma amacını taşımaktadır. Keza kitle medyasının çeşitli ürünlerinde hem biçimsel ve hem içeriksel manada bu amacın izlerini görmek mümkündür. Ayrıca kitle kültürünün üretim ve tüketim pratikleri de, bu amaca hizmet eder görünmektedir. Bu nedenle, geleneksel medyanın üretim ve tüketim pratikleri ile bu pratiklerin birey üzerindeki etkilerinin incelenmesi ve elde edilen bulguların, çalışmanın amacı doğrultusunda irdelenmesi gerekmektedir. Bu noktada, Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer'in çeşitli görüşlerinden faydalanılarak medya ürünlerinin manipülatif karakteri ile bu karakterin hikâye anlatıcılığının doğasına olan karşıt konumu ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Bu iki düşünürden biri olan Adorno, kitle kültürü yerine kültür endüstrisi kavramını kullanmayı özellikle tercih etmektedir. Zira kapitalist toplumsal formasyon içerisinde kültürel ürünler de tıpkı diğer endüstri kollarındaki üretim koşullarına benzer bir tarzda üretilmektedir. Bu nedenle, kültür endüstrisinin ürünleri; tüketimi kolay olan, algılanabilmesi için hiçbir zihinsel kapasite gerektirmeyen, standardizasyona tabi tutulmuş tek-tipleştirici ürünler olarak piyasaya sürülmektedir. Ayrıca bu ürünler, egemen ideolojinin kültürel kodlarıyla bezenerek kitlelere sunulmaktadır. Böylelikle, serbest zamanlarında kültür endüstrisi ürünleriyle vakit geçiren bireyin, egemen kültür ile bütünleşmesi de sağlanmış olmaktadır. Aynı zamanda kültür endüstrisi ürünleri aracılığıyla, bireyin sahip olduğu serbest zamanlar dahi kapitalist sistemin hizmetine sunulmaktadır. Dolayısıyla kültür endüstrisi ile egemen kültür arasındaki ilişkiselliğin kavranarak, endüstriyel kültür ürünlerinin, bireyin düşünsel ve zihinsel dünyasında yaratmış olduğu tahribatın boyutları ortaya konulmalıdır. Zira "Geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilmesi mümkün müdür?" sorusunun günümüz açısından taşıdığı kritik önem, bu şekilde daha da görünür olacaktır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünün birinci başlığı; fikri ve sınai mülkiyet haklarının tümüyle elit bir azınlığın elinde bulunduğu, etkileşim imkânlarının sınırlı olması nedeniyle tek

yönlü bir enformasyon akışının gerçekleştiği geleneksel medyada üretilen ve kitlelerin tüketimine sunulan içeriklerin, üretim ve tüketim pratikleri ile bu pratiklerin birey üzerindeki etkilerinin incelenmesiyle son bulacaktır.

Çalışmada, "Yeni Medya Teknolojileri ve Dijitalleşen Hikâye Anlatıcılığı" başlığına kadar anlatılanların tamamına yakını, geleneksel medyanın başat iletişim aracı olduğu bir dönemden yansıyanlardır. Ancak yeni medya teknolojilerinin insanlara sunmuş olduğu birtakım özelliklerin, günümüzde "sıradan" insanın dahi medyada içerik üreticisi olabilmesine fırsat vermesi, mevcut tablonun biraz da olsa değişmesini sağlamış gibi görünmektedir. Peki gerçekten durum böyle midir? Zira içeriğin kim tarafından üretildiği kadar, kim tarafından sunulduğu da üzerine düşünülmesi gereken önemli bir noktadır. Ayrıca kapitalizmin, daima krizlere gebe bir ekonomik sistem olduğu ve çözümü, yaşamın tüm alanlarını sömürmekle ilgili yeni stratejiler geliştirmek üzerine kurduğu da unutulmamalıdır. Dolayısıyla çalışma kapsamında, mevcut tablonun değişip değişmediği sorusuna yanıt verebilmek için ilk olarak yeni medya araçlarıyla sunulan çeşitli içeriklerin üretim ve tüketim pratikleri ile bu pratiklerin birey üzerindeki etkilerinin ekonomi politik bir perspektifle incelenmesi gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde bulunan "Yeni Medya Teknolojileri: Ekonomi Politik Bir Değerlendirme" başlığı altında bu konu üzerinde durulacaktır.

Yine aynı bölümde yer alan "Dijital Hikâye Anlatıcılığı" başlığı altında ise dijital hikâye anlatımı hareketi ile bu hareketin ilk örnekleri ortaya konularak, dijital hikâye anlatıcılığının karşı-hegemonya oluşturabilme potansiyeli görünür kılınmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte bu potansiyelin günümüzde harekete geçirilerek toplumun tüm kesimlerinde yaygın hale getirilebilmesi, ancak yeni medya teknolojileriyle mümkün gibi görünmektedir. Keza bugün kültürel alanda yürütülmekte olan hegemonik mücadele içerisinde başka hiçbir medya teknolojisi, "sıradan" insana bu derece söz hakkı vermemektedir. Öte yandan bir çeşit fırsat gibi görünen bu durumun, kimin çıkarına hizmet etmekte olduğu meselesinin de üzerine düşünülmesi gerekmektedir. Nitekim yeni medya teknolojileri bir taraftan pek çok politik meseleyi günümüzde daha fazla konuşulabilir kılarken bir taraftan da hemen tüm endüstri alanlarındaki şirket kârlarının maksimizasyonuna pozitif bir etkide bulunmaktadır. Bu

nedenle ikinci bölümün sonlarına gelinirken, muhalif bir eylemlilik hali olarak tanımlayabileceğimiz dijital hikâye anlatımı hareketinin farklı alanlardaki pratik yansımaları ortaya konularak, dijital hikâye anlatıcılığının taşıdığı ticari potansiyel de vurgulanmaya çalışılacaktır. Zira çalışma kapsamında incelenmek üzere belirlenen *YouTube* platformunun, dünyanın en büyük ticarî medya platformlarından biri olduğu gerçeği asla göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla bu durumun, yeni medyada üretim ve tüketim pratiklerine yansıması ile bu pratiklerin birey üzerindeki etkilerinin çalışma kapsamında incelenmesi gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünün son kısımlarında, bu mesele üzerinde daha detaylı bir şekilde durulacaktır.

"YouTube Türkiye'nin Dijital Hikâye Anlatıcıları" başlıklı üçüncü ve son bölüm ise tümüyle çalışmanın amacı doğrultusunda planlanmış olan araştırmaya ayrılmıştır. "Geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilmesi mümkün müdür?" sorusu üzerinden dijital hikâye anlatıcılığının, karşı-hegemonya oluşturabilme potansiyelinin sorgulandığı bu çalışmada araştırma evreni, "YouTube Türkiye'nin dijital hikâye anlatıcıları" olarak belirlenmiştir. Örneklem seçiminin ilk ayağında, Bernard R. Robin'in dijital hikâyeler için yapmış olduğu sınıflandırma ile yine bu ismin yanı sıra Joe Lambert ve Wu Qiongli'nin farklı şekillerde tanımladıkları ve dijital hikâye anlatımında temel olan bileşenler esas alınmıştır. Robin'e göre dijital hikâyeleri şu üç başlık altında toplamak mümkündür: *kişisel bir hikâye anlatma, tarihi bir olay aktarma, belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme*. Bu sınıflandırmadan hareketle; "kişisel bir hikâye anlatma" temasıyla ön plana çıkan *Cep Hikayeleri* YouTube kanalı, "belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme" temasıyla ön plana çıkan *Barış Özcan* YouTube kanalı ve "tarihi bir olay aktarma" temasıyla ön plana çıkan *Sunay Akın* YouTube kanalı çalışma evrenine dahil edilmiştir. Örneklem seçiminin ikinci ayağında ise bu üç *YouTube* kanalındaki çok sayıda video, Bernard R. Robin'in sınıflandırmasına bağlı kalınarak ön bir değerlendirmeye tabi tutulmuş ve yapılan bu değerlendirmenin ardından çalışma kapsamında incelenecek olan dijital hikâyelere, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak karar verilmiştir.

Bu şekilde belirlenmiş olan dijital hikâyelerin analizi, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ve içerik analizi yöntemlerinin bir arada kullanılmasıyla gerçekleştirilecektir. Ancak araştırmada kullanılacak olan bu iki yöntemden betimsel analiz yönteminin, araştırmanın bütününe yayılması planlanırken; içerik analizi yöntemi ise yalnızca kullanıcı yorumlarıyla sınırlı tutulacaktır. Bununla birlikte araştırma sorularının hazırlanmasında; geleneksel hikâye anlatıcılığının öne çıkan bazı özelliklerinin yanı sıra Bernard R. Robin, Joe Lambert ve Wu Qiongli'nin dijital hikâye anlatımının temel bileşenleri olarak farklı şekillerde tanımlamış oldukları çeşitli maddeler dikkate alınmıştır. Nitekim incelemeye konu olan dijital hikâyelerin hem içeriksel hem de biçimsel olarak analizini mümkün kılan araştırma sorularına verilecek olan yanıtlar ile önceki bölümlerde inşa edilmiş olan kuramsal arka planın bir arada sunulması, araştırmanın amacına ulaşmada bizlere yardımcı olacaktır. Zira bu yolla, çalışma kapsamında ele alınan dijital hikâyelerin biçimsel ve içeriksel özelliklerinin yanı sıra üretim ve tüketim pratikleri de bütünsel bir bağlam içerisinde değerlendirilmiş olacaktır. Yapılacak olan bu kapsamlı değerlendirme sonucunda ise geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilip getirilemeyeceği sorusunun yanıtını net olarak verilebilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İLKEL TOPLULUKLARDAN MODERN TOPLUMLARA: BİR KÜLTÜREL AKTARIM EDİMİ OLARAK HİKÂYE ANLATICILIĞI

1. DENEYİM AKTARIMINDAN İDEOLOJİYE: HİKÂYE ANLATMA GELENEĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Binlerce yıl öncesinde, kalabalıklar halinde yaşamayı öğrenerek toplumsallaşma sürecini deneyimlemeye başlayan insan, bu sürecin dinamiklerini, yaşamından edindiği tecrübeleri kendisinden sonra gelecek olanlara aktarmanın ihtiyacını duymuştur. İnsanlık tarihinin bir döneminde ortaya çıkmış olan bu ihtiyaç, kültürel yaşamın sürdürülebilirliği söz konusu olduğunda yaşamsal bir motivasyona dönüşmektedir. Zira insanın, doğadaki bir tür olarak varlığını devam ettirebilmesi, ancak bu aktarımın sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilebilmesine bağlıdır. Bu anlamda, avcı-toplayıcı yaşam biçiminde topluluğun sonraki nesillerine bilginin aktarılması noktasında son derece önemli olagelmiş olan hikâyeler, hayatta kalmanın yollarını gösteren; üreme başarısını arttıran; barınma, güvenlik ve yemek ihtiyacının nasıl giderilebileceğini anlatan hayati önemdeki birtakım bilgilerle doluydu. Bu sayede doğada hangi mantarların zehirli olduklarına, hangi yiyeceklerden uzak durulması gerektiğine, hangi hayvanlara yakın olmanın tehlikeli olabileceğine, hangi av hayvanının nasıl davranışlar ortaya koyabileceğine ve bunun gibi yaşamsal değerdeki daha birçok bilgi, hikâyeler aracılığıyla aktarılarak topluluk üyelerinin bilinçlenmeleri sağlanmaktaydı. Keza avcı-toplayıcı yaşam tarzının hâkim olduğu bir dünyada kültürel anlatımların hemen hepsinde tehlikenin önceden sezilmesi; besin kaynaklarına kolay şekilde ulaşılması; son derece hızlı bir biçimde koşulması ve tırmanılması; atılanın en doğru hedefi vurması; büyük canavarların öldürülmesi gibi yaşamsal gerçekliği meydana getiren daha pek çok konu ile karşılaşmak mümkündü. Bununla birlikte bu dönemin anlatıları arasında bulunan bir aşk hikâyesinden de söz edilemez. Çünkü cinsiyet rollerinin vurgulandığı hikâyeler çok daha sonraki dönemlerin ürünüdürler. Bu dönemde oldukça kuralsız bir biçimde sürdürülen kültürel yaşama paralel olarak cinsellik, henüz sınırlandırılmamış ve cinsiyet atfedilmemiş olan bedenler için, doğal

düzenin bir parçası olarak toplumsal onay ya da tabulardan azade bir şekilde sınırsızca deneyimlenmekteydi. Dolayısıyla evliliklerin, sınıf farklılıklarının, işçilerin, tüccarların, köylülerin, ağaların, kralların, sarayların söz konusu edildiği anlatılar, yerleşik hayata geçişin sonrasındaki döneme ait anlatılardır; keza bunlardan hiçbir tanesi uygarlık öncesi dönemin anlatılarında kendisine yer bulamamıştır. Zira bunların tümü, yerleşik yaşam tarzına, bir diğer ifadeyle insanın uygarlık sürecine geçişiyle birlikte anlatı sanatında ortaya çıkmaya başlamış olan konu ve anlatılardır (Gezgin, 2020, ss.144-145 ve 196).

Dolayısıyla insanlık tarihinde öne çıkan anlatılarda çalışmaya, üretmeye ve biriktirmeye dair mesajlar ilk kez Neolitik Çağ'la birlikte görülmeye başlanmıştır. Anlatı sanatının kökleri Neolitik Çağ'dan çok daha öncesine dayanıyorsa da insan toplulukları arasında sosyal içerikli anlatıların bu dönemle beraber kurgulanmaya başladıkları anlaşılmaktadır. Zira Neolitik Çağ, insan türünün geçmişte hiç olmadığı kadar büyük kalabalıklar içinde ve son derece organize bir halde yaşamasını zorunlu kılan geniş çaplı birtakım dönüşümü de beraberinde getirmiştir. İnşa edilen yeni yerleşim alanlarında giderek artan nüfusa paralel olarak insanların birbirleriyle kurdukları ilişkilerin önemi de büyük oranda artmıştır. İnsanlar arasındaki bağımlılık ilişkileri geliştikçe dayanışmaya ve sosyal birlikteliğe dair ortak birtakım değerlerin oluşturulması ve herkes tarafından benimsenmesinin sağlanması, toplumun uyum içinde bir arada yaşayabilmesi adına olmazsa olmaz bir duruma gelmiştir. Toplum içinde bu değerlerin oluşturulması noktasında ise toplumdaki bireyler tarafından ortaya konan birlikte yaşama pratikleri ile bu pratiklerin çıktıları son derece önemlidir. Çünkü toplum üyelerinin kolektif bir aradalığının ürünü olan sosyal, kültürel ve iktisadi tüm bu değerler, toplum içinde birbirinden farklı özellikleriyle öne çıkan çok sayıda bireyin, yaşamı diğerleriyle uyum içinde deneyimleyebilmelerini sağlamaktadır. Keza kolektif üretimin sonucu olan bu tip değerlerin merkezinde birey değil, toplumsal fayda yer alır. Bu nedenle ortak çıkarları ve kolektif yaşamın sürdürülebilirliğini temel alan değerler aynı zamanda yaşamsal deneyimden elde edilmiş olan bilgi ve tecrübenin de taşıyıcısıdırlar. Bu değerlerin aktarılması noktasında ise en pratik yol dil üzerinden inşa edilmiştir. Dolayısıyla topluluğun dünyaya gelmiş olan her bir üyesinin "önceden kurulmuş olan bu dil dünyasına düşmesi ve büyüme süreci içinde terbiye edilmesi

ayrıca toplumsal değerlerle yüklenmesi kurulan sosyal ve siyasal düzenin devamı açısından elzemdir". Yerleşik yaşama geçişle birlikte hasıl olan bu ihtiyaca yanıt verebilmek adına anlatı sanatı, diğer bir ifadeyle hikâye anlatma geleneği ortaya çıkmıştır. Ancak toplumsalın kolektif değerlerinin taşıyıcısı durumundaki anlatı sanatı, dilin gündelik kullanımından farklı bir formda çıkar karşımıza. Toplumsal yaşamda belirli gramer kuralları çerçevesinde iletişim kuran tüm bireyleri birbirine bağlayan dil, kolektif değerlerin aktarımı söz konusu olduğunda biçim değiştirerek gerçeküstü bir forma kavuşur. Bu form ise karşılığını bir mit, bir masal ya da bir hikâyede bulmaktadır (Gezgin, 2020, ss.167-168).

Bunun yanı sıra ahlak, adalet, aile, evlilik, mülkiyet, savaş, ticaret, yasa, suç, çalışma, biriktirme, köy, kent, ev, mahremiyet gibi pek çok kavramın insan yaşamında yeni birer gerçeklik olarak hikâyelere konu edilmesi de Neolitik Dönem'le birlikte söz konusu olmuştur. Dünyanın farklı bölgelerinde yaşam süren toplulukların tümü aynı tarihsel gelişmeleri deneyimlememişlerse de değişik zamanlarda da olsa uygarlık sürecini deneyimleyen toplulukların tümü öyle ya da böyle bir şekilde Akdeniz Uygarlığı'nın kültürel egemenliği altına girmiştir. Diğer yandan kültürün binlerce yıldır taşıyıcısı olan anlatılar, uygarlık sürecine katılmadıkları için kültürel yaşamlarında herhangi bir değişim meydana gelmeyen topluluklarda hiçbir değişikliğe gerek duyulmaksızın aktarılmaya devam etmişlerdir. Zira kültürel yaşamda herhangi bir dönüşüm meydana gelmemişse onun yansıması olan anlatı sanatında da değişimin meydana gelmesi söz konusu değildir. Bununla beraber uygarlık sürecine adım atmış olan toplumlarda ortaya çıkan yeni yaşamsal ve kültürel biçimlerin ürünleri olan yeni sosyal deneyim tarzları ve değerler, bu toplumların anlatılarında birtakım dönüşümler meydana getirmiştir. Nitekim uygarlık sürecine adım atmış olan bir toplumun yeni yaşam biçimine uygun konu, kavram ve kahramanlar o toplumun söylencelerine eklemlenmeye başlar. Bu sürece paralel olarak insanlık, uygarlık aşamasından çok önce başladığı doğayla mücadelesini tarımsal kültürle beraber farklı bir aşamaya taşıyarak sınıflı bir toplum inşa etmeye başlamıştır. İnsanın yerleşik yaşam tarzını benimsemeye başladığı bu dönemin, diğer bir ifadeyle tarımsal kültürün temel ideolojisi, doğayı kontrol altında tutarak ona hükmedebilmek ve böylelikle onu birtakım çıkarlar doğrultusunda dönüştürerek yaşamın pek çok alanında fayda sağlayabilmek olmuştur.

Bu andan itibaren tarih, sınıf savaşımlarının tarihi olagelmiştir. Zira bu kültürün kurucuları, sınıflı toplum yapısının, insan türünün yaşamdaki varlığını sürdürebilmesi adına tüm bireylerin zihinlerinde toplumsal bir zorunluluk olarak algılanması için yoğun mücadeleler vermiştir. Bu mücadeleler neticesinde insanların tek bir kişi ya da tek bir azınlık tarafından yönetilmeyi olağan karşıladıkları bir düzen inşa edilmiştir. Bu süreçte "iktidar kavramı kültürel bir gerçek olarak topluma dikte edilmiş, normatif bir yasa olarak herkesin zihnine yerleştirilmiş ve bir ihtiyaç haline getirilmiştir". En nihayetinde temelleri tarımsal kültüre dayanan ve bugün tüm dünyada başat bir ideoloji haline gelmiş olan *Akdeniz Uygarlığı ideolojisi*, hiyerarşik ve sınıfsal bir yapı ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu ideolojinin, bir yanda ayrıcalıklı azınlıklar diğer yanda emeğinden başka satacak bir şeyi bulunmayanlar arasındaki karşıtlık üzerine temellendiği söylenebilmektedir (Gezgin, 2020, ss.184-185 ve 196-197).

Nitekim iktidar kavramının karşısına konumlandırabileceğimiz halk kavramı da sınıfsal bir ayrışmayı ifade etmektedir. Halk, iktidardaki yönetici sınıf ile onun sınıfsal norm ve değerlerinden, ideolojisinden azade bir kitleyi tanımlamaktadır. Bunun yanında dünya tarihine de bakıldığında hemen hemen bütün iktidar sahiplerinin ve yönetici elitin kendilerini halktan farklı bir yere konumlandırmak ve bu konumlandırmaya bağlı olarak ellerinde bulundurdukları şiddet tekelini ve diğer tüm imtiyazları meşru kılmak adına iktidarlarını doğaüstü birtakım güçlere atfettikleri görülmektedir. Lakin yönetici sınıf ve halk arasında yaratılan suni mesafenin giderek artmasında, iktidardakilerin denetiminde bulunan bilgi üretim araçlarının sahipliği ile bilgi sahibi kimselerin çeşitli yöntemlerle kontrol altında tutulabilmesi durumu etkin bir rol oynamıştır. Nitekim tarih boyunca iktidardakiler için en büyük üstünlük daima bilgi tekelini ellerinde bulundurabilmiş olmalarıdır (Işık, 2016, ss.34-35).

Bu çerçeveye bağlı kalınarak Akdeniz Uygarlığı ideolojisinin ürünleri olan anlatılar inceleme altına alındığında ise içeriksel manada çoğunlukla tek bir kültürel ayrıcalıktan dahi faydalanamamış, çalışmaktan yaşamaya bile vakit bulamamış olan emekçi sınıfı ile hayatta sınırsız fırsatlara sahip, yaşamını çalışmadan da sürdürebilen burjuva sınıfının yaşayış biçimlerinin aktarılmış olduğu görülürken, bu tür anlatılar üzerinden var olan düzenin yeniden-üretiminin de sağlandığı anlaşılmaktadır. Bilhassa

kapitalizm sonrası üretilmiş olan hemen her çeşit anlatı, bu perspektiften değerlendirilebilmektedir. Keza tarihsel anlatıda tarımsal kültürden ve ona bağlı olarak ortaya çıkan hemen her şeyden devrimsel nitelikte gelişmeler şeklinde bahsedilmesinin ve bu kültürün etkilerinin günümüzde halen sürmekte olmasının temel nedeni de bu kültüre dair ideolojinin dünyada var olmuş bireylerin hemen hepsine binlerce yıldır bu ve benzeri biçimlerde dikte ediliyor olmasıdır. Nitekim insanlık tarihi boyunca mitler, masallar, öyküler, atasözleri, destanlar ve kahramanlık hikâyeleri gibi pek çok anlatı türü bu süreçte faydalanılan araçlardan en önemlileri olagelmiştir (Gezgin, 2020, ss.184-185).

Unutulmamalıdır ki birçok insan tarafından keyifle tüketilen anlatılar, ait oldukları toplumların dilsel ve kültürel tüm değerlerinin bireylere benimsetilmesi ve bu şekilde taşıyıcısı oldukları ideolojinin etkinlik alanının genişletilmesi noktasında işlevseldirler. Bu işlevsellik, rızanın imalatı sürecinde son derece etkindir. Toplumsal kural ve değerler, dolayımsız bir biçimde bireylere aktarılmak, diğer bir ifadeyle hoş karşılanmayacakları bir şekilde onlara dayatılmak yerine toplumsal bilinçdışı anlatılarla ambalajlanarak sunulurlar. Böylelikle ilgi çekici kurgusal birer içerik biçiminde bireylere aktarılan kural ve değerlerin benimsenme süreçleri daha basit bir şekilde sağlanmış olmaktadır. Nitekim bu tür ambalajlanmış anlatılarla büyüyen bireyler, sisteme uyumlu bir kültürel deneyim ve bilinç yapısına sahip olurlarken, düzenin de itaatkâr birer mensubu olmaktadırlar (Gezgin, 2020, ss.192-193).

Nitekim bir cemaate ya da toplumsal çatışmaları, farklılıkları ve ayrışmaları aşan tarihsel bir geçmişe ait olma hissinin yaratılabilmesinde kilit rolü bulunan hikâyeler hem resmi vakanüvisler hem de günlük uğraşları arasında, sıradan insanlar tarafından yüzlerce yıldır anlatılagelmektedir ve bu tür hikâyeler bir taraftan iktidarı elinde bulunduranların keyfi uygulamalarını haklılaştırırken bir taraftan da diğerlerinin bu duruma rıza göstermelerini mümkün kılmıştır. Keza konuşma metinleri, belgeseller, tarihi anlatılar, kurmaca metinler ve filmlerin hemen hepsi, mevcut toplumsal işleyişi betimleyen ve insan edimlerinin sonuçlarını, toplumsal güç ilişkilerini kurup muhafaza edebilecek bir tarzla ortaya koyan anlatılar biçiminde kurgulanmaktadırlar. Günlük yaşantımızda sıkça maruz kaldığımız sıradan hikâye ve anlatılarla dünyanın mevcut

işleyiş ve görünümü sürekli olarak yeniden-üretilirken, var olan toplumsal düzen daima kimilerini kârlı kimilerini de zararlı çıkaracak biçimde tahkim edilirler. Burada dikkat edilmesi gereken nokta hem hikâyeler anlatmanın hem de bir başkası tarafından anlatılmış olan hikâyeleri dinleme, okuma ya da izleme yoluyla alımlamanın, toplumda var olan tahakküm ilişkilerini kurmak ve muhafaza etmek üzere kişiyi sembolik bir sürecin içine çekebilecek olduğu gerçeğidir. Dolayısıyla bireylerin, toplumsal bir düzen içinde mevcut olan bazı normatif kural ve adetlere karşı göstermiş oldukları itaatin bozulmadan aynı kalmasını mümkün kılan şey, sembolik biçimlerin kesintisiz bir biçimde yenilenerek temin edilmeleridir. Çünkü mevcut toplumsal ilişkilerin her daim yeniden üretilebilmelerinin yolu, toplum üyeleri tarafından kolektif bir biçimde paylaşılan ve kabul edilen, böylelikle onları toplumsal düzene uyumlu hale getiren değer ve inançlardan geçmektedir (Thompson, 2013, ss.79-80 ve 108).

Bir ahlâk felsefecisi olan A. MacIntyre, *After Virtue* başlıklı eserinde, insanların zihinlerinde yer tutan hikâyeler üzerinden bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaptıkları birtakım çıkarımların yaşamda değer verdikleri şeyler ile davranış biçimlerini net biçimde belirlediğini ifade etmektedir. Ona göre dünyaya gelen her insanın kaderinde, yazarı olmadığı bir dramayı canlandırmak vardır. Bu dramanın tüm kuralları, mensubu olunan aile ile topluma dair olan, dinleme ya da okuma yoluyla öğrenilmiş hikâyelerce belirlenmektedir. Ne var ki başka bir dramayı canlandırmak zorunda olan toplum da bunu ne şekilde gerçekleştirmesi gerektiğinin cevabını, yine kendisine tanıdık gelen, tarihsel süreçte özümsemiş olduğu başka bir hikâyede bulmaktadır (akt. Fulford, 2017, ss.42-43).

Bilme istenciyle doğa durumundan kültür inşa sürecine yönelen insan, bu doğrultuda elde ettiği anlamları sürekli olarak tekrar etmektedir. Bu durum aynı zamanda eldeki anlamın korunmasını ve doğruluğunu da garanti altına alır. Zira anlam üzerinde kurulan ortaklık insana doğru yolda olduğunun mesajını vermektedir. Anlamın dildeki ontolojik formu olan hikâye ise yine yalnızca dilde var olur. Dil, insanın kendi hikâyesinden öte mensubu olduğu toplumsal yapıyı da kapsamına dâhil edecek hikâyeler anlatabilmesini mümkün kılmıştır. Mutlaka herkesin bir hikâyesi vardır; zira hikâyesi olmayanlar yaşamış dahi kabul edilmezler. Çünkü anlatacak bir hikâyesi

bulunmayalar, varoluşlarını dilin dünyasına taşıyamazlar. Bununla birlikte dilin sunduğu bir illüzyon icabı özgün birer hikâye gibi duran bütün anlatılar aslında tümüyle benzerdirler (Gezgin, 2020, ss.67-68).

Bu anlamda her bir birey, yaşamının anlamını, sınırları kendisinden çok önce dünyaya gelmiş olanlar tarafından çizilmiş olan bir anlam dünyasının içinde aramak zorundadır. Bugün dahi insanın yaşamda deneyimlediklerinin hemen hiçbirinin temelinde kendi tercihleri yer almaz. Çünkü her bir insan, kendisinden çok daha önceki bir zamanda yaşamış olan atalarının kurgulamış oldukları toplumsal sistemlere ve yaşam tarzlarına eklemlenerek yeni bir yaşama adım atmaktadır. Bu nedenle ahlak, gelenek, kültür, toplum ve inanç gibi, anlamları çoğu zaman kendi iradesinin dışında verilmiş olan birtakım soyut algılamalar, yaşamına derinden nüfuz edebilmektedir. Zira deneyimlemekte olduğu yaşam, binlerce yıllık bir birikim sonucunda ortaya çıkmıştır. Günümüzün modern dünyasında dahi herhangi bir insanın ortaya koyacağı bir eylem ya da davranışın kökeninde bu birikimin izleri bulunmaktadır. Böylelikle binlerce yıllık bir geçmiş, bugünde vücut bulur. Dolayısıyla ne seçimler ne de davranışlar insanın kendisinden ortaya çıkar; tüm bunlar ona dil aracılığıyla aktarılmış olan kültürel birer göstergedir (Gezgin, 2020, ss.41 ve 145). Dolayısıyla dil, kendinden başka bir şeyi iletmenin aracına dönüştüğünde hakikatten uzaklaşmaktadır. Benjamin'e göre bu gerçek, savaşı halkın gözünde meşru kılmak adına "söz"ün araçsallaştırıldığı bir dönemde daha net bir biçimde görünür olmuştur (Gürbilek, 2014, s.14).

Diğer yandan dil ve anlatı aracılığıyla toplum üzerinde yaratılan ideolojik manipülasyonun, araçsallaştırılmış sözün farkında olanlar ise bu yönde bir farkındalık oluşturmak adına alternatif anlatılar kurgulayarak bunları kitlelere ulaştırmak için yoğun bir çaba içinde olmuşlardır. Bilhassa XIX. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan ve anlatı alanında giderek yoğunlaşan bu tür çabalar birçok yazar için de ilham kaynağı olmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından pek çok farklı sanatçının eserlerinde ortaya koymuş oldukları eleştirel tavır, anlatılarda ortaya çıkan ve kendisinin her daim yeniden-üretimini sağlayan kapitalist toplumsal normatifin karşısında çok net bir duruşu gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla anlatı sanatında, klasik anlatı formlarıyla oynayarak,

bireyi özgürlük yanılsamasına hapsetmiş olan toplumsal değerleri altüst eden pek çok alternatif örnek de söz konusudur (Gezgin, 2020, s.194).

Zira tarih boyunca yönetenler ve yönetilenler arasında süregiden politik gerilim ve çatışmalar dil ve anlamın devamlı olarak yeniden-üretimine neden olmuştur. Taraflar arası mücadeleler yeni söylemler ortaya çıkarırken eski söylemlerin farklı anlamlar yüklenmesine sebep olmuştur. Bu doğrultuda yönetici sınıfın, anlama müdahale noktasında çok daha etkin araç ve imkânlara sahip oldukları kabul edilse de yönetilenlerin hâkim söylemi çarpıtmak, sözcükleri anlamları dışında kullanmak ve alternatif söylemler üretmek gibi pek çok farklı yöntemle dile çok defa müdahalede bulunabildikleri görülmüştür. Bir çeşit ideolojik direniş biçimi olarak tanımlanabilecek olan bu durumun pek çok örneğine halk hikâyelerinde, masallarda, destanlarda, atasözleri ve deyimlerde rastlanabilmektedir (Işık, 2016, s.75).

Dolayısıyla başlangıçta insanlığın varoluşunu devam ettirebilmesi adına onun en büyük yardımcılarından birisi olan hikâye anlatma geleneği; tarihin bir döneminde toplumların yönetenler ve yönetilenler olarak iki farklı kesime ayrışmasıyla birlikte kitlelerin manipülasyonunda işlevsel bir araca dönüşmüştür. Aynı zamanda bu dönüşüm, toplumsal yapıda meydana gelen iktidar ve halk ikiliğinin de bir tezahürü biçiminde okunabilmektedir. Nitekim modern tabiriyle ideolojik alanda yürütülen her türlü antagonisttik ilişki ve çatışma da bu ayrışmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda günümüzde dijital formatlarla kitlelere sunulmaya başlanmış olan hikâyelerin deneyim aktarımından, iktidar adına hegemonyayı tesis eden birer ideolojik manipülasyon aracına dönüşmesi sürecini ortaya koyabilmek; bu yaparken de dijital hikâyelerin karşı-hegemonik alan oluşturma potansiyellerini sorgulayabilmek adına ideoloji kavramını tarihsel bağlamıyla ele almak yerinde olacaktır.

1.1. İdeoloji Kavramının Tarihsel Gelişimi

Düşüncelerini, Modern Dönem'in çok daha öncesinde ortaya atmış olan Platon, kölelerin ve zanaatkârların gözetim ve baskı altında tutulabilmeleri için muhafızların görevlendirilmesi gerektiğini düşünmüştü. Fakat her bir kölenin, her bir zanaatkârın hatta her bir bireyin başına bir muhafız yerleştirilemeyeceğini, muhafızların sadece

onların peşinde dolanıp sürekli onlarla uğraşamayacaklarını da biliyordu. Zira böyle bir işe kalkışıldığında ilk muhafızı denetim altında tutacak bir diğer muhafıza, ardından onu da denetim altında tutacak başka bir tanesine ihtiyaç duyulacak, bu böyle sonsuz bir döngüde devam edecekti. Sonucunda ise toplum yalnızca muhafızlardan meydana gelecek ve üretimde bulunan kimse kalmayacaktı. Böylelikle toplum üyelerinin besin ihtiyaçlarını karşılamak da imkânsız hale gelecekti. Dolayısıyla Platon, halkın kendi başına işlemesini sağlamak üzere çok küçük yaşlarından itibaren halk üyelerine "güzel yalanlar" söylenmesini ve eğitimde bu "Güzel Yalanlar"a başvurulmasını bir gereklilik olarak görmekteydi. Çünkü Platon aynı zamanda, üretim ilişkilerinin yeniden-üretiminin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için başvurulan basit baskı yöntemlerinin sınıflı toplumlarda çok fazla işe yaramayacağını da siyasal deneyimlerinden bilmekteydi. Bu nedenle, bu yeniden-üretimin kusursuz bir şekilde sürdürülebilmesinin yolu Platon'a göre Güzel Yalanlar'a, modern tabiriyle ideolojiye başvurulmasından geçiyordu (Althusser, 2014, ss.110). Bu anlamda toplumsal düzenin sağlanması noktasında halka söylenmesinin Platon tarafından kaçınılmaz olarak görüldüğü "Güzel Yalanlar", kitle iletişiminin işlerlik kazandığı modern dönemde ideoloji kavramıyla ifade edilmeye başlanmıştır.

Nitekim modern sanayinin gelişim sürecine paralel olarak toplumsal yaşamda da bazı önemli dönüşümler meydana gelmiştir. Zira bu süreçte kültürel alanda yaşanan inanç ve pratiklerin giderek sekülerleşmesi durumunun yanı sıra toplumsal yaşamın hemen tüm alanlarında rasyonelleşme süreçleri geriye dönüşsüz olarak işletilmekteydi. Hız kesmeden, önlenemez bir biçimde ilerleyen kapitalist sanayileşme, din ve büyü gibi geçmişin inanç sistemlerinin birey üzerindeki hâkimiyetini ortadan kaldırırken yerine bir yenisinin konulması için gerekli olan ortamı da hazırlamıştı. Böylelikle insanları harekete geçirme noktasında, herhangi bir uhrevi değer ya da varlığa atıfta bulunma ihtiyacını ortadan kaldıran seküler inanç sistemleri, toplumsal yaşamda etkin birer unsur haline gelmeye başlamıştır. Bu seküler inanç sistemleri, bazı çağdaş kuramcılar tarafından "ideolojiler" biçiminde tanımlanmaktaydı. Bu kuramcılara göre sanayi kapitalizminin gelişim süreciyle birlikte, ilk adımları Fransız Devrimi ile atılan, ardından da erken XX. yüzyılda ortaya çıkan radikal devrimci hareketlerle birlikte doruğa ulaşan bir "ideolojiler çağı" tecrübe edilmekteydi. Bu bağlamda ideoloji;

modern dönemin başlarında daha önce eşi ve benzeri görülmemiş bir hızla dönüşmekte olan toplumsal yaşamda, insanların önceleri umut bağladıkları din ve büyü gibi inanç sistemlerinin de güçten düşmesiyle oluşmuş olan kültürel boşluğun doldurulmasına yönelik olarak ortaya çıkan ve insanlara yeni bilinç biçimleri ile yeni anlam çerçeveleri sunan inanç sistemlerini tarif etmekte kullanılmaktadır (Thompson, 2013, s.21).

Dolayısıyla ideolojiyi kimi durumda gerçekliği mistifize eden bir pratikler ve düşünceler bütünü; kimi durumda da insanları yeni toplumsal yapılar içinde harekete geçirecek olan bir izlenceler bütünü şeklinde kavramsallaştırmak mümkündür. Bu nedenle ideoloji kavramı yer yer toplumu ve toplumun bir ferdi olan insanı dönüştürerek ileriye taşımayı mümkün kılan bir anlatım biçimi olarak; yer yer de insanın içinde bulunduğu toplumsal gerçekliği kavrayabilmesini önleyen bir yanlış bilinç üretim düzeneği olarak değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla ideoloji, yeni bir toplumsal formasyon inşa etmeyi amaçlayan bir toplumsal sınıfın ellerinde izm olarak; bu toplumsal sınıf, kendi toplumsal formasyonunu tesis ettikten sonra ise hegemonik ideoloji biçiminde işlev görmektedir (Oskay, 2014a, ss.293-294).

Bu doğrultuda ideoloji kavramının, genel anlamıyla toplumsal yaşam üzerine üretilen düşünce, anlam ve sembolik temsiller alanına işaret ettiği söylenebilir. Ancak ideolojiyle beraber kültür kavramı da aynı alana işaret ettiğinden, bu iki kavram arasındaki ayrımı korumak adına ideolojiyi, çok sayıda toplumsal anlam ve değerin çatışmakta olduğu bir alanda ortaya çıkan toplumsal düşünce şeklinde tanımlamak çok daha yerinde olacaktır. Buradan hareketle ideoloji kavramı, toplumsal iktidar ilişkileri dolayımıyla üretilen ve aynı zamanda bu ilişkilerin yeniden üretiminde etkin rolü olan toplumsal düşünceler ve anlamlar dizgesi biçiminde tarif edilebilir. Dolayısıyla ideoloji, toplumsal iktidar ilişkilerinin temelinde bulunan maddi yaşamla, diğer bir ifadeyle yaşamlarını idame ettirebilmek adına insanlar tarafından yaratılan maddi toplumsal pratiklerle de doğrudan bir ilişki içindedir (Sancar, 2014, ss.8-9). Bunun yanında ideoloji kavramına, anlamın sistematik olarak asimetrik güç ilişkilerinin kurulmasında ve muhafaza edilmesinde kullanılma biçimlerini tanımlamak üzere de başvurulmaktadır. Bu bağlamda tahakküm ilişkilerinin yeniden üretiminde etkin bir unsur olarak

tanımlanabilen ideoloji, genel manasıyla iktidarın hizmetinde olmaktır (Thompson, 2013, s.16).

Buraya kadar bahsi geçen tüm ideoloji kavrayışları kendi dönemleri içinde hakikati bir yerinden yakalayabilmiş olan varsayımlardan ibarettir; dolayısıyla kavramın ne'liği üzerine daha net bir çerçeve ortaya koyabilmek adına bu varsayımların genel hatlarıyla da olsa tarihsel bir bakış açısıyla açımlanmaları önem arz etmektedir. Bununla birlikte ideoloji kavramını, Destutt de Tracy ile başlayıp Ernesto Laclau ile Chantal Mouffe'ye kadar ilerleyen tarihsel bir çizgiyi takip ederek ele almak, dijital hikâyelerin karşı-hegemonik alan oluşturma potansiyellerini sorgulayabilme noktasında da bizlere yardımcı olacaktır.

1.1.1. Destutt de Tracy'den Marx'a İdeoloji Yaklaşımları

İdeoloji kavramının kökleri, on sekizinci yüzyıl Fransa'sına değin ulaşmaktadır. Kavram, Devrim'in felsefesine uygun bir eğitim sistemi oluşturabilmek üzere Napolyon tarafından kurulmuş olan *Institut National*'in üyelerinden Fransız filozof Destutt de Tracy ve arkadaşları tarafından bir fikirler teorisi olarak ilk defa 1796 yılında kullanılmıştır. Tracy ve arkadaşları, *Oluş* kavramının temel alındığı Aydınlanma Felsefesi'nin klasik geleneklerinden hareketle fikirlerin yani -ideo'nun oluş'una dair bir teoriyi, bir -loji olarak ideoloji terimiyle ortaya atmışlardı. Duyu ve düşüncelerin sistematik bir biçimde incelenmesiyle ilgilenen yeni bir bilim alanını öne sürmek adına bu kavramı önermekteydiler. Zira bir araya gelerek oluşturmuş oldukları topluluğu da İdeologlar olarak adlandırıyorlardı. Bu bilim alanı, duyu ve düşüncelerin nasıl ortaya çıktıkları, ne şekilde bir araya geldikleri ve bu birleşimlerin ne gibi sonuçlar doğurduğu gibi birtakım temel soruları araştırmalarının merkezine almaktaydı. Ancak ideoloji kavramı, Destutt de Tracy ve arkadaşları tarafından bir düşünceler bilimi fikrinin ismi olarak önerilmesinin ardından geçen çok kısa bir zaman içinde dilsel zeminde yürütülen siyasi bir mücadelenin silahına dönüştürülmüştür. Böylelikle önceleri bilimin ve bilimsel düşüncenin doruk noktasında yer aldığı Avrupa Aydınlanmasının tüm o özgüvenini ve olumlu ruhunu temsil ederken, sonraları birtakım düşünceleri içi boş ve işe yaramaz demagojiler biçiminde tanımlamak için kullanılan aşağılayıcı bir kavram haline gelmiştir (Thompson, 2013, ss.41-42; Althusser, 2014, s.97). Bundan yaklaşık

elli yıl sonra ise kavram yeniden, fakat bu defa bambaşka bir anlamda Marx tarafından kullanılmıştır. Marx'ın kullanımıyla ideoloji, bireyin ya da toplumsal bir grubun bilincinde egemen olan düşünceler ve temsiller sistemine dönüşecektir (Althusser, 2014, s.64).

Tracy ve arkadaşlarının bu dönemde yapmaya çalıştıkları şey, insanları feodal toplumun her türlü yanlış inanış, düşünce ve kutsallıklarından kurtarmaktı. Zira ilhamlarını Aydınlanma felsefesinden alan bu düşünürler kendilerini, insanlar tarafından kabul gören her türlü düşüncenin dayandığı temel gerçeklikleri ve bunların doğası ile toplumsal fonksiyonlarını araştırmaya adamışlardı. Temel amaçları ise feodaliteye karşı Devrim ideolojisini; diğer bir ifadeyle feodal toplumun dünyayı dinle açıklayan ideolojisine karşı, burjuva devrimini haklılaştırıcı bir açıklama sunacak olan yeni ideolojiyi inşa etmekti. Böylelikle geçmişte mitoloji ve din aracılığıyla yürütülen toplumsal gerçekliğin açıklanması işi bu defa, ilhamını Aydınlanma düşüncesinden alan ve dinden azade yeni bir toplumun üyeleri olan insanlar tarafından, her türlü düşüncenin ayıklanarak yeniden açıklanması yoluyla ulaşılan "ideoloji" aracılığıyla yapılmaya başlanmıştır (Oskay, 2014a, ss.295-296).

Yaşamı, Fransız Devrimi'ne denk gelen Destutt de Tracy; Voltaire, Condillac ve Holbach gibi birçok Aydınlanmacı düşünürün eserlerini okumuş, varlıklı, iyi eğitimli bir asilzadeydi. Tracy, Devrim'i pek çok açıdan desteklemişse de tıpkı diğer tüm entelektüel asilzadelerin de başına gelmiş olduğu gibi Jakoben Terörü esnasında hapse atılmaktan kurtulamamıştı. O ve diğer tüm mahkûmların ortaklaştıkları nokta, Robespierre'nin Aydınlanmayı yok etmekte olduğuydu. Bu nedenle başta Tracy olmak üzere dönemin pek çok entelektüeline göre böylesi devrimci bir çağda ortaya çıkmış olan Terör Dönemi'nin barbarca anarşisine dur diyerek Aydınlanma'nın mirasını koruyabilmenin tek yolu, düşüncelerin sistematik analizine dayalı bir felsefi anlayış ile eğitimin birleştirilmesinden geçmekteydi. Bu bağlamda Condillac'ın çizgisini takip eden Tracy, "şeyleri kendinde bilemeyeceğimizi, yalnızca bunlara dair duyularımızla oluşmuş düşüncelerimizi bilebileceğimizi iddia ediyordu. Bu düşünceleri ve duyuları sistematik bir şekilde inceleyebilseydik, bütün bilimsel bilgi için sağlam bir temel sunabilir ve daha pratik çıkarımlarda bulunabilirdik". İşte Destutt de Tracy'nin temel

düzeyde ve oldukça iddialı olan bu girişimi adına ileri sürdüğü isim "ideoloji"ydi; bir diğer ifadeyle de "düşünceler bilimi". Bundan böyle ideoloji aracılığıyla düşünce ve duyuların dikkatli bir biçimde analiz edilmesinin neticesinde toplumsal ve siyasal düzen, insanın ihtiyaç ve arzularına uygun bir biçimde düzenlenebilecekti. "İdeoloji ahlâki ve siyasi bilimleri sağlam bir temele oturtacak ve onları hata ve 'önyargı'dan kurtaracaktı". Tracy ise bu düşünsel mirası Condillac ve Bacon'ın Aydınlanma inancından almaktaydı. Nitekim Destutt de Tracy ile *Institut National*'daki meslektaşları; insanların eğitim ile mükemmelleştirilebilecekleri yönündeki düşünce -Condorcet'in düşüncesi- ile duyu ve düşüncelerin analiz edilmesi yöntemi -Condillac'ın yöntemi- üzerinde ortaklaşmaktaydılar. Onlara göre ilerlemenin ve Aydınlanmanın önündeki engeller ile Devrim'in aşırılıkları, devrimci kurumların varlığından değil; Jakobenlerin bağnaz coşkunluklarından kaynaklanıyordu (Thompson, 2013, ss.42-44).

Ancak henüz Devrim'in üzerinden sadece on yıl geçmişken, 1799 yılında Mısır'dan dönmekte olan Napolyon Bonaparte, tertip ettiği bir darbe girişimi neticesinde on yıllık bir süre için sınırsız yetkilerle Birinci Konsüllük'ün başına gelir. Yeni anayasa yapım süreçlerinde, Tracy ve arkadaşlarının düşüncelerinden çokça faydalanmış olan Napolyon, *Institut* üyelerinden bazılarını kazançlı birtakım siyasi mevkiyle ödüllendirmişse de Cumhuriyetçilik'le yakın temas halinde bulunan bu isimlere hiçbir zaman tam anlamıyla güvenmemiştir. Çünkü bu temasın kendi otokratik ihtiraslarına karşı olası bir tehdit anlamına geldiğini çok iyi bilmekteydi. Bu nedenle "ideoloji"nin öne sürdüğü varsayımlarla da çoğu zaman alay etmekteydi. Zira ona göre ideoloji, "siyasi gücün gerçeklikleriyle bağları kopmuş, soyut, kurgusal bir doktrindi". Nitekim süreçte halk da Devrim'e karşı tavır almaya başladıkça Napolyon, "İdeologlar" olarak tanımladığı -sonraları bu kavramı kendisinin türettiğini iddia edecektir- Tracy ve arkadaşlarını etkisiz hale getirme yolunda eline bazı fırsatlar geçirmiştir. Böylelikle Cumhuriyetçilik'in temsilcileri olan "İdeologlar"a karşı yürütülen yıpratma politikaları; devam eden on yıllık süreçte giderek sertleşirken, Napolyon'un kurmaya çalıştığı imparatorluk, çöküş dönemine girdiğinde ise son derece şiddetli bir hal almıştır. Napolyon rejiminin tüm başarısızlıklarında günah keçisi artık İdeologlardır. Aralık 1812'de başarısızlıkla sonuçlanan Rusya seferinden Paris'e dönen Napolyon, devletin ve hukukun üstünlüğünün zayıflatılması noktasında mesuliyeti İdeologlara yüklerken;

20 Aralık 1812'de Devlet Konseyi toplantısında yaptığı konuşmada ise onlara ithafen, "Sevgili Fransa'mızın talihsizliklerinin nedeni bu ideolojidir, bu hain metafizikçilerdir" sözlerini sarf etmekten geri durmamıştır. Sürecin devamında ise ülke içinde ve dışında iktidarı giderek güç kaybeden Napolyon'un ideolojiye karşı saldırıları daha da şiddetlenmiştir. Nitekim Devrim'in demokratik nitelikteki tüm vaatlerinin unutturulmasına yönelik birçok gelişmenin yaşandığı bu dönemde hemen her türlü dini ve felsefi düşünce, ideoloji olmakla itham edilmiştir. Böylelikle ideoloji terimi, ayakta durmakta zorlanan bir rejimin dağılmasına engel olabilmek için çaresizce debelenen bir imparatorun elinde muhaliflerini susturabilmek adına etkin bir silaha dönüşmüştür. Bunun sonucunda siyasi arenaya girmesiyle birlikte "ideoloji" kavramı; kuşatma altında giderek güç kaybeden bir imparator tarafından filozoflara gerisin geriye püskürtülmüş olması nedeniyle, taşıdığı anlam ve işaret ettikleri açısından da dönüşümler geçirmiştir. Kavram artık sadece "düşünceler bilimi"ne değil; "düşüncelerin kendilerine, yani, hatalı olmakla itham edilen ve siyasi hayatın pratik gerçekliklerinden arındırılmış bir düşünceler bütününe" de atıfta bulunmaktadır (Thompson, 2013, ss.44-46; Oskay, 2014a, s.296).

1.1.2. Marx'ın İdeoloji Yaklaşımı

İdeoloji kavramı ilk ortaya çıktığı *Institut National*'den bu yana ne kadar kapsamlı hale gelmiş, kullanım alanları ne derece çeşitlenmiş olursa olsun daima Aydınlanma idealine, özellikle de dünyanın, sosyo-tarihsel olanı da kapsar biçimde akıl yoluyla kavranması ve insan kaderinin akli yollarla tayin edilmesi idealine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Bu bağlantı, tarihsel süreç içinde farklı düşünürler tarafından çok farklı şekillerde ifade edilmiştir. Tracy için ideoloji, insana dair olan her konuda ilerlemeyi mümkün kılan egemen bilim olduğundan, bu bağlantı doğrudan ve son derece belirgindir. Napolyon için ideoloji ise siyasi ve pedagojik ilkeleri sadece soyut mantık yürütme yoluyla belirleyerek isyanı körükleyen gösterişçi bir felsefedir; bu nedenle onda bu bağlantı örtülü ve muhaliftir. Bu iki düşünürün devamında Marx ise bir yandan kavramın Napolyon'daki olumsuz ve muhalif kullanımını kendisine miras alırken diğer bir yandan da kavramı, "Aydınlanma ruhuna derinden borçlu olan kuramsal bir çerçevenin ve siyasi bir programın kapsamına dâhil" edebilmiştir. Bu nedenle Marx,

ideoloji kavramının tarihsel gelişiminde merkezi bir konuma sahiptir. Çünkü onunla beraber bu kavram, eleştirel bir araç ve yeni bir kuramsal sistemin çok önemli bir bileşeni haline gelmiştir (Thompson, 2013, ss.46-47).

Marx, Engels'le birlikte, "Genç Hegelciler" olarak adlandırdığı Feuerbach, Bauer ve Stirner gibi düşünürlerin görüşlerini detaylı bir biçimde eleştirdikleri *Alman İdeolojisi*'ni kaleme almadan önce hem Fransız İdeologların çalışmalarından hem de Napolyon'un bu çalışmalara yönelik saldırılarından haberdardır. Nitekim 1844 ve 1845 yılları arasında deneyimlediği Paris sürgünü sırasında Destutt de Tracy'nin çalışmalarından bazılarını okumuş ve yazılarında bunlara bolca atıfta bulunmuştur. Nitekim *Alman İdeolojisi* de bu dönemin hemen sonrasında kaleme alınmıştı. Bu eserde İkili, Genç Hegelciler'in görüşlerini Alman İdeolojisi şeklinde tanımlayarak bir taraftan Napolyon'un ideoloji kavramını kullanım biçimini devralırken bir taraftan da İdeologların çalışmaları ile Genç Hegelcilerin çalışmalarını bir çeşit mukayeseye tabi tutmuşlardır. Nitekim Napolyon'un, İdeologların çalışmalarını aşağı ve değersiz görerek kavrama olumsuz bir anlam yüklemiş olması gibi onlar da yurttaşlarının görüşleriyle alay etmekteydiler. Zira Genç Hegelciler de tıpkı İdeologlar gibi asıl savaşımın fikirler düzeyinde verilmesi gerektiğinin, onaylanmış fikirlerin karşısına eleştirel bir tavırla çıkmanın gerçekliğin değiştirilmesi noktasında oldukça yeterli olacağının yanılsaması içindedirler. Ancak Genç Hegelcilerin ortaya attığı fikirler, Almanya'nın sosyo-tarihsel koşullarını karşılamamaktadır; bu nedenle görüşleri etkili ve pratik çözümler sunmaktan daima uzak kalmıştır. Böylesi bir ideoloji kavrayışı, hatalı bir şekilde fikirlere özerk ve etkin roller biçerken, sosyo-tarihsel varoluşun gerçek koşul ve niteliklerinin kavranmasına da büyük bir engel teşkil etmektedir. Bu yaklaşım, Napolyon'un İdeologlara yönelik saldırılarında ortaya koyduğu, fikir ve meşguliyetlerin aldatıcı ve sofistike şeyler oldukları yönündeki inancı ile pratik siyasete karşılık gelmeyen fikirlerle uğraşmayı hor görmesi durumuna karşılık gelmektedir. Bununla beraber Marx ve Engels ideoloji kavramını, Napolyon'un amaç ve değerlendirmelerini aşarak farklı bir kavrayış ve yaklaşım ile ele almışlardır (Thompson, 2013, ss. 48-49).

Marx, ideolojiyi tanımlamak üzere *praxis* kavramına ve onun kuramsal açılımına başvurmaktadır. Praxis, insanın maddi varoluşunu ve toplumsal ilişkilerini,

ortaya koyduğu bilinçli ve duyarlı edimler aracılığıyla üretmesi ve yaratmasıdır. Dolayısıyla insan yaşamdaki varoluşunu; doğayı, toplumu ve kendini bir bütün olarak dönüştürmesiyle elde etmektedir. Bu toplumsal pratik aynı zamanda insan ediminin temel bir paradoksunu da açığa vurmaktadır. Keza insan ilk olarak kendi maddi varlığını devam ettirebilmek adına bazı toplumsal ilişkiler inşa eder. Ancak insanın kendisi tarafından kurulmuş olan bu ilişkiler neticesinde ortaya çıkan iş bölümü ve kurumsallaşma, doğrudan insanın kendisi üzerinde bir hükümranlık durumuna yükselir. Diğer bir ifadeyle, insanın yaşamını idame ettirebilmek adına kendi özgür iradesiyle inşa etmiş olduğu toplumsal ilişkiler, onun yaşam pratiği üzerinde egemenlik kuran tersine bir durum ortaya çıkarmıştır. Buradan hareketle ideolojik her türlü biçim; maddi pratiğin bir yansıması ya da yanlış algılanan bilgisi olarak değil, nesnel gerçekliğin kendisinden kaynaklanan bir çarpıklığın insan bilincinde meydana getirdiği önlenemez bir yanılsamanın veya bir tersine dönme halinin sonucu olarak kavranabilir. Bu anlamda gerçeklik, bilinçte tersine dönmüş olarak göründüğünde dahi gerçek yaşamda meydana gelen bir tersyüz olma haline karşılık gelir. Çünkü birey, yaşamında karşısına çıkan çelişkili durumlara anlam verebilmek adına bilinç düzeyinde bazı tutarlı açıklamalar geliştirmeye çalışmaktadır. Bu nedenle gerçek yaşamda kurulan ilişkilerin yanılsamalı bilgisi, bireyin yanlış veya eksik bilgi sahibi olmasından kaynaklanmaz; bu bilgi, toplumsal yaşamda meydana gelen bir tersine dönme halinin bilinçte yarattığı kaçınılmaz bir sonuçtur. Nitekim ideoloji sorunu, idealistlerin öne sürdükleri gibi düşüncede var olan bir yanlışlığın neticesi değildir; bu nedenle iyi bir eğitimle ya da sistematik düşünce gelişimiyle aşılması da mümkün olmaz. İdeoloji sorunu Marx'a göre toplumsal olanın çelişkili doğasından kaynaklanan, tarihsel olarak zorunlu zihinsel bir durumdur (Sancar, 2014, s.19-21).

İnsan, toplumsal olarak üretimde bulunduğu her an kendi iradesinin dışında ve gerekli birtakım ilişkilerin içerisindedir; diğer bir ifadeyle üretim ilişkilerinin içinde olarak üretmektedir. Bu ilişkiler, toplumun maddi üretim güçlerinin gelişmişlik düzeyine karşılık gelmektedir. Nitekim bir toplumun iktisadi yapısı bu ilişkilerin tümü tarafından belirlenir. Toplumda bu ilişkilerce belirlenmiş olan iktisadi yapı ise çeşitli toplumsal bilinç biçimlerine karşılık gelen hukuki ve siyasi bir üst-yapının üzerinde inşa edildiği somut temeli, toplumdaki üretici güçler ile üretim ilişkilerini, yani toplumsal

alt-yapıyı meydana getirmektedir. Bu anlamda sosyal, siyasal ve entelektüel yaşam, maddi yaşamın üretim tarzıyla koşullanır. Dolayısıyla bilinci, insan varoluşunu belirleyen yegâne unsur olarak tanımlamak da yanlış olacaktır. Çünkü "insanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır" (Marx, 1979, s.25).

Nitekim düşüncelerin, algıların ve bilincin üretimi; insanlar tarafından ortaya konan maddi faaliyetler ile karşılıklı olarak sürdürülen maddi ilişkilerce belirlenmektedir. Onların maddi davranışları; algılarının, düşüncelerinin ve karşılıklı zihinsel ilişkilerinin üretimini koşullandırmaktadır. Yasa, ahlak, din ve metafizik gibi zihinsel üretimleri için de bu böyledir. Nitekim sahip olunan anlayışların, düşüncelerin tamamı yine bu insanların kendileri tarafından üretilmektedir. Fakat insan da toplumun sahip olduğu üretici güçlerin gelişmişlik düzeyi ile bu düzeye karşılık gelen toplumsal ilişkilerce belirlenmektedir. Bilinç her daim bilinçli varlığın kendisidir; bilinçli bir varlık olan insanın varoluşu ise gerçek yaşam süreçlerine karşılık gelir. Keza insanların zihninde oluşan düşünceler ya doğayla kurdukları ilişkiler hakkındaki ya insanlar arası ilişkiler hakkındaki ya da kendi öz doğaları hakkındaki düşünceleridir. Bu düşünceler, gerçek ya da hayali hiç fark etmez, her durumda onların gerçek ilişkilerinin, eylemlerinin ve üretimlerinin, diğer insanlarla kurdukları karşılıklı ilişkilerin, siyasal ve toplumsal birleşmelerinin bilinçli birer ifadesidirler. Gerçek yaşam koşullarının bilinçli ifadeleri eğer birer hayalden ibaretse, diğer bir ifadeyle insanlar kafalarının içinde gerçeği baş aşağı ediyorlarsa bunun temel nedeni, insanların toplumsal yaşamda sınırlı faaliyetler ve sınırlı ilişkiler içinde bulunmalarıdır. Marx ve Engels'in ifade ettikleri gibi insan yaşamı, "tüm ideolojilerinde sanki camera obscura'daymış gibi başaşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelerin gözün ağtabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir" (1992, ss.41-42).

Marx'a göre bu yanılsama, bu baş aşağı olma hali, insanın toplumsal pratiği ile bilinci arasındaki ilişkinin niteliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü ideoloji, maddi koşulların bir yansıması olmaktan öte, bu koşulların yanlış bilgisidir. Bu nedenle Marx ideolojiyi, üretimin ekonomik koşullarının maddi dönüşümüne koşut bir biçimde

açıklamaktadır. Ona göre ideoloji, insanın yaşamında meydana gelen çelişkilerin bilincine vardığı ve bu bilinç düzeyiyle kendisini bir "mücadele"nin içinde konumlandırdığı bir alandır. Dolayısıyla ideoloji, bireyin kişisel kanaatleri olmaktan ziyade, maddi yaşamın çelişkileri üzerinde temellenmiş olan toplumsal bilinç biçiminde kavranmalıdır (Sancar, 2014, ss.11, 13 ve 17).

Keza insan, yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayabilmek adına çalışırken hem doğayla hem de diğer insanlarla özgür bir ilişkinin içindeyken tarihsel süreçte ortaya çıkmış olan iş bölümü, bu ilişkiyi insana yabancı, egemen bir güç haline getirmiştir. Böylelikle yaşamını idame ettirebilmek, onu daha fazla güzelleştirebilmek gayesiyle üretimde bulunan her bir işçi, kapitalist iş bölümüne dayalı, emeğinin ürününe artı-değer olarak el konulan bir sömürü sisteminin içinde bulunmak zorunda kalmıştır. Emeğin kendi ürünlerine bu şekilde yabancılaşması, toplumsal pratikte de bir çarpılmaya, bir tersine dönüşe neden olmuştur. Nitekim insan bilincinin, yanılsamalı bir biçim alması da başlangıçta özgür bir iradenin neticesi olarak ortaya çıkmış olan emek sürecinin bir sömürü ve tahakküm ilişkisine dönüşmesi ve insana hükmeder bir hale gelmesinin nihai bir sonucudur. Eşit ve özgür insanın, kendi emeğinin ürünlerini satmak zorunda kalması da ikinci bir tersine dönüşü meydana getirerek toplumsal ilişkilerin, sömürü ilişkilerine dönüşmesine yol açmıştır. Nitekim insan emeğinin ürünü olan malların alışverişi sırasında sürecin, metaların değiş tokuşu gibi bir dolayımla yürütülmekte oluşu, bilinçte, sürecin eşit ve özgürce yapılmış bir anlaşma üzerinden yürütüldüğü yanılgısını oluşturarak insan ile insan arasındaki sömürü ilişkisini yeniden üretmektedir. Aslında çarpık olan bilinç değil; gerçekliğin, bir diğer ifadeyle maddi toplumsal pratiğin ta kendisidir (Sancar, 2014, ss.22-23). Bu nedenle Marx'a göre insanların bilinçli olarak düşündükleri şeylerin büyük bir kısmı ideoloji ve rasyonalizasyondur; diğer bir ifadeyle "yanlış" bilinçtir. Buna bağlı olarak insanlar, davranışlarının altında yatan ve kendilerini bu davranışa iten asıl sebebi görememekte ve bu yönde bir bilinç geliştirememektedirler. Ona göre insan bilincini belirli birtakım yönlere kanalize eden ve böylelikle onun yaşamdaki pek çok olgu ve deneyimi kavramasını ve bu yönde farkındalık geliştirmesini engelleyen bu durumun açıklaması, toplumsal örgütlenmenin bütününde aranmalıdır (Fromm, 2014, s.41).

Çünkü insanların bilinç biçimleri, yaşam pratiklerinin maddi koşullarınca belirlenmektedir. Bu nedenle tarihin akışı da düşüncelerle, hayal üretimiyle ya da genel anlamıyla söyleyecek olursak fikir üretimiyle tayin edilemez. Dolayısıyla insan bilincinin ürünleri, Genç Hegelcilerin iddia etmiş oldukları gibi özerk bir varoluşa sahip değildir. Aksine bu bilinç biçimleri, insanların kolektif bir yaşam inşa ederken ve bu yaşamın araçlarını üretirken ortaya koymuş oldukları sıradan faaliyetlerle iç içedir. Bu doğrultuda insan bilincinin ürünlerini, maddi yaşamın üretimi içinde belirlenen süreçler olarak görmek daha doğru olacaktır (Thompson, 2013, s.49).

İnsan bir taraftan kendi edimleri aracılığıyla toplumsal pratiği yeniden üretirken, bir taraftan da bu pratiğin bilgisine sahip olmaktadır. Böylelikle insan bilincinde meydana gelen her türlü değişim, toplumsal pratiğin dolayımıyla meydana gelmektedir. Dolayısıyla toplumsal pratiğin eksik veya çarpık olarak gelişim gösterdiği her durumda bilinç yanılsamalı bir boyuta evrilecektir. Kısaca söylemek gerekirse, toplumsal pratikte meydana gelecek herhangi bir tersine dönüş, bilinçte meydana gelecek herhangi bir tersine dönüşün temel sebebidir (Sancar, 2014, s.22). Dolayısıyla Genç Hegelciler ileri sürdükleri görüşlerle, fikirlerin tarihteki ve toplumsal yaşamdaki değer ve rolünü abartma eğilimindedirler, onlara gerçekte olduğundan daha fazla değer biçmektedirler. Bu nedenle de görüşleri "ideolojik"tir. Zira onlar, özerklik atfettikleri fikir ve düşünce gibi tüm bilinç ürünlerini insanlığa vurulmuş birer zincir şeklinde algılamaktaydılar. Dolayısıyla Genç Hegelciler fikirlerin karşısına fikirleri koyarak, cümleleri cümlelerle çarpıştırarak aslında gerçek dünyayı olduğu haliyle bırakmaktaydılar (Thompson, 2013, ss.48-49).

Dolayısıyla Genç-Hegelciler, insana zincir vuranın, bilinç ürünleri olduğunu varsayarak, bilinçte meydana gelen bu tip yanılsamalarla mücadele etmekle yetinme hatasına düşmüşlerdir. Onlara göre bir insanın tüm edimleri, diğerleriyle kurduğu her türlü ilişki, yaşamda karşısına çıkan tüm engel ve sınırlılıklar onun kendi bilincinin ürünüdürler. Bu nedenle kişinin sahip olduğu sınırlılıklardan kurtulabilmesi için mevcut bilinç yapısını terk ederek eleştirel veya bencil bir bilinç yapısına erişmesi yeterli olmaktadır. Oysaki bilinçte böylesi bir değişimin meydana gelmesini istemek, gerçekliğin farklı bir biçimde yorumlanması, farklı bir yorumlama aracılığıyla

tanınmaya çalışılması sonucunu ortaya çıkaracaktır. Bu ise bir yanılsamaya karşılık olarak başka bir yanılsamayı öne sürmek anlamına gelmektedir. Bu nedenle Marx ve Engels'e göre Genç-Hegelciler, "bu dünyanın yalnızca tumturaklı laflarına karşı savaşmakla, gerçekte varolan dünyaya karşı savaşmış" olmadıkları gerçeğini gözden kaçırmaktadırlar. Çünkü toplumsal yaşam özünde tamamen pratik bir yaratımdır. Bütün düşünsel edimlerin mantıksal açıklamaları, en nihayetinde karşılığını insan pratiğinde ve bu pratiğin anlaşılmasında bulmaktadır (Marx ve Engels, 1992, ss.22 ve 35).

Bu anlamda din, ahlak, metafizik ve ideoloji gibi her türlü bilinç biçimi tarihsizdir. Keza gerçek faal insan, tarih boyunca maddi üretimlerini ve diğer insanlarla kurduğu maddi ilişkileri değişime uğratırken, düşüncesini ve onun ürünlerini de değişime uğratır. Bilinç yaşamı değil; yaşam bilinci belirlemektedir. Dolayısıyla yaşamın bilinç tarafından belirlendiği yönündeki varsayım, bilince canlı bir bireylik atfederken; bilincin yaşam tarafından belirlendiği söylendiğinde ise "gerçek yaşayan bireyin kendisinden yola çıkılır ve bilince de o bireyin bilinci olarak bakılır". Nitekim bugünkü duyumsal dünya da sonsuzluktan beri değişmeden kalan bir gerçeklik değil; sanayinin ve toplumun tarihsel bir ürünüdür. Keza tarih boyunca her toplum, kendinden öncekilerin sanayisini ve üretim ilişkilerini, kendinde hasıl olan gereksinimleri ölçüsünde daha ileri bir seviyeye taşıyarak önceki kuşakların omuzları üzerinde yükselmiştir (Marx ve Engels, 1992, s.43 ve 46).

Görüldüğü üzere yaşamın bilinç tarafından değil; bilincin yaşam tarafından belirlendiğini ifade eden Marx, ideoloji kavramını tıpkı Napolyon gibi asla olumlu bir anlamda kullanmamıştır. Dolayısıyla Marx'ın yaklaşımında ideoloji, sonraki düşünürlerin ileri sürecek oldukları gibi proletarya için zafere giden yolda bir rehber olmaktan ziyade, daha çok onu yolundan saptıracak soyut doktrinlerin ve yanıltıcı fikirlerin alanıdır. O, Lenin ve Lukács'tan farklı olarak yazılarında hiçbir zaman "sosyalist ideoloji" ya da "proletarya ideolojisi" gibi bir şeyden bahsetmemiş, tarihsel materyalizmi ise "proletaryanın ideolojisi" olarak tanımlamamıştır. Aynı zamanda böylesi bir ideolojinin; proletaryanın tarihsel konumunu, sınıfsal çıkar ve amaçlarını doğru bir biçimde kavrayabilmesi noktasında faydalı olacağını da ileri sürmemiştir. Ne var ki Marx'ın ideoloji yaklaşımı ile Napolyon'un ideoloji yaklaşımı, özünde

birbirinden oldukça farklıdır. Napolyon ideoloji kavramını daha çok, mevzu bahis fikirleri; hatalı, kullanışsız, yoldan saptırıcı ve siyasi yaşam pratiğinin gerçekliğinden kopuk şeyler olarak yaftalamak adına kullanmır. Marx ise kavramın olumsuz kullanımını miras edinmekle beraber, eleştirilerini Tracy'nin düşünceler biliminden ziyade Genç Hegelcilerin felsefi saptırmalarına yöneltmiştir. Kısaca söylemek gerekirse Marx'ın ideoloji yaklaşımıyla beraber, ideoloji kavrayışında olumsuzluk kıstasları da dönüşüme uğramıştır: ideolojiyi meydana getiren fikirler spekülatif olma özelliklerini devam ettirmektedirler; ancak aynı zamanda bu fikirler, egemen sınıf çıkarlarını temsil eden fikirler olarak kabul edilirler. Bu kavrayışa göre ideoloji; gerçeklerin üstünü örten ve insanları yanlış yollara saptıran, bunun neticesinde de toplumda egemen olan tahakküm ilişkilerinin devamlılığını sağlayan bir temsiliyet sistemi olarak anlaşılmaktadır (Thompson, 2013, ss.61-62 ve 72).

Buna göre tüm insanlık tarihi boyunca bir toplumda egemen olan düşünceler, egemen sınıfın düşünceleri olagelmiştir. Diğer bir ifadeyle bir toplumda maddi gücü elinde bulunduran egemen sınıf, her daim zihinsel manipülasyon gücüne de egemen olmuştur. Çünkü maddi üretim araçlarının sahipliği ile zihinsel üretim araçlarının yönetimi tek elde toplanmıştır. Bunun sonucunda son derece iç içe geçmiş olan bu karşılıklı ilişkide, zihinsel üretim araçlarına erişimi bulunmayanların düşünceleri, bu araçları emri altında bulunduran egemenlere her daim bağımlı kalacaktır. Zira bir toplumda egemen olan düşünceler yalnızca, sürdürülen maddi ilişkilerin fikirsel birer ifadesidirler. Bu anlamda "egemen düşünceler, fikirler biçiminde kavranan maddi, egemen ilişkilerdir"; bir sınıfı toplumda egemen sınıf haline getirmiş olan her türlü ilişkinin ifadesidirler; diğer bir deyişle egemen düşünceler, egemen sınıfın egemenliğini yeniden-üreten fikirler bütünüdür. Nitekim egemen sınıfa mensup olan bireyler, yalnızca maddi olanın değil, bir bilincin de sahibidirler ve düşünce üretmektedirler. Bunun sonucunda "bu bireyler, bir sınıf olarak egemen oldukça ve tarihsel çağı bütün genişliğince belirledikçe, […] fikir üreticileri olarak da egemendirler ve kendi çağlarının düşüncelerinin üretimi ve dağıtımını düzenlerler; o halde onların düşünceleri, çağlarının egemen düşünceleridir" (Marx ve Engels, 1992, s.70).

Bu anlamda bir fikirler sistemi olarak ideoloji, bir yandan egemen sınıf çıkarlarını dışa vururken bir yandan da sınıfsal ilişkileri evrensel bir yanılsama içinde temsil eder görünmektedir. Ayrıca ideoloji, belirli bir tarihsel dönemde egemenliklerini güvence altına almak ve devam ettirmek üzere mücadele vermiş olan bazı egemen toplumsal grupların istek, korku ve özlemlemlerini dile getiren fikirlerden meydana gelmektedir. Dolayısıyla ideoloji her anlamda egemen sınıf çıkarlarını temsil etmektedir. Bununla birlikte bu fikirler ile ideolojinin temsil biçimi, ilgili sınıf ya da sınıfların varoluşunu tam manasıyla, doğru bir biçimde ortaya koyamadığından yanıltıcıdır. Zira sınıf ilişkileri, egemen sınıf çıkarlarına uygun gelecek şekilde yanlış temsil edilmektedir. Bu anlayışa göre bilinç biçimleri "ideolojik" olarak nitelendirilebildikleri zaman, ilgili bilinç biçiminin egemen sınıfın çıkarına uygun olarak üretildiği gerçeği ortaya konularak, ardına gizlendiği maskenin düşürülmesi mümkün olabilmektedir (Thompson, 2013, ss.52 ve 54).

Bu noktada ne Marx'ın ne de Engels'in genel kabulün aksine, ideoloji ile alt-yapı arasındaki ilişkiyi hiçbir zaman mekanik bir şekilde ele almadıkları gerçeği önemle vurgulanmalıdır. Zira onlara göre son tahlilde belirleyici unsur ekonomik temel olmakla birlikte; politika, din, felsefe, hukuk ve sanat gibi üst-yapı kurumlarının da alt-yapı üzerindeki etkileri azınsanmayacak düzeydedir. Keza tarihte ileri sürülmüş olan ilk sosyalist fikirler, sosyalist üretim tarzının egemen olduğu koşullar altında değil; kapitalist üretim tarzının egemen olduğu koşullar altında ve yine bu koşulların sebep olduğu çelişkilerin zorunlu sonuçları olarak ortaya çıkmışlardır. Nitekim ekonomik temelde ortaya çıkan çelişkiler, üst-yapıda birtakım yeni fikirlerin doğuşuna sebep olurken, bu fikirler "egemen sınıfın ideolojisine karşı koyarak ekonomik temelde köklü değişiklikler (devrim) yapılması gereğine" ışık tutarken, bunun tarzını da belirlerler. Bu anlamda alt-yapı ve üst-yapı arasındaki diyalektik ilişki ile ideolojik alanda yürütülen mücadelenin önemi görünür olmaktadır (Abacı, 1978, ss.47-48).

Bu anlamda Marx, 1848-51 olaylarıyla ilgili olarak kaleme aldığı analizler neticesinde; varoluşunu geleneksel köklere dayandıran ve toplumsal kriz anlarında insanları, ortak çıkarları etrafında anlaşmazlığa sürükleyen, sömürü aracılığıyla sürdürülen toplumsal düzeni değiştirmek üzere verilebilecek bir devrimci mücadelenin

önünü tıkayarak geçmişe öykünme yönünde onları teşvik eden sembolik biçimlere daha önceden dikkat çekmiştir. Nitekim geleneksel kodlar, insanları zapturapt altına alabilmekte ve yaşamsal tercihler konusunda etkileyebilmektedir; ayrıca "geçmişin gelecekleri ve efendilerinin onların hizmetkârı olduğuna" inanmaya onları teşvik edebilmektedir. Çoğunlukla büyük halk kitlelerinin tahakküm ve sömürü koşullarına boyun eğdirildiği toplumsal düzenleri ayakta tutmak da bu şekilde mümkün olmaktadır. Zira geçmişten aktarılagelen sembolik biçimler, gündelik yaşam pratiklerini ve gündelik inançları meydana getirmektedirler; pek çoğu sonraları işe yaramaz gibi görünseler de insan hayatında son derece etkin ve temel bir role sahip oldukları göz önüne alındığında etkilerini yadsımak mümkün olmaz. Dolayısıyla Marx da düşünce evreninde toplumsal yaşamın sembolik boyutuna yeterince önem vermemiş olsa da yazılarını, bu boyutun on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sındaki sonuçlarının farkında olarak kaleme almıştır. Bu bağlamda Marx'ın da zaman zaman, geçmişten aktarılagelen sembolik biçimlerin bir şimdinin kalbinde hayat bulduğunu ve toplumsal değişim talebindeki devrimci hareketlerin bu biçimler tarafından yoldan çıkarılabileceğini de kabul ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak Marx, Thompson'un da ifade ettiği gibi "kelimelerin ve imgelerin baskıcı bir toplumsal düzeni muhafaza etmeye ve toplumsal değişimin rotasını parmaklıklarla örmeye hizmet eden bir geleneği yeniden harekete geçirebilme biçimlerine dikkat çekerek, yeni bir ideoloji kavrayışının kuramsal alanının sınırlarını belirlemiştir" (2013, ss.59 ve 97).

1.1.3. Gramsci'nin İdeoloji Yaklaşımı

İdeoloji kavramının giderek daha çeşitli şekillerde ve yaygın olarak kullanılmaya başlanması, 1920'li yıllarda devrimci hareketlerin üst üste almış oldukları yenilgilerin hemen sonrasında gerçekleşmiştir. Bu dönemde devrimci hareketlere önderlik eden pek çok aydın, mağlubiyetin nedenlerini kendi dışlarında aramışlardır. Onlara göre ortaya çıkan durumun temel sebebi, işçi sınıfı hareketinin burjuva ideolojisi tarafından örsenlenmiş olmasıdır. Bu bağlamda burjuva ideolojisinin etkisi altında kalan işçi sınıfının kendi ideolojisini yaratma noktasında başarısızlığa uğradığını ileri sürerek "devrimin öznel koşulları" meselesine odaklanan ilk düşünürlerden biri de Antonio Gramsci'dir (Oskay, 2014a, ss.300-301).

Nitekim takvimler, Marx'ın kuramsal yaklaşımlarını ortaya attığı günlerden çok daha sonrasını, 1926 yılını gösterdiğinde Gramsci, kendisini 1917-1921 yılları arasında yaşanan devrimci ilerleme döneminin koşullarından çok farklı bir gerçekliğin içinde bulmuştur. Bu tarihlerde kapitalizm, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki ekonomik çöküş sürecini atlatmayı başarırken kendi mevcudiyetini de güvence altına almıştır. Batı'da parlamenter rejimler sağlam bir şekilde ayakta kalırken; bunun aksinin yaşandığı durumlarda ise iktidarlar, otoriter liderler tarafından ele geçirilmiştir. Bunun paralelinde sosyalist devrimler yenilgiye uğratılmış, dünyanın pek çok farklı noktasında yeni yeni filizlenmekte olan girişimler de bastırılmıştır. Dolayısıyla kapitalist toplumların, büyük bir esnekliğe sahip görünen politik ve ideolojik kaynaklarına yönelik yeni bir çözümleme girişimi kaçınılmaz hale gelmiştir. Aynı zamanda 1917 yılında Rusya'da uygulanmış olandan farklı, yeni bir stratejiye de ihtiyaç vardır (Forgacs, 2018, s.229).

Dolayısıyla XX. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan iki dünya savaşının yanında Avrupa'da meydana gelen bir dizi sosyalist devrim denemesinin, kapitalist sistemi sarsmaktan ziyade, onun daha da güçlenerek yoluna devam etmesini sağlamış olması, ideoloji kavramı üzerine ortaya konacak yeni yaklaşımlara olan ihtiyacı daha fazla hissedilir kılmıştır. Böylelikle bu gibi büyük kriz dönemlerine şahitlik etmesine rağmen, kapitalizmin hala nasıl ayakta kalabilmiş olduğu üzerine yürütülen tartışmalar, ideolojik çözümlemelerin odağını, ekonomik sistemin özelliklerinden ziyade kapitalizmin kendini siyasal, kültürel ve ideolojik süreçler üzerinden yenileyebilme potansiyeline çevirmiştir. Çünkü Klasik Marksizm'in daha çok kapitalizmin emek süreçleri üzerine yoğunlaşması, politik ve ideolojik süreçler üzerine yürütülecek olan analizlerin eleştirel kuramlar içinde çoğunlukla geri plana itilmesine sebep olmaktaydı. Aynı zamanda kapitalist devletin, burjuva sınıfının baskı ve şiddete dayalı yönetim aygıtı olduğu şeklindeki Marksist tanımlama, kapitalist sistemin kültürel ve ideolojik boyutta kendini sürekli olarak nasıl yeniden-ürettiğini açıklama noktasında da artık yetersiz kalmaktaydı. Bu nedenle ideoloji üzerine yürütülen yeni tartışmalarda daha çok kapitalizmin nasıl oluyordu da açık şiddet ve zorbalığa başvurmadan kitleleri sorunsuzca yönetebildiği üzerine yoğunlaşılmaktaydı. Nitekim gelişmiş kapitalist toplumlarda işleyen kültürel ve ideolojik süreçler ancak bu şekilde kavranabilirdi. Düşünürler artık, kapitalist sistem

içinde sürdürülen üretim pratiklerinin ortaya çıkardığı toplumsal çarpıklıklarla uğraşmak yerine, parlamenter demokratik bir siyasal sistem içinde kapitalizmin nasıl olup da yönetilen sınıfların rızasını alabildiği üzerine kafa yormaktaydılar. Bunun sonucunda ideoloji tartışmaları yeni bir kavram etrafında yürütülmeye başlanmıştı; yeni ideoloji tartışmalarının odağındaki bu kavram hegemonyadır. Hegemonya kavramı üzerine yürütülen tartışmalar ise genellikle egemen ideoloji kuramı etrafında biçimlenmektedir (Sancar, 2014, ss.27-29).

Bu düşünce atmosferinde Marx'ın kuramsal mirasını devralan Antonio Gramsci'nin ideoloji tartışmalarına hegemonya kavramıyla getirdiği yeni açılımlar, ideolojinin "sistematik düşünce" olduğu yönündeki sınırlı anlayışın ötesine geçilmesine imkân tanımıştır. Böylece ideoloji çözümlemeleri, toplumsal mücadele ve uyumlanma pratikleri içinde bulunan kolektif öznelerin, kendilerini kesintisiz bir döngüde temsil etmeye çalıştıkları dinamik bir alanın incelenmesi üzerine yoğunlaştırılmıştır. İdeoloji, maddi temel üzerinde yükselen toplumsal pratiklerden biri olarak yorumlanmaktadır artık. Böylelikle statik tanımından kurtulan ideoloji kavramı, toplumsal yaşamda her gün farklı biçimlerde ortaya çıkan bir pratiğin parçası haline gelmiştir (Sancar, 2014, s.43).

Gramsci'nin yaklaşımına paralel olarak hegemonya kavramının etrafında biçimlenmiş olduğu egemen ideoloji kuramı da kapitalizmi yalnızca ekonomik düzlemde artıkdeğere el konulmasını mümkün kılan mekanizmalar üzerinden incelemeyi veya onu ekonomik bir sömürü sistemi olarak tanımlamayı yetersiz bulmaktadır. Çünkü kapitalizm, dikkatle incelenmesi gereken toplumsal bir sistemdir. Bu doğrultuda kapitalist sistemin, krizlerden kendini koruyabilmesinin ve her daim kendisini yeniden üretebilmesinin temel dayanakları araştırılırken, ideolojik düzlemde olup bitenler de göz ardı edilmemelidir. Nitekim bu bütünsel sistemi yalnızca ekonomik düzlemde ele almak, sadece kapitalist sistemi yıkıma götürmesi muhtemel çelişkileri görülebilir kılacak, sistemin yeniden üretiminde etkin olan mekanizmalar ise daima bir sis perdesinin ardında kalacaktır. Zira kapitalist sistemin doğasında bulunan ve her daim bir kriz durumu ortaya çıkarma potansiyeli taşıyan ekonomik çelişkiler, ideolojik alanda işleyen yapılar aracılığıyla nötralize edilmektedir. Bu nötralizasyon ise toplumdaki

antagonist sınıfların çıkarlarını bağdaştırmak adına devreye sokulan ideolojik ve siyasal birtakım süreçlerin neticesinde yönetilen sınıflardan elde edilen onay ile sağlanmaktadır. Kapitalist sistemin devamlılığı ise tam da bu sürecin sağlıklı bir biçimde yürütülebilmesine bağlıdır. Dolayısıyla kapitalist sistemin krizden kurtulabilmesi sadece egemen ideolojinin temin edilmesiyle mümkündür. Keza egemen ideolojinin yaratımı ve topluma yaygınlaştırılması, kapitalist sistemin sürekliliğinin sağlanabilmesi noktasında temel bir önceliktir. Bununla birlikte kapitalist sistemde egemen ideolojinin oluşumu aynı zamanda hegemonyanın da oluşumu anlamına gelmektedir. Çünkü egemen ideoloji kuramının temel tezine göre kapitalist sistemin istikrarlı bir biçimde sürdürülmesi; yönetilen sınıfların onayına dayanan, egemen sınıfın çıkarlarını yeniden üreten ve kapitalist devletin açık şiddete başvurmasını gereksiz kılan ideolojik ve siyasal bir yapının kurulmasına bağlıdır (Sancar, 2014, ss.29-30).

Ayrıca egemen ideoloji, toplumsal işleyişi bütünlüklü kılan ve bireyleri bu işleyişle uyumlu hale getiren sembolik bir tutkal görevindedir; bu nedenle toplumsal yaşamın her bir noktasına nüfuz etmiştir. Bunun sonucunda toplumun farklı kesimlerinden bireyler, eşitsizlikle yoğrulmuş bir toplumsal işleyişe eklemlenebilmektedirler. Egemen ideolojinin bu her yere sinmişliği bir taraftan egemen olanın herhangi bir zorlukla karşılaşmadan diğerleri üzerinde nasıl tahakküm kurabildiğini açıklarken; bir taraftan da küçük bir grup tarafından kurulmuş olan bu tahakkümün, toplumda sayıca çok daha fazla olan insan kalabalıkları tarafından onaylanması durumunu da anlaşılabilir kılmaktadır. Keza egemen ideoloji, toplumun farklı kesimlerinden insanların hemen her birini mevcut toplumsal işleyişle bütünleştirerek toplumsal düzenin, egemen grupların menfaatleri doğrultusunda yeniden-üretilmesine hizmet eden sembolik bir sistemdir (Thompson, 2013, s.112).

Bu sistemin işlerliğini sağlayan şey ise insanların varoluşlarını toplum olarak sürdürebilmelerinin yalnızca -hangi topluluğa mensup olunursa olunsun- aralarında birtakım değerlerin paylaşıldığına dair ortak bir inancın var olmasına bağlı olması gerçeğidir. Ayrıca insanın, doğayla baş edebilmesi için toplum halinde yaşaması da temel bir zorunluluktur. Lakin insanlar yaşamlarını çeşitli toplulukların üyeleri olarak sürdürmektedir. Bu topluluk üyelerinin her biri “ben”i; bu “ben”in dışında kalan

üyelerin tümü de bu “ben” için “biz”i meydana getirmektedir. Bu topluluğun dışında kalan başta doğa olmak üzere davranışları önceden bilinemeyen ve güvenilmemesi gereken diğer tüm varlıklar ile diğer tüm insan toplulukları ise “ötekiler”i oluşturmaktadır. Bu noktada ideoloji, toplumsal bir çimento gibi toplumun bir aradalığını sağlamak adına “ben”in “biz”le olan ilişkisini birtakım kural ve değere bağlayarak düzenlemektedir. Ayrıca “biz”in “ötekiler”le arasındaki ilişki de ideoloji tarafından belirlenmektedir (Belge, 1979, s.60).

Nitekim Gramsci’nin yaklaşımında da ideoloji, toplumun farklı düzeylerini bir çimento gibi bütünleştirmektedir. Toplumsal yaşamda insanların birbirleriyle anlaşmaları ideolojinin de araçlarından biri olan dil aracılığıyla mümkündür. Ancak dil aynı zamanda kelimeler aracılığıyla birtakım değerler taşımaktadır. Bu nedenle toplum üyelerinin anlaşmaları hem semantik içeriğin dil aracılığıyla paylaşılmasının bir sonucu hem de birtakım değerlerin dilin kelimeleri aracılığıyla taşınmasının bir nedenidir. Dolayısıyla ortak bir dilin ve bu dilin içerdiği ideolojinin paylaşılması, toplumun farklı kesimlerine mensup olan bireylerin bir arada bulunabilmelerini mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte toplumu bir araya getiren bireylerin bu sürece farklı toplumsal konumlardan dâhil olması, eşzamanlı olarak gerçekleşen ikinci bir sürecin daha ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Zira bir toplumu meydana getiren unsur, birbirleriyle kutupsal ilişkiler içinde bulunan insanların bir aradalığı, farklı toplumsal sınıfların birlikteliğidir. Bu nedenle bir toplumun varoluşunda hem bir paylaşım, bir ortaklık hali hem de sınıfsal farklılıklardan kaynaklanan kutuplaşmalar söz konusudur. Tam da bu noktada ideolojik unsurlar arasında kurulmuş olan ortaklıklar aracılığıyla, çimento işlevi için temel bir öge olan sınıflar arası geçişkenlik sağlanmaktadır. Kutupsallık hali ise üzerinde ortaklık sağlanmış olan bu unsurların, farklı toplumsal kesimler tarafından karşıt içerikler oluşturmak adına söylemsel pratiklere eklemlenmeleri yoluyla kendi ideolojik sınıf söylemlerinin yaratımıyla sonuçlanmaktadır (Belge, 1978/79, s.77).

Bununla birlikte Gramsci, kutupsal ilişkilerin sürdürüldüğü toplumsal yapılarda kimi zaman onlarca yıl sürebilecek kriz durumlarının ortaya çıkabileceğini ifade etmektedir. Toplumsal yaşamın akışında meydana gelebilen böylesi olağandışı süreçlerde, bir çözüme kavuşturulması neredeyse imkânsız olan birtakım yapısal

çelişkiler açığa çıkmakta ve giderek büyümektedir. Bu süreçte her şeye rağmen statükoyu muhafaza etmek için değişime direnç gösteren birtakım politik güçler, bu çelişkileri eldeki imkânlar dâhilinde ortadan kaldırabilmek adına büyük bir mücadelenin içine girmektedirler. Bu mücadeleler, aralıksız olarak sürdürülen inatçı çabalardır; nitekim Gramsci'nin de belirttiği gibi "hiçbir toplumsal formasyon vadesini doldurduğunu kabul etmeye yanaşmaz". Diğer taraftan muhalif güçler ise bu süreçte yürütülen inatçı çabaların neticesi olarak ortaya çıkan "konjonktürel" bir alanda örgütlenirler (2018, s.245).

Gramsci'nin yaklaşımına göre bu "konjonktürel" olan, reel hayattaki karşılığını sivil toplum alanında bulmaktadır. Bu anlamda Gramsci, sivil toplum ve devlet arasında bir ilişki kurarak bu ilişkiyi tarihsel blok kavramı üzerinden hegemonya kuramı ile bağlantılandırır. Ona göre devlet ve sivil toplum, iktidar ilişkisinin farklı şekillerde yürütüldüğü iki ayrı alandır. Devlet alanı; baskı ve siyasal egemenliğe, diğer bir ifadeyle diktatörlüğe dayalı bir iktidar alanıdır. Sivil toplum alanı ise onaya dayalı hegemonya alanıdır. Dolayısıyla Klasik Marksizm'de devletin, egemen sınıfın çıkarlarını koruma altına almak adına baskı ve zor kullanımına başvurma süreçlerini odağa alınıp diğer tüm iktidar biçimleri göz ardı edilirken; Gramsci, devletin baskı ve zora dayalı iktidar yapılanmasını ikinci planda tutarak bu baskıyı meşru ve gizil kılan mekanizmalara odaklanmaktadır. Bu bağlamda Gramsci, baskıyı meşru ve gizil kılan mekanizmaları kullanan iktidar biçimlerinin ideoloji dolayımıyla işlediklerini ifade eder. Bu sayede egemenlik temin edilirken, doğrudan baskı kullanımına çoğunlukla ihtiyaç duyulmaz. Hegemonya kavramıyla işaret edilmek istenilen de tam olarak bu şekilde işleyen bir iktidar yapılanmasıdır. Zira Gramsci'nin hegemonya çözümlemesine göre iktidar; merkezi devlet yapılanmasının kurumsal özelliklerinden türemiş, baskıya dayalı ve özneye dışsal bir şey olmaktan ziyade; işletilen birtakım ideolojik süreçler neticesinde insan bilincinde yaratılan ve onaya dayalı olan bir yapılanmadır. Nitekim Gramsci, sivil toplum alanında kapitalizmin, kitlelerin onayına dayalı entelektüel ve moral egemenliğini nasıl sağlayabildiği üzerine birtakım çözümlemeleri bu noktadan hareketle sunmaktadır (Sancar, 2014, ss.31-33).

Nitekim modern dönemde iktidar ilişkileri, doğrudan güç kullanımı ya da mutlak siyaset düzleminde faaliyet gösteren sosyalizasyon kurumları aracılığıyla değil; toplumsal üretim sürecinde istihdam edilen teknolojilerin gelişim düzeyine paralel olarak sivil toplum alanında gerçekleştirilen pek çok kültürel düzenleme ile muhafaza edilmekte ve yeniden-üretilmektedir. Bu düzenlemeler, birbirleriyle çelişir görünen alt-kültür alanlarını dahi kapsamaktadır. Ayrıca egemenlik yapısının devamlılığını sağlamak adına sivil toplum alanında gerçekleştirilen her türlü kültürel düzenleme, son derece karmaşık sistemlerin içinde kurgulanmaktadır (Oskay, 2014a, ss.58-59).

Buna göre bir toplumda egemen olan sınıfın dışında kalan grup ya da sınıflara ait bir takım ideolojik unsur ve alt-sistemler, görece özerk bir biçimde egemen ideolojinin içinde barınabilmekteyse de bu tür ideolojik unsur ve alt-sistemler, daima egemen ideolojinin kontrolü altındadır. Bunların tümü, son tahlilde egemen ideoloji tarafından düzenlenmiş bir ideolojik alanda var olabilmektedir. Nitekim Gramsci'nin deyişiyle hegemonyanın egemen sınıf tarafından teminat altına alınması da bu şekilde sağlanmaktadır. İdeolojik alanın, egemen ideoloji aracılığıyla düzenlenmesi, bir taraftan yönetilen sınıfların egemen sınıf ya da sınıf fraksiyonlarının politik liderlik uygulamalarına rıza göstermelerini teminat altına alırken bir taraftan da egemen sınıfın türlü fraksiyonlarının, iktidar bloğuna dengeli bir biçimde entegre edilmelerini mümkün kılmaktadır (Thompson, 2013, s.116).

Bu çözümlemelere bağlı olarak sivil toplumu Marx'tan farklı biçimde tanımlamakta olan Gramsci'ye göre bu sivil alan, üretim alanının dışındadır ve "özel" olarak nitelendirilen bütün kurumları kapsamaktadır. Sivil toplum felsefi, kültürel, edebi, sanatsal pek çok toplumsal pratiğin gerçekleştirildiği bir alandır. Nitekim ideolojinin, entelektüel ve moral düzeyde işlediği alan da burasıdır. Bu anlamda sivil toplumu ideolojik mücadele pratikleri üzerinden değerlendiren Gramsci, onu hegemonyanın alanı olarak tanımlamaktadır. Zira ona göre ideoloji, yalnızca üst-yapıda işlevsel olan toplumsal bir pratik değildir. Aynı zamanda üretim süreçlerinin şekillendirilmesinde de önemli roller üstlenmektedir; böylece ideoloji, Gramsci'nin kuramsal modelinde alt-yapı ile üst-yapı arasındaki uyumu temin eden temel bir toplumsal pratiğe dönüşür. Zira birey, kendi toplumsal konumuna ve görevlerine dair

bilincini üst-yapı alanında, diğer bir ifadeyle ideolojik alanda geliştirmektedir. Dolayısıyla insanları kitleler halinde örgütleyen de, insanları harekete geçiren de kendi toplumsal konumlarına ve mücadelelerine dair bilinç edinmelerini sağlayan da ideolojik alanda sürdürülen bu eylemlilik halidir. Böylelikle hegemonya kavramı göstermektedir ki egemen ideoloji aracılığıyla kurulmuş olan iktidarın alanı, sivil toplumdur. Bu bağlamda Gramsci'nin de tıpkı Marx gibi yapı ile üst-yapı arasındaki bağlantının zaruri ve yaşamsal bir niteliğe sahip olduğunu düşündüğü görülmektedir. Ona göre ideolojilerin yokluğunda maddi güçlerin tasavvur edilebilmesi tarihsel açıdan imkânsızken; maddi güçlerden yoksun kalındığında ise ideoloji, bireysel bir hayal olmaktan öte bir şey olmaz (Sancar, 2014, ss.32-33; Gramsci, 2018, ss.240 ve 243-244).

Bu doğrultuda Gramsci; toplumsal sınıflar, bu sınıfların ekonomik düzeydeki maddi çıkarları ve bu çıkarların siyasal iktidar pratikleri neticesinde üretilen ideolojik temsilleri arasında belirli birtakım ilişkiler bulunduğunu ileri sürmektedir. Toplumsal bir sınıfın, maddi üretim sürecindeki konumu ile bu sınıfın ideolojik ve siyasal düzlemdeki konumunu temsil eden fikirler karşılıklı bir ilişkinin içindedirler. Bu nedenle toplumsal sınıfların çıkarları, ideolojik düzeyde de temsil edilebilmektedir. Zira bu ilişki, toplumsal sınıfların maddi çıkarları üzerinden tarif edilebilecek bir dünya görüşü üzerine temellenmektedir. Bu anlamda toplumsal sınıfların dünya görüşü şeklinde ifade edilebilecek olan ideoloji, gerçek yaşamda meydana gelen tarihsel ve toplumsal çelişkileri görünmez kılan bir yanılsama biçiminde tanımlanmak yerine; toplumsal sınıfların, sınıfsal çıkarlarını ortaya koydukları ve kendilerini politik alanda bu çıkarlar üzerinden tarif ettikleri bir temsil biçimi olarak tanımlanmaya başlanmıştır (Sancar, 2014, ss.33-34).

Dolayısıyla Gramsci'nin kavramsal modeli çerçevesinde hegemonya, siyasal iktidar mücadelesi içinde yürütülen bir ideolojik anlam yaratma mücadelesi biçiminde de okunabilmektedir. Hegemonya bu şekilde ideolojik bir mücadele alanı olarak tanımlandığı zaman ise *karşı-hegemonya*nın gerçekleşme potansiyeli de göz önüne alınması gereken bir mesele haline gelmektedir. Zira hiçbir egemen güç, hegemonik alanda var olan ideolojik unsurların tümünü kendisiyle ilişkilendirerek çıkarı adına kullanma gücüne haiz değildir. Bu nedenle karşı-hegemonyanın temini de daima imkân

dâhilinde olacaktır. Özellikle egemen sınıfın çoğunlukla gereken ilgiyi göstermediği genel kültür alanında verilecek ideolojik ve politik bir yeniden anlamlandırma mücadelesi, karşı-hegemonyaya kapı aralayabilecektir. Nitekim karşı-hegemonyanın kurulma alanı Eagleton'un da ifade ettiği gibi kültürün göz ardı edilmiş değerleri, gelenekleri, konuşma biçimleri ve ritüelleridir. Bu doğrultuda Gramsci de ideolojik unsurların farklı dokularda bir araya gelmesinin birer yansıması olarak felsefe, din, ortak-duyu ve folklor arasında temel bir ayrıma gitmiştir. Bu ayrıma göre felsefe en tutarlı ve sistematize durumdaki entelektüel yapıyı; din ve ortak-duyu sistematik olması fazla gerekli olmayan kolektif bilinç alanlarını; folklor ise birçoğu kalıplaşmış formlar haline gelmiş olan popüler kültür tarzlarını tanımlamaktadır. Barrett'a göre bu şekilde "daha az sistematize olmuş, gevşek ideolojik eklemlenme ilişkileri içinde yaşayan bu tür bilinç öğeleri karşı-hegemonyanın filizleneceği alanlardır" (akt. Sancar, 2014, ss.43-44).

Bu noktada Kellner, kültürel üretim araçlarının egemen sınıf tarafından denetim altında tutulması sürecinin, maddi üretim araçlarındaki kadar etkin bir biçimde işletilemediği gerçeğine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu durum, yazar ve sanatçı gibi toplumsal eleştiride bulunabilecek kişilere, popüler kültür dolayımıyla egemen/hegemonik ideolojiye karşı bir duruş ortaya koyabilmenin imkânını sunmaktadır. Bu ise ancak egemen ideolojinin içindeki özgürleştirici unsurların sürekli olarak desteklenmesiyle mümkündür (Oskay, 2014a, s.332).

Bu noktada Gramsci, popüler kültür kavramı üzerinde önemle durmaktadır. O, popüler kültürün ürünü olan zihniyet kalıplarının, insan davranışları üzerinde meydana getireceği değişimler ile devrimci dönüşüm süreçleri arasında bir bağlantı kurulabileceğini ileri sürmektedir (Forgacs, 2018, ss.449). Örneğin Fransız filozof ve yazar Paul Nizan popüler kültürü dışlayan bir yaklaşım sergilerken, özellikle popüler edebiyatın burjuva sınıfının elinde, işçi sınıfına yutturulmakta olan bir afyon vazifesi gördüğünü iddia etmekteydi. Gramsci ise bu tarz görüşlerin aksine yeni bir kültürün yaratılabilmesinin ancak çoklu stratejiler aracılığıyla ve değişik akımların bir arada desteklenmesiyle mümkün olabileceğini ifade etmektedir. Ona göre yeni edebiyat, "kendi köklerini popüler kültürün verimli toprağına, onun beğeni ve eğilimlerine, onun

moral ve entelektüel dünyasına" -ki bu kültür geri ve konvansiyonel dahi olsa- salmalıdır. Zira Gramsci, edebiyat eleştirisi ile toplum eleştirisinin, yeni bir kültürel ortam yaratmak adına sürdürülen ideolojik mücadelenin birbiriyle kaynaşmasının gerekliliği üzerinde durmaktadır" (Forgacs, 2018, s.488).

İleride teorik yaklaşımını Gramsci'nin hegemonya kavramından aldığı ilhamla inşa edecek pek çok isimden biri de Stuart Hall olur. Gramsci'nin hegemonya yaklaşımına göre insanların duygu ve düşünceleri, toplumun ortak duyusu sabit, değişmez gerçeklikler değildirler. Dolayısıyla herhangi bir kültürel formu bayağı ya da hakiki gibi etiketleyici sıfatlar üzerinden nitelemek de yanlış olacaktır. Zira bunların tamamı, çok sayıda çelişkili durumun toplamından meydana gelmiş olgulardır. Bununla birlikte hiçbir zaman "kültürel aptal" olarak değerlendirilmemesi gereken sıradan insan, kendi yaşamına ilişkin gerçekliğin popüler kültür formları aracılığıyla temsil edilme biçimlerinin daima farkında olmuştur. Nitekim iktidar bloğu ile halk bloğu arasındaki mücadele, popüler kültür formları üzerinden sürdürülmektedir. Dolayısıyla Hall için popüler kültür, "daima iktidar ilişkilerinin bir parçasıdır; içinde iktidarın elinde bulundurduğu güce karşı direnmenin ve bu güçten sıyrılmanın izlerini taşır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve aynı anda güvenlik altına alındığı yerdir". Keza toplumun farklı kesimleri, popüler kültür formları üzerinden kendilerine ait yaşam tarzlarını, beğeni ve beklentilerini görünür kılmaktadırlar. Diğer bir ifadeyle ideolojiler, popüler kültür formaları aracılığıyla dışa vurulmaktadır. Dolayısıyla popüler kültür ürünlerini, farklı toplumsal kesimlerin kendilerini ifade edebilmek üzere başvurdukları birer mücadele aracı; popüler kültürü de bu mücadelenin verildiği alan şeklinde okumak mümkündür (Arık, 2011, s.131).

1.1.4. Althusser'in İdeoloji Yaklaşımı

Althusser, *Alman İdeolojisi*'nde ortaya atılan, ideolojinin, bireyin gerçek varoluş koşullarıyla kurduğu hayali bir ilişki olduğu savından hareketle, bireyin gerçek varoluş koşullarını temsil etmek adına, bu koşulları neden böylesi hayali bir aktarıma dönüştürmeye ihtiyaç duyacağı sorusunu sormaktadır. Althusser'in bu soruya verdiği ilk cevap; bir avuç hayasız kişinin "halk" üzerinde egemenlik kurmak ve "halkı" sömürmek adına, insanların hayal güçlerini denetim altına almayı ve onların zihinlerini

köleleştirmeyi mümkün kılmak üzere çarpıtılmış bir dünya tasavvuru yaratmış olmasıdır. Soruya verdiği ikinci cevap ise bireyin var olma koşullarının her bir hücresine işlemiş olan maddi yabancılaşmadır. Althusser'in kendi sorusuna verdiği bu yanıtlar Marx ve Engels'in, herhangi bir ideolojide görülebilecek olan "dünyaya ilişkin hayali temsilde yansıtılanın insanların gerçek varoluş koşulları, yani gerçek dünyaları olduğu" yönündeki temel varsayımlarını ilk anlamıyla destekliyor görünmektedir. Fakat Althusser devamında, "insanların" ideolojide "temsil ettikleri" şeyin, onların gerçek var olma koşulları, gerçek dünyaları olmadığını; ideolojide onlar adına temsil edilenin bu varoluş koşullarıyla kurdukları hayali ilişki olduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca bu ilişki ona göre, gerçek dünyayla ilgili her türlü ideolojik, dolayısıyla hayali temsilin tam orta yerinde bulunmaktadır. Buradan hareketle Althusser, her türlü ideolojide görünür olan bütün hayali çarpıtmaların, bu ilişkinin hayali doğası tarafından desteklenmekte olduğu yönündeki savını ortaya atar. Ona göre ideolojiler, mecburi biçimde hayali olan çarpıtılmalarında, mevcut üretim ilişkilerini ve bu ilişkilerin paralelinde ortaya çıkan daha başka ilişkileri temsil etmezler; en temelde temsil edilen şey bireylerin, üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türemiş olan başka ilişkilerle kurdukları hayali ilişkidir. Bu noktada Althusser, Marksist ideoloji yaklaşımından ayrılmaktadır; çünkü bu yaklaşıma göre ideolojide temsil edilen, bireylerin var olma koşullarını belirleyen somut ilişkiler sistemiyken, Althusser'in yaklaşımında ideolojide temsil edilen şey, bireylerin içinde yaşadıkları somut, gerçek ilişkilerle kurdukları hayali ilişkiye dönüşmektedir. Bunun sonucunda gerçek ilişkilerin ideolojilerde neden hayali biçimde çarpıtıldıkları sorusunu bir kenara bırakan Althusser, "bireylerin kendi varoluş koşullarını ve toplu ve bireysel yaşamlarını yöneten toplumsal ilişkilerle kurdukları (bireysel) ilişkiye dair bireylere verilen temsilin" neden hayali olmak zorunda olduğu sorusunun peşine düşer (Althusser, 2014, ss.69-72).

Bu bağlamda Althusser de Gramsci'ye benzer şekilde, ileri bir kapitalist sistemde ideoloji ile iktidar arasındaki ilişkiyi çözümlemeye çalışmıştır. Açık bir şiddete başvurulmadan sistemin devamlılığının nasıl sağlandığı üzerine odaklanan Althusser, alana sunduğu egemen ideoloji yaklaşımıyla, ideoloji tartışmalarına yön veren bir diğer isim olmuştur. Bu yaklaşıma göre ideoloji, toplumsal formasyonun yeniden-üretiminde önemli birçok görev üstlenmektedir. Bu bağlamda ideoloji, siyasal ve ekonomik

iktidarın devamlılığının temini adına kitlelerin ikna edilmesi süreçlerinde işlevseldir. Zira sistemin yeniden-üretimi de bu sürecin sağlıklı bir biçimde yürütülmesine bağlıdır. Bununla birlikte daha önceki klasik ideoloji yaklaşımlarında toplumsal formasyon, alt-yapı ve üst-yapı metaforları üzerinden çözümlenmektedir. Althusser ise toplumsal formasyon çözümlemesinde siyasal, ekonomik ve ideolojik alanların her birine görece özerklikler atfederken, aynı zamanda bu alanların bir bütün olarak toplumsal sistemin yeniden-üretiminde işlevsel olduklarını ileri sürmektedir. Zira kapitalist bir toplumsal formasyonda temel yapısal özelliklerin, yani üretim güçleri ile üretim ilişkilerinin yeniden-üretilmeleri, çoğunlukla ideolojik ve siyasal süreçlerin işletilmesiyle mümkün olmaktadır. Söz konusu ilişkiler, bu süreçler dolayımıyla yeniden ve çelişkisiz bir tarzda kurularak öznelere onaylatılmak zorundadır. Bu noktada Althusser, sürecin hem *ideolojik aygıtlar* içinde hem de ideolojik öznelerin kurulduğu mikro-yapılar üzerinden işletildiğini ifade etmektedir. Böylelikle ideolojik ve siyasal alan çözümlemelerinde ortaya attığı *devletin baskı aygıtları* ve *devletin ideolojik aygıtları (DİA)* şeklindeki kavramsal ayrımını Althusser, kurumsal ve işlevsel iki farklı düzlemde devreye sokmaktadır (Sancar, 2014, ss.47 ve 49).

Althusser bu bağlamda devleti, XIX. yüzyılda burjuva sınıfı ile büyük toprak sahiplerinin, diğer bir ifadeyle egemen sınıfların proletarya üzerindeki egemenliğini teminat altına alarak işçi sınıfının kapitalist sömürü düzenine boyun eğmesini ve artı-değerin kendisinden zorla alınmasına razı gelmesini sağlayan bir çeşit baskı "makinesi" biçiminde tanımlamaktadır. Devlet aygıtı olarak adlandırdığı bu makineyi de iki ayrı kurumlar bütünü şeklinde ele almaktadır. Bu iki bütünden biri (baskıcı) devlet aygıtını, bir diğeri de devletin ideolojik aygıtlarını temsil etmektedir. Üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi, üretim ve dolaşım süreçlerinin maddiliğinin yanında hukuki-siyasal ve ideolojik bir üstyapı aracılığıyla; bir diğer ifadeyle devlet iktidarının devlet aygıtlarında uygulanması yoluyla temin edilmektedir. Yani üretim ilişkilerinin yeniden-üretiminin sağlanması, bu iki kurumlar bütünü -bir yanda devletin ideolojik aygıtları, bir yanda da (baskıcı) devlet aygıtı- aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu iki kurumlar bütününden devletin ideolojik aygıtları daha çok ideolojiye dayalı, (baskıcı) devlet aygıtı ise daha çok baskıya dayalı olarak işlese de bütün devlet aygıtları yöntem olarak zaman zaman ideolojiye zaman zaman da baskıya ağırlık vermektedir. Ancak üretim süreçlerinin

yeniden-üretiminde devletin ideolojik aygıtları çoğunlukla (baskıcı) devlet aygıtının "kalkanı" altındadır. Bu yeniden-üretim sürecinde etkin olan aygıt ise daha çok devletin ideolojik aygıtlarıdır ve egemen ideolojinin süreçteki rolü de genellikle burada görünürlük kazanmaktadır (Althusser, 2014, ss.44 ve 55-57).

Althusser'e göre, çok sayıda farklı kurum ve faaliyetin bir arada bulunmasıyla işlerlik kazanan devletin ideolojik aygıtları ile bu aygıtların bünyesinde veya bu aygıtlar vasıtasıyla üretilmiş olan ideoloji, her şeyden önce egemen sınıfın ideolojisi aracılığıyla bütünleştirilmektedir. Bir diğer ifadeyle bunların tamamı, egemen ideolojiyi tahkim eden mekanizmalardır. DİA'ların bünyesinde farklı birçok ideolojik unsur barınabilir olmakla beraber; ideolojik alanın yapılandırılmasında etkin unsur, bu aygıtların denetim hakkını elinde bulunduran egemen sınıfın ideolojisidir. Bu bağlamda egemen ideolojinin üretim ve dağıtımı ile mevcut üretim ilişkileri ve bu ilişkilere rıza gösteren özneler olarak bireylerin yeniden-üretilmelerinin teminat altına alınması, devletin çeşitli kurumları aracılığıyla sağlanmaktadır (Thompson, 2013, s.114).

Öte yandan devletin ideolojik aygıtları ile (baskıcı) devlet aygıtı arasında bazı temel farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin (baskıcı) devlet aygıtından yalnızca tek bir tane bulunurken, çok sayıda farklı DİA'nın varlığı söz konusudur. Bu durum DİA'ların bir arada işlemesini sağlayan birliğin dolaysızca görülebilir olmasını engellemektedir. Bunun yanında yekpare bir yapıda bulunan (baskıcı) devlet aygıtı, kamuya ait bir alanda karşımıza çıkarken; devletin ideolojik aygıtları ise çoğunlukla özel alanda işlevsel olmaktadır. Keza aile, okulların bazıları, basın ve medya kuruluşları, kültürel kuruluşlar vb. çoğunlukla özel alanda işlemektedir. Bunun yanında bir diğer önemli ayrım ise aygıtlar arasındaki yöntem farklılıklarıdır. (Baskıcı) devlet aygıtı kimi zaman "şiddet kullanımıyla" işlerken, devletin ideolojik aygıtları ise çoğu zaman "ideoloji kullanımıyla" işlemektedir. Fakat her iki aygıt da yerine göre şiddet ve ideolojiyi bir arada kullanır. Çünkü hiçbir aygıtın işleyişi bütünüyle baskıya dayanmaz. (Baskıcı) devlet aygıtı, ilk aşamada fiziksel baskı dâhil her türlü baskıyı kullanarak işlerken, ikinci aşamada ideoloji kullanımına da başvurmaktadır. Althusser bu duruma; Ordu'nun ve polisin, bir taraftan kendi beraberliklerini ve kurumsal yeniden-üretimlerini sağlamak adına bir taraftan da dışarıya sundukları "değerler" aracılığıyla ideolojiyi kullanmalarını

örnek olarak verir. Devletin ideolojik aygıtları ise ilk aşamada ideoloji kullanımıyla işlerken, ikinci aşamada baskıya da başvurabilmektedir. Dolayısıyla tıpkı salt baskıya dayalı herhangi bir aygıt bulunmadığı gibi, bütünüyle ideolojiye dayanan bir aygıt da bulunmamaktadır. Lakin baskıya DİA'larda, sadece bazı uç durumlarda, oldukça hafif bir düzeyde ve sembolik biçimlerde başvurulmaktadır. Aynı zamanda DİA'lar aracılığıyla ceza verme, ihraç etme ve kayırmacılık gibi birtakım yöntemler kullanılarak, sadece egemen ideolojiye itaatin temin edilmesinde görevli olanlar değil, bu ideolojiye boyun eğmesi beklenenler de "eğitilmektedirler". Buradan hareketle söylenebilir ki, (baskıcı) devlet aygıtının işleyişi ile DİA'ların işleyişi arasında daima açık ya da gizli bir biçimde süregiden ilişkisel bağlantılar bulunmaktadır. Bu süreğenliği sağlayan ise egemen ideolojinin varlığıdır (Althusser, 2014, ss.51-53).

Toparlamak gerekirse Althusser'in ortaya koyduğu ideoloji yaklaşımına göre ordu, polis, hapishane, mahkeme gibi kurumların işleyişi baskı ve şiddet kullanımına dayalıyken; okul, aile, din, medya, siyasal parti ve sendika gibi kurumların işleyişi de ideolojik onay mekanizmalarına dayanmaktadır. Althusser aygıtlar arasında yaptığı bu işlevsel ayrımı, bir aygıtın işleyişinde önceliğin baskıda mı yoksa onayda mı olduğu sorusu üzerinden gerçekleştirmektedir. Nitekim Althusser'in de ifade ettiği gibi devletin ideolojik aygıtları dahi pek çok zaman gizli ya da sembolik bir biçimde şiddet ve baskıya başvurabilmektedir. Bu duruma örnek olarak, okullarda verilen disiplin cezaların ya da aile içi kadın ve çocuklara yönelik şiddet gösterilebilmektedir. Ayrıca baskı mekanizmalarının, ideolojik onay mekanizmalarının desteği olmadan uzun süre işlemeleri de pek mümkün değildir. Mahkemelerde son derece gelişkin ve incelikli hukuksal söylemlerin kullanılması bunun iyi bir örneğidir (Sancar, 2014, ss.50-51). Dolayısıyla devletin ideolojik aygıtları, üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlama görevlerini üst-yapı kurumları içinde yerine getirirken her daim devletin baskı aygıtının koruması altında, onun yardımıyla işlemektedir. Bu anlamda DİA'lar üst-yapı kurumlarında işlevseldirler; çünkü üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, üretim sürecinin temel unsuru olan bireyin/öznenin bilincinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla devletin ideolojik aygıtlarının birey/özne üzerindeki etkileri de üretim ilişkilerinin işleyim mantığı içinde açığa çıkmaktadır (Althusser, 2014, ss.140-141).

Bu doğrultuda Althusser üst-yapı ile alt-yapının net bir biçimde iç içe geçmiş olduğunu ve bu iç içe geçme halinin ilk olarak devletin ideolojik aygıtlarında ortaya çıktığını belirtmektedir. Devletin ideolojik aygıtları, üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlama görevlerini, üretim ilişkilerinin işleyişi içinde gerçekleştirdikleri oranda üst-yapıya dâhil olmaktadır. Buradan hareketle Althusser, üst-yapının son kertede alt-yapı tarafından belirlendiği yönündeki varsayımın, sorgulanmak bir tarafa daha da geçerli bir teori haline geldiğini ileri sürmektedir. Çünkü böylelikle üst-yapı ile alt-yapının, devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla nasıl da net ama bir o kadar da karmaşık bir şekilde iç içe geçtiği görülebilmektedir. Aynı zamanda bu teori, üretim ilişkilerinin yeniden-üretiminin devletin ideolojik aygıtları tarafından ne şekilde gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır. Althusser'e göre DİA'lar üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini, üretim ilişkilerinin sürdürülmesini olanaklı hale getirerek sağlamaktadır (Althusser, 2014, s.144).

Nitekim üretim ilişkileri alt-yapı temelinde şekillenmektedir. Bu nedenle üretim ilişkileri, sömürü ilişkileriyle birlikte ilerlemektedir. İkisi arasındaki bu karşılıklı etkileşimin yürütücülerinden ilki, üretim sürecinin içinde aktif olarak rol alan, baskı ve sömürünün sürdürülmesinde işlevsel olan kişilerdir. Müdürleri, müdür yardımcılarını, ustabaşıları, mühendisleri ve üst düzey teknisyenlerin büyük çoğunluğunu bu kişilere örnek olarak göstermek mümkündür. Sömürülenlerin, kendilerine söylenen bütün hikâyelere razı gelmeleri ise süreçte etkin olan ikinci bir unsura karşılık gelmektedir. Bu razı gelme halleri, üretim süreçlerinin farklı birçok aşamasında ortaya çıkabilir. Örneğin işçi sınıfı dahil hemen herkes etkisi altında bulunduğu ideolojiler nedeniyle üzerine tanımlı tüm toplumsal görevleri yerine getirmek ve bunu "meslek ahlakına" uygun biçimde yapmak ister. Bunlar sömürünün kabullenilmesi sürecinin bir sonucudur. Ayrıca bu kabullenme hali, insanların (burjuva) "siyasal görevini" yerine getirdikleri zaman da; "emeklerinin değeri"ni, emeklerinin karşılığı olarak onlara sunulan ücretler üzerinden tanımladıkları zaman da; teknolojik burjuva ideolojisine ait olan "müdür, mühendis, ustabaşı, vb. olmadan bu işler nasıl yürür ki…" söylemini benimsedikleri zaman da ortaya çıkmaktadır. Althusser, bu iki temel unsurdan hareketle üretim ilişkilerinin devamlılığını sağlayan şeyin, ideoloji ile baskının bir arada bulunması hali olduğunu ifade eder. Bu noktada ise devreye egemen ideoloji girmektedir. Üst-yapı ise

tamamıyla devletin etrafında örgütlenmiştir. Bu örgütlenme biçimi, iktidarda bulunan sınıfın ya da sınıfların hizmetinde bulunan devlet aygıtlarının tümünü kapsamaktadır. Bir diğer ifadeyle, devletin baskı aygıtı ile devletin ideolojik aygıtları üst-yapı kurumları içinde işlemektedir. Üst-yapının, dolayısıyla da her türlü devlet aygıtının temel görevi, işçi sınıfı mensupları ile bir ücret karşılığı çalışan bütün emekçilerin sömürülmesi süreçleri ile üretim ilişkilerinin devamlılığını sağlamaktır. Bir başka deyişle, sömürü ilişkileri ile üretim ilişkilerinin yeniden-üretilmesi, üst-yapı kurumları aracılığıyla sağlanmaktadır. Böylelikle devletin ideolojik aygıtları, sistemin devamlılığı açısından elzem olan bir görevi, üretim ilişkileri ile kaynağını bu ilişkiden alan diğer tüm ilişkilerin yeniden-üretilmesi görevini ifa etmektedir (Althusser, 2014, ss.142-143).

Bu doğrultuda gelişmiş bir kapitalist sistem içinde ideolojik alandaki işlevsel mekanizmalar yalnızca üretim araçlarının yeniden üretiminde değil, aynı zamanda üretim güçlerinin, diğer bir ifadeyle emek gücünün yeniden-üretiminde de etkin bir rol üstlenmektedir. Bu mekanizmalar, üretimde bulunan bireylerin sistemle uyumlu hale getirilmelerini sağlamaktadır. İdeoloji aracılığıyla *ideolojik aygıtlar* içinde yürütülen bu süreç, bir üst-yapı pratiği biçiminde işlemektedir. Nitekim kapitalist bir toplumsal formasyonda üretim ilişkilerinin devamlılığının sağlanması, birbiriyle ilişkili iki süreç üzerinden ilerlemektedir. Sürecin ilk adımında teknik iş bölümünün yeniden-üretimini sağlamak adına gerekli olan bilgi ve beceriler üretilmekte; ikinci olarak da üretim süreçlerinde bu bilgi ve becerilerden istifade edecek olan işçiler, sistemle uyumlu bir hale getirilmektedir (Sancar, 2014, s.48).

Emek gücünün yeniden-üretimi, işçiye kendini yeniden-üretmesi için gerekli olan maddi aracın, yani emeğin ücretinin verilmesiyle sağlanabilir. Fakat bu tek başına yeterli değildir. Çünkü emek gücünün yeniden-üretilebilmesi için maddi yeniden-üretim koşullarının temin edilmesinin yanında faal durumdaki emek gücünün yetkinliğinin de sağlanması gerekmektedir. Emek gücü, kompleks yapıdaki üretim sistemi içinde iş yapabilir bir niteliğe sahip olmalıdır. Aynı zamanda sağlanan nitelikli emek gücünün, toplumsal-teknik iş bölümünün değişik iş alanlarının ve pozisyonlarının gereksinimlere uygun biçimde yeniden-üretimi sağlanmalıdır. Bu anlamda nitelikli emek gücünün üretimi ve yeniden-üretimi köleci ya da feodal toplumsal yapılarda daha çok üretim

sürecinin içinde, diğer bir deyişle "yerinde" uygulama ve eğitimler ile gerçekleştirilmekteydi. Modern kapitalist dönemde ise bu ihtiyaç üretimin dışında, kapitalist okul sistemi ile daha başka birçok kurum aracılığıyla karşılanmaktadır. Fakat bu yeniden-üretim süreci yalnızca basit bir beceri kazandırma süreci değildir; aynı zamanda kurulu düzenin kurallarına itaat edilmesini sağlamanın da yeniden-üretimidir. "Yani işçiler için, egemen ideolojiye boyun eğmelerinin yeniden-üretimini, sömürü ve baskı görevlileri için ise egemen ideolojiyi düzgün kullanma yeteneğinin yeniden-üretimini gerektirir, ki böylece yönetici sınıfın egemenliğini 'söz ile' sağlayabilsinler". Bu noktada, başta Okul'lar olmak üzere tüm devlet kurumlarıyla birlikte Ordu gibi diğer devlet aygıtları devrededir. Buralarda birçok "beceri" öğretilir; fakat bunu yaparken tâbi olma halini sürekli kılabilmek adına egemen ideolojinin sınırları içinde kalınmaya veya bu ideolojinin "pratik"teki karşılığının dışına çıkılmamaya özen gösterilir. Çünkü üretimde, baskıda ve sömürüde vazifeli olanların ve "ideoloji profesyonellerinin" görevlerini vicdanları rahat bir şekilde sürdürmelerinin tek yolu, egemen ideolojiyi bir şekilde "benimsemiş" olmalarından geçmektedir (Althusser, 2014, ss.38-41).

Dolayısıyla bir toplumsal formasyonda egemen konumda bulunan sınıf ya da sınıfların dışındaki toplumsal kesimlere mensup bireylerin, egemen kültürü benimsemelerinin temel sebebi, bu kültürün kendileri adına reel hayatın içinde toplumsal varoluşlarını sürdürebilmeleri için bir tür "yol haritası" sunuyor olmasıdır. Birey, bu kültürün ileri sürdüğü toplumsal değerlere sahip çıkarak, toplumun geneli tarafından "doğru" olarak kabul gören davranış biçimlerini benimseyerek toplumsal yaşamda erişmeyi umduğu pratik amaçlara daha kolay bir biçimde ulaşabilmektedir (Oskay, 2014a, s.318).

Öte yandan Louis Althusser, ideoloji yaklaşımını oluştururken Lacan'ın, "ben"in oluşum ve şekillenme süreçlerinde öne çıkan belirleyici unsurun ayna fazı olduğu yönündeki düşüncesinden son derece etkilenmiştir. Ona göre, "Özne kategorisi her ideolojinin kurucu kategorisidir. Fakat aynı zamanda [… şunu da eklemektedir]: Özne kategorisi her ideolojinin kurucu kategorisiyse, bu, her ideolojinin (her ideolojiyi tanımlayan) işlevinin somut bireyleri özneler haline getirmek olmasındandır" (akt. Laclau, 1978/79, s.88). Yapıların sürdürülebilirliğini mümkün kılan bireyler, ideoloji

aracılığıyla birer "özne"ye dönüştürülmektedir; diğer bir ifadeyle bireyler, gerçek varoluş koşullarıyla, ilişki belirleniminin özerk ilkesinin kendileri olduğunun yanılsaması içinde ilişki kurmaktadırlar. "Bu karakteristik ters dönmenin mekanizması adlandırma (çağırma)dır". Bu mekanizma, bireyi hayalî yoldan "özne" haline dönüştürmekle beraber onun kendini egemen sisteme tabi kılmasını ve bu yolla toplumsal sistemin yeniden-üretiminde etkin bir rol oynamasını sağlamaktadır; dolayısıyla adlandırma mekanizması bütün bir toplumsal sistemin yeniden-üretiminde işlevseldir (Laclau, 1978/79, ss.88-94).

Bu anlamda Althusser'e göre "her ideoloji, ancak bir özne yoluyla ve özneler için varolabilir". Zira ideoloji yalnızca somut özneler için söz konusudur; ideolojinin var olma hedefi sadece özne aracılığıyla, diğer bir ifadeyle özne kategorisi ve bu kategorinin işleyişiyle mümkün olmaktadır. Bunun sonucunda özne kategorisi, Althusser'in ideoloji yaklaşımında her türlü ideolojinin kurucu kategorisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat ideolojilerin, her türlü ideolojinin kurucu nesnesi olabilmesinin ön koşulu, somut özneler "kurma" işlevini yerine getirebiliyor olmasıdır. Bu karşılıklı kuruluş ilişkisi, her türlü ideolojinin işleyişinde temel unsurdur; "çünkü ideoloji, bu işleyişin maddi varoluş biçimlerinden başka bir şey değildir" (Althusser, 2014, ss.77-78).

Dolayısıyla insanın, dünyaya bakış tarzını belirleyen temel unsur ideolojidir. Bunun yanında bu bakış tarzı, insanın kendini tanıma ve tanımlama sürecinin de başat ögesidir. Bu nedenle bir ideoloji yalnızca dış dünyanın anlamlandırılması noktasında değil, aynı zamanda insanların kimlik edinme süreçlerinde de etkin roller üstlenmektedir. Bu bağlamda ideolojinin, toplumun farklı bireylerini, bir büyük Özne ile özdeşleyerek birer "özne"ye dönüştürdüğü söylenebilmektedir (Belge, 1979, s.55). Bu anlamda her türlü ideolojik söylem, aslında toplumun belirli kesimlerine yöneltilmiş olan "çağırmalar sistemi", yani bir çeşit öneridir. Hemen hepsi, "bu çağırma/adlandırma yoluyla şu kimliği kabul ederseniz, ortak sorunlarımızı şu ve şu yollardan çözebiliriz" mesajını içerisinde barındırır (Belge, 1978/79, s.79). Dolayısıyla ideolojik özne pasif bir algılayıcıdır; öznelliğini ortaya koyması ancak bu pasifliğin ölçüsüne ters orantılı bir şekilde gerçekleşmektedir. Bu anlamda Althusser'in öznelerin çağrılması/adlandırılması

şeklinde açıklamaya çalıştığı mekanizma, aslında davranışçı psikologlar tarafından "toplumsallaşma" biçiminde ifade edilen bir sürece, toplumsal değerlerin bireylere öğretilmesi sürecine karşılık gelmektedir (akt. Sancar, 2014, s.57).

Bununla birlikte Althusser'in kuramsal modeline göre ideoloji, "aygıt"lar içinde ortaya çıkarken aynı zamanda maddi pratikler üzerinden işleyen bir varoluş da kazanmaktadır. Aygıtlar dolayımıyla ritüellere gömülü olarak deneyimlenen ideoloji, aslında bir çeşit çağırma/adlandırma mekanizması şeklinde işleyen bir yapı içinde ortaya çıkmaktadır. Bu süreç, ideolojik öznenin oluşum sürecine karşılık gelmektedir. Çünkü Althusser'in de ifade ettiği gibi öznenin fikir edinme süreci, ideolojik bir aygıta karşılık gelen herhangi bir maddi ritüelin kuralları tarafından belirlenmiş olan maddi pratikler alanında ortaya koyduğu kendi maddi eylemlerinin dolayımıyla gerçekleşmektedir. Zira ideolojinin temel işlevi özneleri, ideolojik aygıtlarda açığa çıkan pratikler doğrultusunda ortaya koydukları maddi eylemleri üzerinden belirleyip tanımlamaktır. Bu bağlamda ideoloji, başat toplumsal sistemin yeniden-üretimi için gerekli olan bilgilerin, ritüeller dolayımıyla öznelerin zihinsel formasyonları biçiminde dönüştürülmesidir. Dolayısıyla da *yapı*nın özne üzerindeki etkisidir ve ona dışsaldır. Çoğunlukla bilinçdışı bir düzeyde deneyimlenen ideoloji, egemen değerlerin özne tarafından benimsemesini sağlayarak onun sistemle uyumlu bir hale getirilmesini mümkün kılmaktadır (Sancar, 2014, ss.49 ve 52-53).

Bu anlamda herhangi bir toplumsal formasyonda, egemen sınıf ya da sınıfların, hegemonik kültürü, toplumun tümüne benimsetebilmek üzere bağımlı konumda bulunan kesimlere aktarabildikleri tek alan, kitle iletişim araçlarının işlevsel kılındığı kitlesel iletişim alanı değildir. Nitekim bu kültürün ve kültürel birtakım değerlerin toplumun geniş kesimleri tarafından benimsenmesi süreci, toplumsal sistemin birçok farklı yaşam alanında deneyimlenmekte olan sayısız iletişim süreçleri ile bunların arasında gerçekleşen etkileşimlerle de desteklenmektedir (Oskay, 2014a, s.428). Çünkü daha sonraki bölümlerde göreceğimiz gibi modern toplumlarda ideolojinin birincil vasıtası kitle iletişim araçları olacaktır; fakat bu durum asla onun modern bir toplumda ideolojinin tek vasıtası olduğu anlamına gelmemektedir. Nitekim ideoloji, gündelik yaşamın pek çok alanında faaliyet gösterir. İdeolojinin faaliyet alanları, arkadaşlar

arasında geçen sıradan ama samimi bir sohbetten, televizyonun en çok sayıda insan tarafından izlendiği saatlerde yayınlanan bir ulusa sesleniş konuşmasına değin uzanmaktadır (Thompson, 2013, s.31).

Örneğin modern toplumlarda, modern devlet kurumları ile daha çok politik alana atfedilen siyasi parti ve baskı grubu gibi pek çok örgütsel pratiğin son derece etkili tahakküm alanlarına karşılık gelmelerine rağmen, çoğu durumda bu alanlar toplum üyelerince güç ve tahakkümün tek ve nihai merkezleri olarak görülmezler. Çünkü yaşamlarını genellikle doğrudan ve daha fazla etkilemekte olan güç ve tahakküm ilişkileri, gündelik yaşamlarında ait oldukları toplumsal bağlamlara özgüdür. Bu bağlamlar; bireyin evi, işyeri, dersliği, akran grubu gibi farklı birçok sosyal alana tekabül etmektedir. "Bunlar, bireylerin eyleyerek ve etkileşimde bulunarak, konuşarak ve dinleyerek, hedeflerinin peşinden giderek ve başkalarının hedeflerini takip ederek zamanlarının çoğunu geçirdikleri bağlamlardır". Bu nedenle ideoloji kavramı ele alınırken siyaset alanını meydana getiren bazı kurumsal yapıların yanında gündelik yaşam içinde açığa çıkan pek çok farklı bağlam da inceleme konusu edilmektedir. Zira toplumsal yaşam pratikleri, yalnızca fiziksel güç kullanımıyla ortaya çıkarılan mücadelenin değil; aynı zamanda bu pratikler içinde üretilmiş olan kelime ve semboller aracılığıyla ortaya konan mücadelenin de temel dinamiğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla ideoloji, toplumsal mücadelenin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Nitekim ideoloji, sembolik biçimlerin mübadele süreçleri içinde bireylerce ortaya konan birtakım eylem ve etkileşimler aracılığıyla korunan ve yeniden üretilen, karşı konulan ve dönüştürülen bir toplumsal yaşamın yaratıcı ve kurucu ögesidir (Thompson, 2013, ss.18-20).

Bu noktada Althusser, ideolojinin maddi bir varoluşa sahip olduğunu ileri sürer. Ona göre ideolojiler, bir aygıtta ve bu aygıtın pratiklerinde ortaya çıkmaktadır. Böylelikle ideoloji maddi bir varoluş kazanmış olur. Çünkü her bir bireyin inançlarını belirleyen düşünceler, maddi pratikler içinde bulunan maddi edimlerdir; bu pratikler ise söz konusu bireyin düşüncelerine kaynaklık eden maddi ideolojik bir aygıt tarafından tayin edilmiş olan ritüellerce düzenlenmektedir. Dolayısıyla her türlü düşünce, ideolojik bir aygıt tarafından belirlenmiş olan ritüellerce düzenlenen pratik edimlerin bir sonucu

olarak ortaya çıktığından, bu düşünceler de (ideal, zihinsel bir varoluşla donanmış düşünceler biçiminde) silinip gitmektedir. Bu noktada Althusser, ideolojinin "maddi bir ritüel tarafından düzenlenmiş maddi pratikleri buyuran maddi bir ideolojik aygıt içinde" varolduğunu; söz konusu pratiklerin ise "kendi inancı uyarınca eylediğine gönülden inanan bir öznenin maddi edimlerinde" ortaya çıktığını ifade ederek bireyin/öznenin ancak eyletildiği ölçüde eylediği gerçeğini ortaya koymaktadır. Fakat aynı zamanda Althusser, ritüel pratiklerin dolayımıyla üretilen "ilksel" bir ideolojinin yanında, bu pratiklerin bir yan ürün olarak "ikincil" bir ideoloji de üretebileceğini belirterek bireyin başka biçimlerde de eyleyebilme potansiyeline sahip olduğunu vurgulamaktadır. Aksi halde devrimci "bilinçlenme"nin ve devrimin mümkün olamayacağının altını da çizmektedir (Althusser, 2014, ss.72-77 ve 120-121).

Bu bağlamda Althusser, devletin ideolojik aygıtlarının hem sınıf mücadelesinin en temel meselelerinden biri olduğunu hem de bu mücadeleye zaman zaman ev sahipliği yaptığını ifade etmektedir. Zira iktidarda bulunan sınıf ya da sınıfsal ittifak, (baskıcı) devlet aygıtındaki kadar, DİA'lar üzerinde söz sahibi değildir. Çünkü eski egemen sınıflar çok uzun süreler DİA'larda çok sağlam konumlarda bulunmuşlardır. Bunun yanında sömürülen sınıflar da direniş mücadelelerini DİA'lar aracılığıyla örgütlemekte ve kimi zaman var olan çelişkiler üzerinden, kimi zaman da verdikleri mücadeleler sonucu bazı alanları ele geçirerek DİA'larda seslerini duyurma fırsatı yakalamaktadırlar. Görüldüğü üzere, "hiçbir sınıf devletin ideolojik aygıtları içinde ve üstünde kendi hegemonyasını uygulamadan, devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz" (Althusser, 2014, ss.53-54). Bu bağlamda içinde pek çok çelişki barındıran bir yapı olarak yorumlanabilecek olan egemen ideolojinin, sömürülen sınıflar tarafından da asla terk edilmemesi gereken "bir ideolojik savaşım alanı" olduğu anlaşılmaktadır (Oskay, 2014a, s.322).

Nitekim ideolojiler, birtakım kurumlarda ve bu kurumların ritüel ve pratiklerinde, diğer bir ifadeyle devletin ideolojik aygıtlarında üretilmektedir. Bu yönüyle ideolojiler, egemen sınıf adına sınıf mücadelesinin başarılı bir şekilde sürdürülebilmesi noktasında hayati öneme sahiptir. Çünkü ideolojiler, üretim ilişkilerinin yeniden-üretilmeleri sürecinde aktif bir rol oynamaktadır. Bu doğrultuda

devlet ve aygıtları, sömürü ilişkilerini ve bu ilişkilerin yeniden-üretilmesi süreçlerini egemen sınıf adına teminat altına almak ve sınıfsal baskıyı sürdürmek suretiyle sınıf mücadelesinin etkin bir aygıtı olarak anlam kazanmaktadır. Dolasıyla egemen sınıf için sistemin işleyişinde herhangi bir sapma meydana gelmemiş ise bunun anlamı, devletin ideolojik aygıtlarının işlevlerini kusursuz bir biçimde yerine getirmekte olmalarıdır. Ne zaman ki bu işlevlerin yerine getirilmesinde birtakım problemler ortaya çıkmaya başlar ve bireylerin/öznelerin bilincinde üretim ilişkilerinin yeniden üretimi sağlanamaz bir hale gelir ise toplum içinde birtakım vahim "olaylar" görülmeye başlanır. "Tıpkı 68 Mayıs'ında olduğu gibi; genel bir ilk provanın başlangıcı gibidir bu. İşin ucundaysa, şu ya da bu gün, uzun bir yürüyüşün ardından Devrim vardır…" (Althusser, 2014, s.148).

Egemen sınıf, bu mücadelede varoluşunun maddi, politik ve ideolojik koşullarını her daim yeniden-üretmek zorundadır ve bu yeniden-üretim, basit bir tekrardan ibaret değildir. Bununla birlikte egemen ideolojinin yeniden-üretimi, yasaları sınıf mücadelesi tarafından belirlenmiş olan ve sürekli olarak yeniden başlatılması gereken, tamamlanmamış bir mücadeledir. Bu mücadelenin sürdürüldüğü en önemli alanlardan biri son derece karmaşık bir sistem olarak karşımıza çıkan devletin ideolojik aygıtlarıdır. Bu sistem içinde var olan egemen ideoloji, çok uzun süren, çetin bir sınıf mücadelesinin sonucu olmakla birlikte, bu mücadelenin "elinden kurtulabilecek *tamamlanmış* bir olgu değildir". Bununla birlikte sınıf mücadelesi, devletin ideolojik aygıtları sistemi içinde devam ederken aynı zamanda bu sistem mücadelenin konusu haline getirilmektedir. Bu mücadele, toplumsal yaşamda devam eden genel sınıf mücadelesinin, egemen ideolojinin aygıtları üzerinden verilmesidir. Çünkü devletin ideolojik aygıtlarının temel fonksiyonu egemen ideolojiyi hâkim kılmaksa eğer, burada bir direnişin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Direnişin olduğu yerde de her daim mücadele vardır. Keza sınıf mücadelesi daha en başından antagonist sınıfların varlığını öngerektirmektedir. Bu nedenle Althusser'in de ifade ettiği gibi egemen sınıfın, sınıf mücadelesinin söz konusu olduğu yerde "direniş, başkaldırı ve ezilen sınıfın sınıf mücadelesi de söz konusudur". Nitekim devrimci örgütler de ideoloji aracılığıyla işlemektedir. Örneğin Marksist-Leninist örgütler, siyasal ve ahlaki açıdan proletarya ideolojisini benimsemişlerdir. Bu ideoloji, tarihsel süreçte Marksist-Leninist bilimin yol göstericiliğinde yürütülen eğitim faaliyetlerinin neticesinde yaygınlık kazanmıştır.

Kapitalist toplum yapısı, bu toplumun üretim biçimi, devrimci sınıf mücadeleleri ile sosyalist devrim gibi pek çok konu hakkında verilen eğitimler, işçi sınıfı arasında proletarya ideolojisinin benimsenmesini sağlamıştır (Althusser, 2014, ss.12-14, 91-92 ve 111).

1.1.5. Laclau ve Mouffe'un İdeoloji Yaklaşımları

Ernesto Laclau, *Faşizm ve İdeoloji* (1978/79) başlıklı çalışmasında şu üç noktaya dikkat çekmektedir: İlk olarak, ideoloji alanında sürdürülen sınıf mücadelesi hem sistemin yeniden-üretimini sağlayan egemen sınıf ideolojilerini hem de devrimci mücadele yürüten ezilen sınıfların ideolojilerini içinde barındırmaktadır. İkinci olarak, "bireyin kendini-tâbi kılma mekanizması", egemen sınıf ideolojisinin sürdürülebilirliğini garanti altına almak adına bir nevi işlevsellik yüklenirken, aynı zamanda ezilen sınıf ideolojileri aracılığıyla da bireye, egemen sınıf ideolojilerine karşı muhalefet etme görevini yüklemektedir. Üçüncü ve son olarak da ideolojinin kurucu unsuru olan adlandırma mekanizması hem egemen sınıf ideolojilerinde hem de devrimci ideolojilerde aynı işleyim mantığına sahiptir. Buna bağlı olarak adlandırma mekanizması ister Hristiyan ister hümanist isterse de komünist bir biçimde olsun her türlü söylem tarzında karşımıza çıkmaktadır. "Bazı durumlarda 'öznelerin' adlandırılması (çağırılması) etkin bir tâbiyet sağlamanın gizli biçimi olur; bazılarındaysa, tam tersine, *Komünist Manifesto*'da olduğu gibi, sömürülenin kurtuluş koşullarının yaratılmasını isteyen bir politik slogan biçimini alır" (s.94).

Nitekim ideoloji; somut bir mekânda var olan verili bir topluluk tarafından, mevcut yaşam koşulları bağlamında tahayyül edilen, bununla birlikte gündelik yaşamda deneyimlenen bir ilişkidir. Bu anlamda ideoloji, topluluk adına "içedönük" bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaynağını somut yaşamdan alması nedeniyle, dışarıdan gelecek herhangi bir katkının dahi içsel dinamiğe oturtulması değişmez bir ön koşuldur. Bu ön koşul bağlamında, ideoloji alanında yürütülen sınıf mücadelesi, çoğu zaman fanatikleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Bunun sonucunda tansiyonu giderek yükselen sınıf mücadelesi, bazı toplumsal sınıfların çıkarlarını tehdit altında görmelerine sebep olurken, bu durum en mantık dışı ideolojik söylemlerin dahi bu sınıflar tarafından içselleştirilmesine yol açabilmektedir. Bu nedenle ideolojik söylemin

her daim mantıksal açıdan tutarlı olmak gibi bir zorunluluğu bulunmamaktadır; nitekim çoğu zaman da durum böyledir. Lakin onun tutarlılığı, birçok çelişik unsuru kendi içinde barındıran beklenti ve tutumlarını temsil ettiği toplumsal sınıfların, uzun ve kısa vadeli çıkarlarını temsil etme kapasitesinde karşılığını bulmaktadır. Dolayısıyla egemen ideoloji tarafından üretilen söylemin; reel yaşamda meydana gelen bir takım tutarsız ve çelişkili durumu, belirli bir sınıf öznelliğinin sınırları dahilinde tutarlı kılma işlevini yerine getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu süreçte, egemen sınıf üyeleri ile ittifak halinde bulunulan diğer sınıf üyelerini de genel bir politika çerçevesinde bütünleştirerek güdümlemektedir. Nitekim bu süreç, Laclau'nun öne sürdüğü "adlandırma/çağırma" mekanizması olmaksızın sağlıklı bir biçimde yürütülemez. Zira toplumsal bir sınıfın iktidar bloku içinde "hegemonik" hale gelebilmesi, ancak ürettiği ideolojik söyleme birtakım toparlayıcı nosyonlar ilave ederek diğer sınıf fraksiyonlarını yanına çekebilmesiyle mümkündür (Belge, 1978/79, ss.75 ve 78).

Bu anlamda Laclau'nun ideoloji ve öznenin kuruluşu arasındaki ilişki üzerine ileri sürdüğü model ile Gramsci'nin hegemonya şeklinde tanımladığı kuramsal modelle aynıdır. Her iki model de toplumsal sınıfların, temelde sınıf mücadelesi tarafından belirlenmiş farklı egemenlik alanlarında açığa çıkan dünya görüşleri ile bunları hegemonik kılma adına verdikleri mücadelelere odaklanmaktadır. Bununla birlikte Laclau, Althusser'in "öznelerin ideolojik adlandırılması ve çağrılması" şeklindeki çözümlemesine bir ekleme yaparak üzerinde ideolojik eklemleme mücadelesinin yürütüldüğü unsurların sınıfsal karakterlerinin bulunmadığı yönünde bir varsayım ortaya atmaktadır. Böylelikle sınıfsal aidiyetleri bulunmayan ideolojik unsurların da çözümlenmesi mümkün hale gelmektediir. Nitekim herhangi bir siyasal ideoloji ister bir toplumsal sınıfın ideolojisiyle eklemlenmiş olsun isterse de hiçbir toplumsal sınıfa ait görünmesin, her daim sınıf ideolojilerine indirgenemez bir karaktere sahiptir. Buradan hareketle Laclau'nun, üretim ilişkilerini tarihsel sürecin belirlenmesi noktasında nihai unsur olarak kabul ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Sancar, 2014, ss.62-63).

Dolayısıyla Laclau, tarihsel süreçleri belirleyen başat ögenin son tahlilde üretim ilişkileri olduğu yönündeki Marksist varsayıma sahip çıkmakla beraber, toplumsal yeniden-üretim sürecinin salt egemen üretim tarzının yeniden-üretiminden

ibaret olduğunu ileri sürmenin de yetersiz bir açıklama olacağını ifade etmektedir. Çünkü ona göre egemen üretim tarzının yeniden-üretiminin koşulları -ki bunlardan biri de ideolojidir- toplumsal yeniden üretim sürecinin kapsamına dahildir. Zira üretim ilişkilerinin dışında kalan toplumsal kesimlerin toplumsal yapı içindeki belirleyiciliklerinin giderek artması, "toplumsal yeniden-üretimin bütünü için ideolojik süreçlerin göreli özerkliği ve öneminin de artacağı" anlamına gelmektedir. Nitekim toplumun "orta sınıf" mensuplarının ideolojik yaklaşımları, sınıf çağırmalarından ziyade daha çok popüler çağırmalar tarafından tayin edilmektedir. Bu nedenle toplumsal formasyonda orta sınıfların sosyal ve politik ağırlıklarının giderek artması bir taraftan demokratik mücadele alanının genişlemesine imkân verirken bir taraftan da sınıf mücadelesi bağlamında ideolojik mücadelenin öneminin artmasına sebep olmuştur (Laclau, 1979, s.49).

Mouffe ise hegemonyayı, kapitalist ekonomik sistem içinde egemen olan bir sınıfın, yanında konumlanmış olan müttefik başka sınıflarla birlikte muhalif ya da bağımlı sınıflara karşı yürüttüğü sınıf mücadelesinde açığa çıkan ve sistemin devamlılığını mümkün kılan ideolojik bir sentez biçiminde tanımlamaktadır. Bu tanımlamayla birlikte Mouffe, hegemonyaya; toplumda var olan antagonist sınıfların çelişki ve uyumundan türeyen, aynı zamanda herhangi bir toplumsal sınıfın maddi çıkarına da indirgenemeyecek olan sentez bir konum atfetmektedir. Bu nedenle hegemonik ideolojik mücadele içinde kurulmuş olan ideolojik özneler, herhangi bir sınıfsal çıkarı dolaysız bir biçimde temsil eden özneler şeklinde kavranamaz. Çünkü ideolojik öznelerin açık ve net şekilde gözlemlenebilecek sınıfsal bir aidiyetleri yoktur. Nitekim hegemonya, egemen sınıfın çıkarlarını toplumun diğer tüm sınıflarına dayattığı tek yönlü bir endoktrinasyon süreci değildir. Bu nedenle ideolojik özneleri, hegemonik alan içinde oluşan yeni bir *ortak iradenin* yaratmış olduğu sınıflar arası özneler biçiminde kavramak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Zira hegemonyanın kurulması da ortak iradenin oluşturulabilmesini mümkün kılacak bir dünya görünüşünün yaratılabilmesi adına ideolojik alanın tahvil edilmesidir. Dolayısıyla ideoloji, öznelerin oluşturulması pratiğine karşılık gelmektedir. Bu bağlamda, öznenin oluşturulma pratiği şeklinde ifade edilebilecek olan hegemonya, farklı toplumsal sınıfların sahip oldukları dünya görüşlerinin birbirlerine eklemlenmesi sürecidir; aynı zamanda yöneten ve

yönetilen sınıflar arasında bir çeşit ideolojik homojenliğin de sağlanmasıdır. Lakin toplumsal sınıflar arasında bir nevi çimento işlevi gören ideolojik öğeler en nihayetinde, toplumda ekonomik düzeyde egemen olan tek bir sınıfın maddi çıkarları ile dünya görüşünün birer ifadesidirler ve bu durum, hegemonik ideolojinin sınıfsal karakterini tayin eden ana birleştirici unsurdur (Sancar, 2014, ss.39-40).

Bununla birlikte Laclau, hegemonyanın tek bir toplumsal sınıfın kendi çıkarları doğrultusunda inşa ettiği bütünsel bir dünya kavrayışını toplumun geri kalan kesimlerine empoze etmesiyle işlemediğini ifade etmektedir. Bunun yerine hegemonya; egemen sınıfın kendi dünya görüşü ile diğer toplumsal sınıfların dünyayı algılama biçimlerini birbirine eklemleyerek bunlar arasındaki çelişkileri etkisiz kıldığı oranda işlemektedir. Bu noktada hegemonya, iki farklı adımda uygulanmaktadır. İlk adımda egemen sınıf, sınıfsal karakteri bulunmayan çelişki ve adlandırmaları kendi sınıfsal söylemine eklemler. İkinci adımda ise sömürülen sınıflar tarafından benimsenmiş olan bazı ideolojik ve siyasal söylemler egemen sınıf tarafından öğütülür. İdeolojik ve siyasal söylem düzeyindeki çatışmalar ise Laclau tarafından *halk/iktidar bloku* şeklinde tanımlanan popüler/demokratik adlandırmalar üzerinden gerçekleştirilmektedir. Zira bu çeşit adlandırmalar, herhangi bir sınıfsal yapıya ait değildirler. Sahip oldukları nötr ideolojik karakter ile çok sayıda farklı sınıfsal söyleme yerleştirilebilmeleri mümkündür. Tam da bu nedenle ideolojik mücadelenin alanı haline gelmektedirler. Nitekim ideolojik mücadele içindeki her türlü toplumsal sınıf, birbirine eklemlediği popüler ideolojik unsurlar üzerinden ideolojik ve siyasal düzlemde kendisini temsil etmektedir. Popüler ideolojik unsurların eklemlenmesi adına sürdürülen mücadele yönetici sınıf için sınıfsal çelişkilerin yumuşatılması, nötrleştirilmesi ya da bir bakıma üstlerinin örtülmesi anlamına gelirken; yönetilen sınıflar içinse daha çok, bu çelişkilerin yaratılması ve ortaya çıkarılması anlamına gelmektedir (Sancar, 2014, ss.61-62).

2. HİKÂYE ANLATICILIĞI VE KÜLTÜR AKTARIMINDAKİ ROLÜ

2.1. Hikâyeler ve Kültür Aktarımındaki Rolü

Hikâyeler, insanlık tarihi boyunca her daim önemli bir iletişim aracı olagelmiştir. Mağarada yakılan ateşin etrafında bir araya gelmiş insan topluluklarından günümüzün modern insanına, iletişim kurabilmek adına çok defa hikâye anlatıcılığına başvurulmuştur. Bu noktada hikâyenin; insanları birbirine bağlayan, kültürün nesilden nesile aktarılmasını sağlayan bir anlatı biçimi olarak tanımlanması yanlış olmayacaktır. Zira hikâyeler; insanı insana anlatmak, dünyada anlamı aramak ve yaşamda bir değişim meydana getirebilmek adına yüzyıllardır dünyanın her yerinde anlatılagelmiştir. Dolayısıyla hikâyeleri ve hikâye anlatıcılığını; insanın geçmiş deneyimlerini aktarmak ve yaşamında ortaya çıkan yeni gelişmeleri paylaşmak üzere başvurduğu bir kültürel olgu biçiminde ele almak yerinde olacaktır (Çokluk ve Ökmen, 2020, ss.1118-1119).

Hikâyeler, insanın bir yandan bildiklerini tekrardan hatırlamasını bir yandan da önemli bulduğu şeyleri yeniden düşünmesini sağlamaktadır. Bu özellikleriyle, değerlerinden hiçbir şey kaybetmeden binlerce yıldır varlıklarını devam ettirmektedirler. Zira insanın her daim anlatacak bir hikâyesinin bulunduğu tüm bu yıllar boyunca hayatı anlamlandırma, ona bir açıklama sunabilme noktasında hikâyelerden faydalanılmıştır. Bunun yanında eğitim ve eğlendirme amacıyla da çoğu zaman hikâyelere başvurulmuştur. Çünkü varoluşunu yaşam deneyimlerinin taklit edilmesine borçlu olan anlatı sanatı, bu özelliğiyle geçmişte yaşanmış olayların duygusal ve entelektüel manada özümsenmelerini kolaylaştırmaktadır. Bu anlamda anlatı ile eğitim arasında bağlantı kurmak yanlış olmayacaktır. Keza olgular ile duyguların kesişim noktasında yer alan hikâyeler aracılığıyla hem eğitim hem de eğlence amacına bir arada erişmek çok zaman mümkün olmuştur. Bu nedenle hikâyeler, medeniyet tarihi açısından çok önemli bir konumda bulunmaktadır; zira medeniyetin kendisi dahi insan zihninde bir anlatılar bütünü biçiminde yer tutmaktadır (Fulford, 2017, ss.20, 22 ve 46-47).

Çünkü insan zihni, bellek oluşturabilmek adına farklı olgular arasında kurabileceği bağlantılara daima ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle zihnin, dünyayı

algılama kapasitesi karşılığını hikâyelerle kurduğu ilişkide bulmaktadır. Bu nedenle insan zihni, soyut birtakım olguları somutlaştırmak, olaylar ve durumlar arasında bağlantılar kurabilmek adına hikâyelere başvurmaktadır. Zira iki farklı nokta arasında bilinçsizce bağlantı kuran zihin, bu iki noktayı hikâyeler aracılığıyla anlamlı bir bütün haline getirebilmektedir. Aynı zamanda insan zihni, hikâyelerin deneyimlenmekte olduğu anlarda, o hikâyelerde anlatılagelen olayların gerçekten yaşanmakta oldukları yönünde bir yanılsamaya kapılmaktadır. Bu doğrultuda yapılmış olan pek çok araştırma da göstermektedir ki hikâyeler aracılığıyla aktarılmak istenilen bir mesaj, diğer tüm iletişim formlarına kıyasla bellekte daha derin izler bırakmaktadır (akt. Dönmez ve Güler, 2016, s.160).

Maryland Üniversitesi'nden nörobilim ve bilişsel bilim alanlarında çalışmalar yürütün Mark Turner, *The Literary Mind* başlıklı çalışmasında insanın, düşünmeyi hikâyeler aracılığıyla öğrendiği tezini ortaya atmaktadır. Bu teze göre hikâye anlatımı sadece bir eğlenceden ibaret değildir; insan zekâsının gelişimi adına önemli bir bilişsel etkinliktir. Çalışmasında insan zihninin temelde edebi bir karaktere sahip olduğunu öne süren Turner, düşünce ile duygu parçalarının zihinde, birbirleriyle uyum gösteren nöron sistemleri veya ağlar aracılığıyla bir araya geldiklerini ortaya koymaktadır. Kısaca belirtmek gerekirse insan zihni, birleştirdiği birçok farklı kesit ve bir araya getirdiği pek çok farklı ögeden bütünsel bir anlam çıkarmaya çalışmaktadır. Nöronların uyarılması ve bu tip bağlantıların kurulabilmesi noktasında ise anlatı çok önemli bir rol üstlenmektedir. Özellikle farklı birçok hikâyenin iç içe geçmiş olduğu çok katmanlı hikâye yapıları, zekânın gelişimi açısından oldukça işlevseldirler. Çünkü bilindik bir hikâyenin, farklı bir hikâyeyle karşılaştırılması sonucunda beyni aktive eden ögeler, zihinde bir araya getirilmektedir (akt. Fulford, 2017, s.84).

Bu doğrultuda hikâyeler, eğlence işlevinin ötesinde toplumsal belleğin inşasında da bazı önemli misyonlar yüklenmiştir. Tarih boyunca nesilden nesile aktarılagelmiş olan bu anlatılar, toplulukların sahip olduğu gelenek, inanış ve deneyimlerin sonraki kuşaklara aktarılmalarını sağlamıştır. Bugün bile yüzyıllar öncesinden kaybolmuş bazı dini inanışların izlerini, mitler kadar eski olan masallarda bulmak mümkündür. Bu bağlamda bu tip anlatıların, henüz toplumsal sınıfların var

olmadığı, toplulukların avcılık-toplayıcılık düzeninde yaşamlarını idame ettirdikleri ilkel zamanların ürünleri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Diğer taraftan dönemin hikâye ve masalları, ilhamını her ne kadar gerçek yaşam bilgisinden alıyorsa da tamamen kurgusal oldukları ön kabulüyle anlatılmakta ve dinlenilmektedir. Keza Benjamin'in de ifade ettiği gibi mucizevi olanla harmanlanarak aktarılan geçmiş yaşamın somut bilgisi, mantıklı görünmek zorunda değildir. Hayal gücünün ürünü olan kurmaca anlatılar; insanların yaşam sürdükleri dünyayı, duygularını, kaderlerini ve başka insanları daha derin bir kavrayışla anlamlandırabilmelerini sağlamaktadır. Çünkü anlatılarda yaratılan dünya, reel yaşamı anlamlandırma noktasında insana pek çok farklı yaşamı deneyimleyebilme imkânını sunabilmektedir (Şen, 2012, s.203).

Bu anlamda bilinçdışının dilsel ürünleri olan mitler, masallar ve halk hikâyeleri gibi pek çok anlatı türü, aktarılması gereken kültürel birikimin taşıyıcı unsurlarıdırlar. Zira insan, yaşamında dilin etkin bir öğe haline dönüşmesiyle birlikte toplumsal yapı içinde ötekiyle ilişkisini öyküler aracılığıyla inşa etmeye başlamıştır. Çok az sayıda insanın bir aradalığıyla oluşmuş olan ilk topluluklar, şimdikinden çok daha basit bir yapıda dahi olsa kendilerine ait bir yaşam kültürüne sahiptirler ve bu kültürün, topluluğun içine doğmuş olan tüm bireyler tarafından öyle ya da böyle benimsenmeleri mümkün olmaktadır. Böylelikle topluluk içinde yaşayan tüm bireyler mevcut olan akrabalık ilişkilerine, eşleşme pratiklerine, cinsiyet rollerine ve iş bölümüne kolaylıkla uyumlanabilmekteydi. Bunun yanında topluluğun avcılık ve toplayıcılık deneyimleri ile bitki kültürlerine, hayvan-insan ilişkilerine, doğanın gizemlerine ve buna benzer daha pek çok şeye dair bilgisi de tüm yeni üyelere aktarılabilmekteydi. Burada aktarımı mümkün kılacak bir söylemin inşa edilmesi ve bu söylemin topluluğun içinde dünyaya gelmiş olan her bir yeni üyeye benimsetilebilmesi noktasında hikâyeler etkin olarak kullanılmışlardır. Böylelikle bu topluluklar, dilden dile anlatılagelmiş olan hikâyeler aracılığıyla doğanın sırlarını, nesnelerdeki anlamları ve insanın karşısına çıkabilecek her türlü problemi aşmada kullanabileceği birtakım yöntemleri çeşitli meseller halinde nesilden nesile aktarmayı başarmışlardır. Keza insan türünün yaşamda varoluşunu sürdürebilmesi adına, topluluk tarafından yıllar içinde inşa edilmiş olan kültürel ve söylemsel pratiklerin devamlılığının sağlanması son derece önemlidir ve bu noktada şüphesiz ki öyküler oldukça etkili olmuştur. Zira tarihsel süreçte yaşamının bir

noktasında doğal seçilim yasasına sırtını dönerek yapay seçilim sürecine giren insan türünün yaşamda varlığını sürdürebilmesi adına söylemsel pratiklerin sağlıklı bir biçimde inşa edilmeleri ve aktarılmaları bir nevi zorunluluk halini almıştır. Bu nedenle hikâyeler, yalnızca insanın kültürel yaşamının birer ürünü şeklinde değil; aynı zamanda onu yaşamda tutan enstrümanlar şeklinde de kabul edilmelidirler. Çünkü insan, yıllar içinde doğayla giriştiği amansız mücadelede elde ettiği her türlü deneyimi bir sonraki kuşağa hikâyeler aracılığıyla aktararak milyonlarca yıldır türünü yaşamda tutmayı başarabilmiştir (Gezgin, 2020, ss.146-147).

Dolayısıyla toplumun duygusunu yakalayan hikâyeler tekrar edile edile dilden dile aktarılırken; kendileriyle birlikte, toplumun sahip olduğu kültürün de kuşaklar arası paylaşımını sağlamaktadır. Bununla birlikte hikâyeler, tasvir birlikte hikâyeler, tasvir ettiği dünyayı düzene sokarken, insanlar için de önemli bir motivasyon kaynağı oluşturmaktadır. Motivasyonunu benzer önemli bir motivasyon kaynağı oluşturmaktadır. Motivasyonunu benzer hikâyelerden alan bireylerin, birbirleriyle duygusal bağlar kurabilmeleri kolaylaşırken, yaratılan ortak hikâye evreni onları, aynı amaç doğrultusunda hareket etmeye yönlendirebilmektedir (akt. Dönmez ve Güler, 2016, s.160). Keza birer ilkel dönem anlatısı olan mitler, topluluk içinde veya topluluğa mensup olan insanlar arasında bir tür "hissiyat birliği"nin yaratılmasında etkili unsurlar olagelmiştir. Dönem itibariyle sahip olunan kültürel birikime paralel olarak, mitler henüz insanın içinde bulunduğu realiteyi tam anlamıyla algılayabilmesine yardımcı olmasa da her türlü kriz anında "kozmik bir yakınlaşma hissiyatı" oluştururarak topluluğun biraradalığını sağlamakta ve böylelikle topluluğun ayakta kalmasını teminat altına almaktadır (Oskay, 2014b, ss.90-91).

Bu anlamda bireyin toplumla ilişkisi de temelde mitler, öyküler, masallar gibi söylenceler üzerinden inşa edilmektedir. Çünkü birey, hikâyeler aracılığıyla kendisini bir topluluğun üyesi şeklinde duyumsayabilmektedir. Ayrıca bu duyumsama onun yalnızlık hissini aşabilmesine de yardımcı olmaktadır. Zira bireyin toplumda kendine bir yer edinme sürecinde, anlatılar aracılığıyla ona aktarılmış olan yaşam biçiminin etkisi oldukça büyüktür. Bu yaşam kültürü tüm toplumsal ve ideolojik yönleriyle birlikte bireye aktarılmaktadır. Nitekim bir bilgi, bir mesel, bir öğüt biçiminde bireye aktarılan

bu yaşam kültürü, bireyin öğrendiği ve bildiği tek yaşam kültürüdür. Böylelikle anlatılar aracılığıyla toplumsal bir bilinç kazanmış olan birey, pedagojik eğitimini tamamlayarak toplumun diğer üyeleriyle birlikte hareket etmeye başlamaktadır. Çünkü insanlar hikâyeler aracılığıyla ortak bir dilin, ortak bir tarihin, ortak değerlerin, ortak bir toplumsal hafızanın etrafında bir araya gelirler; diğer bir ifadeyle toplumsallaşma süreci anlatılar üzerinden inşa edilmektedir. Aynı zamanda bir toplumda üzerinde ortaklığa varılmış olan her türlü ideoloji, toplumsal kabuller üzerinden inşa edilmiş göstergeler bütününden ibaret bir dilin ürünleri olan hikâyeler aracılığıyla o toplumun her bir üyesine aktarılmaktadır. Böylelikle toplumsallaşma örüntüleri, mitlerde yaratılan evren tasavvurları üzerinden ortaya konarak bireylere öğretilmektedir (Gezgin, 2020, ss.148-150).

Öte yandan insanı, "sembolize eden, kavramsallaştıran, anlam arayan" bir hayvan olarak tanımlamakta olan antropolog C. Geertz; bu tanımından hareketle, insan türünün en temel biyolojik ihtiyaçlarının yanında, kendi deneyiminden anlam çıkarma ve bu anlamı düzenli ve bütünlüklü bir forma dönüştürme ihtiyacının da son derece güçlü olduğunu ifade etmektedir. Çünkü ona göre insan, diğer tüm canlı türlerinden farklı olarak, anlam veremediği bir dünyada hayatını idame ettiremeyecek olan bir canlı türüdür (akt. Fulford, 2017, s.27).

Dolayısıyla insan, dünyanın anlamını çözümleyebilmek, gerçeklikle arasında bir uyum yakalayabilmek adına hikâyelerden faydalanmaktadır. Zihinlerde yer etmiş olan hikâyeler yaşamın şifrelerini insanın önüne sermektedir. Zira yaşamın dayanağı birtakım temalarla ilgili olan hikâyeler, insanın yaşam deneyimlerini anlamlandırabilmesinin de anahtarlarıdır. Hikâyeler, antik çağlardan beri var olan, asırlardır medeniyetlerin inşasında rol almış, dinlere kaynaklık etmiş bilgi hazineleridir. Ayrıca insan, derin içsel problemlerinde, bilinmezliğinde kendisine kılavuzluk edecek yol haritalarını da hikâyeler aracılığıyla keşfetmektedir (Campbell ve Moyers, 2017, s.22).

Nitekim insanın devamlı konuşması, hikâyeler anlatması ve bunların da ötesinde bir dil inşa etmiş olması, ölümlülüğünün bilincindeki tek canlı olmasından kaynaklanmaktadır. Kendisine, dünyaya ve diğer tüm şeylere dair hikâye, masal ve

mitler üreterek anlatmasının sebebi de budur. Çünkü ölümün farkındalığıyla ruhuna yüklenmiş olan ağır yükü, yarattığı ölümsüz hikâyelerle bir nebze de olsa hafifletmeye çalışmaktadır. Yalnızlığını bu hikâyeler aracılığıyla aşmaktadır. Ayrıca toplumla bağını da bu tür dilsel ürünler üzerinden kurmaktadır. Bununla birlikte yukarıda da bahsedildiği gibi bir toplumsallaşma aracı olarak da işlev gören hikâyeler, insanları ortak değerler ve göstergeler etrafında bir araya getirmektedir. Tam da bu nedenle hikâyeler aracılığıyla ortak bir dilin etrafında buluşan tüm insanlar, hayat yolculuğunda kendilerinden öncekilerin yürümüş oldukları yollar üzerinde bırakmış oldukları izleri takip etmektedirler (Gezgin, 2020, s.44).

2.1.1. Kültürün Hikâyeler Aracılığıyla Aktarımında Belleğin Önemi

Hikâyeler, önceden de bahsedilmiş olduğu gibi tarih boyunca kimi zaman eğlenmek, kimi zaman da bir konuyu açıklamak amacıyla anlatılagelmişlerdir. İnsana, bu iki durumu bir arada tecrübe etme imkânı sunan dedikodu kültürü de hikâyelerin dilden dile çok daha hızlı bir şekilde aktarılmalarını mümkün kılmıştır. Çünkü kendi varoluşu adına her daim bir ötekiye ihtiyaç duymuş olan insanın gözü kulağı hep başkalarının hikâyelerindedir. Bu nedenle insan, her zaman başka başka hikâyelerin peşinde koşmakta, yakaladığı her yeni hikâyeye merakla kulak kabartmakta ve aktarılanlara ortak olmaktadır. Çoğu zaman da doğal süreçte oluşan bu hikâye sarmalında, dinlediklerinin aktarıcısına dönüşmektedir. Nitekim Sartre'nin de ifade etmiş olduğu gibi **"**bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır; kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle çevrili yaşar; başına gelen her şeyi onlar aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır". Tüm bunlar insanın genetik kodlarına işlenmiş olan öğrenmeye karşı duyduğu açlıktan kaynaklanmaktadır. İnsan dinledikleriyle öğrenmek, öğrendikleriyle yaşama katılmak ve yaşamda yeni deneyimler elde etmek ister. Ona bu yolculukta ise hikâyeler rehberlik etmektedir. Çünkü hikâyeler öğreticidir; anlatanın da dinleyenin de yaşamını çoğaltır. Nitekim insan, yaşamdaki rotasını başkalarının hayatlarından öğrendikleriyle belirlemektedir (Andaç, 2017, ss.73 ve 78).

Bu anlamda hikâye anlatma geleneği; insanın bilincinin, bilinçdışının ve bilebilmesinin temelinde yatan bilginin aktarılması noktasında da son derece önemli bir

rol üstlenmektedir. Zira insanın bilme edimini sürdürebilmesi, bilgiyi elde edebilmesi ve ona hükmedebilmesi ancak anlatılar aracılığıyla mümkün olmaktadır. Keza bilgi, anlatıldığı sürece yaşar; anlatılmayan bilgi ise, diğer bir ifadeyle bir başkasına aktarılmamış, öğretilmemiş olan bilgi ise silinip gitmeye mahkûmdur. Bu nedenle başta mitler olmak üzere tüm sözel anlatı türleri, bilginin öğrenilebilmesi ve öğretilebilmesi adına en eski ve en ilkel formları meydana getirmektedir. Bununla birlikte dünyayı kuran mitler olarak tüm büyük mitler, hiçbir zaman felsefe yapma iddiasında olmamıştır. Büyük mitler aracılığıyla yapılması planlanan, yalnızca aktarılmak istenilen öğretinin en basit şekilde büyük kitlelere ulaştırılabilmesidir (Gezgin, 2020, s.147). Bu anlamda yaşamından edindiği bilgileri, kültürel değerlerini kendisinden sonra gelecek olanlara miras bırakmak üzere elinde belleğinden başka güvenebileceği bir şeyi bulunmayan ilkel insanın faydalandığı en gelişkin aktarım aracı mitsel hikâyelerdi. Zira sözlü kültür ortamının yazısız ve belgesiz toplumları için hikâye anlatma geleneği, içinde varlığını devam ettirdiği şimdinin ve geçmişin bilgisini olabildiği ölçüde geleceğe aktarma noktasında güvenebileceği tek iletişim aracıydı (Lévi-Strauss, 2013, s.61).

Ayrıca sözlü kültür döneminde yazı gibi teknik bir araçtan yoksun olunmasından dolayı bilginin kategorileştirilememesi nedeniyle bilginin saklanması düzenlenmesi ve aktarılması, insan etkinliklerinin konu edinildiği hikâyeler üzerinden gerçekleştirilmekteydi. Çünkü bu dönemin insanı, yaşam deneyiminden elde ettiği bilgiyi derinlikli bir biçimde, bilimsel soyut kategoriler çerçevesinde işleme yeteneğinden henüz çok uzaktı. Bu nedenle sözlü kültürün hâkim olduğu pek çok topluluk tarafından yaratılmış olan ve günümüze değin ulaşan son derece önemli anlatılar, anlatı dizileri bulunmaktadır. Bu tarz anlatılar sözlü kültürün en kapsamlı bilgi hazineleridir (Ong, 2014, s.165).

Sözlü kültürde bilginin kuşaklar ve toplumlar arası aktarımı, ağızdan çıkan ses yoluyla gerçekleştirildiğinden dolayı etkileşim ve bir aradalık, diğer bir ifadeyle yüz yüze olma hali temel bir gerekliliktir. Dolayısıyla aktarımın gerçekleştirilmesinde aracısız iletişim esas olduğundan, sözlü kültürün temel manada köyler ya da göçebe topluluklar gibi görece daha küçük toplulukların kültürü olduğu söylenebilmektedir. Bu

tip topluluklarda iletişimin amacı eğitim, eğlence ya da ibadet her ne olursa olsun kullanılan yöntem; ses ve sözün bilmeceler, masallar, maniler, tekerlemeler ya da gerçek olaylar kaynak alınarak oluşturulmuş olan mitler, destanlar ve hikâyeler aracılığıyla doğrudan aktarılmasıdır. Ayrıca ağızdan çıkan sözün teknik bir yöntem kullanılarak bir yere kaydedilmesi mümkün olmadığından, aktarımın sağlanabilmesi ancak güçlü bir bellek yardımıyla, diğer bir ifadeyle sözün ezberlenmesi ile mümkün olmaktadır (Işık, 2016, s.29).

Dolayısıyla bugün bir şiir, bir yemek menüsü, bir yasa ya da herhangi bir metnin ezberden okunması, en fazla etkileyici bir hareket şeklinde yorumlanabilecekken; henüz yazıyla tanışmamış olan toplumlar için hayati bir öneme sahip olan bir şeyleri ezberde tutulabilme yetisi son derece değer gören bir beceriydi. Çünkü toplumda birtakım şeylerin nasıl söyleneceğinin ya da nasıl yapılacağının unutulmuş olması, o toplumun varoluşunu tehlikeye düşürebilecek kadar büyük bir sorun ortaya çıkarabilmekteydi. Bu nedenle sözlü kültür döneminde insan zihni "ayaklı bir kütüphane gibi" işletilmek zorundaydı (Postman, 2012, s.35).

Bu noktada belleğe yardımcı olabilmek adına, söz ağızdan çıkarken belirli bir ölçü ve ritme uygun olan kafiyeli deyişlere başvurulmaktaydı. Nitekim kültürel kodların korunarak gelecek kuşaklara aktarılabilmesi adına "koruma koşulları belleğe bağlıydı, ve bu, hatırlanması ve yinelenmesi gereken her ifade için sözlü ve müzikal ritmin kullanımını gerektiriyordu" (Havelock, 2011, s.94). Bunun yanında yeni yeni hikâyeler türetmek yerine topluluk içinde nesillerdir anlatılagelmiş olan aynı hikâye, masal ya da mitlerin döndürülüyor olması, bu deyişlerin sadece çok güçlü bir belleğe sahip olan usta anlatıcılar ya da ozanlar arasında değil, topluluğun hemen tüm üyeleri arasında da ezberlenip öğrenilebilmesini mümkün kılmaktaydı (Işık, 2016, s.30). Dolayısıyla "yazıyla tanışılmadan önce, müzik, hatırlama işlemini kolaylaştıran ritim ve ölçüyü vurgulayarak yazının rolünü" oynarken; şiir ise "sözlü geleneğin bir lütfu olarak önemlidir" (Innis, 2006, s.29).

Bu anlamda ilkel insanın zihin yapısının bir ölçüde analitik olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü bu zihin yapısı dahi düşünme eylemini gerçekleştirirken, düşüncesinin kaynağını oluşturan ögeleri birbirinden ayırabilmektedir. Ne var ki okuma

yazma pratiğini hiç edinmemiş olan bu yapı, olay ve varsayımlar karşısında soyut, sentagmatik, sınıflamaya dayalı, açıklayıcı bir çözümleme ortaya koyamaz. Bu nedenle sözlü kültür döneminde yazıdan bir haber yaşamış olan insanlar, kendilerinin son derece bilge kabul edilmelerini sağlayan çok fazla bilgi üretebilmişlerse de bugün bilgi sahibi olabilmek adına son derece önemli bir edim olan inceleme yapma pratiğinden çok uzaktırlar. Bunun yerine "çıraklık (örneğin usta avcılardan avlanmasını öğrenmek), bir tür çıraklık sayılan müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma, bu kültürlerdeki öğrenim yöntemleridir" (Ong, 2014, s.21).

Bu anlamda yazının bulunmadığı, bu nedenle yalnızca hatırlanabilenin bilinir olduğu sözlü kültür döneminde bilgi kaynaklarının derlenmesi ve derlenen bilginin hatırlanabilmesi önemli bir sorun teşkil etmekteydi. Bu sorunun aşılmasında insanlar arası iletişim son derece önemliydi. Özellikle insan, derlenen bilgilerin hatırlanması ve çözümlenmesi noktasında bir diğerine ihtiyaç duymaktaydı. Bir konunun uzun süre tartışılması ve çözüme kavuşturulması, iletişim sürecinde ortaya çıkan sorgulamalarla mümkündü. Ne var ki sözlü kültürün hâkim olduğu topluluklar, düşüncenin kaydedilip sonradan hatırlanabilmesini mümkün kılan yazı gibi bir araçtan yoksun oldukları için tek başına bu yöntem, bilginin belleklere kaydedilmesi noktasında yeterli olmuyordu. Zira detaylarıyla irdelenen bir konunun akılda kalması çok da ihtimal dâhilinde görünmemektedir. Bu nedenle düşünme eyleminin, kalıplaşmış ifadelerden yoksun, belleğe seslenmez bir biçimde gerçekleştirilmesi -bu mümkün de olsa- zaman kaybı olarak kabul edilmektedir. Çünkü böyle bir düşünme süreci sonucunda elde edilen bilgi, ne kadar derin olursa olsun kalıcı olamayacaktır. İnsanın buna bulduğu çözüm ise yalnızca hatırlanabilir olanı düşünmektir. Bu nedenle yazı öncesi sözlü kültür döneminde, üzerinde uzun uzadıya düşünülmüş olan bir konunun saklanıp hatırlanabilir kılınmasında, "ağızdan çıkmaya hazır düşünce biçimleri"ne belleğe yardımcı unsurlar olarak çokça başvurulmaktadır. Ağızdan ağıza, kulaktan kulağa yayılan bu hazır düşünce biçimleri, hazır deyişler şeklinde kalıplaşmış söz öbekleridir. Topluluğun ortak malı olan bu kalıplaşmış ifadeler, sözlü kültürlerde yazının üstlendiği pek çok rolü üstlenebilmekteydi. Sıkça kullanılmaları, bir taraftan söyleme ritim katarken bir taraftan

da belleği güçlendirmektedir. Sözlü kültürde sürekli tekrarlanmalarının altında yatan temel sebep ise bu deyişlerin düşüncenin çekirdeğini oluşturan temel bir unsur olmasıdır. Zira düşüncenin özünü oluşturan kalıplaşmış deyişlerden meydana gelmemiş hiçbir düşünce baki kalamamaktadır. Dolayısıyla bu dönemde yasaların özünde dahi, kalıplaşmış ifade ve atasözlerine rastlanmaktadır. Keza hüküm veren yargıçlar da dava konusu edilen bir anlaşmazlığı çözüme kavuşturmak adına, çoğunlukla konuyla ilgili atasözlerini bildirmekle yetinirler. Bunun yanında düşünme eyleminin tarzını belirleyen bir diğer unsur da deneyimin zihinsel düzenlenişiydi. Sözlü kültür insanı, deneyimlerini, belleğini güçlendirecek bir tarzda aklına yazardı (Ong, 2014, ss.49-51).

Bu anlamda yazı tekniğinin yaşam ile bilgi arasına mesafe koyduğunu söylemek mümkündür. Bunun temelinde, yazı aracılığıyla detaylı kategorileştirmelerin yapılabilmesi, liste gibi yansız araçların kullanılabilmesi ve deneyimden uzak istatistik ya da verilerden faydalanılabilmesi durumları bulunmaktadır. Keza sözlü kültür ortamında yaşayan bir insan ile yazılı kültür ortamının içine doğmuş olan bir insan aslında iki farklı dünyayı deneyimlemektedirler. Örneğin eşyaları sınıflandırma konusunda okuryazar olan, düzenli ve keskin ayrımlara başvururken; yazıyla hiç karşılaşmamış olan, sınıflandırma yaparken çok daha esnek ve belirsiz davranmaktadır. Bunun yanında bu iki kültür arasında zaman ve mekânı algılama noktasında da ontolojik birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Keza sözlü kültür ortamında doğrusal zaman algısına sahip olan toplumlar, yazılı kültüre geçişle birlikte kümülatif (birikimli) bir zaman algısına sahip olmuşlardır. Bu anlamda özellikle matbaanın icadı insanı tabiatından uzaklaştırmıştır. Çünkü bunların hiçbirine rastlayamayacağımız sözlü kültürlerde her türlü bilginin kökeninde insanın yaşamla kurduğu ilişki yer alırken; yazı gibi bir araçtan yoksun olan sözlü kültür insanı, yaşam deneyiminden çekip çıkardığı bilgiyi, kendisine yabancı nesnel dünyayı, ötekiyle kurduğu etkileşim çerçevesinde özümseyerek kavramsallaştırmak ve sözlü bir forma dönüştürmek zorundaydı. Aynı şekilde sözlü kültür insanı, meslek öğrenebileceği el kitaplarından da yoksundur. Zira Ong'un da belirttiği gibi "bu tür el kitapları yazı kültürlerinde bile yok denecek kadar az ve çok basit olup, matbaanın epey içselleştirilmesinden sonra bugünkü geçerliliğini kazanmıştır". Bu nedenle sözlü kültür insanının bir meslek edinmesi, neyi nasıl

yapabileceğini öğrenmesi ancak gözlem, uygulama ve asgari sözel açıklamaya dayanan çıraklık yoluyla mümkün olmuştur (Ong, 2014, s.58; akt. Işık, 2016, s.18).

Dolayısıyla sözlü kültürlerde hatırlamak ve yapmak edimleri arasında herhangi bir ayrım bulunmamaktaydı. Örneğin yazı öncesi dönemin ozanı bir şiir yaratmak isteğinde, kendisinden uzun yıllar sonra yazıyı kullanabilen meslektaşlarının yapmış oldukları gibi bir hatıralar deposuna başvurmayı düşünmez. Bunun yerine o, hikâyesinin kurgusuna eşlik eden lirden çıkan uyumlu seslerle kendinden geçerken ağzından dökülen sıfatlar ve ifadeler arasında kaybolur. Örneğin bir kurban ritüelinin gerçekleştirildiği esnada dile getirilen bir mit ile ona eşlik etmek adına yapılan hareketler, ağızdan çıkan sözle beden hareketlerinin kaynaşmasını sağlamaktadır. Sözlü kültürlerde başvurulan bu teknik, sözün kayıt altına alınmasını ve böylelikle kuşaklar arası aktarımını kolaylaştırmaktadır. Keza tüm kelime ve metinler gibi bilginin hafızaya kaydedilebileceği düşüncesi de yazının gelişimiyle birlikte mümkün olmuştur. Sözlü kültürlerde bilgiyi akılda tutma arzusu bu nedenle hiçbir zaman var olmamıştır. Dolayısıyla sanatını ortaya koymak isteyen bir ozan için ezberlemek ya da bestelemek gibi durumlar konunun dışındadır. Dolayısıyla bu tür insan eylemleri yazının bulunmasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Lakin yazıyla birlikte bellek de ikiye ayrılmıştır. İlki düşüncenin gelişimine koşut olarak ortaya çıkan doğal bellek; ikincisi ise bazı araç ve tekniklerin kullanımıyla birlikte yapılan birtakım alıştırmalarla geliştirilebilen yapay bellek. Sözlü kültür döneminde yaşamış olan hiçbir topluluk içinde gelişkin ezber yeteneğiyle öne çıkan bir ozandan tarih boyunca bahsedilmemiş olmasının da nedeni budur. Örneğin Homeros'un yaşadığı varsayılan dönemde de yazı yoktur ve *İlyada*'nın satırlarında yoğun olarak kullanılmış olan kelime dizileri sıkça göze çarpmaktadır. Yirmi yedi bin dizeden oluşan destanda, iki ya da daha çok sözcükten meydana gelen kalıp deyiş, yirmi dokuz bin kez tekrar edilmektedir. "Onu dilinden düşürmeyenler kendilerini lirin ritmine kaptıranlardır". Ancak tarih öncesinden bir ozan gibi şarkılar söyleyip duran Homeros'un sanatı da kalıplaşmış deyiş ve söz öbeklerini birbirine yamamaktan ibarettir (Illich ve Sanders, 2015, ss.27, 36-37, 40 ve 47).

Geçmişte ozanlar arasında düzenlenen şiir yarışmalarındaki atışmalarda, bir ozan şiiriyle karşısındaki ozana sataştığında, onun kendi şiiriyle karşı atağa geçmesi için

gerekli olan süre oldukça kısaydı. Çünkü cevap olarak okuyacağı şiirini uzun uzadıya düşünmek yerine, onu daha önce belleğine yerleştirmiş olduğu sayısız kalıptan birkaç tanesini, zihninde hızlıca bir araya getirerek oluşturmaktaydı. Bu, ustalık gerektiren bir iş olmakla beraber hiçbir şekilde ozanın zekasına bağlı, mucizevi bir durum değildi. Zira her ozan sanatını icra ederken, çıraklığı döneminde ezberlemiş olduğu ve bütün şiirlerin hammaddesini oluşturan belirli kalıp ve formüllerden faydalanmaktaydı. Böylelikle bu tür kalıp ve formülleri sırası geldiğinde ardınca sıralayarak *İlyada*'dan bile uzun olan bir şiiri ezberinden okuyabilmekteydi. Bugün bile hâlâ Anadolu'nun pek çok yerinde haftalarca süren hikâyeler anlatan kişilere rastlamak mümkündür. Nitekim "yazılı edebiyatın yaygın olmadığı yerlerde insanların belleği ezberlemeye daha çok yatkındır". Bununla beraber her ozanın sanatını icra ettiği sırada karşısında etkileşim halinde olduğu bir dinleyici kitlesi bulunmaktadır ve bu kitle son derece sabırsız bir kitledir; ozanın, kendilerine vereceği cevabı uzun süre beklemekten hoşlanmazlar. Bu nedenle bahsi geçen kalıp ve formüllerin kullanımı oldukça önemlidir ve sözlü edebiyatın pek çok örneğinde bu tür tekrarlamalara sıkça rastlanmaktadır. Örneğin Homeros, *İlyada*'da ve *Odyseia*'da birebir aynı sözleri tekrar etmiş de olsa, bu bile iki şiirin de Homeros tarafından kaleme alındığına dair bir kanıt teşkil etmemektedir. Zira tüm ozanlar, şiirlerini yaratırken tek bir havuzdan faydalanmaktadır. Bu anlamda "sözlü edebiyat şiiri bir tek ozanın malı değildir, bütün bir topluluğun ortak mülkiyetidir" (Belge, 2016, s.407).

Örneğin Antik Yunan'ın açık hava tiyatrolarında ezberden oynanan oyunlar ile Atina Meclisi'nde gerçekleştirilen her türlü konuşma, toplum adına oldukça önemli etkinliklerdir. Bununla beraber yazı öncesi tüm kültürel formasyonlarda olduğu gibi antikite Yunan kültüründe dile getirilen her türlü hikâye ve şarkı, varoluşunu durağan biçimlerden ziyade geçişli biçimlerin kullanımına borçludur. Nitekim bu kültürün bütün hikâye anlatıcıları ve şarkıcıları, birtakım temalar ile ifadelerin benimsenerek bir hikâyeden başka bir tanesine uyarlandıkları ortak bir yaratım sürecini deneyimlemekteydiler (Briggs ve Burke, 2011, s.15).

Ayrıca tüm bunlara rağmen sözlü kültür ürünlerini; basmakalıp, özgünlüğü bulunmayan, mekanik ifadelerle kurulmuş birer sanat ürünü olarak görmek mümkün

değildir. Keza, bu ürünler daima aynı kalmalarına rağmen sürekli bir değişimin de içindedirler. Ozanların tümü için tekrara düşme tehlikesi her daim canlı bir tehdit unsuru oluşturmuşsa da usta bir ozan, gelenekselleşmiş her türlü kalıp ve ifadeyi sanatı içinde oldukça özgün biçimlerde kullanabilmektedir. Çünkü "hep aynı kalıplar kullandığı için şiir genel olarak değişmez, yıllar yılı aynı kalır, ama her şair her şiir okuyuşunda istediği uzatma ve kısaltmaları, eklemeleri yaptığı için şiir her okunuşunda değişiktir" (Belge, 2016, s.409).

Öte yandan sözlü kültür ürünlerinde abartılı anlatımlara sıkça başvurulması ve karakterlere bir takım tuhaf nitelikler atfedilmesi de anlatının belleklere kaydedilmesini kolaylaştıran bir başka yöntem olarak kullanılmaktaydı. Ong'un (2014, s.89) da ifade ettiği gibi "Tepegöz'ü hatırlamak iki gözlü devi hatırlamaktan veya Kerberos'u* hatırlamak tek başlı bir köpeği hatırlamaktan daha kolaydır". Nitekim bugün gerçekdışı kabul edildiklerinden dolayı anlatılarda daha nadir karşılaştığımız, fakat sözlü kültür ürünlerinde çokça karşımıza çıkan bu olağanüstü unsurlar, dinleyicinin merakını yükseltmek ve hikâyenin dinlenebilirliğini attırmak amacıyla kullanılmışlardır. Başta mitler olmak üzere olağanüstü unsurlar içeren ve geçmişi geleceğe taşıyan bu anlatılar, dinleyici topluluğu adına ihtişamlı birer ürün olmanın ötesinde insansal olanla kurduğu yakınlık derecesinde kalıcı birer bilgi hazinesine dönüşmektedir (Vernant, 2017, s.240).

2.2. "İlkel" İnsanın Sahip Olduğu "Bilimsel" Tek Bilgi: Mitoloji

Mitoloji, diğer bir ifadeyle *mit bilimi* alanında on dokuzuncu yüzyıldan bu yana birçok farklı araştırmacı tarafından yürütülmüş olan çalışmalarda, ilkel toplulukların kültürel yaşamlarından bahsedilirken *mit* (myth) sözcüğünün *olay* (fable, fiction) kelimesine karşılık olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda "gerçek hikâye" şeklinde de tanımlanabilecek olan mit kavramı bu çalışmalarda, "sahip olunan çok değerli şeyler, kutsal, değerli ve manalı olan" ifadelerine karşılık gelmektedir. Bugün ise bu kavram daha çok hayal, tasavvur (fiction) ve gerçeğin tahrip edilmesi (illusion) anlamlarında kullanılmaktadır. Etnoloji, sosyoloji, tarih ve ilahiyat alanlarında ise daha çok "kutsal gelenekler, ilkel inanışlar, örnek modeller"i ifade etmek üzere bu kavrama başvurulmaktadır (Seyidoğlu, 2017, s.15).

* Kerberos: Ölüler diyarı Hades'in bekçiliğini yapan üç başlı köpek.

Bununla birlikte mitoloji kelimesi, Yunanca “mythos” ve “logos” kelimelerinin birleşimden meydana gelmektedir. Kelimenin Türkçe’deki karşılığı ise “söylencebilim” ya da “söylenbilim” şeklinde ifade edilmektedir. Mitoloji kelimesinin anlamını en basit haliyle, bir kültüre ait olan tanrı, kahraman, yaratılış ve kıyamet anlatılarının tümü olarak tanımlamak mümkündür. Örnek vermek gerekirse, Antik Yunan kültürüne ait olan tanrı, kahraman, yaratılış ve kıyamete dair inanışların bütünü ile tüm bunların aktarıldığı söylencelerin tamamı Yunan mitolojisini meydana getirmektedir (Mutlu, 2017, s.13).

Öte yandan Antik Yunan dilinde *söz* kavramını ifade etmek için birden çok kelime kullanılmaktaydı. *Mitos, epos* ve *logos*tan her biri ayrı bir söz biçimini ortaya koymaktaydı. Ağızdan çıkan ve kulaktan kulağa aktarılarak gelecek nesillere aktarılan sözü ifade etmek için *mitos* kullanılırken; *mitos*la yakın bağı bulunan ve belli bir düzende söylenen güzel söz de *epos*tu. Mitoslar, şiirsel ve süslü biçimde aktarıldıklarında birer *epos*a dönüşüyorlardı. Bu nedenle sanatı temsil eden *epos*un estetik kapasitesi, aktarılan mitin derinliğini ve etki düzeyini ortaya koyan en önemli unsurdu. *Logos* ise tüm bunların dışında, yalnızca gerçeği ifade etmek üzere söylenen söze karşılık gelmekteydi. *Logos* her daim gerçek olanın ve mantığın sözcüsüydü. Dünyadan ve evrenden yalnızca gözlem yoluyla elde edilen bilginin aktarıcısıydı. Bu nedenle *logos*, insanın akıl ve mantığına seslenirken; *mitos* ve *epos* insanın manevi yaşantısına seslenmekteydi (Mutlu, 2017, ss.29-30).

Diğer taraftan yazılı kaynakların ilk örneklerinde *mythos* ve *logos*un aynı anlamda kullanıldıkları göze çarparken, iki kullanım arasındaki anlam farklılığının Platon’la birlikte ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü Platon ve aynı dönemde yaşamış olan diğer tüm düşünürlere göre herhangi bir şey için akıl ve mantık çerçevesinde ortaya konan her türlü açıklama karşılığını *logos*ta bulmaktaydı. Dolayısıyla bu dönemle birlikte, insanlık tarihinde ilk defa *logos*, kökeni sağlam bilimsel temellere dayanmayan *mythos*la çelişmeye başlamıştır. Zira *logos* temelde, insanın anlam vermekte zorlandığı dış dünyaya, tarihsel süreçte ortaya çıkan kültür yaşamına koşut biçimde gelişmiş olan aklını ve mantığını kullanarak yeni bir açıklama getirme ihtiyacından doğmuştur. Bu ihtiyaç, insanın kendisine dair yitirmiş olduğu anlamı ve yaşamdaki konumunu tekrar

keşfederek, onu kendi beklentileri doğrultusunda yeniden inşa etme arzusundan ileri gelmektedir. Nitekim "logos sorunu, bilme ve kavrama, mantıklı açıklama, kendini inşa ve ikna etme ihtiyacı, insanın çaresi olmayan bir hastalığıdır" (Gezgin, 2020, ss.13-14).

Kaynağını, ilkel insanın doğa olaylarını anlamlandırabilme çabasından almış olan ilk hikâyeler, insanlık tarihi boyunca başka pek çok hikâyeye de esin kaynağı olmuştur. Doğayı da tıpkı kendisi gibi irade gücüne sahip bir olgu biçiminde algılamış olan ilken insan, yarattığı ilk hikâyelerde kontrolü dışında gerçekleşen hemen her türlü olayı irade sahibi güçler biçiminde tanımlamıştır. Zira onun algı dünyasında yer ve gökteki her türlü cisim, aydınlık ve karanlık gibi her çeşit olgu, tıpkı kendisinde duyumsadığı gibi bir iradeye sahipti. Bu nedenle kontrolü dışında meydana gelen her türlü olaya bir anlamda canlılık özelliği atfeden ilkel insan, sorunlarla karşılaştığı her durumda kurbanlar adayarak çözümler üretmeye çalışmıştır. Sorunun ortadan kalktığı zamanlarda da çözümün kaynağını insan ya da yarı insan varlıkların kahramanlıklarına mal etmiştir. Bu anlamda dış dünyayı algılama biçimini yarattığı mitlerle ortaya koymuş olan ilkel insan, anlatılarında şiirsel bir dil kullanımını tercih etmiştir. Bunun yanında bugün dilbilimin ortaya koyduğu bilgiler ışığında ilkel insanın mitlerde kullanmayı tercih ettiği kelimeler ile doğa olaylarını tanımlarken kullanılan kelimelerin birebir örtüşmekte olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda mitolojinin köken anlamında bilim ve felsefeyle birtakım ortak yanları bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim tarihin ilk aşamalarından itibaren ortaya çıkmış olan çok sayıda mitin kökeninde, tıpkı bilim ve felsefede olduğu gibi insanın doğa olaylarını anlamlandırabilme çabası yatmaktadır (Fiske, 2002, ss.127-128 ve 136).

Aslında mitolojinin kökenine dair pek çok farklı görüş söz konusudur. Bunlar arasından mitolojinin, geçmişin abartılı anlatımları olduğunu ileri süren görüş en sık dile getirilenlerden bir tanesidir. Bu varsayıma göre geçmişte yaşanmış bazı olayların, binlerce yıl boyunca toplumların belleklerinde dönüşüm geçirmiş olması mitolojileri ortaya çıkarmıştır. Toplumlar unutamadıkları efsane liderlerini birer tanrıya, unutamadıkları cesur savaşçılarını ya da avcılarını birer kahramana, yaşama dair önemli birtakım olayları da mitlere dönüştürmüşlerdir. Mitolojinin kökenine dair ileri sürülen bir diğer varsayım da mitolojinin tamamıyla insanın hayal gücünün bir ürünü

olduğudur. Çünkü insan, tahayyül etme gücü son derece yüksek bir canlıdır ve bu nedenle gerçeklik, insanın yalnızca beş duyusuyla algıladığı fiziki dünya ile sınırlı tutulamamaktadır. Onda var olan bu güç, doğadaki diğer canlıları zihninde farklı bir obje ya da başından geçen sıradan bir olayı masalsı bir serüvene dönüştürebilmektedir. Sınırlı bilgisiyle anlamlandıramadığı doğa olaylarını kişileştirerek onlardan birer tanrı yaratabilmektedir. Buradan hareketle, asırlar boyunca toplumsal belleklere işlemiş olan bu tarz sayısız hayal ürününün birer mite dönüşerek mitolojileri oluşturmuş olduğu sonucu çıkarılabilmektedir. Örneğin Karl Abraham, mitlerin simgesel anlatılar olduklarını ileri sürmektedir. Ona göre bir mit her zaman, gerçek hayatta var olan dışsal biçiminden farklı bir içeriğe sahiptir. Bu nedenle bir mitle esas ifade edilmek istenilen, aslında görünürdeki anlamından çok daha farklıdır. Bunun yanında genel kanının aksine Abraham, mitlerin felsefi ya da dini konseptlerin figüratif ifadeleri olmadığını da belirtmektedir. Keza her mit, insanın doğaya dair sezgisel birtakım varsayımları üzerine inşa edilmiştir. Böylelikle bir mit söz konusu olduğunda, yüzeyde görünür olan içerikten son derece farklı, simgesel ifadelerin ardına gizlenmiş bir içerikle karşı karşıya kalınmaktadır. Freud'un rüyalar için söylediğine benzer biçimde mitler de daima görünürde var olan içerikten farklı, onun ardında gizlenen saklı bir içeriğe sahiptir. Diğer bir varsayıma göre ise mitoloji, insanların kolaylıkla sömürülebilmeleri veya kontrol altında tutulabilmeleri amacıyla bazı dini ve siyasi liderler tarafından uydurularak araçsallaştırılmış anlatılar bütünüdür. Zira insan apaçık bir sömürü karşısında buna razı gelmeyecek ve kendisini sömürenlere karşı mücadele edecektir. Bu nedenle tarih boyunca sömürülenlerin rızasının sağlanabilmesi, çoğunlukla sömürenlerce uydurulmuş olan birtakım mitsel anlatılarla sağlanmıştır. Ancak mitolojinin neden ve nasıl ortaya çıktığı sorusundan daha da önemli bir gerçek vardır ki o da insanların toplu halde yaşayabilmek adına mitolojiye her daim ihtiyaç duymuş olmalarıdır. Çünkü insan, doğayla giriştiği amansız mücadeleden sağ çıkabilmek adına birlikte hareket etmeyi öğrenmek zorunda kalmıştır. Yaşamı bireysel değil, topluluklar halinde sürdürmesi ona beslenme ve barınma gibi pek çok hayati meselede kolaylık sağlamıştır. Fakat bu birlikteliğin sürdürülebilmesi için topluluğun her üyesinin, bir diğerine saygıyla davrandığı barışçıl bir ortamın tesis edilmesi elzemdir. Bu noktada mitoloji, asırlar boyunca insanlara rehberlik etmiştir. Özetlemek gerekirse mitolojinin kökenine dair ortaya atılmış bu üç farklı görüşün de doğruluk payının bulunduğunu

söylemek mümkündür. “Mitolojinin bir kısmı geçmişteki olayların abartılı anlatımlarından, bir kısmı hayali olgulardan, bir kısmı da sömürme ya da kontrol etme amacından doğmuştur” (Mutlu, 2017, ss.33-37; Abraham, 2017, ss.22 ve 45-46).

Lévi-Strauss’un tarihte hiçbir şekilde bağlantıya geçmemiş olan kabilelerin, birbirleriyle alakasız görünen mitleri üzerine yapmış olduğu inceleme sonucunda, aslında tüm bu mitlerin aynı derin yapılar üzerine kurulu oldukları anlaşılmıştır. Ancak bunun nedeni, dilden dile aktarılagelmiş olan mitlerin coğrafi sınırlılıkları kolayca aşabilmesi ya da kabileler arası gerçekleştirilen mit paylaşımları değildir; asıl neden tüm insanlığın, kültür ve doğa; insanlar ve tanrılar, ölüm ve yaşam arasındaki ilişkilerle ilgili benzer kaygıları ve problemleri paylaşmakta oluşlarıdır. Bu anlamda mitler, tarih boyunca insanlığın ortak olarak paylaştığı endişe ve sorunlarla baş edebilmesinin araçları olmuşlardır (Fiske, 2014, ss.238-239 ve 244).

Ancak mitler, bilimin on yedinci yüzyılda tarih sahnesine çıkışından bugüne kadar çoğunlukla ilkel ve batıl inançlı zihinlerin mantık dışı ürünleri olarak kabul görmüş ve geri plana itilmişlerdir. Lâkin Lévi-Strauss’un da ifade ettiği gibi mitolojinin insanlık tarihinde oynadığı önemli rol, bu son elli yılda daha iyi görülmeye başlanmıştır (Lévi-Strauss, 2013, s.19). Nitekim “mit bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümlerini açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir öyküdür”. Bu anlamda her bir mit, bir şey üzerinde düşünmenin, üzerinde düşünülen o şeyin kavramsallaştırılmasının ya da anlaşılmasının kültürel biçimi olarak tarif edilebilmektedir. Dolayısıyla her bir miti, diğerleriyle bağlantılı olan kavramlar zinciri şeklinde düşünmek mümkündür (Fiske, 2014, s.185).

Nitekim mitler, insanlığın ilk günlerine değin uzanan ve ilhamını doğrudan yaşamın kendisinden alan anlatılardır. Tam da bu nedenle, bugünkü algı kapasitemizle mitleri tanımlamaya çalıştığımızda pek çok mantıksız ve abartılı unsurun öne çıkacağı aşikârsa da mitleri topyekûn saçma ve faydasız anlatılar biçiminde görmek son derece yanlış olacaktır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken şey; mitlerin, insan zihninin bugünkü kapasitesiyle değil; ilkel insanın eksik bilgisi ve farklı algılama kapasitesiyle yaratılmış anlatılar olduklarıdır. Bu anlamda mitolojinin, genel kabulün aksine bir

uydurma anlatılar silsilesi olmadığını söylemek yanlış olmaz (Mutlu, 2017, ss.8 ve 24-25).

Mitlerin yaratıcısı olan ilkel insan, açlık problemine çözümler üretebilmek ve her defasında karşısına çıkan zorlu yaşam koşullarında hayatını idame ettirebilmek adına doğayla amansız bir mücadele içinde olmuştur. Fakat bunun yanında onunla ilgili çok daha önemli bir gerçek vardır ki ilkel insan zihni, çıkar gözetmez bir işleyim mantığına sahiptir. Onun hayatta kalabilmekten öte en temel derdi; yaşadığı dünyayı, ona yeri geldiğinde yaşam kaynağı yeri geldiğinde de düşman olan doğayı ve çevresinde bulunan diğerlerini, bir anlamda ötekini anlama çabasıdır. Bu anlam arayışında adeta bir filozofun, bir bilim insanının kullandığı gibi bir takım düşünsel araçlardan faydalanmıştır. İlkel insanın başvurduğu bu düşünsel araçları ise bugün bizler mitoloji şeklinde tanımlamaktayız (Lévi-Strauss, 2013, ss.36-37).

Nitekim bu alanda yürütülen çalışmalarda elde edilen veriler arkeoloji, tarih ve sosyoloji gibi birçok bilim alanında çalışan araştırmacılar adına önemli katkılar sunmuştur. Keza mitolojik verilerden hareket eden pek çok bilim insanı, eski zamanlarda yaşamış birçok topluluk hakkında analizlerde bulunarak bu toplulukların siyasi, ekonomik ve kültürel yaşamları konusunda pek çok yeni bilgi ortaya koymuşlardır. Bununla birlikte mitolojinin bilimsel olanla münasebeti yalnızca farklı bilim dallarına sağladığı veri kaynaklarıyla sınırlı kalmamıştır. Zira antik çağlarda mitoloji, insanlar için bizzat bilimin kendisi olmuştur. Mitolojide çoğunlukla tanrılar, kahramanlar, doğaüstü varlıklar, tehlikeli yaratıklar gibi belli başlı unsurlar ön plana çıkıyor gibi görünse de geçmişte yaşamış pek çok insan için mitsel anlatılar, önemli birer bilgi hazinesi olagelmiştir. Tarihin çok eski zamanlarında yaşamış olan insanlar; yaşamın kökeni, kâinatın işleyişi ve doğa olaylarının sebepleri hakkındaki bilgileri, ilkel düzeyde de olsa mitlerden edinmişlerdir. Zira modern bilimin gözlem ve tutarlılık gibi temel ilkelerinden yoksun olan eski dönem insanının bilgi üretim pratikleri, bu tip meselelere mitoloji aracılığıyla mantıkdışı da olsa birtakım cevaplar sunabilmiştir. Keza bilimsel terimlerin çokluğu bakımından oldukça zengin günümüz dillerinden ve gelişkin gözlem olanaklarından yoksun olan bu insanlar, doğanın karmaşıklığını ancak mitolojinin muğlak yapısıyla çözümlemeye çalışmışlardır. Nitekim "mitolojinin masalsı

dilini kullanarak doğayı tanımaya ve tanıtmaya çalışmak, onlar için bir mecburiyetti" (Mutlu, 2017, ss.51-52).

Öte yandan Claude Lévi-Strauss, sözlü kültür insanının yaşamı anlamlandırırken, yazıyı kullanan modern insana oranla duyusal algılarına daha fazla başvurduğunu; bu nedenle onda, tarihsel süreç içinde kaybedilmiş birtakım zihinsel becerilerin çok daha gelişkin olduğunu ortaya koymuştur. Bundan dolayı da tarihin ilk aşamalarında yaşamış olan insanları tanımlamak üzere *ilkel* sözcüğü yerine *yazısız* sözcüğünü tercih etmenin daha doğru bir yaklaşım olacağını belirtmektedir (Doniger, 2013, s.12). Zira yazılı kültürlerde bir çeşit mutlak zekâ ölçütü şeklinde algılanabilir olan okuryazarlık edimi, sözlü geleneğin kültürel aktarım formlarının hiçbir tanesinden daha üstün bir konumda değildir. Aralarındaki farkın kaynağı kültürel ayrımlardan gelmektedir. Keza insanlık, okuryazarlıkla beraber birtakım yeni kavrayış biçimleri elde ederken, bazı şeylerden de yoksun kalmıştır. Örneğin yazılı kültürün sunduklarının yanı sıra "daha önceki sözlü kültürler dünyası metaforlar, doğrusal olmayan yaratıcı düşünce ve dünyanın çoklu duyusal (multisensory) bir kavranış biçimine dayanan bellek bakımından daha zengindir" (Crowley ve Heyer, 2011, s.79).

Dolayısıyla ilkel insanın zihinsel kısıtlılıklarının temelinde onun yaşam biçimi, bir anlamda dünyayla kurduğu ilişki bulunmaktadır. Aynı zamanda bugün antropoloji biliminin bize söylediklerinden biliyoruz ki insan toplulukları yaşadıkları farklı coğrafyalarda farklı kültürel kodlar geliştirmiş olsalar da aynı zihinsel yetilere sahiptirler. Bugün ilkel olarak tanımladığımız insan topluluklarının zihinsel yetilerinin, kendilerinden sonra gelenlerden daha alt düzeylerde olduğu şeklinde aktarılagelen bilimsel anlatının kaynağı, aslında bu insanların doğayla kurdukları ilişkide, sürdürdükleri yaşam koşullarında böyle bir zihinsel sıçramaya ihtiyaç duymamış olmalarıdır (Lévi-Strauss, 2013, s.39). Buradan hareketle insanların zihinsel potansiyellerini ortaya koymalarında geçerli kıstasın, kendilerinde bulunan zihinsel yetinin niceliği değil -ki bu zaten her insanda eşittir- içinde bulundukları maddi yaşam koşullarının niteliğidir demek yanlış olmaz.

Ayrıca yaşamlarını topluluklar halinde bir arada sürdüren ilkel insanlar, doğa ile kendilerini bir bütün olarak algılamaktaydılar. Ancak dünyayı bu şekilde kabul

etmeleri, onu kendilerinin dışındaki bir şey olarak görmemeleri bir yanılsamadan ileri gelmektedir. Uçak, denizaltı ya da füzeleri bulunmasa da, ruhsal problemler hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmasalar da doğada güçlerinin yetmediği şeylere karşı korku duymakta ve bu korkularını aşabilmek için de şamanik büyü kültüründen faydalanmaktaydılar. Zira doğayı yalnızca duygu ve gözleme dayalı ilkel bir yöntemle incelemek zorunda kaldıklarından, görüngülerin ardındaki olguların asıl sebeplerini anlayabilmelerini sağlayabilecek olan rasyonel düşünceden oldukça uzaktılar. Bu nedenle dış dünyada olmasını bekledikleri ne varsa, olup biten hemen her şeyi bu beklenti doğrultusunda çarpıtarak algılamaktaydılar. Zihin dünyaları henüz soyutlamayı öğrenmediğinden, düşünceleri daima somut gerçekliklerden ilham almaktaydı. Tüm ağaçlarda bulunan ortak özellikleri gözlem yoluyla inceleyerek 'ağaç' kavramına ulaşılamadığından, doğada karşılaşılan her bir ağacı farklı bir ağaç olarak isimlendiriyorlardı. Dünyayı bu şekilde algıladıkları için de yaşamda karşılarına çıkan olgulardan ortak niteliklere sahip olanları kendi içlerinde sınıflandırmayı; bu sınıflandırma sonucunda aralarında bulunan farklılıkları görebilmeyi; "giderek, olgular arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların o an görünen, algılanan görüngülerin ardındaki birçok etmenin değişik değişik biçimlenebilmesinden ileri geldiğini anlayamıyorlardı" (Oskay, 2013, ss.97-98).

Dolayısıyla ilkel insan zihni, modern birey için bir alışkanlık haline gelmiş olan olayları, aklı merkeze alarak değerlendirme/okuma düsturundan son derece uzak bir yapıdadır. Modern insan zihni yaşadığı olayları değerlendirirken, varsayımı her ne olursa olsun, eğer bu olayların gelişimi düzenli bir akış seyrediyorsa katı bir kurallar bütününe bağlı olarak işlemektedir. Oysaki ilkel insan, zihninin katı bir kurallar çerçevesine bağlı kalarak işlemesine neden olabilecek doğa yasaları, fiziki güçler, sebep-sonuç ilişkileri ve nesneler arası zorunlu bağlantılar gibi herhangi bir konuda bilgi sahibi değildir. Bu nedenle de bu ve benzeri konularda herhangi bir değerlendirme, sorgulama ya da varsayımlarını temellendirme uğraşına da girişmezdi. Çünkü onun için doğa yasalarının bulunmayışı, başına gelen birtakım olayların doğa yasalarının dışında gerçekleşmekte olduğu yönünde bir algıya da sahip olmamasına neden olmaktaydı. Dolayısıyla bugün bir anlamda doğa yasalarından muaf olma halini tanımlamakta kullanılan mucize kavramı da onun zihin dünyasında yer almamaktaydı. Bu nedenle

mucizeler yerine o, kurabildiği basit ilişkilendirmelerle açıklayamadığı, bu nedenle de yüce kabul ettiği olayların gerçekliğine inanmaktaydı. Keza bir anlamda deney ve aklın sınırlandırmalarıyla henüz karşılaşmamış olan ilkel insan zihni, hayal kurma noktasında sınırsız bir potansiyele sahipti. Şüphesiz ki bugün atalarımızın düşüncelerini, yarattıkları mitleri anlamlandırma noktasında yaşadığımız zorluğun temel nedeni de pozitivist bilim anlayışıyla çokça hemhal olan zihin yapımızdır (Fiske, 2002, s.22).

Bu anlamda mitleri, alegoriler ya da gizli semboller biçiminde tanımlamak yerine, ilkel insanın doğa olaylarına karşılık sunduğu açıklamalar biçiminde görmek mümkündür. Zira yukarıda da bahsedilmiş olduğu gibi ilkel insan, başından geçen olayları alegoriler üzerinden açıklayabilecek ilmi herhangi bir bilgiye sahip değildi. Bununla birlikte ilkel insan zihninin işleyim mantığı, modern insanınkinden çok farklı da değildi. Bu nedenle mitlerde karşımıza çıkan bulmacavari anlatımların, ilkel insanın başından geçen olayları aktarmakta kullanabileceği açık bir dile sahip olmamasından kaynaklandığı ileri sürülebilmektedir. Dolayısıyla bir mitte bahsi geçen "uzaklara ok atan bir Güneş Tanrısı"yla kastedilmek istenilen aslında kastedilmek istenilenin ta kendisidir. Bu nedenle modern insanın karşılaştığı olaylar ve olgular karşısında çeşitli teoremler ortaya attığı noktada ilkel insanın mitleri yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kısacası ilkel insan, söylemek istediklerini mecazlar yoluyla aktarmadı; bugün modern insanın anlatılarında başvurduğu benzetmeler ve kişileştirmeler gibi mecazlara o tamamıyla inanmaktaydı. Tıpkı Güneş tutulması karşısında gündüzü gece gibi algılayarak tünemeye giden bir tavuk gibi ilkel insan da gökyüzünde ortaya çıkan karanlığın, göğü kaplayan karanlık bulutlardan mı yoksa dünyanın yörüngesinden mi kaynaklandığını bilememekteydi. Zira Güneş tutulmasının kaynağını açıklayabilme noktasında ilkel insanın sahip olduğu bilgi düzeyi, tavuğunkinden çok da öte değildi. Gökyüzünün kararması ister dünyanın yörüngesinden ister Güneş'i örten kara bulutlardan kaynaklanıyor olsun, ilkel insan için her iki durumda da ortaya çıkan durum Güneş ışığının çalınmış olmasıydı ve şüphelenebilecek tek suçlu şeytandı. Ancak çok küçük yaşlardan itibaren bilimsel bilgiyle öyle ya da böyle bir şekilde bağ kurmuş olan modern insanlar için gökyüzünü, kalın atmosfer tabakasına ulaşan Güneş ışınlarının emilimi sırasında ortaya çıkan görüntü; şimşeği ise bulutlarda oluşan elektriksel yoğunluğun boşalımı esnasında meydana gelen ışık parlaması şeklinde tanımlamak

oldukça olası bir durumdur. Ancak irademizin dışında gerçekleşen bu tarz olaylara getirmiş olduğumuz açıklamalar, uzun süreli gözlemler, yorucu deneyler ve sorgulamalar sonucunda ulaşılmış olan son derece bilimsel bilgilerdir. Bu nedenle henüz eğitim hayatıyla tanışmamış küçük bir çocuk gibi ilkel insanın da gökyüzüne baktığında onu kristal bir küre şeklinde tanımlaması; başını bulutlara kaldırdığında gördüklerini karlı bir dağ, bir dev ya da bir melekle ilişkilendirmesi; şimşekle karşılaştığında onu yanan bir ok ya da ateşten bir yılan biçiminde algılaması çok da uzak bir ihtimal gibi görülmemelidir. Keza insanın felsefeyi yaratırken ihtiyaç duyduğu zihinsel yeti, mitolojiyi yaratırkenki ihtiyaç duyduğuyla aynıdır. Bazı antik uygarlıkların derin metafiziğin yanında, sunduğu zengin mitolojik malzemenin kaynağı da burasıdır. Dolayısıyla ilkel topluluklar evrendeki çoğulluğu çoktanrıcılık ile açıklarken, bu kavramın açıklaması daha ileri toplumlarda bilim olmuştur. Bu anlamda günümüzün ocakbaşı söylenceleriyle ilkel zaman mitlerinin ortak yanı her ikisinin de kökeninde ilkel insanın düşünce tarzının yatmakta oluşudur. Çünkü tüm söylenceler, kaynağını ilkel insanın yaşadığı dünyayı anlamlandırabilme serüvenindeki ilk ifadelerinde bulmaktadır (Fiske, 2002, ss.22, 26, 50, 115-116 ve 194).

Keza en yüksek zekâya sahip olandan en düşük zekâ seviyesindekine kadar bütün insanların zihni, belirli çağrışım kurallarına bağlı olarak işlemektedir. Bu nedenle bilimsel bilgi ile mitolojik anlatı arasındaki farklılık, bir varsayımı doğrulamak adına birbirleriyle ilişkilendirilebilecek olgu ve olaylara dair bilginin niceliğinden kaynaklanmaktadır. Zira insan zihni içinde var olduğu görüngüler dünyasında sebep-sonuç ilişkileriyle açıklanamayacak pek çok düşünsel bağlantı kurgulayabilmektedir. Bu noktada modern insanın yıllar içinde edindiği sayısız tecrübe, onu henüz tasarım aşamasındaki düşüncelerini doğrulayabilmek adına, onları sıkı testlerden geçirmeye yöneltmiştir. Fakat bu yöndeki deneyimleri, zihninde yalnızca kendisi için mantıklı kabul edilebilecek düşüncelerle uyumlu, idealize bir çağrışım yapısının oluşumuna yol açmıştır. Oysaki ilkel insanın düşünce geliştirmek adına başvurabileceği zihinsel kaynakları oldukça sınırlıydı. O, modern insan için artık sorgulanması gereksiz hale gelmiş olan fizik kuralları gibi birtakım çağrışım yığınlarından dahi yoksundu ve düşünce geliştirme noktasında hiçbir varsayımını deneye tabi tutma ihtiyacı duymamıştı; zaten bunu öğrenmemişti de. Bu nedenle fikir yürütme noktasında

yüzeysel bir karşılaştırma yöntemi izlerken; sonuçlara ulaşabilmek adına rastgele gibi görünen düşünsel çağrışımlardan faydalanmaktaydı. “Bu nedenle, Avrupa’ya ve barbar dünyaya ait söylenceler, oluşumları esnasında mit-yapanların ellerindeki en iyi yöntemle tasarlanmış, tuhaf ve ilginç hayal gücü ürünleriyle doludur” (Fiske, 2002, ss.198-199).

Bu farklılığın temel sebebi ise yukarıda bahsedilmiş olduğu gibi mitlerin yaratıcısı olan ilkel insanın, modern insanınkinden çok daha farklı bir zihinsel yapıya sahip olmasıdır. Nitekim modern zihin; dünyayı, dış gerçekliği, ona özgüllüğünü veren, her detayı kusursuz bir şekilde belirlenmiş ve kendi uzamsal sınırlarına sahip olan kesin biçimler olarak algılamaktadır. Dünyayı detaylarıyla inceleme ve gözlemleme imkânına sahip olan modern bireyler için bu durum oldukça doğaldır. Modern birey dünyayı bir bütün olarak algılasa da bu bütün, birbirlerinden net bir şekilde ayrıştırılabilir birimlerden meydana gelmektedir. Diğer bir ifadeyle dünya, modern birey için “birbirlerinin içinde erimeyip her birini tüm diğerlerinin kimliğinden kesin biçimde ayrı olarak saptayan kimliklerini muhafaza eden birimlerden” oluşmaktadır. Fakat mitleri üreten ilkel zihin için durum bundan biraz farklıdır. O, bu ayrık birimleri birbirlerinden ayrı parçalar biçiminde algılayamaz. Çünkü ayrıksı biçimleri belirleyip ayrıştırma ve sınıflandırma yetisini henüz kazanmamıştır. Bu nedenle dış gerçekliğin algılanması noktasında ilkel zihin, bu birimleri bütünsel bir bakış çerçevesinde kökensel olarak, derece derece yeniden türetmektedir. “Bu nedenle, soyut analitik yaklaşımımızdan ayırt edilmesi için mitsel zihin durumu ‘karmaşık’ durum olarak nitelendirilmiştir” (Cassirer, 2017, ss.19-20). Dolayısıyla Cassirer’e göre mitler ile edebî bir eserdeki öykü anlatımı arasında herhangi bir benzerlik bulunmaz. Zira mitler, ilkel insanın yaşam deneyimlerini algılama biçimidir. Bu nedenle herhangi bir mit, hikâye anlatma niyetiyle yaratılmamıştır; daha ziyade mitler, insan zihninin dünyayı tasarlama ve algılama çabasının nihaî birer ürünüdürler ve yaşam deneyimlerine simgesel bir bakışı temsil ederler. Daha çok modern dönemle birlikte ortaya çıkan kurgusal ürünler ise “ampirik dünyaya karşı kuşku duymanın ve ona müdahale istek ve umudunun belirmesiyle birlikte ortaya çıkan”, metaforik düşüncede temellenen, mitik karakterli anlatım türleridir (Oskay, 2014b, ss.86 ve 88).

2.2.1. Mitlerin Kültür Aktarımındaki Rolü

Birer insan yaratımı olan mitler, yaratıcısı olan insanı kapsamı içine dâhil ederek ona, toplumsal rolüne uygun düşecek birtakım görevler tayin eder. Bu noktada *mitolojik insan*ın ortaya çıkışından söz edilebilir; diğer bir ifadeyle kendisini, kendi kurguladığı mitlerde yaratan insandan. Mitolojik insan, mitlerin karanlık coğrafyalarında yeniden dünyaya gelendir. O, yarattığı mitler aracılığıyla anlamlandırmak isteyip de anlamlandıramadıklarını bilince taşır. Ayrıca bir taraftan bu yaratıcı hikâyeleri yaratırken diğer bir taraftan da bu hikâyelerde kendisine biçtiği rolü oynar. Bu anlamda varoluşunun ve hayatta bulunmasının anlamını hikâyelerle ortaya koyan mitolojik insan, ulaştığı anlamın sınırlarına tamamen sadık kalmıştır. Bu nedenle insanın kendini bilme yolculuğunda tarihe bıraktığı izleri mitlerde bulmak mümkündür. Zira mitler, gelişigüzel uydurulmuş, sadece eğlenmek amacıyla anlatılan hikâyelerden farklıdır. "Onlar insan oluşun, kültürün DNA'sıdırlar". Bir hikâye anlatıcısı aracılığıyla dile dökülen bir mit, dinleyicileri büyüleyen, masal ya da meseller gibi dinlemesi son derece keyif veren bir anlatıya dönüşebilmektedir; ancak bununla birlikte kurgusal olarak birer masal biçimini alan bu mitler, aslında varoluşa dair en derin hakikatleri gün yüzüne çıkaran "ciddi" birer anlatıdır. Keza bu anlatılar, insanın zihninde yarattığı dünyayı ve yaşamı nasıl algıladığıyla doğrudan ilgilidir. Dolayısıyla mitler, insanların tarihin hangi döneminde yaşamı nasıl ve ne şekilde algılamış olduklarının bilgisini sunan ve buna bağlı olarak da değişkenlik gösteren hikâyelerdir. Bu nedenle birer akıl ve mantık ürünü olarak ortaya çıktıkları dönemin bilimsel açıklamaları şeklinde de kabul edilebilmektedirler. Keza mitler; kendini, dünyadaki mevcudiyetini ve yaşamı, düşüncesinin nesnesine dönüştürmüş olan insanın üzerine kafa yorduğu meseleleri gün yüzüne çıkarmış olan metinlerdir (Vernant, 2017, ss. 251-252; Gezgin, 2020, ss.58-59).

Ayrıca mitler; en eski zamanlarda, dünyanın kuruluşundaki masalsı zamanlarda yaşanmış olanı anlatır ve bu yönüyle kutsaldır. Mit, tam manasıyla bütün bir gerçekliğin, diğer bir ifadeyle Kozmos'un ya da onun bir insan, bir tepe, bir hayvan, bir bitki, bir kurum gibi sadece küçük bir parçasının nasıl var olduğuna dair gerçekliğin bilgisini doğaüstü varlıkların başarıları üzerinden anlatmaktadır. Bu yönüyle bir mit her daim bir "yaratılış"ın öyküsünü dile getirmektedir. Bir anlamda varlığın yaratılış

öyküsüdür mit. Bununla birlikte yalnızca yaşanmış olanı, tam anlamıyla meydana gelmiş olanı aktarmaktadır. Örnek vermek gerekirse Dünya'nın varlığı Kozmogoni mitinin, insanın ölümlülüğü de Ölümün Kökeni mitinin gerçekliğini kanıtlamaktadır (Eliade, 2017, ss.17-18).

Dolayısıyla insanlar binlerce yıldır farkında ya da olmayarak yaşamlarını mitler üzerinden şekillendirmektedirler. Mitler; dini ritüellerden sanat ürünlerine, sosyal statülerden hukuk sistemine kadar insan yaşamının tüm alanlarına etkide bulunmuştur. Bu etki, yalnızca sıradan insanın değil; en görkemli kişilerin, en gelişmiş toplumların, en güçlü devletlerin bile yolunu aydınlatmıştır. Bundan dolayı mitoloji, tarih öncesi dönemlerde var olmuş medeniyetlerin inanç, umut ve korkularını bugüne taşıyarak insanlığın bilgisine sunmaktadır (Mutlu, 2017, ss.11-12). Keza mitler, bir topluluğun ardında bıraktığı ve uzun süredir deneyimlemek zorunda kalmadığı bir geçmişte, onun çocukluk dönemi olarak ifade edebileceğimiz çok eski bir zamanda yaratılmışlardır (Abraham, 2017, s.49).

Campbell mitlerin; mistik, kozmolojik, sosyolojik ve pedagojik olmak üzere dört temel boyutta ele alınabileceğini ifade etmektedir. Bunlardan ilki olan mistik boyuta göre mitler, dünya üzerinde bulunan tüm farklı formların ardındaki gizemin fark edilmesini sağlamaktadır. Böylelikle insan, gizem boyutuna açılmış olan dünyanın, evrenin ve kendisinin ne kadar harika olduğunun ve yaşamdaki tüm gizemin farkındalığını huşu içinde deneyimlemektedir. Daha çok bilimle ilgili olan kozmolojik boyuta göre mitler, insana evrenin yasalarını anlatmaktadır. Üçüncü olarak mitlerin sosyolojik boyutuna göre ise mitler; belli bir toplumsal düzeni desteklemek ve bu düzenin devamlılığını sağlamak üzere türetilmişlerdir. Dördüncü ve son olarak mitler, her koşulda insanların hayatı nasıl yaşamaları gerektiğini onlara öğretmektedir. Bu da mitlerin pedagojik boyutudur (Campbell ve Moyers, 2017, ss.53-54).

Mutlu da Campbell'e benzer şekilde mitler üzerine yürütülen çalışmalarda dört ayrı kategorinin ön plana çıktığını ifade etmektedir. Ancak o, bu kategorileştirmeyi Campbell'dan farklı bir şekilde yapmaktadır. Ona göre tanrıların varoluşuna dair anlatılagelen mitler teogoni, insanın varoluşuna dair olan mitler antropogoni, evrenin varoluşuyla ilgili mitler kozmogoni, gelecekten birtakım haberler sunarak bazı kıyamet

senaryoları ortaya atan mitler ise eskatoloji başlığı altında incelenmektedir. Dolayısıyla görülmektedir ki mitoslar, diğer bir ifadeyle söylence ya da mitler; bir toplumun tanrılarıyla, kahramanlarıyla, yaratılışa ve kıyamete dair olan inanışlarıyla ilgili üretmiş olduğu, içinde maneviyata ilişkin bir şeyler barındıran hikâyelerdir. Bu hikâyeler, yani mitler geçerli oldukları toplumlarda her daim kutsal ve gerçek kabul edilmişlerdir (Mutlu, 2017, ss.23-24).

Öte yandan insanlar; görme, dokunma, işitme, tat ve koku alma duyularını da kullanarak pek çok farklı yoldan iletişim kurmaktadırlar. İletişim kurma sürecinde duyularının yanında yüz mimiklerini ya da el kol hareketlerini de kullandıkları sözlü olmayan sayısız yöntemden de faydalanılmaktadır. Lakin insanlar arası iletişimde başat olan asıl öge dil ve dilin duyulmasını sağlayan tane tane seslerdir. Bunun yanında yalnızca iletişimin değil, düşüncenin de sesle olan özel bir bağı bulunmaktadır (Ong, 2014, s.19). Bu anlamda mitler, dil gibi var olduğu topluluk içindeki iletişimi mümkün kılan simgeler sistemi biçiminde anlaşılmaktadır. Zira tarih boyunca bir diğerine bir şeyler söylemek ve birtakım iletiler aktarmak, diğer bir ifadeyle iletişim kurmak amacıyla mitlerden çokça faydalanılmıştır. Keza mitler de tıpkı dil gibi kurumsallaşmış bir simgeler sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitler; "olguları sınıflandırma, düzenleme, gruplama ve karşılaştırma, aynı zamanda hem benzerlikleri hem de ayrımları sezme, kısacası deneyimleri düzene koyma yollarını barındıran, kurala bağlı sözlü bir tutumdur". Zira düşünce de bir mitin içinde ve o mitin aracılığıyla simgesel olarak dile getirilmesinin sonucunda şekillenmektedir; tıpkı düşüncenin dilde, o dilin aracılığıyla şekillenmesi gibi. Nitekim bir mitoloji; "sözdizimsel, anlamsal düzeniyle, gerçeğin parçalara ayrılması, dünyanın bir tür sınıflandırılma, düzene konma biçimi, ilk mantıksal düzenleme, kısaca bir düşünme aracıdır". Dolayısıyla tıp metinleri, tarihi anlatılar, hatip savunmaları ve düşünür yazıları gibi düzyazı biçimleri, sözlü kültüre ait anlatılara ve şiirsel yaratımlara özdeş yeni bir anlatım biçimi şeklinde değerlendirilemezler. Çünkü yazı tekniği, yepyeni bir düşünce biçimi meydana getirmiştir. Yazılı ifadeler, sözlü ifadelerden farklı olarak daha detaylı bir incelemenin ve bilişsel malzemenin daha katı bir biçimde tanzim edilmesinin sonucudur. Sonuç olarak mitler aracılığıyla düşüncenin oluşumu meydana gelirken, ortaya çıkan düşüncenin kabul edilme süreci de mitler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu nedenle

mitlerde karşımıza çıkan bazı sınıflandırıcı kriterlerin ve düşünsel kategorilerin tamamı, arkaik toplulukların sahip oldukları genel düşünce yapısını da ortaya koymaktadır. Bunun yanında bir topluluk tarafından benimsenmiş olan etik ilkeler, ekonomik ilişkiler ve dinsel uygulamalar da mitler aracılığıyla düzenlenmektedir (Vernant, 2017, ss.235-236, 278-279 ve 293-294).

Nitekim insan, başlarda anlaşılmaz sesler çıkaran bir canlı türüyken, süreçte konuşma becerisi kazanarak lisan sahibi olmuştur. İlkel insan türlerinin dünyanın değişik coğrafyalarında bulunmaları nedeniyle dil becerileri birbirinden çok farklı gelişmiş, bu da her bir topluluğun farklı bir lisanda konuşmasına sebep olmuştur. Bununla beraber insan, dil kullanımıyla birlikte toplumsal olanı inşa etmeye başlarken, çevresindeki başka insanlar, hayvanlar ve doğa ile ilişkisini de yarattığı hikâyeler üzerinden kurmaya başlamıştır. Devam eden süreçte inşa ettiği dil aracılığıyla kendisini diğer her şeyden ayırarak biricik ve özel hissetmenin peşine düşmüşse de yararlandığı malzeme ile, hikâyesini üzerine inşa ettiği zemin nedeniyle ulaşmayı arzuladığı öznelliğe hiçbir şekilde erişememiştir. Çünkü insan, kendini bilme sürecinde hikâyeler anlatan başka insanlara ihtiyaç duymaktadır. Bu anlamda varoluşunu anlamlandırma süreci yalnızca ötekiyle kuracağı ilişkide mümkündür. Bu nedenle varoluşunu, bir diğerinin varoluşuna borçlu olan insanın kendini inşa etme serüveninde ilişkisellik olmazsa olmaz bir ön koşuldur. Bu durum insanın yaşamda yalnız olamamasının da temel sebebidir. Zira insanın kendini bilme mücadelesindeki kazanımları, öznellik çabası içindeki bedenin dış dünyadaki diğer nesnelerle kurduğu ilişkide görünür olurken, tüm bu ilişki ise dilde gerçekleşmektedir. Bu nedenle insanın kendi kimliğini ve benliğini inşa sürecinde faydalandığı en etkili araç, dili aracığıyla ürettiği mitik hikâyelerdir. Nitekim "İnsan nedir?" sorusunun yanıtı, birer arkaik bilinçdışı anlatı olan mitlerde yer almaktadır. Zira kendisini doğadan soyutlayarak varoluşuna dair anlamı da yitirmiş olan insanın anlattığı ilk hikâyeler olan mitler, kimlik referanslarıyla doludur. Bu anlamda mitler, insanın dünyada bulunma nedenini, varoluşuna dair en gizemli sırları açığa vuran kadim anlatılardır. Zira insan gelecek tasavvurunu, mitler aracılığıyla geçmişten aldığı ilham ve motivasyonla inşa etmektedir. "Bilinenin bilincin oluşmasındaki rolüne dair bilinmeyenle bilinçdışı bağlantısı ve ontolojik olanla ilişkisi, dil nedeniyle mitleri insana dayatmıştır". Böylelikle bilinmesi istenilenlerin gelecek

kuşaklara aktarımı mitler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Çünkü mitler, toplumsal bilinçdışının dışavurumudur. Toplumsal bilinçdışı mitler aracılığıyla bilince yansımaktadır. Dolayısıyla mitler, bilinmeyene karşı duyulan bilme ihtiyacının bir sonucudur (Gezgin, 2020, ss.53 ve 55-57).

Böylelikle tüm insanlığın ortak değerleri mitlerde dışa vurulmaktadır. İnsanın binlerce yıldır bir gerçekliğin, bir anlamın peşine düşüşünün hikâyeleridir mitler. Her insan ölümü anlamak ve onunla başa çıkabilmek ister. Doğumu ile ölümü arasındaki yaşam yolculuğunda yardıma ihtiyaç duyar. Bu anlamda insanın ruhani potansiyelini ortaya çıkaracak ipuçlarını sunan mitler; hayata bir anlam verme, sonsuza dokunma, yaşamın ardındaki gizemi çözme ve kim olduğunu kendisine hatırlatma noktasında insana kılavuzluk etmektedir. Mitler, insanın içinde var olan bilmeye ve yaşamaya dair olanın yol haritalarıdır (Campbell ve Moyers, 2017, ss.23-24).

Bu anlamda ortak yaşam gereksinimlerini karşılamak üzere türetilmiş olan mitler, insan sosyalliğini meydana getiren varoluş biçimlerinin kalıcı, sürekli ve uzun vadede tutarlı olmalarını sağlamakta; bireyin, yaşadığı toplumun yürürlükteki düzen ve kurallarıyla uyum içinde tepkiler verebilmesine imkân tanımaktadır (Vernant, 2017, ss.276-277). Zira mitler çoğunlukla tek bir karakterin yaşamı üzerinden kurgulanmış gibi görünseler de aslında toplumsal bilinçdışından bilince yansıyan birer ifade biçimidir. Dolayısıyla mitler aracılığıyla aktarılan bireyselin değil, toplumsal olanın hikâyesidir. Bu nedenle mitler aracılığıyla toplumsalın talepleri dile getirilmektedir (Gezgin, 2020, s.47). Zira mitler hayattan deneyimler aktarmaktadır, şeylerin nasıl oluştuklarının bilgisini vermektedir. Topluluk içinde örnek teşkil edecek bir davranış, bir müessese ya da bir iş yapma biçiminin oluşum aşamalarını anlatmaktadır. Bu nedenle mitlerin, insanların topluluk içindeki birtakım davranışlarını düzenlediğini söylemek de yanlış olmaz (Seyidoğlu, 2017, s.23).

Dolayısıyla mitlerde doğaüstü varlıkların kahramanlıkları, ortaya koydukları birtakım kutsal güçler üzerinden anlatılagelen hikâyeler aslında bütün anlamlı insan davranışlarının örnek modelleridirler. Bunun yanında insanın kutsallık amacı içermeyen davranış ve etkinliklerine örnek teşkil edecek davranış modelleri de yine doğaüstü varlıkların edimlerinde ortaya konmaktadır. Zira mitlerin en temel işlevi, insanlığa

bütün ritüellerinde, kutsal ya da dünyevi tüm etkinliklerinde yol gösterecek modeller ortaya koyabilmektir. Böylelikle ilkel insan, mitlerde var olan bu rol modelleri sayesinde üzerinde var olduğu dünyaya ve daha da önemlisi kendi var oluşuna bir açıklama getirebilmiştir. Başta bilgelik olmak üzere evlilik ya da cenaze törenleri, besin üretimi, yemek yeme, eğitim, çalışma ve sanat üretimi gibi sayısız insan etkinliği bu modellerin kapsamı içinde yer almaktadır (Eliade, 2017, ss.18-20 ve 195).

Bu anlamda sözlü kültür insanı, her türlü eylemi için ihtiyaç duyduğu bilgiyi mitlerden edinmektedir. O, daha önce yaptığı ya da sonrasında yapmaya kalkışacağı her türlü eyleminin mitlerde anlatılagelmiş olduğu şekliyle, Zaman'ın başlangıcında, diğer bir ifadeyle başlangıç zamanı'nda yapılmış olduğuna inanmaktadır. Bu doğrultuda o, kendisi için faydalı olan bütün bilgileri mitlerden sağlamaktadır. Böylece Mircea Eliade'nin de ifade ettiği gibi "bireysel bir yaşam ortaya çıkıp gerçekleşir ve sürer; bu yaşam daha önce gerçekleştirilmiş eylemler ve daha önce dile getirilmiş düşünceler yığınından esinlendiği ölçüde sorumlu ve anlamlı, tam olarak insana özgü bir yaşamdır, bir varoluştur". Bu nedenle gelenekler tarafından inşa edilmiş olan "ortak bellek"ten kopmuş olmak, onun içeriğine hâkim olmamak, sözlü kültür insanı için bir anlamda henüz kültürel yaşama uyumlanamamış bir çocuk gibi doğal duruma doğru bir gerileme, bir günah ya da büyük bir beladır (Eliade, 2017, s.169)

Örneğin mitik zamanlarda yaşamış ve geçimini balıkçılıkla sağlamış olan doğaüstü varlıkların kendi ataları olduğuna inanan kabileler, tıpkı onlar gibi balık yakalamış ve pişirmişlerdir. Bu kabilelerin sahip oldukları mitte, kendisine insanüstü güçler atfedilmiş olan ilk balıkçıdan ve işini nasıl yaptığından bahsedilmektedir. Böylelikle balıkçılıkla yaşamlarını sürdüren kabilelerin neden bu işi yaptıkları, anlatılan bu mitte yanıt bulmaktadır. Bu ve sayısız daha pek çok örneğiyle karşılaşabileceğimiz mitlerin, ilkel insan için hayatî önemde olmasının nedeni böylelikle ortaya çıkmaktadır. Zira onun için mit, kendi varlık nedenini ortaya koyan ilk hikâyelerden bahsetmektedir. Bu nedenle ilkel insan, mitleri çok iyi bilmeli ve bir mitte anlatılagelen hikâyede geçen olayları doğru bir şekilde tekrarlayarak yaşam deneyimine eklemlemelidir. Keza onun için dünyada bulunma nedeni, varoluşunun gizemi, bu mitler yoluyla aydınlatılmaktadır. Bir ilkel insan için mitlerin bilgisine sahip olmak, onları yeniden

canlandırmak, mitik zamanlarda atalarının yaşamdan edindikleri deneyimleri kendisine mal edebilmesi anlamına gelmektedir. Ayrıca bu yolla eşyanın kökenine dair bilgiye de erişmektedir. Bir mitin bilgisine sahip olmak, o mitte anlatılagelen bir nesnenin, bir hayvan ya da bitkinin köken bilgisine, varoluş nedenine dair bilgiye de hâkim olmak anlamına gelmektedir. Böylelikle bilgisine haiz olunanın kontrol ve hakimiyeti de mitin bilgisine sahip olanın ellerine geçmektedir (Seyidoğlu, 2017, ss.18-21).

Dolayısıyla mitlerin bilgisine sahip olmak, şeylerin kökenine dair bilgilere de sahip olmak anlamına gelmektedir. Bu, bir şeyin nasıl ve neden var olduğunun bilinmesinin yanında, o şey bir gün ortadan yok olup gittiğinde, tekrar nereden ve nasıl bulunabileceğinin de bilinmesidir. Mitlerde doğaüstü varlıklara özgüymüş gibi anlatılagelen yaratıcı birtakım edimler, aslında bir hayvanın ya da bir bitkinin doğada sayısal olarak çoğalması için yinelenmesi gereken yol haritaları olabilmektedir. Böylelikle mitler yoluyla doğadaki şeylerin köken bilgisine haiz olan insan, onlar üzerinde bir nevi sihirli bir güce de sahip olmaktadır. Keza köken bilgisine sahip olduğu şey üzerinde egemenlik kurabilen insan, artık onun doğada ne oranda var olacağına ya da var olup var olmayacağına kendisi karar verebilmektedir. İnsanın bu yolla şeyler üzerinde edindiği egemenliğin kaynağı olan ve egemenlik kurduğu şeyleri istediği yönde kullanabilmesini sağlayan mitik bilgi "dıştan", "soyut" bir bilgi değildir. Çünkü mitler ya bir tören havası içinde anlatılmakta ya da kanıtını oluşturduğu ritüelin bir yeniden canlandırmasıyla deneyimlenmektedir. Bunun sonucunda her türlü mitik bilgi, kaynağını yaşamdan, yaşantılanan şeyden almaktadır (Eliade, 2017, ss.27-28 ve 33). Zira antik zaman mitleri, zihin ile beden arasında bir bütünlük sağlamak amacıyla türetilmişlerdir. Nitekim insan zihni, bedenin talepleri dışındaki bazı tuhaf yollara yönelebilmektedir. Bu nedenle mitler ve onların bir yeniden canlandırması olan ritüeller, zihin ile beden arasındaki uyumu yeniden tesis etme ve sürdürülen yaşam biçimi ile doğanın harmonisi arasındaki bütünlüğü yakalamanın araçları olarak ortaya çıkmışlardır (Campbell ve Moyers, 2017, s.100). Ritüeller aracılığıyla mitlerin yeniden canlandırılması sırasında insan, bir anlamda kronolojik olan dünyevi zaman algısının dışında bir zamanı deneyimlemektedir. Hem geçmişe hem de sonsuza uzanan bir döngüsellikte deneyimlenen, niteliksel olarak tamamen farklı, "kutsal" bir zamandır bu (Eliade, 2017, s.32). Bu nedenle Eliade'nin de belirttiği gibi bir mit, bir masal ya da bir

efsanede anlatılagelen hadiseler, insanlığa has olayların tarihsel zamanıyla alâkasız, sonsuz bir şimdiki zaman içinde deneyimlenmektedir. Masallar ve mitlerde geçen, "Bir varmış, bir yokmuş, evvel zaman içinde…" gibi kafa karıştırıcı ve zaman yasalarının dışındaki her türlü ifade, bu zamanı belirtmek üzere kullanılmaktadır (Eliade, 1994, s.71).

Bu anlamda mitler, ilkel zamanlarda yaşanmış olduğu düşünülen olayları anlatmaktadır. Dünyada varlık bulmuş pek çok şeyin kökenine dair bilgiler barındıran ve bu nedenle kutsallığın atfedilmiş olduğu mitlerde yaratma edimi baskın bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Mitlerde hikâyeleri aktarılan karakterler doğaüstü varlıklarmış gibi görünseler de aslında anlatılmakta olan gerçek olaylardır. Kısaca söylemek gerekirse mitlerde aktarılmak istenen, dünyayı kuran ve onu günümüze değin ulaştıran birtakım olağanüstü ve kutsal kabul edilmiş olan değerlerdir. Zira mitlerde aktarılmak istenilen yalnızca dünyanın, insanların, bitkilerin ve hayvanların köken bilgileri değildir; bunun yanında insanın nasıl bir varlık olduğu, yaşamını nasıl sürdürdüğü, hangi kurallar bütününe tabi olarak yaşadığı ve çalışma koşullarının nasıl olduğu gibi sorulara da yanıtlar vermektedir (Seyidoğlu, 2017, ss.16 ve 18).

Bu nedenle mitler bir insanın doğumundan ölümüne kadar geçen tüm süreçte ona rehberlik etmektedir. Onun, ebeveynlerine bağımlı olduğu bebeklik ve çocukluk dönemlerinden yetişkinliğine, ardından ölümüne kadar deneyimleyecek olduğu tüm olgunlaşma süreçlerinde ihtiyaç duyacağı her türlü bilgi mitlerde anlatılmaktadır. Kişinin, bir üyesi olduğu toplumla nasıl bir ilişki içinde bulunacağının ve bu toplumun doğa ve kozmosla arasındaki ilişkinin bilgisi mitler aracılığıyla kendisine aktarılmaktadır. Zira mitoloji temelde bir yaşam bilgeliğidir. Bireyi içinde yaşadığı toplumla bütünleştirirken, toplumu da doğayla bütünleştirir. Ahenk yaratan bir güç olan mitoloji, insan doğasının dış gerçeklikle, doğayla bütünleşmesini, onunla bir bütün olmasını sağlamaktadır (Campbell ve Moyers, 2017, s.55 ve 82).

2.3. Kültürün Hikâyeler Aracılığıyla Aktarımında Hikâye Anlatıcısının Konumu ve Rolü

Bugün sözlü kültür dönemine ait toplumsal yaşayış biçimlerini araştıran pek çok çalışmadan biliyoruz ki hikâyecilik, yazının icadından çok daha eskilere dayanan bir iletişim formudur. Tarih boyunca yaşamış milyonlarca isimsiz anlatıcı tarafından yaratılmış olan bir formdur bu. Ne zaman ki insan; başından geçen bir olayı, gözlemlerini, bilgi ve deneyimlerini hikâyeler üzerinden bir başkasına aktarmayı öğrendi, medeniyet tarihi işte tam bu noktada başlamış oldu. Keza başından geçenleri masalsı bir forma dönüştürerek aktarmak, yediden yetmişe hemen herkesin hoşuna giden bir etkinlik biçimidir. Bu nedenle hikâye anlatımı, insanlığın sahip olduğu en işlevsel ve basit olan iletişim ve eğlence biçimidir. Zira yeryüzünde yüzyıllar boyunca var olmuş pek çok farklı kültür ve insan topluluğuna eşlik etmiş olan sayısız hikâye, bugün dahi tüm insanlıkla temas halindedir. Hikâyelerin bu özelliği sayesinde bugün, on binlerce yıl öncesindeki insan topluluklarıyla bağlantı kurabiliyor, farklı biçimlerde tanışma şansımızın bulunmadığı atalarımızla ortak bir deneyimi paylaşabiliyoruz (Fulford, 2017, s.12).

İnsan yaşamının önemli bir parçası olan hikâye etme, hikâye anlatma gibi deyimlerle sıkça karşılaşmışızdır. Çünkü insan kendisini ancak bir şeyleri anlatması yoluyla anlaşılır kılabilmektedir. Tam da bu nedenle insan için en temel iletişim biçiminin anlatmak olduğu söylenebilir. Bununla birlikte insan sadece kendisinden ya da kendi başından geçenleri anlatmaz. Aynı zamanda görüp tanık olduklarını da katar anlatısına. Bazen de merak ettiklerinden, hoşuna giden ya da gitmeyen şeylerden, tutkularından bahseder. Önceleri bunu yalnızca söz ile yapmaktaydı, bir miktar da resim, çizgi, renk ya da sesle. Bu nedenle sözlü kültür döneminde bir şeyleri aktarmanın tek yolunun hikâye anlatmaktan geçiyor olması son derece anlaşılır bir durumdur. Bu bağlamda hikâye anlatıcılığının insanlık tarihi kadar eski olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Andaç, 2017, ss.46-47).

Dans, müzik ve resim gibi güzel sanatların pek çok dalı, mitsel törenlerden türeyerek günümüzdeki formuna erişmiştir. Nitekim ilkel insan, kutsal törenler sırasında ilk örnek hikâyeler olan mitlerden de çokça faydalanmıştır. Mitler, adeta tiyatrovari bir

atmosferde sergilenirken danslar edilir, şarkılar söylenirdi. Bu nedenle mitlerin; tiyatro, müzik ve dans sanatlarının ortaya çıkmasında önemli bir konumda bulunduğunu söylemek mümkündür. Mitsel törenlerden türeyen bir başka sanat formu olarak tanımlayabileceğimiz hikâyecilik de ilkel topluluklara ait diğer örneklerde de olduğu gibi kutsallık özelliğiyle ön plana çıkmaktadır. "Gençliğe giriş merasimi" gibi birçok mitsel törende, kabile halkının genç üyelerine kutsal hikâyeler anlatılmaktaydı. Nitekim özellikle kabilenin erkek üyelerinin katılımına açık olan hikâyecilik geleneğinde kadınlar ve yabancılar dışarıda bırakılmaktaydı. Bu nedenle daha çok erkeklerin ön planda olduğu hikâyecilik geleneğinin, bu özelliği ile kaynağını mitolojiden alan bir form olduğu yönündeki inanç da güçlenmektedir. Zira mitoloji denilince akla gelen kutsal hikâyeler ve törenlerdir. Tarihsel süreçte, sahip olduğu birtakım kutsal vasıfları yitirmiş olan mitsel anlatılar, yerini masallar ve efsanelere bırakmıştır (Seyidoğlu, 2017, ss.9-11).

İlkel topluluklar, üretmiş oldukları her bir miti, kendilerinden sonraki nesillere çoğunlukla sözlü yollardan aktarmışlardır. Sonraları nadir de olsa yazılı biçimlerde aktarılmış olan mitolojik anlatılar, aynı kültürden pek çok farklı kuşak tarafından yapılan yeni eklemelerle zenginleştirilmiştir. Zira her yeni dönemle birlikte topluluk içinde hasıl olan yeni bir ihtiyaç, problem ya da keşif, farklı kuşaklar tarafından mitolojiye sunulan yeni bir mitsel anlatıya yol açmıştır. Çünkü eski çağlarda yeni olan hemen her şeye uyum sağlamakta birtakım zorluklar yaşamış olan insan, yaşamında meydana gelen büyük çaplı hemen her türlü değişimi ancak yeni bir mitsel anlatı yaratarak kabullenebilmiştir. "Örneğin ilk defa yakalandıkları bir hastalığın çaresizliğine, ilk defa yaşadıkları bir doğal afetin dehşetine, keşfettikleri yeni bir diyarın bilinmezliğine yeni söylenceler oluşturarak alışmaya çalışmışlardır". Yaşamındaki her bir büyük değişiklikte yeni bir mitsel anlatı yaratmış olan insan, bazen de var olan tek bir durumla ilgi birbirinden farklı pek çok hikâye ortaya çıkarmıştır. Özellikle mitlerin temelde sözlü kültürün ürünleri olmaları nedeniyle her bir anlatıcı, çoğu zaman anlatısına kendisinden de eklemeler yapmaktan geri durmamıştır. Mitsel anlatıların bu ve diğer nedenlerle değişime uğramaları veya çeşitlenerek zenginleşmeleri, yazının icadına kadar devam eden, ilk yazılı eserin ortaya çıkmasıyla son bulmuş olan bir süreçtir (Mutlu, 2017, s.13-14).

Bununla beraber sözlü anlatıları roman, hikâye, şiir ve haber metinleri gibi yazılı anlatı türlerinden ayıran birtakım özellikler bulunmaktadır. İlk olarak yapısal anlamda konuşma diline yakın olan sözlü anlatılar, soyuttan çok somut olgular üzerine inşa edilirken, gündelik yaşam deneyimlerini yansıtmaktadırlar. Düz çizgisel bir anlatı yapısından ziyade "sıçramalı" anlatı yapısının tercih edildiği sözlü anlatılarda anlatı içinde anlatılara rastlanabilirken, aktarıldıkları zaman ve mekâna bağlı olarak yeniden biçimlendirilmeye müsait esnek bir yapıları bulunmaktadır. Ayrıca sözlü anlatıların gücü, yazılı anlatılarda olduğu gibi dilin yazınsal kullanımındaki ustalığa bağlı olarak değil; iletişimin jestler ve mimikler gibi daha başka birçok unsurunu bir araya getirerek anlatısını oluşturan anlatıcının performansından, diğer bir ifadeyle anlatıcının dinleyicisiyle kurduğu etkileşimin yoğunluğundan gelir. Bu anlamda sözlü anlatılarda, anlatıyı kendinden yola çıkarak oluşturan ve kendi dolayımı üzerinden aktaran hikâye anlatıcısının rolü son derece önemlidir (Savcı, 2015, s.224).

Diğer yandan sözlü kültürün hikâye anlatıcısının tarihsel süreç içindeki kültürel dönüşümü, şamandan ozana doğru bir çizgiyi takip etmiştir. Geçmişte mitolojik anlatılar ile dinsel temalar etrafında şekillenmiş olan anlatı sanatının öznesi şamanlar, bu kültürel evrim süreci sonunda birer ozana dönüşmüşlerdir. Bu dönüşüm süreci, önceleri şifacılığın; dinsel inanç ve pratiklerin; dans, müzik gibi sanatsal yaratıcılığın tek bir kişide toplandığı bir dönemden, hikâyeler anlatan, şarkılar söyleyen ozanın dönemine doğru giden bir tarihselliği meydana getirmektedir (Işık, 2016, s.110). Aynı zamanda ozan, bir diğer ifadeyle hikâye anlatıcısı, hikâyelerini yalnızca insanları eğlendirmek için anlatmaz; onu asıl önemli kılan, anlatılarında yaşam deneyimlerini aktarması ve bunu yaparken geçmişi muhafaza ederek gelecek kuşaklara ışık tutmasıdır. Bu yolla bir taraftan kültürel unsurların kuşaklar arası aktarımını sağlarken bir taraftan da toplumsal düzenin sürdürülmesinde etkin bir rol üstlenmektedir (Çokluk ve Ökmen, 2020, s.1120).

Bununla birlikte hikâye anlatıcısının görevi yalnızca var olan bir metni karşı tarafa aktarmak değildir; onun misyonu bunun çok ötesinde, gelenekselleşmiş bir kültürel aktarım sürecine karşılık gelmektedir. Bu nedenle hikâye anlatıcılığının, onu deneyimleyenler açısından bireysel ve toplumsal manada birtakım önemli işlevlere

sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü farkında olunsun ya da olunmasın, hikâye anlatıcılığı yalnızca deneyimlendiği anda değil, o anların dışında da insanın pek çok ihtiyacını karşılamaktadır. Yerel kültürümüzün hikâye anlatıcılarından âşıkları inceleyen Metin Özarslan, *Erzurum Âşıklık Geleneği* (2001) başlıklı çalışmasında bu geleneğin; eğlendirme, haber verme, toplumun örf ve adetlerini muhafaza etme, kültürü sonraki nesillere aktarma, baskılara karşı durma ve kamuoyu oluşturma gibi bazı temel işlevlerini ortaya koymaktadır (akt. Çevik, 2015, s.42).

Anlatıcının amaçlarından bir diğeri de varoluşunu ortaya koymak ve geleceğe, yaşamından izler bırakabilmektir. Bu yolla ölümün üstesinden gelerek dünyadaki varlığını kalıcı kılmak ister. Çünkü yeryüzünde ölümün bilinciyle yaşayan tek canlı türü insandır. Anlatılar yoluyla farklı pek çok yaşamı deneyimleme fırsatı bulan insan, ölümsüzlüğe ancak bu yolla ulaşmaktadır. Hayatın yalnızca bir defa deneyimlenebileceği gerçeğinin yarattığı travmalar; mitoslar, efsaneler, destanlar, masallar, öyküler, romanlar, filmler aracılığıyla deneyimlenen yeni yaşantılarda aşılmaya çalışılmaktadır (Asiltürk, 2018).

Öte yandan hemen tüm hikâye anlatıcıları ağızdan ağıza aktarılan deneyimden beslenmektedir. Hikâye anlatıcılarını birtakım ortaklıklar üzerinden gruplandırmak istediğimizde pek çok özelliği benzeşen iki farklı grupla karşılaşmaktayız. Lâkin tam manasıyla bir hikâye anlatıcısından bahsedebilmek, belirgin özellikleriyle bu iki grubu da yansıtacak bir anlatıcının varlığıyla mümkün olmaktadır. "Yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır" atasözünden hareketle makbul olanın uzaklardan gelen birisi olacağını söylemek yanlış olmaz. Ne var ki yaşam sürdüğü sınırlı çevrenin hikâye ve geleneklerine hâkim bir kişinin anlatacağı hikâyeler de en az bu kişininkiler kadar dinlenmeye değerdir. Bu iki farklı tür anlatıcı, eski zamanlardaki temsilcileri olan yerleşik çiftçi ile tüccar bir denizcide karşılık bulmaktadır. Zira hikâye anlatıcılığı bütünsel olarak tarihsel bağlamıyla ortaya konulmak istendiğinde, bu iki arkaik türün iç içe geçtiği üçüncü bir tür ortaya çıkmaktadır. Bu türün en iyi örneğine, zanaat sisteminden henüz uzaklaşılmamış olan Orta Çağ'da rastlanır: tek bir bedende bir araya gelmiş olan yerleşik usta ile onun gezgin kalfası. Nitekim usta ile kalfası üretim aşamasında her daim aynı mekânı paylaşırlarken, her ustanın yerleşik duruma geçmeden

önce deneyimlediği bir gezgin kalfalık dönemi söz konusu olmaktadır. Bu nedenle eğer yerleşik çiftçi ile tüccar denizciyi hikâye anlatıcılığının üstatları olarak kabul edersek, bu işin yüksek okulu da zanaatkârlıktır. Çünkü bir zanaatkârda, "uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisi, çok gezen insanın yurduna dönerken beraberinde getirdiği bilgiyle kendini bir yerin sakinlerine teslim eden bilgisi kaynaşmıştı" (Benjamin, 2014, ss.78-79).

Bu anlamda hikâye anlatıcısının malzemesiyle kurduğu ilişki ile zanaatkârın elindeki malzemeyle kurmuş olduğu ilişki benzerlik göstermektedir. Tek fark, hikâye anlatıcısının elindeki malzemenin, insan yaşamı gibi soyut bir varoluşa sahip olmasıdır. Nitekim her ikisi de benzer biçimde işler malzemesini. Anlatıcı kendisinin ve bir başkasının yaşamından çekip aldığı deneyimi sağlam, faydalı ve eşsiz bir biçimde bir araya getirmektedir. Böylece akıl verme mertebesine erişen hikâye anlatıcısı artık bir öğretmen, bir ermişle aynı saftadır. Keza hikâye anlatıcısının asıl yeteneği tüm bir yaşama yeniden dönebilmesindedir ve bu yaşam sadece onun kendi deneyimiyle sınırlı değildir; başka insanların deneyimleri de bu yaşamı beslemekte ve çoğaltmaktadır. Çünkü hikâye anlatıcısı, kulaktan kulağa aktarılan bilgileri kendi deneyimine eklemlerken, tüm yaşamını ayrıntılarıyla anlatabilme yeteneğiyle ön plana çıkmaktadır. "O, hayatın fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yokolmasına izin veren adamdır" (Benjamin, 2014, ss.99-100).

Bu sözlerin sahibi olan Benjamin'in, belki de son gerçek hikâye anlatıcısı olarak tanımladığı ve 1831 ila 1895 yılları arasında yaşamış olan Rus gazeteci ve yazar Nikolay Leskov da hikâyelerini oluştururken çoğu zaman, çalıştığı İngiliz firmasındaki görevi nedeniyle çıkmış olduğu iş seyahatlerinden elde ettiği yaşam deneyimlerinden faydalanmıştır. Leskov, işi dolayısıyla hemen hemen tüm Rusya'daki yaşamı gözlemleme imkânı yakalamıştır (Gürbilek, 2014, s.77).

Bu duruma karşılık olarak hikâye anlatıcılığının Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki örneği, meddahlığın kökenleri de göçebe topluluklara ait kimi gelenek ve birikimlerin ürünleri olan âşıklara, saz şairlerine, ozanlara değin ulaşmaktadır ve Orta Asya'da yaşamış, buradan Anadolu'ya göç etmiş topluluklar içinde birer göçebe, birer gezgin olarak geniş coğrafyaları arşınlamış olan bu anlatıcılar, açık ya da kapalı

pek çok farklı ortamda insanlara sayısız hikâyeler anlatmışlardır. Bu anlamda öne çıkan gezgin ve mekândan bağımsız olma gibi birtakım niteliklerin; meddahların, hikâye anlatıcılarının temel özellikleri olduğu söylenebilmektedir. Yalnızca bu bile henüz sanatçı ile halk arasında net ayrımların yapılmadığı tarihsel bir dönemde anlatıcının, halka ve günlük yaşama olan yakınlığını açık bir biçimde ortaya koymaktadır (Sekmen, 2010, s.40).

Öte yandan Fiske ve Hartley, ozanın "dilin aracısı" konumunda bulunan kişi olduğunu belirtmektedirler. Ozan, iletmek istediği mesajları kültürel ihtiyaçlara uygun olarak şekillendirip, karşısına geçtiği topluluğun kültürel yapısını göz önünde bulundurarak, sözel biçimde aktarmaktadır. Bu aktarım sırasında ozan, kimliği ve kişisel özelliklerinden ziyade ortaya koyduğu performans ve anlattığı hikâyeyle varlık kazanmaktadır. Bu noktada söylenebilir ki tamamen sözlü biçimde aktarılan hikâyenin içeriği, metnin veya anlatıcının kişisel beklentilerine göre değil, hikâye aracılığıyla iletilmek istenilen mesajın hedef kitlesi olan dinleyici topluluğuna göre belirlenmektedir. Zira ozanın, kültürel aktarım ediminin merkezinde bulunmasının yanında asıl otorite her daim dinleyici olmaktadır. Bu bağlamda hikâye anlatıcısının varlığıyla etkileşime son derece açık bir aktarım biçimine dönüşen sözlü anlatı geleneği, yazılı anlatıdan en net biçimde bu noktada ayrılmaktadır (akt. Savcı, 2015, s.224).

Dolayısıyla sözlü kültürlerde hikâye anlatıcısının sanatsal yaratıcılığı, onun anlatısını ortaya koyduğu esnada dinleyicilerle kurduğu etkileşimin niteliğine bağlıdır. Bu nedenle hikâye, deneyimlendiği bağlamdan ayrı düşünülemez. Anlatıcı, dinleyicisine özel bir ortamda, farklı birtakım olayları dışarıda bırakarak hikâyeler anlatıyor olsa dahi onun bu gösterisi yalnızca estetik zevke hitap eden sıradan bir eğlence şeklinde görülmemelidir. Zira sözlü kültür ürünleri "ya bir başarıyı kutlamak, ya gençleri eğitmek (*paideva*), ya toplumun birlik duygusunu pekiştirmek ya da bir topluluğun tüm tarih, yaşambilim, hayvanbilim, toplumbilim, av, deniz veya din bilgisini yaşatmak için anlatıl[makta]ır". Bununla birlikte performansı sırasında dinleyicisiyle sürekli bir etkileşim, bir alışveriş halinde olan anlatıcı, hikâyesinin uzunluğunu ve anlatım tarzını karşısındaki topluluğa göre devamlı olarak değiştirmektedir (Ong, 2014, s.189). "Hikayeci durmadan ipini eğirir, ama hiçbir zaman

kelimesi kelimesine kendini tekrar etmez" (Illich ve Sanders, 2015, s.25). Hikâyesini her anlatışında onda ufak tefek birtakım değişiklikler yapmaktadır. Çünkü anlatıcı, hikâyesini dinleyicisinin dikkat ve isteği oranında şekillendirmektedir. Bu nedenle hikâyeler, dilden dile sayısız çeşitlemeler halinde yayılmaktadır (Erdem, 2011, s.24).

Bu anlamda sözlü kültür ürünleri, kendi içinde özgün yaratıcılığı da barındırmaktadır. Yalnız yazılı kültürden farklı olarak anlatıya özgünlüğünü veren önceden hiç anlatılmamış olan yeni bir öykünün uydurulabilmesi değil; anlatıcının, dinleyicisiyle kurduğu etkileşimin niteliksel değeridir. Keza anlatıcıyı başarılı kılan şey dinleyiciyi de anlatıya katabilmesi ve ondan heyecanlı bir karşılık alabilmesidir. Bu nedenle hikâyesini her anlatışında, karşısındaki topluluğa ve ortak deneyimlenen mekâna uygun olarak yepyeni bir girizgâhla ile giriş yapmaktadır. Ayrıca her defasında anlatısına birtakım yeni unsurlar eklemektedir. Dolayısıyla sözlü kültür ürünleri her tekrar edildiklerinde ortaya yeni bir çeşitleme çıkarken, bu anlatı tekrarının da herhangi bir sınırı bulunmamaktadır (Ong, 2014, s.58).

Benzer şekilde yukarıda hikâye anlatıcısının bir örneği olarak sunulan meddah da anlatısını oluştururken, ilhamını karşısındaki dinleyici topluluğa has birtakım özelliklerden, gösteri boyunca aldığı tepkilerden, bulunulan mekândan, yaşanılan zamandan ya da güncel kimi olaylardan almaktaydı. Anlatısı, karşısına alarak doğrudan seslendiği ve böylelikle somut bir ilişki içinde olduğu dinleyicinin, niteliğine bağlı olarak anlatıya vermiş olduğu tepkilerle şekillenmekteydi. Böylece meddahın hikâyesi, dinleyici topluluğuyla karşı karşıya geldiği ilk andan itibaren birtakım dönüşümlerden geçerek çeşitlenmekteydi. Nitekim meddah, hikâyesini anlatırken okumuş bir topluluk karşısında başka, halk kahvehanelerinde başka bir üslup tercih etmekteydi. Bununla birlikte, anlatıcıyla gösteri boyunca somut bir ilişki içinde bulunan dinleyici de seslenme, bağırma ya da beğenisini hareketleriyle ifade etme gibi pek çok farklı biçimde oyuna doğrudan katılabilmekteydi. Bu sayede dinleyici, meddah gösterisi boyunca kendisini pasif bir seyirciden öte, aktif bir katılımcı olarak hissedebilmekteydi (Sekmen, 2010, ss.31, 33 ve 38).

Bunda sözlü geleneğin hikâye anlatıcısının, hitabet sanatında usta bir kişilik olmasının etkisi oldukça büyüktü. Hikâyelerini anlatırken etkiyi güçlendirebilmek adına

jest ve mimiklerden de faydalanan anlatıcı, dinleyenin hayal gücüne seslenmektedir. Bu sesin karşılığını bulabilmesi, anlatıcı ve dinleyici arasında ortak bir kanının oluşabilmesi ise anlatıcının hitap ettiği topluluk hakkında yeterli düzeyde bilgi sahibi olmasına bağlıdır. Bu konuda anlatıcının sahip olduğu yetenek, onunla dinleyici/topluluk arasında sözsüz bir anlaşmanın kurulmasını sağlamaktadır. Bunun sonucunda dinleyicinin hikâyelerde kendisinden kolayca bir şeyler bulabiliyor olması, anlatılan hikâyenin yeniden şekillenerek çeşitlenmesine de imkân sağlamaktadır (Gürler, 2017, s.87).

Öte yandan bir hikâye anlatıcısı performansı sırasında kendisini sık sık ortaya atarak anlatısını kesintiye uğratmaktadır. Karşısındaki topluluğa anlatacağı olayın genel hatlarını çizerek, üzerinde duracağı konunun önemine vurgu yapmaktadır. Bu şekilde dinleyicilerin ilgisini üzerinde toplamaya çalışan anlatıcı, inandırıcı olabilmek için de konuyla ilgili bazı kişileri kendisine şahit olarak gösterir. Olay kahramanlarının taklitlerini yaparak kendisini hikâyedeki olaya dahil eden hikâye anlatıcısı, kitleye bazı öğütlerde bulunmak ve dersler vermekten de geri durmaz. Yakınlık duyduğu olay kahramanlarından övgüyle bahsederken, onlar üzerinden birilerine göndermelerde bulunur (Illich ve Sanders, 2015, s. 168). Örneğin Afrikalı hikâye anlatıcıları, hikâyelerini anlatmaya başlamadan önce dinleyicilere "Hikâyem var!" şeklinde seslenirler; karşıdan gelen "Anlat!" komutuyla başlarlar hikâyelerini anlatmaya. Anlatıcıyı teşvik eden, dinleyici grubunun bağırma gücü ve enerjisidir. Tüm süreç karşılıklı soru cevap biçiminde interaktif olarak işlemektedir (Kaim, 2010, s.112).

Anlatıcının, dinleyiciyle kurmuş olduğu bu somut ilişki iki farklı boyutta karşımıza çıkmaktadır. Bu boyutlardan ilki, dinleyici varlığının, hikâyeleri içerik ve üslup anlamında dönüşüme uğratmasıdır. İkincisi ise mekânsal bağlamda ortaya çıkan yakın ilişkidir. Hikâye anlatılırken dinleyici topluluğu, anlatıcının çevresinde daire ya da yarım daire oluşturacak şekilde bir araya gelmektedir. Böylece anlatıcı ile dinleyici arasında kurulmuş olan yakın ilişki, hikâyenin çeşitlenmesi noktasında etkin bir unsur olarak işlevsellik kazanmaktadır. Zira dairesel olarak oluşturulmuş olan bu iletişim ortamı, anlatıcının "çok eskilerden büyüsel törenlerin ortamından beri değişmeyen paylaşımı, birlik durumunu göstermektedir" (Sekmen, 2010, s.35). Keza hikâye anlatıcılığında temel olan, ortak bilincin bir anlatıcı tarafından başkalarına

aktarılmasıdır. Bu anlamda yaşamdan ilhamını alan anlatıcı, hikâyesini kendi hayal dünyasının süzgecinden geçirerek söz sanatındaki ustalığıyla bir başkasına aktarmaktadır. Böylelikle anlattığı hikâyeler aracılığıyla miras edindiği yaşam deneyimini ölümsüz kılmaktadır. "Hikâye anlatıcısı, geçmişe olan inancını koruyan, şimdiki zamanla bağını koparmayan, dahası tam olarak geçmişi şimdiki zaman içinde yaşayan ve geleceğe de kılavuzluk eden bir geçmişin mimarıdır" (Sütcü, 2013, s.85). Bu anlamda hikâye anlatıcısı, yaşadığı toplumda bir bilge, bir muarrif kişilik olarak nitelenebilecek entelektüel bir rol üstlenmektedir (Kaim, 2010, s.119).

Tüm hikâye anlatıcıları hayatın pratik meselelerine karşı duydukları yoğun ilgiyle dünyaya gelmektedir. Bu durum Leskov'dan ziyade anlattığı hikâyelerle, köylülere tarımcılıkla ilgili birtakım öğütlerde bulunan Gotthelf'te daha fazla ön plana çıkmaktadır. Hikayelerinde gaz lambasının tehlikelerinden bahseden Nodier ile doğabilimsel bilgiler aktaran Hebel de aynı duruma örnek olarak gösterilebilir. Buradan hareketle söyleyebiliriz ki her gerçek hikâyenin sahip olduğu en önemli nitelik, bazı faydalı bilgileri doğrudan ya da dolaylı bir biçimde aktarıyor olmasıdır. Hikâyelerde açık ya da örtük olarak aktarılan bu faydalı bilgiler kimi durumda bir ahlak dersi, kimi durumda bir öğüt, kimi durumda bir atasözü, kimi durumda da genel bir kural biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Ancak her ihtimalde hikâye anlatıcısı, dinleyenine akıl verme yetisindeki kişidir. Ne yazık ki günümüzde "akıl vermek", modası geçmiş bir eylem biçiminde algılanmaktadır. Bunun en temel nedeni deneyimin her geçen gün biraz daha az aktarılabilir hale geliyor olmasındandır. Bu nedenle insan, bugün ne kendisine ne de bir başkasına verebileceği bir akla sahiptir. Çünkü hikâye anlatıcılığı söz konusu olduğunda akıl, herhangi bir soruya verilmiş bir yanıttan ziyade daha çok yeni yeni gelişmekte olan bir hikâyenin sürdürülebilmesi adına sunulmuş olan bir öneridir. Ayrıca birine akıl danışmadan önce sahip olunan hikâyenin karşı tarafa layıkıyla aktarılabilmesi gerekmektedir. Keza insan ancak "içinde bulunduğu durumu dile dökebildiği oranda nasihate açıktır. Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir". Günümüzde hikâye anlatıcısının hiçbir hükmünün kalmamış olmasının nedeni bilgelik olarak ifade edilen hakikatin destansı boyutunun yitirilmiş olmasıdır (Benjamin, 2014, s.80).

3. KÜLTÜRÜN İNŞASI VE KÜLTÜREL YAŞAMIN DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Maddi Yaşamın Yeniden Üretimi ve Kültürün İnşası

İnsanlar tarihin belirli bir döneminde, belirli bir toplumsal sınıfın mensubu olarak toplumsal yaşamlarına devam ederlerken maddî ve manevî pek çok değeri de üretmektedirler: "Ürünler, teknik araçlar, bilim, politik kurumlar, ahlâk ilkeleri, sanat eserleri, görenekler, gelenekler, yaşayış biçimleri…" Tüm bu etkinlikler, kültür kavramıyla ifade edilmektedir (Abacı, 1978, s.48).

Bu kavramı etraflıca açımlamak üzere John B. Thompson, *İdeoloji ve Modern Kültür* (2013) başlıklı çalışmasında birkaç farklı kültür tanımı ortaya atmaktadır. "Klasik kavrayış" olarak ifade ettiği tanımlamaya göre "kültür, beşerî yetilerin gelişmesi ve ilerlemesi sürecidir" (s.151). Modern çağın ilerlemeci doğasıyla da ilintili olan bu süreç, bilim ve sanat eserlerinin özümsenmesiyle daha kolay bir şekilde işlemektedir. "Betimsel kavrayış"ta ise "bir grup ya da toplumun kültürü, kişilerin, grubun ya da toplumun üyeleri olmakla edindikleri inançlar, gelenekler, fikirler ve değerlerin yanı sıra eserler, nesneler ve gereçler" yelpazesi şeklinde tanımlanmaktadır (s.155). Thompson'un "sembolik" olarak nitelendirdiği kavrayışa göre de "kültür; eylemler, sözceler ve değişik türden anlamlı nesneleri de içeren sembolik biçimler halinde cisimleşen anlamlar örüntüsüdür; bunlar sayesinde bireyler birbirleriyle iletişime girer ve deneyimlerini, anlayışlarını ve inançlarını paylaşırlar" (s.158). Ortaya koyduğu bu dört farklı kültür tanımlamasının ardından Thompson, kültürü yeniden tanımlama girişiminde bulunarak buna "yapısal kavrayış" adını verir. Sembolik kavrayışa benzer biçimde, kültürel görüngülerin sembolik niteliğini kabul eden Thompson aynı zamanda bunların, daima önceden düzenlenmiş toplumsal bağlamlara gömülü olarak ortaya çıktıklarını vurgulamaktadır. Buradan hareketle kültürü analiz etmenin öncelikli yolunun; farklı anlamlardaki eylem, nesne ve ifadelerden meydana gelen sembolik biçimleri, içerisinde ve onlar aracılığıyla üretildikleri, iletildikleri, alımlandıkları ve tarihsel anlamda özgül, toplumsal anlamda yapılandırılmış olan bağlamlar içinde anlamaktan geçtiğini ileri sürmektedir. Böylelikle kültürel görüngüler, "yapılandırılmış bağlamlardaki sembolik biçimler" olarak anlaşılır hale gelmektedir. Bu yeni yaklaşımla beraber sembolik kültür kavrayışı tekrar gözden geçirilirken,

“toplumsal olarak yapılandırılmış bağlam ve süreçler” de dikkate alınmaya başlanmıştır (ss.162-163).

Kültürün tanımına yönelik olarak ortaya konan tüm bu yaklaşımlardan hareketle kültürün en temelde anlamın inşa edilmesi süreci şeklinde anlaşıldığı görülebilmektedir. Buna göre hem dışsal doğa ve gerçeklik hem de onun bir parçası konumundaki toplumsal sistem ile bu sistemin bir parçası olan insanın toplumsal kimliği ve gündelik faaliyetleri kültür aracılığıyla anlamlandırılmaktadır. Dolayısıyla insanın kendisi, toplumsal ilişkileri ve “gerçeklik” hakkındaki algısı aynı kültürel süreçler tarafından üretilmektedir (Fiske, 2014, ss.228-229).

Sicilyalı tarihçi Diodoros, *Bibliotheke Historike* başlıklı eserinde, insanların tarihin çok eski bir döneminde tıpkı doğadaki diğer hayvanlar gibi kuralsız bir yaşam sürdüğünü, yabani otlar ve ağaçlardaki meyvelerle beslendiğini ifade etmektedir. Böylelikle insanlar, vahşi hayvanların saldırıları karşısında birlikte hareket etmeye başlayarak tarihteki insan örgütlenmesinin ilk örneklerini ortaya koymuşlardır. Zira onları soğuktan koruyabilecek kıyafetlerden; evler inşa edebilecek, ateşi kontrol altında tutabilecek teknik bilgiden yoksundular. Bununla birlikte ne ekip biçme işinden anlamaktaydılar ne de yiyecekleri depolama konusunda bir fikre sahiptiler. Bu nedenle her yıl kış gelip çattığında çok sayıda insan soğuktan donarak yaşamını yitirmekteydi. Süreçte, sığınabilecekleri mağaralar ile ısınmanın çeşitli yollarını keşfeden insan türü, ancak yaşam becerilerini arttırarak hayatta kalmayı başarabilmiştir. Dolayısıyla insan türü bir anlamda yaşama tutunmayı ve yeni bir şeyler keşfetmeyi, doğanın kendisine dayattığı zorluklardan öğrenmiştir. Eğitilmeye son derece müsait bir canlı türü olan insan, karşısına çıkan her zorlukta yeni şeyler öğrenerek kültürünü inşa etmeye başlamıştır (Gezgin, 2020, ss.52-53).

Ancak bir birikim nesnesi olan kültür lineer bir çizgide ilerlemez; bünyesinde binlerce yıllık unsurları barındırması hasebiyle başlangıcından itibaren toplanmış olan geniş bir külliyatı serimler. Bu anlamda kültür, insan olmanın en özgün ifadesidir. Keza yaşamından elde ettiği deneyimi bir diğerine aktarma davranışı gruplar halinde yaşam süren tüm canlı türlerinde görülmektedir. Zira türün yaşamda var olmaya devam edebilmesi, elde edilen birikimin bir şekilde aktarılmasıyla mümkündür. Zaten canlı

olmanın bir gereği olarak beden, doğadaki yaşam mücadelesinden elde ettiği birikimin aktarımını genetik yollarla gerçekleştirmektedir. Lakin insanın hayatta kalma ya da üreyebilme ihtimalini yükselten bazı biyolojik özelliklerinin genetik yollarla aktarımının gerçekleşebilmesi için aşağı yukarı yirmi bin yıl gibi bir zamana ihtiyaç vardır. Bu süre, metabolizması daha farklı çalışan kimi canlı türlerinde çok daha kısa olabilmektedir. Oysaki konuya, insanı merkeze alarak evrimsel bir bakış açısıyla yaklaştığımızda, karşımızda doğa ve yaşam tarafından kendisine apriori biçimde sunulmuş olan *doğal seçilimi* yok sayan bir canlı türü bulunmaktadır. Çünkü insan, bundan yaklaşık üç milyon yıl kadar önce yaptığı ilk taş aletlerle birlikte üretmeye başladığı maddi kültür neticesinde bedenine yatırım yapmayı yıllar içinde azaltarak kendine doğal seçilimden *yapay seçilime* doğru ilerleyen bir yol haritası belirlemiştir. Tarihsel süreçte insanın yaşamsal varlığını sürdürebilmesi noktasında doğal seçilimden ziyade yapay seçilimin daha öncelikli olmaya başlaması, insan bedeninin doğadan ayrılma sürecini, diğer bir ifadeyle kültürü inşa sürecini hızlandırmıştır. Maddi yaşamın üretiminin ilk aşamasında taş alet yapımıyla girilmiş olan bu süreç, gelinen nokta itibariyle insan için kültür dışında başka bir yaşam ihtimalini tamamen ortadan kaldırmıştır. "Çünkü insan kendi yaşamını maddi kültür öğeleriyle, nesnelerle dolayımlar olmuştur". İnsanın nesneler üretmeye başlaması, diğer insanlarla arasındaki ilişkiyi dönüşüme uğratırken, yaşam deneyimi nesne dolayımlı bir noktaya evrilmiştir. Kültür, nesnelerin uzun soluklu deneyimler neticesinde üretildiği her bir aşama tarafından zapturapt altına alınmıştır. Nesneler dünyası yaşamda günbegün daha geniş bir alanı domine ederken bu durum yeni bir aktarım ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Çünkü hem nesneler tarafından dolayımlanan yaşamın kendisi hem de nesnelerin üretim ve tüketim aşamaları geniş ölçekli birikim ve deneyim gerektirdiğinden, yaşamın devamlılığını sağlamanın yolu, bu birikimin sağlıklı bir biçimde aktarılmasından geçmektedir. Nitekim milyonlarca yıl önce dünyada bulunmuş bir primat türü olan Homo habilisin yaptığı son derece ilkel *Oldowan* stili taş aletlerin üretimi dahi detaylı bir eğitimi ve deneyim aktarımını gerekli kılmaktaydı. Günün sonunda yakılan ateş etrafında bir araya gelerek birbirlerine hikâyeler anlatıp günün bir değerlendirmesini yapan ilkel insanlar anlattıkları hikâyeler aracılığıyla bir taraftan birbirleriyle alet yapımının detaylarını paylaşırlarken bir taraftan da bu aletlerin etrafında yeni yeni

şekillenmekte olan kültürel yaşamın kodlarını aktarmaktaydılar (Gezgin, 2020, ss.143-144).

Birer kültürel aktarım aracı olan bu hikâyeler, ait oldukları kültürde değişmez olan temel ölçütler ile düşünme ve algılama biçimlerinin paralelinde binlerce yıl temel niteliklerini koruyabilmektedirler. Çünkü bir kültür, kendisinin zamansal ve uzamsal düzlemde yayılımını mümkün kılan anlatılara kökensel anlamda bağımlıdır. Dolayısıyla bir toplumun kültürel yaşamında ortaya çıkan değişimler söz konusu olmadıkça o topluma ait olan anlatıların da değişip dönüşmesi beklenemez. Bu nedenle toplumların kültürel yaşamlarında meydana gelen dönüşümleri, o topluma ait olan anlatılar üzerinden okumak mümkün olabilmektedir (Gezgin, 2020, s.152). Ancak kültürel yaşamda meydana gelen dönüşümler ile bunların anlatılara yansıma biçimlerini net şekilde ortaya koyabilmek adına öncelikle, kültürünü kendi üreten bir varlık olarak insanın ne'liği üzerinde biraz düşünülmesi gerekmektedir.

Marx'a göre insan, kendi varoluşunu tarihsel süreçte ve doğa ile belirli bir ilişkinin içinde olarak üretmektedir. Zira başlarda insan, doğa karşısında aciz bir varlık olarak ona tapınmayı doğru bir yaklaşım tarzı olarak benimsemişse de tarihsel süreçte ortaya koymuş olduğu ilerlemeyle, bu ilişkiyi farklı bir noktaya taşıyarak hem kendini hem de doğayı dönüşüme uğratmıştır (Fromm, 2014, ss.33-34). Bu anlamda Marx ve Engels, materyalist tarih anlayışını ortaya koyarlarken canlı insan bireylerinin varlığını, insanlık tarihinin ilk öncülü olarak belirlemişlerdir. Bu nedenle insanı hayvandan ayıran ilk eylemin de düşünebilmek olmadığını ifade etmişlerdir. İnsanın kendi geçim araçlarını üretmeye başlaması onun ilk tarihsel eylemidir ve bu eylem onu hayvanlardan ayırmaktadır. Bu bağlamda üzerinde durulması gereken şey, insanın fiziksel olarak örgütlenme biçimi ile bu örgütlenme biçimi üzerinden doğanın geri kalanıyla kurduğu ilişkidir (Marx ve Engels, 1992, ss.36-37). Zira insan doğayı dönüştürürken aynı zamanda bir tür olarak kendisini de dönüştürmektedir. Dolayısıyla insanı doğa ile bütünleştiren onun sosyal emeğidir, üretimdir (Lecercle, 2013, s.57).

Bu noktada Marx için çalışma, insan hayatının devamlılığı adına olmazsa olmaz bir ön koşul biçiminde yalnızca insan ile doğa arasında gerçekleşen canlılığa dair bir süreç olmanın ötesinde bir anlama sahiptir. Nitekim ona göre çalışma, insanın kendi

becerilerine biçim verdiği, onları geliştirdiği ve kendisine mal ettiği özgür bir benlik faaliyeti olarak gerçekleşen antropolojik bir süreçtir (Markus, 2008, s.172). Çünkü "çalışan" bir canlı türü olarak insan, doğa ile kurduğu ilişkide yalnızca ondan elde ettiği yaşam kaynaklarını tüketmekle kalmaz; aynı zamanda bu kaynakları daha yararlı kılmak adına onları dönüştürmektedir de. Nitekim insan yaşamının yaratıcı yönü de bu ilişkide açığa çıkmaktadır (Ergil, 1977, s.24).

Öte yandan insan, bilinç veya din sahibi olmak gibi birçok farklı açıdan hayvandan ayırt edilebilmektedir. Keza kendi geçim araçlarını üretmeye başladığı ilk andan itibaren insan, hayvanlardan ayrılmaktadır. Bu gelişme ise onun kendi fiziksel örgütlenişinin bir sonucudur. Bu anlamda insan bir yandan kendi geçim araçlarını üretirken bir yandan da kendi maddi yaşamını üretmektedir. İnsanın doğada hazır olarak buldukları ile yeniden-üretilmeleri gereken geçim araçlarının doğası, onun kendi geçim araçlarını üretim tarzını belirlemektedir. Bu üretim tarzı, bireyin fiziki varlığının bir yeniden-üretimi olmanın ötesinde; insanın bir örgütsel yapı içinde faaliyet tarzını, yaşamının ortaya konma biçimini ve belirli bir yaşam üslubunu yansıtmaktadır. İnsanın ne'liğini en net biçimde ortaya koyan ise onun kendi yaşamını ortaya koyuş tarzdır. Bu nedenle insanın varoluşu yalnızca ürettikleriyle değil; nasıl ürettiğiyle de ilgilidir. Özetle insanın ne'liği, onun üretimlerinin maddi koşullarınca belirlenmektedir. Maddi yaşamın üretimi ise insanların birbirleriyle karşılıklı ilişkiler kurmasına imkân veren nüfus artışlarıyla mümkün olmuştur. Dolayısıyla insanlar arasında ortaya çıkan her türlü ilişkinin tarzını belirleyen yine üretimin kendisidir (Marx ve Engels, 1992, s.37).

Bu anlamda hayvandan, bilinçli bir varlık olmasıyla ayrılan insanın, hayvan türlerinden farklı olan bir diğer önemli özelliği ise kendisine ait bir içgüdüye sahip olmamasıdır. Nitekim doğada sınırsız çeşitlilikte besin depoları bulunurken; hayvan, bu besinlerle ilişkisini, sahip olduğu bu içgüdüler aracılığıyla kurmaktadır. Ancak insan, böyle bir içgüdüye sahip olmadığından mütevellit doğada her bir hayvan türünün davranışlarını dikkatle inceleyerek taklit etmiş ve böylelikle hayatta kalmayı başarabilmiştir. Çünkü insan, kendisine özgü bir içgüdüden mahrum olarak dünyaya gelmişse de doğayı bu şekilde taklit edebiliyor olması sayesinde hemen hemen doğadaki bütün hayvanların, türlerine has olan içgüdülerini kendisine ait kılabilmiştir. Bu sayede

başta beslenme olmak üzere doğada her canlı türünün karşılaştığı pek çok sorunu diğerlerinden daha kolay bir şekilde aşarak onlardan daha gelişkin bir tür haline gelebilmiştir (Rousseau, 2013, s.94).

Dolayısıyla emeğin ön koşulu insan ile doğa arasındaki ilişki tarafından belirlenmektedir. İnsan bu ilişkide, doğa ile arasındaki alışverişi kendi edimleri aracılığıyla düzenleyebilmekte, yönetebilmekte ve kontrol edebilmektedir. Yani insan, doğayı kendi ihtiyaçları doğrultusunda zapt edebilmek için vücudunun bütün doğal kuvvetlerini harekete geçirebilmekte ve bir anlamda doğadaki bir güç olarak onun karşısına dikilebilmektedir. Bu şekilde insan bir taraftan dış dünyayı dönüşüme uğratırken bir taraftan da kendi doğasında birtakım değişiklikler meydana getirmektedir. Uyuşuk durumdaki yeteneklerini harekete geçirirken aynı zamanda bunları istediği şekilde yönlendirebilmektedir. Ancak söz konusu emek kavramı, insanın tarih öncesinde sahip olduğu primitif ve güdüsel olan hayvansal emekten oldukça farklıdır. Zira bu ikisi arasında devasa bir zaman aralığı bulunmaktadır. Bu anlamda emek kavramı, salt insana özgü bir kavramdır ve bu nedenle sadece insana ait bir çalışma tarzına işaret etmektedir. Keza bir örümceğin işi, bir dokumacınınkine benzetilebilir ya da bir arı, çok sayıda mimarı kıskandıracak kadar iyi bir petek inşa edebilir. Ancak insan ile hayvanı bu noktada ayıran temel fark, insanın bir işe başlamadan önce onu imgeleminde yaratabilmesidir. Nitekim bütün emek süreçlerinin sonunda ortaya, aşağı yukarı kişinin imgeleminde yaratmış olduğuna benzer bir sonuç çıkmaktadır. Dolayısıyla kişinin yaptığı, yalnızca malzeme üzerindeki değişikliklerle sınırlı değildir; o, emeği aracılığıyla bir yandan kendisini gerçekleştirirken bir yandan da yaratmış olduğu şeyin dünyada bulunma amacını da kendisi tayin etmektedir. Bunu yapabilmesi ise ancak kişinin bedensel yetenekleri ile hedefe yönelik iradesini daima uyumlu bir halde işletmesiyle mümkündür. Bu nedenle kişi, yaptığı işte kendisini ne derece tamamlanmış hissediyorsa, bu uyum o derece sürdürülebilir olacaktır; fakat aksi halde beden ile irade arasındaki uyumu sürdürebilmek hem fiziksel hem de zihinsel anlamda son derece zorlayıcı bir etkinliğe dönüşecektir (Marx, 2011, ss.180-181).

Bununla birlikte insanın, tarihi inşa edebilmesi adına her şeyden önce yaşamını idame ettirebilir bir durumda olması gerekmektedir. Hayatta kalabilmesinin ön koşulu

ise yeme, içme, barınma ve giyinme gibi bir takım temel gereksinimlerini karşılayabiliyor olmasıdır. Bu nedenle ilk tarihsel eylem, insanın en temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek adına gereksinim duyduğu araçları üretmesidir; bir diğer ifadeyle maddi yaşamın üretimidir. Bu ilk eylem; tıpkı binlerce yıl öncesindeki gibi insanın yaşamını idame ettirebilmesi adına günbegün yerine getirmesi gereken tarihsel bir zorunluluktur; tüm tarihin temel bir koşuludur. İnsan temel ihtiyaçlarından birini ilk kez karşıladığında, bu ihtiyaç karşılama eyleminden ve ihtiyaç karşılama işinden elde ettiği alet, onda yeni ihtiyaçların hâsıl olmasına sebep olur. Bu yeni ihtiyaçların ortaya çıkarılması ilk tarihsel eylemdir (Marx ve Engels, 1992, ss.49-50).

Diğer taraftan doğada kendisi için bir yuva, bir barınak inşa eden arı, kunduz ya da karınca gibi hemen her türlü hayvan, tıpkı insan gibi üretim faaliyetlerinde bulunmaktadır. Ancak onun üretimi, yalnızca kendisi veya yavrusu için en temel ihtiyaçlarının giderilmesine yöneliktir ve tek yanlıdır. İnsanın üretimi ise evrensel bir boyuta sahiptir. Hayvan, araçsız olarak bedeninin ihtiyaçları dâhilinde üretimde bulunurken; insan ise bedensel ihtiyaçlarının çok ötesindeki üretim kapasitelerine ulaşabilmektedir. Zaten insan, ancak bu gereksinmenin yükünü omuzlarında hissetmediği zaman gerçekten üretebilmektedir. Bu anlamda hayvan sadece kendisini üretirken; insan tüm doğayı yeniden üretmektedir. Çünkü hayvanın üretim faaliyetinin sonucu olan ürün, dolaysız bir biçimde kendi fizik bedeninin bir parçasıyken; insan, ortaya koyduğu ürün ile özgür bir ilişkide karşı karşıya gelebilmektedir. Hayvan sadece kendi türünün ölçü ve ihtiyaçları doğrultusunda üretimde bulunurken; insan, doğada ayrım olmaksızın her türün ölçüsüne göre üretebilmekte ve kendi iç doğasını nesneye her türlü ortamda uygulayabilmektedir. Bu anlamda insan, güzellik kanunlarına göre de üretmektedir (Marx, 2011, s.147).

Bir hayvanın yaşamsal etkinliği ise dolaysız bir biçimde kendisiyle özdeştir. Bu nedenle hayvanın, bu etkinlik dışında ayrı bir varoluşa sahip olması söz konusu olamaz; o ortaya koyduğu etkinliğin kendisidir. Oysaki insan için yaşamsal etkinlik, kendi iradesi ve bilincinin nesnesi konumundadır. Nitekim insanın yaşamsal etkinliği, bilinçli bir etkinliktir; varoluşunda verili bir gerçeklik değildir. Yaşamsal etkinliğin bu bilinçli olma niteliği, insanı, hayvanın yaşamsal etkinliğinden net bir biçimde ayırır.

Diğer bir ifadeyle bilinçli bir varlık olan insanın kendi öz yaşamı, kendisi için bir nesne durumundadır. Dolayısıyla onun etkinliği özgür bir etkinliktir (Marx, 2011, s.146).

İnsan bu anlamda emeği aracılığıyla hem yaşam koşullarını hem de kendi varoluşunu yeniden üretmektedir. Onun üretim faaliyetinde bulunmasının öncelikli amacı, doğal ihtiyaçlarını karşılayabilmektir. Ancak ortaya koymuş olduğu bu çalışma faaliyeti ile onu amacına ulaştıracak birtakım araçları da üretmiş olur. Bu araçlara uygun bir şekilde organize ettiği üretim biçimi üzerinden doğa ile giriştiği mücadelede bir taraftan doğal ihtiyaçlarını karşılayabilme amacına ulaşırken bir taraftan da süreçte yaratmış olduğu her bir nesne ile kendinde yeni birtakım ihtiyaçlar oluşmasına sebep olur. Nitekim insan "ürettiğinin yaratıcısı olduğu kadar onun ürünüdür de" (Kızıltan, 1986, s.22).

Nitekim insanın besin üretmek amacıyla topraktan faydalanması, kendisini doğanın tehlikelerine karşı korumak üzere birtakım etkinlikler ortaya koyması tümüyle kültürel edimlerdir. Bu anlamda uygarlık tarihindeki ilk önemli başarılar; insanın alet kullanmaya başlaması, ateşi kontrol altına alabilmesi, kendisini dış tehditlerden koruyabilecek barınaklar yapabilmesidir. İnsanın alet kullanmaya başlaması, bir anlamda kendi uzuvlarını kusursuz hale getirmesi ya da onların işlevselliklerini bir ileri boyuta taşımasıdır. Alet kullanabilmesiyle, doğa karşısında sahip olduğu bedensel kısıtlılıkları aşabilmiş olan insan, ateşi kontrol altına alabilmesiyle de çevrenin tutsaklığından kurtulmaya başlamıştır. Böylelikle doğaya karşı egemen bir güç haline gelebileceğinin ve onu dilediği gibi şekillendirebileceğinin de farkına varmıştır (Aydoğan, 2000, s.31).

Başlangıçta doğanın kendisine sunmuş olduğu çeşitli imkânlardan sınırlı biçimde yararlanan insan, kendisini henüz doğayla bütün bir varlık olarak duyumsandığından, bir müdahaleyle onu kendi çıkarları doğrultusunda dönüştürmeyi hiçbir şekilde düşünmemiştir. Ancak tarihsel süreç içinde doğanın, karşısına çıkarmış olduğu pek çok güçlükle mücadele etmek zorunda kaldığında ise bu zorlukları aşabilmek adına bu zihinsel duruma sürüklenmiştir. Gerektiğinde doğadaki diğer canlı türleriyle boğuşmayı, geçim araçları için hemcinsleriyle mücadele etmeyi, elinde olanı yitirdiğinde ise bunu bir başkasının elindekiyle telafi etmeyi öğrenmiştir. Nitekim

doğadaki bir tür olarak insanın her türlü ilerlemesi, onu yeni birtakım zorluklarla karşılaştırmıştır. Her bölgenin toprak yapısının farklı özellikler sergilemesi, iklim ve mevsim koşullarının her coğrafyada farklı şekillerde deneyimlenmesi gibi karşılaşılan pek çok zorluk, insanı, bu tür farklılıkları yaşama üslubuna katmaya mecbur bırakmıştır. Kuraklıkla imtihan olunan yıllar, uzun ve sert geçen kışlar, kavurucu sıcakların yaşandığı yazlar, insanı her defasında yeni beceriler edinmeye zorlarken, aynı zamanda toplum halinde bir yaşama da yönlendirmiştir. Aksi takdirde, doğada yalnız bir hayat süren insanın keşiflerinden hiçbir tanesini kendisinden sonra gelecek nesillere aktarması mümkün olamazdı. Toplum halinde hareket etmeyi öğrenen insanlardan deniz ve ırmak boylarında yaşayanları oltayı ve balık iğnesini icat ederek birer balık avcısına dönüşmüşlerdir. Ormanlarda yaşayanlar ise yayı ve oku keşfederek birer avcı ve savaşçı olmuşlardır. Soğuk iklimli bölgelerde yaşayanlar, öldürdükleri hayvanlardan elde ettikleri postlarla ısınmışlardır. Ve günlerden bir gün bir yıldırım, bir yanardağ ya da yaşanan herhangi bir güzel bir tesadüf sonucu kara kış günlerinde hayatta kalmasını sağlayan ateşle tanışmıştır. Bu tanışmanın ardından zaman içinde onu kontrol altına almayı da başaran insan, önceleri çiğ olarak tükettiği eti, ateşte pişirerek hazırlamayı da öğrenmiş (Rousseau, 2013, ss.134-135); böylelikle kültür tarihini de inşa etmeye başlamıştır.

Dolayısıyla insanın alet yapabilmesi, insanlık tarihinde meydana gelmiş olan bazı kırılma noktalarından belki de en önemlisidir. Başlangıçta yaşamı kolaylaştıran ve insanın hayatta kalması için ona olumlu katkılar sunan bir gelişme gibi görünen alet yapımı, insan bedeniyle değişik bir ilişki içindedir. Çünkü insanın tarih boyunca ortaya koyduğu her bir yeni alet, bedensel bir eylemini bedeninin dışına taşıyarak sesine, sözüne yerleşmiştir. Bedensel bütünlüğünde meydana gelen bu büyük değişim, insanın doğanın kendisine biçmiş olduğu role karşı bir başkaldırı olarak da okunabilmektedir. Zira insan, alet yapabilmeye başlamasıyla birlikte doğa durumundan uzaklaşarak medeniyetler kurma noktasına erişmiştir. Önemli bir diğer kırılma noktası ise insanın ateşi kontrol altına almayı öğrenmesidir. Çünkü bu gelişmeyle birlikte insan eylemlerinin birçoğu doğrudan olmaktan çıkarak dolaylı olmaya doğru evrilmiştir. Böylelikle ateşin kontrol altına alınabilmesinden önce, doğrudan tüketilen pek çok besin maddesi pişirme yönteminin öğrenilmesiyle birlikte birer hammaddeye dönüşmüştür.

Farklı işlemlere tabi tutulmaları sebebiyle besin ve yemek ayrımı yapılmaya başlanırken, ateşte pişirme yönteminin uygulanmaya başlanması bir anlamda yemeğin keşfini mümkün kılmıştır. Bu anlamda ateşin kontrol altına alınmış olması, insanın doğayı kontrol altına alma mücadelesi adına da önemli bir gelişme olmuştur. Ancak insanın alet kullanma ve benzeri ortaya koyduğu pek çok edim, doğası kaynaklı bilgiden farklı olan birtakım düşünsel ve pratik eylemi de beraberinde getirmektedir. Nitekim insanın iletişim kurma ihtiyacını dâhi ortaya çıkaran, insanın alet yapmaya başlamasıyla birlikte türeyen yeni yaşam pratiklerinin gerekli kıldığı birtakım dilsel ve düşünsel dönüşümlerdir (Gezgin, 2020, ss.31 ve 33). Keza "prehistorik atalarımız, değişen bir dünyaya fiziksel olarak uyum sağlamalarında kendilerine yardımcı olacak ağaç, kemik ve taştan araçlar yaptıkları andan itibaren, büyük ihtimalle 'düşünce araçları' da yapmış olmalılar" (Crowley ve Heyer, 2011, 18).

Öte yandan doğada var olan türler arasında insanı, hayvanlardan ayıran temel farklılıklardan belki de en önemlisi onun özgür bir şekilde etkinlikte bulunabilir olmasıdır. Doğanın tüm canlılara yöneltmiş olduğu talimatlar arasından hayvanlar kendi paylarına düşmüş olana uygun davranışlar ortaya koyarken; insan ise tersi davranışlarda bulunabilmektedir. Çünkü o, bu talimatlara uyumlanma ya da direnme noktasında kendisini özgür bilir. Bu durumun bir devamı olarak insanı, hayvanlardan üstün kılan en önemli avantaj, şüphesiz ki insanın sahip olduğu yetkinleşebilirlik vasfıdır. İnsanda hem bir tür olarak hem de bireysel olarak bulunan bu vasıf, doğadaki birtakım koşulların da yardımıyla insandaki diğer tüm vasıfların gelişimine de ön ayak olmaktadır. Hayvanın ise yaşamı boyunca sahip olacağı tüm vasıflar birkaç ay içinde nihaî şeklini alırken, türün devamlılığında bu vasıflar binlerce yıl aynı kalarak varlığını sürdürmektedir. Ancak insanın sahip olduğu bu yetkinleşebilirlik vasfı, bir taraftan onun tarihsel süreç içinde gelişim göstermesine imkân tanırken bir taraftan da insanlık tarihindeki tüm eşitsizliklerin de kaynağı olmuştur. Dolayısıyla insanlar arası eşitsizliğin temelinde ilerlemenin kendisi bulunmaktadır. Lakin bu ilerleme antagonist bir ilerlemedir; yani aynı zamanda bir gerilemedir de. İnsanı doğal durumdan uzaklaştıran her bir ileriye gidiş bireyin bir anlamda yetkinleşmesini sağlarken, aynı zamanda türün düşkünleşmesine yönelik atılmış olan yeni bir adım olmuştur. Zira doğada bir tür olarak insanın bütün ilerleyişi, onu sürekli olarak doğal durumundan uzaklaştırmıştır. Bu

nedenle insan, edindiği her bir yeni bilgide, "bütün bilgilerin en önemlisini" elde etmekten giderek daha fazla uzaklaşmıştır. Rousseau'ya göre bu büyük devrim, iki temel zanaatla beraber ortaya çıkmıştır; bunlardan biri metalürji, bir diğeri de tarımın icadıdır (Lecercle, 2013, s.53; Rousseau, 2013, ss.80 ve 103).

Dolayısıyla doğada insanın pek çok sorununa çözüm olan bu yetkinleşme ve olgunlaşma kabiliyeti, aynı zamanda ona tüm kazanımlarını tekrar kaybettirerek onu aşağının da aşağısı bir konuma sürüklemiştir. Kendisini doğayla bir bütün olarak duyumsadığı o sakin ve mutlu günlerinin sonunu getiren de bu yine bu kabiliyettir. Aynı zamanda bu kabiliyet; "insanın bilgilerini ve hatalarını, rezalet ve erdemlerini yüzyıllar boyunca meydana çıkararak insanı, uzun sürede, kendi kendisinin ve doğanın zorbası" durumuna getirmiştir (Rousseau, 2013, s.104).

3.2. İş Bölümü ve Özel Mülkiyetin Ortaya Çıkışı

Günümüzden yaklaşık on ila on iki bin yıl önce dünya üzerindeki insanların büyük bir bölümü, arkeologların bugün *Bereketli Hilâl* olarak adlandırdıkları Yakındoğu'da bulunan bir bölgede yaşamaktaydı. Bu tarihlerde insanların çok da farkında olmadıkları fakat türün yaşantısını büyük oranda değiştirecek, gelecek yaşamını derinden etkileyecek birtakım önemli gelişmeler meydana gelmekteydi. Bu süreçte inşa edilen tapınakların çevresinde kümelenen insanlar köylere taşınarak yerleşik hayatla tanışmış, burada başta kendi türü olmak üzere doğada bulunan bazı hayvan türlerini evcilleştirmiş ve toprağı ekip biçerek tarımcılık faaliyetlerine başlamıştır. Bunun sonucunda ise binlerce yıl sürecek olan, insanın yaklaşık dört buçuk milyon yıldır sürdürdüğü doğal yaşamını geride bırakma süreci başlamış ve böylelikle kültürel yaşama adım atan insan yerleşik yaşam tarzına geçiş yapmıştır. Kısaca söylemek gerekirse geçmişin kuralsız ve keyif içinde sürdürülen doğal yaşamının terkedilmesi, insanı sürekli çalışmanın ve emek sarf etmenin zorunlu olduğu bir toplumsal yaşantıya mahkûm etmiştir. Yaşamında meydana gelen böylesi büyük değişimleri hikâyelerine konu etmekten geri durmamış olan insan, bu yolla durumun bir muhasebesini yaparak olan biteni kendince anlamlandırmaya çalışmıştır. Nitekim insanın bir ve bütün olduğu doğadan uzaklaşarak yitirdiği asıl şey; canlı bir varlık olmanın köklerinden getirdiği, deneyiminden elde ettiği bilgidir, bilgeliktir. Öncesinde

her şeyi kendinde bilen insan, doğayla bağını koparmasının ardından tüm bildiklerini unutmuş ve her şeyi yeni baştan, kendi aklı ve mantığıyla yeniden keşfetmek mecburiyetinde kalmıştır. Yine de yeni ne öğrenirse öğrensin, asla yitirdiği kadim bilgiyi geri getiremeyecektir. Çünkü öğrenmeye ve bilmeye karşı duyduğu yoğun açlık artık hakikate değil; olmak, dönüşmek istediğinedir (Gezgin, 2020, ss.16 ve 107).

Bu anlamda insanlık tarihini iki büyük parçaya ayırmak istediğimizde, elimizdeki parçalardan ilkinde insan, yaşamının hemen tümünü kapsayan, onun içindeki bir tür olarak varoluşunu borçlu olduğu doğanın bir formu şeklinde bir yaşantı sürmüştür. İnsana, deneyimlediği bu yaşantıda ihtiyaç duyduğu tüm bilgiler ise doğa tarafından genetik yollarla aktarılmıştır. Dolayısıyla insan bu dönemde doğanın içinde ve doğayla beraber yaşayan bir canlı formudur. Bilgisi yalnızca bildikleriyle sınırlıdır. Zaten ihtiyaç duyduğu tüm bilgiler biyolojisinde verili olarak bulunduğundan daha fazlasına da ihtiyaç duymamış, bu nedenle varlıksal bütünlüğünü de tehlikeye atmamıştır. Ancak yaşamının ikinci büyük bölümünde -ki yaklaşık dört buçuk milyon yıllık yaşam süresinin sadece son birkaç yüz bin yılına tekabül ettiği göz önüne alındığında bu dönem yaşamının yalnızca küçük bir bölümüdür- insan, özgürleşme tutkusuna kapılarak içinde var olduğu doğanın düzenini bozmaya yönelmiştir. Bunun sonucunda geçmişte sahip olduğu tüm kimliklerle birlikte hakikate dair tüm bildiklerini de yitirmiştir. Böylelikle bildikleri bilmediklerine dönüşen insan, aslında kendi yaratımı olan aletler ve dil yüzünden, parçası olduğu doğadan da uzaklaşmıştır (Gezgin, 2020, ss.14-15).

Bu anlamda Rousseau'ya göre tarihte insanı doğa durumundan uzaklaştırarak uygar toplumun gerçek kurucusu; "bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip 'Bu, bana attir!" diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen" ilk kişidir (2013, s.133). Dolayısıyla ona göre tarihin bir döneminde insanlar arasında ortaya çıkarak insanlık tarihini bir felakete dönüştüren eşitsizliğin kökeninde özel mülkiyet yer almaktadır. Özel mülkiyet ise insanın sahip olduğu ve onu doğadaki diğer canlı türlerinden ayıran birtakım yetenekler ile insan aklının ilerleyişinin bir sonucudur. Bu ilerleme ile doğa durumunda nadiren bulunan eşitsizlik, özel mülkiyetin ve ona bağlı olarak türetilmiş

olan kanunların neticesinde toplumun tüm katmanlarına yayılarak kurumsallaşmıştır (Lecercle, 2013, s.57 ve 174).

Bunun yanında Rousseau, doğa durumundaki insanlık hallerini betimlerken, insanlar arasındaki eşitsizliğin, diğer bir ifadeyle insanın başına gelmiş tüm musibetlerin sorumlusu olan tarihsel gelişmenin neden bu dönemde ortaya çıkamamış olduğunu da açıklar gibidir. Ona göre yabani insan; doğa durumunda ormanda başıboş dolaşan, hiçbir hünere sahip olmayan, evi barkı bulunmayan, konuşamayan, savaşları da dostane ilişkileri de olmayan, dolayısıyla kendi türünden kimseye ihtiyacı bulunmayan, bu nedenle bir başkasına zarar vermek için geçerli bir sebebi de olmayan, hatta belki de çevresindeki hiç kimseyi tanımayan, bu anlamda hırs ve tutkuları henüz açığa çıkmamış, kendi kendine yetebilen ve yalnızca buna uygun birtakım hislere ve bilgilere sahip olan bir canlı türüdür. Bu anlamda yaşamını idame ettirebilmesi adına karşılanmaları hayati önemde olan birkaç ihtiyacı dışındaki başka hiçbir şeye gereksinim duymuyor; ilgisini çekeceğini düşündüğü şeylerden başka bir şeye bakmıyor; "zekâsı da gururundan fazla ilerlemiyordu". Ayrıca günün birinde rastlantı eseri bir şey keşfederse, kendi çocuklarını dahi tanımayan bir tür olması hasebiyle çevresinde bunu paylaşabileceği kimseler de bulunmadığından, bu keşif daha en başından ölü doğmaktaydı. Bu nedenle "her sanat onu bulanla birlikte yok oluyordu". Nitekim eğitimin de ilerlemenin de doğa durumdaki insan yaşamında hiçbir karşılığı bulunmamaktaydı. Dolayısıyla her bir nesil, hayata hep aynı noktadan başlamak zorunda kaldığından, ilk çağların kabalık ve yontulmamışlığı nesiller boyunca bu şekilde devam etmiştir (Rousseau, 2013, s.127).

Bu nedenle insanlar, bir kişinin yalnız başına üstesinden gelebileceği işlere ve birden fazla kişiye ihtiyacın olmadığı sanat ve zanaat etkinliklerine gereken özeni göstererek emek verdikleri sürece, doğalarının imkân verdiği sınırlar dahilinde özgür, sağlıklı ve mutlu bir yaşamı deneyimleyebilmişlerdir. Her günlerini bağımsızlığın tadını çıkararak geçirmişlerdir. Lâkin ne zaman ki bir işi yaparken bir diğerinin yardımına gereksinim duyulmuş; normal şartlarda iki kişinin, yaşamlarını asgari düzeyde idame ettirebilmeleri adına yeterli olacak sayıda araç ve gerece yalnızca tek bir kişinin sahip olması iyi bir şey olarak görülmüş, işte o gün insanlar arasındaki eşitlik tümüyle ortadan

kalkmış; mülkiyet meselesi işe karışmış; çalışma zoraki bir etkinlik halini almış; insan, doğa karşısında egemen bir güç haline gelmiştir. İnsanlık tarihinde yaşanan bu büyük dönüşümün kökeninde önceden de ifade edilmiş olduğu gibi maden sanayii ile tarımın keşfi bulunmaktadır (2013, s.144).

Nitekim tarihte iş bölümünün ortaya çıkışı tam manasıyla madencilik ve ziraat alanında yaşanan bu gelişmelere bağlı olarak gerçekleşmiştir; diğer bir ifadeyle, sabanın icat edilmesi, insanlar arasında iş bölümünü geri dönülemez bir biçimde etkin kılmıştır. Çalışmada iş bölümünün henüz bugünkü anlamıyla hâkim olmadığı ilkel topluluklarda ise hayatta kalmak için yapılan üretim; avcılık, balıkçılık ve tarımcılık faaliyetleri üzerinden sağlanmaktaydı. Topluluğu meydana getiren bireyler, hayatta kalabilmek için iş birliği yapmak zorunda olduklarından, çalışma herkesin katıldığı bir etkinliğe dönüşmekteydi. Böylelikle kabile tarzı küçük örgütlenmelerin ortaya çıktığı ilkel topluluklarda bir taraftan erkekler avlanırken, diğer taraftan da kadınlar, çocuklarla birlikte toplayıcılık yaparlardı. Bu tür etkinliklerin dışında kalan yaşlılar ise, topluluğun yönetim ve kontrolünden sorumluydular. Keza ilkel insan için hayatta kalmanın temel koşulu, emeğin ortaklaşa kullanımıydı. Dolayısıyla bu dönemde topluluklara egemen olan mülkiyet biçimi de kabile mülkiyeti; ilkel insanın bilinç yapısı ise basit sürü bilinciydi. İlkel insanı, hayvandan ayıran temel fark ise içgüdüsünün bilinçli bir içgüdü olmasıydı. Ayrıca bugünkü anlamıyla iş bölümünün ortaya çıkmamış olması da zihin ve kol emeği arasındaki ayrımı da henüz görünmez kılmaktaydı. Böylelikle ilkel kabilelerde çalışma ve kültürel faaliyetler iç içe geçmişti. Dolayısıyla çalışma da, oyun da, ayin de tüm topluluk üyelerinin katılımıyla, kolektif bir biçimde gerçekleştirilmekteydi (Aydoğan, 2000, s.32).

Bununla birlikte ilkel topluluklarda, teknoloji son derece basit ve yetersiz bir seviyede olduğundan insan bedeni “en gelişkin teknik alet” olarak kabul edilmekteydi. Bu nedenle topluluk üyelerinin her birinin hayatı son derece değerliydi. Her bir kabile üyesi, başka kabilelerin düşmanca saldırılarından aynı özen ve duyarlılıkla korunmalıydı. Zira kabilenin dağılmadan kalabilmesi topluluk üyelerinden her birinin, kabileye sunabileceği katkının en üst düzeyde olmasına bağlıydı. Bu nedenle topluluk yaşamının her bir alanında sağlanacak olan üyeler arası eşitlik son derece önemliydi.

Çünkü topluluktaki her bir üyeden maksimum verim alabilmenin tek yolu, onlar arasında oluşabilecek herhangi bir farklılaşmanın kalıcı hale gelmesine müsaade etmemektir. Ayrıca tıpkı hiçbir teknolojik aletten, kullanılacağı her alanda mükemmel bir iş çıkarması beklenemeyeceği gibi ilkel dönemin en önemli teknik aracı insan bedeninden de her bir işte mükemmel olması beklenemez; keza her insan farklı alanlarda farklı yetenek düzeylerine sahiptir. Bu nedenle topluluk içinde avcılık yetenekleri en gelişkin olan kabile üyesinin, diğer kabile üyelerinden çok daha fazla sayıda hayvan postu ve yenebilir ete sahip olması muhtemeldir. Ancak böyle bir durum, kabile üyeleri arasında bir farklılaşma ortaya çıkaracağından dolayı yılın belli dönemlerinde *potlaç* adı verilen şenlikler düzenlenerek bir araya gelinmekte ve fazlalık olan her bir post, yiyecek ve içecek hep birlikte tüketilmekteydi. Şenlik süresince tüketilemeyenler ise yakılmak suretiyle yok edilmekteydi. Oskay'ın da ifade etmiş olduğu gibi "bu törensi etkinliklerin amacı kabile üyeleri arasındaki farklılaşmanın kurumlaşmasına; ve böylece, üyeler arasındaki eşitliği bozacak iktidar farklılaşmasına doğru evrimlenmesine engel olmaktı" (Oskay, 2013, ss.116-117).

Tarihin bu döneminde toplumsal yapıya hâkim olan ilk mülkiyet biçimi, kabile mülkiyetidir. Bu mülkiyet biçiminin söz konusu olduğu dönemde üretim henüz gelişiminin ilk evresindedir. Bu evrede insanlar avcılık, balıkçılık, hayvan yetiştiriciliği ya da sürecin en ileri aşamasında tarımcılık üzerinden yaşamlarını sürdürmektedirler. Toplum içinde son derece ilkel bir durumda bulunan iş bölümü de aile üyeleri arasındaki doğal iş bölümünün biraz daha gelişmiş bir versiyonudur. Bu nedenle toplumsal yapı, "ailenin genişlemesiyle sınırlı kalır: ataerkil aşiretin reisleriyle, bunların altında aşiret üyeleri ve ensonu köleler". Ancak süreçte insan nüfusunda ve gereksinimlerinde meydana gelen artışlar, paralelinde dış ilişkiler ile savaşların gelişimine de yol açarken, önceleri aile içinde gizil olarak bulunan kölelik, toplumsal gelişmelerle uyum içinde yaşamın tüm alanlarında görünürlük kazanmıştır (Marx ve Engels, 1992, ss.38-39).

Bu süreçte tarımcılık faaliyetlerinde sabanın kullanılmaya başlanmasıyla beraber çapa kültürü ya da bahçe tarımı terkedilerek tarla tarımcılığına geçilmiştir. Tarımcılık faaliyetleri bir taraftan insanın ekip biçmeyi öğrenmesini, yenilebilir ve

yenilemez ot ile bitkiyi birbirinden ayırt edebilmesini sağlarken bir taraftan da hayvanları evcilleştirebilmesini mümkün kılmıştır. Bu dönemde yürütülen tarım ve hayvancılık faaliyetlerinin yanında kölelerin de işe koşulmaya başlanmış olması, insanın besin üretme kapasitesini çok ileri boyutlara taşımıştır. Bu ilerleme ile insanlık, tüketebildiğinden daha fazla besin maddesini üretebilir hale gelirken hem nüfus oranlarında hem de üretim kapasitelerinde büyük çaplı artışlar meydana gelmiştir (Aydoğan, 2000, s.33).

Ancak sabanın tarihteki ilk kullanımından bu yana üretim süreçlerinde verimliliği arttırmaya yönelik olarak gerçekleştirilen her bir girişimin sonucunda maddi değer üretiminde artışlar meydana gelirken, tüm bu girişimlerin toplumsal etkilerine bakıldığında ise toplum yaşamında ortaya çıkan pek çok olumsuzluğun altında yatanın da bunlar olduğu görülebilmektedir. Her şeyden önce bu girişimler kendisine toplum üyeleri arasındaki efendi/köle ilişkisini temel aldığından dolayı doğaları gereği eşitsizlik üstüne kuruludurlar ve bu eşitsizliği daima yeniden üretirler. Örneğin insan emeğini bedensel emek ve zihinsel emek şeklinde ikiye bölerken, insanın kendisini de gelişecek zamanı ve imkânı olan ile bu imkânlardan mahrum bırakılmış olan şeklinde, diğer bir ifadeyle yönetenler ve yönetilenler olarak iki farklı kesime ayırmaktadır (Oskay, 2013, ss.187-188).

Dolayısıyla iş bölümünün ileri seviyelere ulaşmamış olduğu dönemlerde henüz kaybolmamış olan zihin emeği ile kol emeği arasındaki uyum, saban kullanımıyla beraber besin üretiminde sağlanan verimlilik artışına paralel olarak bozulmaya başlamıştır. Zira madencilik faaliyetlerinde kat edilmiş olan ilerlemelere paralel olarak, toplum üyelerinin beslenebilmesi için ihtiyaç duyulan besin miktarlarında büyük artışlar meydana gelmiş; böylelikle önceden toprakta çalışan insanların bir kısmı, artık maden işlemeciliği ile meşgul olmaya başlamışlardır. Bu nedenle, onların ihtiyaç duyduğu besinlerin, başkaları tarafından karşılanması gerekli hale gelmiştir. Dolayısıyla besin üretim faaliyetlerinde verimliliğin arttırılması artık elzem bir gereklilik halini almıştır. Nitekim bu gerekliliğin aşılabilmesi ise ziraat faaliyetlerinde demirin kullanılmaya başlanmasıyla (Rousseau, 2013, s.146); sözün kısası, sabanın icadıyla mümkün olmuştur.

Böylelikle toplumsal işleyiş üzerinde iş bölümünün hâkimiyeti giderek artarken, toplumsal yapıda kabile mülkiyet biçimi aşılarak, antik-komünal mülkiyet biçimine geçilmiştir. Bu mülkiyet biçimi, pek çok kabilenin arasında yapmış olduğu sözleşmelerin neticesinde veya tek bir kent olarak birleşmelerinin sonucunda oluşmuştur. İlk başlarda taşınır özel mülkiyetin, ardından da taşınmaz özel mülkiyetin gelişimi bu komünal mülkiyet biçimi içinde gerçekleşmiştir. Çalışan kölelerin sahibi olan yurttaşların, onlar üzerindeki iktidarlarını kolektif bir biçimde yürütmeleri, komünal mülkiyet biçiminin bir sonucudur (Marx ve Engels, 1992, s.39).

Dolayısıyla sabanın bulunuşuyla birlikte insanların ihtiyaç duydukları besin maddelerinin üretimi için gerekli olan iş-gücü kapasitesinin karşılanabilmesi adına nüfusun belirli bir kısmının istihdam edilmesi yeterli olmaya başlamış; bunun sonucunda iş bölümü, toplumsal bir nitelik kazanırken; tarımcılık faaliyetlerinde bulunmak zorunda kalmayanlar yapı ustalığı, yazıcılık ve yöneticilik gibi birçok farklı alanda uzmanlaşmaya başlamışlardır. Böylelikle topluluk üyeleri arasındaki iş bölümünün genişlemesi ve buna bağlı olarak da insanlar arasındaki eşitsizliğin kurumsallaşması durumu eşzamanlı olarak cereyan etmiştir. Çünkü sabanla birlikte, toprakta çalışması için ihtiyaç duyulan insan sayısında bir düşüş olurken, elde edilen besin miktarında büyük bir artış meydana gelmiş; bunun sonucunda da topraktan bağımsız olan insanlar için "yönetici olmak, felsefe yapmak, savaş yapmak, hükmetmek, toplumun geniş kesiminden daha gelişkin bir hayat düzeyi sürdürmek olanağı" doğmuştur (Oskay, 2013, ss.74 ve 195).

Ancak ortaya çıkan bu yeni imkânla beraber insanlığı çözülmesi zor birçok problemin içine çeken süreç de başlamıştır. Zira iş bölümü başlangıcından bu yana hem niceliksel hem de niteliksel manada eşitsizliği daima içerisinde barındırmaktadır. Bu eşitsizlik daha en başından aile içindeki doğal iş bölümü ile topluluğun kendi içindeki ya da diğer topluluklarla, karşıt ailelerle arasındaki iş bölümünde, işin ve ürünlerin bölüştürülüp dağıtılması sürecinde açığa vurulmaktadır. Bu noktada iş bölümünün tarihte ilk defa, kadının ve çocukların erkeğin kölesi olduğu aile içi mülkiyet biçiminin bir sonucu olarak ortaya çıktığı da söylenebilmektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse, henüz aile içinde oldukça ilkel bir seviyede ve gizil olarak bulunan kölelik aslında ilk

mülkiyet biçimidir de denilebilir. Nitekim mülkiyet, modern iktisatçıların da tanımladıkları gibi "başkasının işgücünden serbestçe yararlanma yetkisidir". Bununla birlikte iş bölümü ile özel mülkiyet arasında herhangi bir anlamsal farklılık bulunmaz. İlkinde faaliyet ön plana çıkarken, ikincisinde bu faaliyetin ürünü mevzubahis olmaktadır (Marx ve Engels, 1992, s.54).

Marx, "özel mülkiyet" kavramını kullanırken ev, araba ve masa gibi bireysel kullanım araçlarının mülkiyetinden ziyade "sahip olan sınıfın", diğer bir ifadeyle kapitalistin mülkiyetine işaret etmektedir. Keza kapitalist, üretim araçlarının mülkiyetini elinde bulundurduğundan dolayı, mülkiyetsiz kişiyi kiralayarak onu kendisi adına çalıştırabilmektedir. Bu durumda kapitalistin belirlemiş olacağı çalışma koşullarını kabul etmek, mülkiyetsiz kişi için bir zorunluluk halini alacaktır. Buna göre Marx'ın kullandığı "özel mülkiyet kavramı", her daim sınıfsal eşitsizliğe dayalı kapitalist toplumda var olan özel mülkiyeti imlemektedir. Bu nedenle de toplumsal ve tarihsel bir kategori biçiminde anlaşılmalı ve hiçbir zaman bireysel kullanım araçlarının sahipliği anlamında kullanılmamalıdır (Fromm, 2014, s.59).

Öte yandan toplumsal iş bölümünün sebep olduğu toplumsal ayrışmayla birlikte ortaya çıkan bir diğer olumsuz sonuç ise bireyin ve/veya ailesinin kendi çıkarları ile toplumda karşılıklı ilişkiler içinde bulunulan diğer kişilerin kolektif çıkarları arasındaki çatışmanın kalıcı hale gelmesidir. Bu kolektif çıkar bir taraftan "genel çıkar" olması anlamında hayalî; toplumsal yaşamda iş bölümü içinde bulunan bireylerin karşılıklı bağımlılıkları anlamında da gerçektir. Bu noktada temel problem ise özel çıkar ile kolektif çıkar arasında meydana gelen çatışmadır. Çünkü o andan itibaren kolektif çıkar, bireyin ve onun bir üyesi olduğu topluluğun gerçek çıkarlarından özerk olarak devlet sıfatıyla ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber birer aile ve kabile biçiminde örgütlenmiş olan topluluklarda var olan kan, dil ve iş bölümü bağları ile bu toplulukların diğer tüm çıkarları, kolektif çıkarın aldatıcı bir ortaklığa dönüşmesine yol açmaktadır. Bu çıkarlar arasında ise bu tür gruplaşmaların tümünde tarihin daha en başında iş bölümü tarafından belirlenmiş olarak ortaya çıkmış olan ve diğerlerinden farklı olarak içlerinden birinin, tüm diğerleri üzerinde egemenlik kurduğu sınıf çıkarları bulunmaktadır (Marx ve Engels, 1992, ss.54-55).

Dolayısıyla toplumların, yönetenler ve yönetilenler olarak iki ayrı sınıfa ayrılmasıyla birlikte insanlar arasındaki eşitsizlik durumu kalıcı bir hale gelmiş ve bunun sonucunda tarihte bir insanı başka bir insanın boyunduruğu altına sokan yeni bir sürece geçilmiştir. Bu geçişe paralel olarak topluluk yaşamında pek çok farklı düzeyde servet edinebilme imkânı ortaya çıkarken, önceleri insanlar arasında meydana gelebilecek herhangi bir eşitsizlik durumunun kurumsallaşmasını önlemek amacıyla düzenlenmekte olan Dionysos şenliklerinden de uzaklaşılmıştır. Bunun sonucunda ise toplumu ayakta tutmaya devam edebilmek adına toplumsal yaşamda iki zıt kutba ayrılmış olan insanları kurgusal bir ortak kimlik etrafında buluşturabilmek için onları site ile özdeş kılan birtakım yeni devlet uygulaması da hayata geçirilmiştir. Böylelikle Oskay'ın da ifade ettiği gibi "tümlüklü gelenek içinde yaşayan insandan, sitenin üyesi olma kimliğinin aldanımını yaşayan insanına geçilmiştir" (2014a, ss.127-128).

Nitekim topluluğun sınıfsal olarak iki ayrı kutba bölünmüş olması; bu bölünme sonunda aşağı konumda kalan yönetilenlerin, içinde bulundukları eşitsiz koşulları kabullenmelerini sağlamak için yönetenlerce inşa edilecek olan üst-kimlikleri gerekli kılmıştır. Zira "efendi ve köle" arasında sanal bir özdeşlik kurulabilmek yalnızca inşa edilecek olan bu-üst kimlikler aracılığıyla mümkündür. Bu yolla toplumsal sistemde var olan adaletsizlikler perdelenirken, kölenin efendisine karşı rıza göstermesi sağlanabilmektedir. Öte yandan edindiği sanal üst kimlik sayesinde kölenin, efendisiyle arasında özdeşlik kurması, onun kendisine ve doğasına karşı yabancılaşmışlığının bir sonucudur. Ancak kurgulanmış bir üst kimlik şemsiyesi altında kölenin kendisini efendisiyle özdeş hissetmesi, yanılsamadan başka bir şey değilse de onun "köleliğini yaşamasını kolaylaştırır ve köleliğini yaşarken katlandığı horlanmışlığı, acıları hafifletir". Bununla birlikte yönetilen sınıfa mensup sıradan bireyin, sanal üst kimlikleri gönüllü bir şekilde benimsemesinin altında yatan iki önemli sebep daha bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, kişinin; hayatını idame ettirebilmek için ortaya koyduğu emek neticesinde gelir elde ettiği kaynağın ya yönetenler tarafından sağlandığı ya da bu kaynağın güvenliğinin ve devamlığının yine bu kişilerce teminat altına alınmış olduğu yönünde yanlış bir düşünceye sahip olmasıdır. İkincisi ise kişinin sahip olduğu bu yanılgıdan kurtulmasının, daha iyi bir gelecek hayal edebilmesinin ve bu türde bir "gelecek için" mücadeleye girişmesinin, ancak yaşadığı günde de belirli bir maddî ve

kültürel seviyede bulunması ile mümkün olduğu gerçeğidir (Oskay, 2013, ss.115-116). Kısaca ifade etmek gerekirse kişinin, içinde bulunduğu yabancılaşmadan kurtulması, ancak içinde yaşadığı gerçekliğin farkında olması ve bu gerçekliği dönüştürebilme potansiyeline sahip tek "silah" olan düş gücünü canlı tutabilmesiyle mümkündür.

3.3. Feodal Dönemden Modern Döneme Bireyselleşme Süreci

Tarihsel süreçte toplumsal yapılara egemen olmuş mülkiyet biçimlerinden bir diğeri de feodal mülkiyettir. Antik Çağ'ın kentlerde ve bu kentlerin üzerinde bulunduğu küçük toprak alanlarında yaşanmış olmasından farklı olarak Orta Çağ'ın yerleşim yerleri daha çok kırsal bölgelerde dağılmıştır. İkisi arasındaki bu farklılık, az sayıdaki nüfusun çok geniş bir alana yayılmış olmasından ve istilalar nedeniyle bu nüfusun pek fazla bir artış gösterememesinden kaynaklanmaktadır. Süreçte yaşanan birçok savaş, çok sayıda üretici gücün tahribatına sebep olurken; tarım ve sanayi, pazar yokluğundan dolayı gerilemiş; ticarî ilişkiler durma noktasına gelmiş ya da zor yoluyla kesintiye uğramış; kırsal ve kentsel nüfus azalmıştır. Tüm bu gelişmeler, feodal mülkiyet biçimini ortaya çıkarmıştır. Nitekim feodal mülkiyet biçimi de kabile mülkiyeti ile antik-komünal mülkiyete benzer biçimde yine bir çeşit ortaklığa dayanmaktadır; fakat önceki ikisinden farklı olarak bu mülkiyet biçiminde üretici sınıf, köleler yerine serfleştirilmiş küçük köylülerden oluşmaktadır. Bu dönemde hiyerarşik bir yapıda örgütlenmiş olan ve toprak mülkiyetini elinde bulunduran soylular, silahlı birtakım yükümlülerin de yardımıyla serfler üzerinde egemenlik kurmuşlardır. Dolayısıyla eski komünal mülkiyet biçiminde de olduğu gibi feodal mülkiyet biçiminde de yönetilen üretici sınıfa karşı bir ortaklık söz konusudur. Fakat ilkinden farklı olarak ikincisinde, tarihsel süreçte üretim koşullarında meydana gelen değişimlerin de etkisiyle, üreticiyle kurulan ilişkilerde bazı farklılıklar bulunmaktadır (Marx ve Engels, 1992, ss.39-40).

Öncelikle feodal dönemin toplum yapısı üç sınıfa ayrılmaktaydı; ruhbanlar, askerler ve bu iki sınıfı doyurmak için çalışanlar, yani serfler. Bu üçüncü kesimin çalışma alanları ise oldukça sınırlıydı; serfler, henüz fabrika ve atölye gibi yapıların bulunmadığı bir dönemde toprakta çalışmalı, yenecek besinleri yetiştirmeli ve giyecek ihtiyacını karşılamak üzere yün verecek koyunları beslemeliydi. Onların işi, bugünkü anlamıyla çiftçilikti; fakat feodal dönemde, bugünkünden çok daha farklı bir çiftçilik

anlayışı hâkimdi. Dönem çiftçilerinin işyerleri olan çiftlik arazilerinin büyük bir bölümü "malikâne" olarak adlandırılan bölgelere ayrılmıştı. Malikâneler ise etrafı köylü halk tarafından işlenen birkaç yüz dönüm ekilebilir toprakla çevrilmiş olan köylerin merkezinde yer alıyordu. Tarıma elverişli alanların sınırında ise çoğunlukla geniş bir otlak, verimsiz bir arazi, bir orman ve bir çayır bulunmaktaydı. Bu alanlar ortak kullanıma açıktı; fakat ekilebilir alanlar iki bölüme ayrılmıştı. Bu bölümlerden "demesne" olarak adlandırılan ve ekilebilir alanların yaklaşık üçte birine karşılık gelen kısımlar beye aitken, arazinin geri kalan bölümü ise toprağı işleyen, çalışan kiracılara aitti. Toprağın beye ait olan bölümünde yalnızca onun adına ekim yapılmaktaydı. Geriye kalan kısımlar ise çok sayıda kiracı arasında paylaşılmaktaydı. Bu nedenle kiracılar, bir taraftan kendi topraklarını işlerken bir taraftan da haftanın iki ya da üç günü ücretsiz olarak lordun toprağında, onun adına çalışmak zorundaydı. Ancak buna rağmen toplumun çalışan kesimleri olan serfler; bir aileye, bir eve ve küçük de olsa bir parça toprağın kullanım hakkına sahipti. Buradaki önemli ayrıntı ise toprakta çalışan serfin hizmet verdiği malikâne beyinin de toprağın mülkiyet hakkına sahip olmaması; onun da kendisinden daha üst bir konumda bulunan başka bir lordun kiracısı durumunda bulunmasıdır. Bunun yanında feodal dönemde insanın hemen her türlü gereksinimi topraktan sağlandığı için, zenginliğin tek anahtarı da toprak mülkiyetiydi (Huberman, 2014, ss.12-14, 16, 18 ve 20).

Ayrıca bu dönemde kırın toprak mülkiyetine karşılık olarak kentin lonca mülkiyeti ile el zanaatlarının feodal örgütlenmesi söz konusuydu. Dolayısıyla mülkiyet, kentlerde her bireyin kendi emeği tarafından belirlenmekteydi. Bu dönemde kentlerdeki lonca sistemi birçok farklı nedenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştı. İlk olarak, gözünü para hırsı bürümüş olan soylular, üreticiyi bir arada hareket etmeye zorlamaktaydı. Aynı zamanda birer tacir de olan sanayiciler, kapalı çarşıları ortaklık içinde yürütmeye ihtiyaç duymaktaydı. Tüm bunlara ek olarak serflerin yığınlar halinde kaçıp geldikleri tüm kentlerde sebep oldukları rekabet artışı ile tüm ülkenin feodal yapısı da göz önüne alındığında lonca örgütlenmesi tarihi bir zorunluluk halini almıştı. Aynı zamanda her bir zanaatçı, ufak ufak kendi sermayesini de oluşturmaktaydı. Gittikçe büyüyen nüfus oranlarının aksine zanaatkarların sayılarında da pek fazla bir değişim meydana gelmemişti. Sonuç olarak kırsal bölgelerdeki hiyerarşik yapıya benzer bir biçimde

kentlerde de çıraklık ve kalfalık ilişkileri gelişmeye başlamıştı (Marx ve Engels, 1992, s.40).

Dolayısıyla bu dönem için temel mülkiyet biçiminin yaslandığı iki ayrı damar bulunmaktadır. Bunlardan ilki, serf emeğinin boyunduruk altına alındığı toprak mülkiyeti; bir diğeri ise az bir sermaye ile kalfa emeğinin kontrol altına alınmasını mümkün kılan kişisel emekti. Lakin en ileri noktasında dahi iş bölümü gelişkin bir düzeye erişememişti. Feodal dönemde tarım faaliyetleri son derece ilkel bir biçimde ve ufak çapta yürütülüyordu. Tarıma ek olarak el emeğine dayalı sanayinin varlığı da üretimde sınırlı koşulların aşılmasında yeterli olamamaktaydı. Ayrıca kent ve kır ikiliği her ülkede yaşanmaktaydı; zümreleşme ise oldukça belirgin bir düzeydeydi, ama yine de "kırda prensler, soylular, din adamları ve köylüler biçimindeki ve kentlerde de usta, kalfa, çırak ve az sonra da gündelikçinin pleb biçimindeki ayrışması" bir yana bırakıldığında toplumsal iş bölümünün pek de önemli sayılabilecek bir seviyede olmadığı görülebilmekteydi. Özellikle köylülerin kendi el zanaatlarına ek olarak geliştirdikleri küçük parçalı işletmecilik, tarımcılıkta iş bölümünün gelişimini oldukça güçleştirmekteydi. Sanayi alanında da farklı zanaat kolları arasındaki iş bölümü oldukça sınırlı bir düzeydeydi; kendi içlerinde ise herhangi bir iş bölümünden bahsetmek mümkün değildi (Marx ve Engels, 1992, ss.40-41).

Bu duruma paralel olarak feodal dönemde sıradan bir gün için çalışma, sabahın ilk saatlerinde başlayıp akşam karanlığına kadar devam ederdi. Kahvaltılar, öğle yemekleri, akşam yemekleri ve bir gelenek halini almış olan öğleden sonrası uykuları için de çalışmaya mutlaka ara verilirdi. Buna rağmen günlük çalışma süresi sekiz saati geçmemekteydi. Nitekim bu dönemin toplumsal bilincinde de iktisadî yapılanmasında da zamanın pek bir karşılığı bulunmamaktaydı. Keza insanların da para kazanmak, birikim yapmak yönünde hemen hiçbir beklentileri yoktu. Çünkü ticarî ilişkilerin son derece kısıtlı olduğu bu dönemde kilise mensupları ile soyluların elinde bulunan sermaye, üretken bir sermaye değildi. Üretim hane içinde; üretilen ürünün mübadelesi ise haftalık pazarda gerçekleştirilmekteydi. Malikâneye bağlı olarak çalışan serfler ve zanaatkâr ustaları hem kendileri ve aileleri hem de malikânenin lordu ve onun ailesi adına üretim faaliyetinde bulunmaktaydı. Hane içinde yürütülen üretim faaliyetleriyle

yapılmak istenilen ticaret değildi; yalnızca evin ihtiyaçlarının karşılanması amaçlanmaktaydı. Malikâneye bağlı olarak çalışan serflerden bazıları, çiftlikteki işlerinin dışında sadece bu tür ihtiyaçlarını karşılamak için çalışmaktaydı. Kiliselerde ise yalnızca bir iş üzerine uzmanlaşmış olan zanaatkârlar bulunmaktaydı. Zira bu zanaatkâr ustaların, ayrı birer zanaat dalında çalışabilmeleri, ancak gelişkin bir pazarın varlığıyla mümkündü. Nitekim ilerleyen süreçte giderek büyüyecek olan şehirler ve buralarda gelişecek olan para ekonomisi, bu ustalara zanaatları ile geçinebilmenin fırsatlarını sunacaktır. Yeni bir hayata başlayabilmek umuduyla gidecekleri şehirlerde; üretim kapasitesini arttırabilmek adına yanlarına alacak oldukları birkaç yardımcıyla beraber çok da büyük sermayelere ihtiyaç duymadan işlerini en güzel şekilde yapıp, ürünlerini satabilecekleri çok sayıda müşteri de bularak huzurlu bir çalışma hayatını deneyimleyebileceklerdir (Aydoğan, 2000, ss.54-57).

Çünkü iş bölümü, çalışanlar arasında ne bugünkü kadar kök salmış bir durumdaydı ne de zanaatkârlar üretim araçlarından bu derece yoksun bırakılmışlardı. Aynı zamanda, bir taraftan hayatın akış hızındaki yavaşlık, büyük toplumsal dönüşümlere izin vermezken diğer taraftan da nüfus oranlarının düşük ve kentler arası etkileşimin az olması, bugünkü seviyede bir iş bölümüne olan ihtiyacı da gereksiz kılmaktaydı. Keza kentler arası ilişkilerde sınırlılık, düşük nüfus oranları ve gereksinim duyulan şeylerin sayıca az olması gibi pek çok neden, iş bölümünün gelişimi için uygun koşulların henüz gelişmediği anlamına gelmekteydi. Böyle bir ortamda mesleğin tam olarak öğrenilmesi ön koşulu, ustalık mertebesine erişmek isteyen herkes için geçerliydi. Aynı zamanda zanaatçılar arasında, sınırlı anlamda da olsa artistik bir düzeye erişebilmenin mümkün olduğu işlerinde, ustalaşabilmeye dair ilgi de oldukça yüksekti. Tam da bu nedenle her bir zanaatçı, kendisini yaptığı işe tam manasıyla verebilmekteydi; o, işiyle arasında duygusal bir kölelik ilişki kurmuştu adeta. Bu noktada onun, çalışmaya karşı ilgisizleştirilmiş olan modern bir emekçiye kıyasla, işine çok daha bağlı olduğunu söylemek yanlış olmaz (Marx ve Engels, 1992, ss.78-79). Çünkü feodal dönemin insanları, yaşamlarından edindikleri her türlü deneyimi, modern insan gibi pembe dizilerden, haber programlarından ya da çizgi romanlardan değil; tıpkı bir çocuğun coşku ve üzüntüyü yaşaması gibi dolaysız ve saf bir biçimde yaşamaktaydı. Yaşamdaki her türlü olay acısıyla ve tatlısıyla, keder ve mutluluğuyla yoğun ve saf bir

şekilde algılanır olduğundan, tamamı, bir ritüel gibi yüceltilmiş olan görünümler içinde deneyimlenmekteydi. “Her şeyi bir giz, bir uhreviyet, bir soylulaşmışlık, bir formalite ile süslenmiş görünümler içinde yaşayan insanların dünyası, günlük hayatın en basit pratiklerinde bile ritüellerle donatılmış[tı]” (Oskay, 2013, ss.305-306).

Diğer taraftan feodal dönemde serf ve ailesi, kendilerinin ihtiyaç duydukları besinleri ve günlük yaşamlarında gereksindikleri eşyaları kendileri üretmekteydiler. Malikâne beyinin bir şeye ihtiyacı olduğunda ise bunu kendisine bağladığı zanaatkâr serflerden birine yaptırmaktaydı. Dolayısıyla malikâne köyleri, kendi kendine yeten ekonomileriyle bütünlüklü bir yapıya sahipti; ihtiyaç duyulan şeyler köyün sınırları içinde üretilip tüketiliyordu. Mal değiş tokuşu oldukça sınırlı bir düzeydeydi. Örneğin ihtiyaç duyulan bir palto için evde yün bulunmuyorsa ya da aile üyelerinden hiçbirinin bunun için yeterli zamanı ya da yeteneği yoksa, evde var olan ve genellikle aile içinde üretilen bir ürün, haftalık pazarlardan birinde başka bir köylü ile yapılan değiş tokuş sonucunda elde ediliyordu. Bu tarz değiş tokuşların gerçekleştirildiği haftalık pazarlar ise köyün sınırları içinde bulunan bir manastır ya da bir şatonun yanında veya çok yakınındaki bir kasabada kurulmaktaydı. Ticaretin oldukça sınırlı bir düzeyde işlediği böylesi bir ortamda, artık-üretim için geçerli bir neden bulunmuyordu. Zira insan yalnızca talebin sürekli olması durumunda, ihtiyacı olandan fazlasını üretir; aksi durumda böyle bir şeye ne zaman ne de enerji ayırmak ister. Ancak nüfus oranlarında yaşanan artışlar neticesinde yeni ihtiyaçların ortaya çıkmasına paralel olarak Haçlı Seferleri’ne gidenlerin, gittikleri yerlerde karşısına çıkan yeni ve lüks pek çok yiyecek ve giyeceğe karşı geliştirdikleri yoğun iştah, geri döndüklerinde yeni pek çok mala yönelik olan talebi arttırmış, bu da ticarî ilişkilerin kapsamını genişleterek yeni pazarların ortaya çıkması sonucu doğurmuştur (Huberman, 2014, ss.27-28).

Yeni pazarların ortaya çıkması sürecinin öncesinde üretim, yalnızca evin temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere yapıldığından, üretilen ürünlerin hemen hiçbiri ticarî bir mal olarak görülmezdi. Ancak talebin oluşmaya başlamasıyla birlikte bu durumun dışına çıkılmış ve üretim, malların dış pazarda satılması amacıyla gerçekleştirilmeye başlanmıştı. Bu malların üretimi ise gerekli olan hammaddeye ve araç gerece sahip olan profesyonel ustalar tarafından gerçekleştirilmekteydi; nihai ürünün satışı da yine bu

ustalar tarafından yapılmaktaydı. Ancak toplumda yeni mallara yönelik ortaya çıkan talebe paralel olarak pazarın genişlemeye başlaması, işçi tarafından üretilen malların çok uzak yerlerdeki tüketicilere ulaştırılmasını sağlayacak olan aracı tipini ortaya çıkarmıştır. Aracının, ticarî sisteme dahil olmasıyla birlikte zanaatkâr ustanın sistemdeki rolü sınırlandırılmıştır. Ona hammaddeyi getiren de nihaî ürünü alıp müşteriye ulaştıran da bu aracıdır. Bu nedenle artık o ve müşteri arasında bu aracılar bulunmaktadır. Dolayısıyla bundan sonra zanaatkâr ustanın işi, aracının getirdiği hammaddeleri işleyerek satılabilir birer ürün haline getirmektir. "Tüccarlık ve dükkâncılık artık onun işi değildir". Bu şekilde aracının gerekli malzemeleri zanaatkâra temin ederek ürünü zanaatkârın kendi evinde üretmesini sağlaması şeklinde işleyen sistem, "eve iş verme sistemi" olarak anılmaktadır. Bu sisteme göre üretim yönteminde herhangi bir değişiklik bulunmamaktaydı; üretim, zanaatkâr usta ve kalfası tarafından evde yine aynı araç ve gereçlerle gerçekleştiriliyordu. Fakat bu yeni sistemde malların pazarlanması, aracının tüccarlık görevini üstlendiği yeni bir düzende sürdürülmekteydi. Tüccarın yeni iş modelinde ortaya koymuş olduğu en önemli değişiklik ise üretim sürecinde iş bölümünün ortaya çıkmasıdır. Üretimde iş bölümünün hayata geçirilmesiyle, üretim hızının arttırılması ve böylelikle zamandan tasarruf sağlanması amaçlanmıştır. Nitekim işçinin, üretim sürecinde iş bölümüne bağlı olarak yalnızca işin tek bir fragmanına odaklanması, yaptığı işte giderek daha fazla uzmanlaşması bu amacı ulaşılabilir kılmaktadır (Huberman, 2014, ss.68 ve 126-127).

Milletlerin Zenginliği (2016) adlı eserinde Adam Smith, üretim sürecinde iş bölümünün gelişimi ile verimlilik artışı arasındaki ilişkiyi, küçük bir fabrikada gerçekleştirilen iğne üretim süreci üzerinden açıklamaktadır. İğne üretim sürecinde iğne teli ve başı ayrı olarak hazırlanır ve bunlar sonradan birleştirilerek paket haline getirilir. Bu süreç yaklaşık on sekiz ayrı işlem gerektirmektedir. Bu nedenle iş bölümünün doğru işletilmediği bir üretim sürecinde, bir işçinin yalnız başına yirmi adet bile iğne üretmesi zordur. Lakin Smith'in örneğinde, on işçi günde kırk sekiz binin üzerinde iğne üretebilmektedir. Buna göre her bir işçi için günde yaklaşık dört bin sekiz yüzün üzerinde iğne ürettiği söylenebilir. Bu noktada Smith'e göre iş bölümü aracılığıyla üretim kapasitesinde sağlanan artışın üç ana sebebi bulunmaktadır. İlk sebep işçinin, üretim sürecinde yalnızca tek bir fragmanda faaliyet göstermesi durumunda işi

yapabilme kapasitesinde ve işteki uzmanlığında bir verimlilik artışı sağlanabilecek olmasıdır. Bir diğer sebep ise işçinin, işin farklı bölümleri arasında yaptığı geçişler esnasında kaybedeceği zamanın geri kazanılabilecek olmasıdır. Üçüncü ve son sebep ise daha önceleri bir işin tamamlanabilmesi adına çok sayıda işçiye gereksinim duyulurken; gelişen teknoloji sayesinde makinelerin de işe koşulmasıyla beraber, pek çok işin tek bir işçi tarafından yapılabilmesinin mümkün hale gelmesidir (Smith, 2016, ss.5 ve 9-11). Zira insan, biyolojik sınırlılıkları nedeniyle gün içinde belirli sürelerde iş yapabilmektedir. Verimliliği arttırmak amacıyla işçinin çalışma süreleri uzatılmak istense bile bu birtakım kısıtlamalar dâhilinde yapılabilmektedir. Bu nedenle sermaye sahibi için kârı maksimize edebilmenin, diğer bir ifadeyle artı-değeri yükseltebilmenin tek yolu, üretim süreçlerine teknolojiyi dâhil etmekten geçmektedir (Buyruk, 2018, s.622).

Bilim ve teknolojinin kapitalizmin hizmeti altına girmesinin çok öncesinde yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan tüccarlar grubu, on altıncı yüzyılın ortalarına kadar köylülerce üretilen hazır ürünleri belli paralar karşılığında onlardan satın alıp, daha sonra da bu ürünlerin satışını uzak pazarlarda gerçekleştirmişlerdir. İşlerini bu şekilde yürüten tüccar, ürünün üretim sürecinde hiçbir şekilde kontrol sahibi değildir. Fakat zaman içinde ticaret hacminin büyümesiyle beraber üretim masraflarını düşürmek ve pazarda talebi arttırmak, diğer bir ifadeyle kârı maksimize etmek üzere böyle bir ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Bunun neticesinde tüccar, piyasanın talebini de göz önünde bulundurarak, doğrudan müşterisini bulacak ürünlerin üretimini garanti altına almak amacıyla üretim sürecinde söz sahibi olmaya başlamıştır. Sürecin ilk adımı olarak da hazır haldeki ürünleri daha önceleri kendilerinden temin etmekte olduğu köylüleri, yeni iş yapma modeline uygun olarak kendine tâbi kılmıştır. Bu tâbi kılmayla beraber manifaktür üretim tarzı, tarih sahnesindeki yerini alırken köylülerin proleterleşme süreci de başlamıştır. Bunun sonucunda insanların büyük çoğunluğu tarihte ilk kez, "yaşamları boyunca tek bir işle uğraşmalarının ve üretim sürecinin yalnızca tek bir bölümüne katılmalarının istendiği bir çalışma düzeninin parçası olmuşlardır" (Aydoğan, 2000, ss.76-77).

Başlarda iç pazarlarla sınırlı kalmış olan manifaktür üretimin toplumda başat üretim biçimi haline gelmesindeki önkoşul, yabancı uluslarla kurulacak olan ticaret ilişkileridir. Bunun yanında hem nüfusun hem de kısmen loncaların kısmen de tacirlerin elinde yükselmeye başlamış olan sermaye birikiminin yoğunlaşması gerekmekteydi (Marx ve Engels, 1992, ss.80-81). Zira eve iş verme sisteminde dahi sermayenin rolü azımsanamayacak kadar büyüktü ve üreticiler için hammadde alımı dahil pek çok süreç oldukça büyük gider kalemleri arasında yer almaktaydı. Temin edilen hammaddenin düzenlenmesi, işlenerek nihaî ürün halinde satışının örgütlenmesi gibi birçok adım ciddi paralar tutmaktaydı. Dolayısıyla "eve iş verme sisteminin yöneticisi paralı adam, kapitalistti". Bu noktada eve iş verme sistemini tarihte bir ileri noktaya taşıyan, fabrika sisteminin kurumsallaşmasından yaklaşık üç yüz yıl kadar önce bu sistemin temellerini atan Jack O'Newbury'e kısa bir parantez açmak yerinde olacaktır. Diğer tüccarlar, üretilmesini talep ettikleri ürünler için gerekli olan hammaddeyi, evlerinde işlemeleri için zanaatkâr ustalara tedarik ederken; Newbury ise üretimi, kendi inşa ettirdiği bir binaya koyduğu 200 dokuma tezgâhında işe koştuğu yaklaşık 600 işçisiyle birlikte gerçekleştirmiştir. Böylelikle Newbury; bir taraftan kadın, erkek ve çocuklardan oluşan bir işçi ordusunu bir taraftan da üretim sürecini istediği gibi kontrol altında tutabiliyordu (Huberman, 2014, ss.130-131).

Bu dönemin hemen öncesinde, manifaktür üretime geçiş sürecinin henüz başlarında iken pamukların ipliğe dönüştürülme işi halen hane içinde yapılmaktaydı. Baba tarafından örülen pamuk ipliği, anne ve çocuk tarafından elde eğirilmekteydi. Tamamlanmış olan ürün ise ücreti karşılığında gezici tüccarlara satılmaktaydı. Bununla birlikte kumaş talebine yönelik arzın yalnızca iç pazarlarda oluşmasından dolayı bu pazara ürün veren ailelerin elde ettikleri kazançlar geçinebilmeleri için de oldukça yeterliydi. Böylelikle hem para biriktirebiliyor hem de boş zamanlarında ekim yapabilecekleri küçük bir toprak parçasının kullanım hakkına kiralama yoluyla sahip olabiliyorlardı. Aynı zamanda başlarında bir ustabaşısı ya da bir patron bulunmadığından, dokuma tezgahının başına istedikleri zaman ve istedikleri sürelerde oturabiliyorlardı. Dolayısıyla da serbest zamanları, kendileri tarafından belirlenmekteydi. Bu zamanlarda ise eğlence amacıyla bahçe ve tarla işleriyle uğraşmakta, komşularıyla beraber oyunlar ve eğlenceler düzenleyebilmekteydiler.

Kısacası bu insanlar istedikleri zaman çalışıp istedikleri zaman kendilerine yatırım yapabiliyorlardı (Aydoğan, 2000, s.86).

Yine de insanlar için çalışma hayatı, feodal dönemde dahi pek de sorunsuz bir şekilde ilerlememekteydi. Loncalar arası rekabet çalışma koşulları üzerinde ufak da olsa bir etkiye sahipti. Örneğin pek çok lonca örgütlenmesi, tekelci konumunu daha da güçlendirmek; toplumda, ustalık mertebesinin soydan gelen bir üstünlük biçiminde algılanmasını sağlamak ve bunu kalıcı hale getirmek amacıyla birçok katı giriş kuralı belirlemişti. Nitekim bu kurallar sayesinde ustabaşı ve çırak haklarının hiçe sayılması pahasına da olsa loncaya bağlı usta zanaatkârların yetkileri daha da genişletilebilmekteydi. Ancak yine de zanaatkârın çalışma yaşamında maruz kaldığı her türlü olumsuzluğa rağmen, ortaya koyduğu emek ve o emeğin ürünü ile yaşamı arasında hala bir ilişki kurabiliyor olması nedeniyle, çalışma onun için geçimini sağlayabilmesi adına bir araç olmanın ötesinde de anlam ifade eden bir etkinlikti. Dolayısıyla Orta Çağ'ın üreten kişisi hiçbir zaman, "günümüzün atomize olmuş toplumunda yaşayan bireyin kaderi haline gelmiş olan, yakınlarının yaşadıkları tecridi yaşamamıştır" (Pappenheim, 2002, s.103).

Feodal dönemde usta çırakları, eğer ustanın yanındaki eğitimlerini başarıyla tamamlamışlarsa, ayrıca üretim için gerekli olan araç ve gereçlere de sahiplerse yeni birer usta olarak kendilerine dükkân açabilmekteydiler. Ancak ellerinde böyle bir imkân bulunmuyorsa ya ustalarının yanında kalfa olarak kalıp, maaş karşılığında çalışmaya devam edebiliyor ya da elindeki kalfalık unvanıyla farklı bir usta ile anlaşıp çalışma yaşamını orada sürdürebiliyordu. Nitekim böyle yapanlar dahi emeklerinin karşılığında ellerine geçen paralarla birikim yaparak birkaç yıl içinde dükkân sahibi olabilmekteydiler. Ayrıca bu dönemde bir çırak ya da kalfanın, zaman içinde kendi ayakları üzerinde durabilir hale gelerek usta olması temel bir kuraldı. Bu nedenle çıraklıktan ustalığa uzanan o meşakkatli yol, işçilerin hemen tümüne açıktı (Huberman, 2014, ss.67-69).

Benzer şekilde serflerin hayatında da her şeyin yolunda gittiğini söylemek mümkün değildi. Oldukça güvenilmez koşullar altında yoksul bir yaşam süren serfler, kendilerine kimi zaman acımasızca davranabilen bir efendinin hizmet yükümlülüğü

altında çalışmak zorundaydı. Efendiler çoğu zaman koşulsuz itaat beklentisi içinde aşırı talepkâr olabilirken; hiçbir şeye kendi başlarına karar verme lüksüne sahip olamayan serfler, çoğunlukla bu talepler karşısında büyük sıkıntılarla boğuşmak zorunda kalıyordu. Ancak Marc Bloch'un da ifade ettiği gibi efendinin topraklarında kiracı olarak bulunan her bir serf, herkesle aynı hak ve sorumluluklara sahipti. Sahip oldukları herhangi bir şey, bir başkasının sahip olduğundan daha fazla tehlikede değildi. Efendisine olan borçlarını kapatıp, hizmetlerini tamamladıktan sonra paranın geriye kalan kısmı onların oluyordu. Ayrıca efendi ile hizmetlisi durumundaki serfin arasındaki ilişki, yalnızca alacaklı-verecekli konumundaki insanlar arasında olduğu gibi soğuk bir ilişki biçimi değildi; nitekim her ikisi de insani bağların son derece önemli olduğu sıcak bir ilişki biçimini deneyimlemekteydi (akt. Pappenheim, 2002, s.104).

Yalnız ne yazık ki herkes bu kadar şanslı değildi. Çünkü feodal dönemde farklı meslek kollarından gelen her bir serf, loncalar biçiminde örgütlenmişti. Bu durumun pek çok değişik sebebi bulunmaktaydı. Bu sebeplerden biri, belirli bir meslek dalında var olan ortaklaşa mülkiyetle birlikte gelen bağdı. Bir diğer sebep de zanaatkârların, aynı zamanda ürünlerin satışını da yapan birer tüccar olmaları nedeniyle, bu ürünlerin satışlarının yapılabileceği ortak birer binaya duyulan ihtiyaçtı. Bunlara ek olarak farklı meslekler arasında var olan çıkar çatışmaları, zor bela öğrenilmiş bir işin himaye altına alınmasının gerekliliği ve feodal toplumsal düzenin varlığı gibi daha birçok sebep lonca tipi örgütlenme yapısının nedenleri arasında sıralanabilir. Ancak tüm bunların yanında temel amaç, üretim süreci ile ücret ve çalışma koşullarının standartlaştırılması yoluyla piyasada oluşabilecek rekabeti önlemekti. Lakin lordun zulmünden kaçarak şehre gelen serflerin elindeki tek sermaye, emekleriydi; dolayısıyla serflerin şehirlerde kurulmuş olan bu gönüllü ortaklık karşısında pek de fazla seçenekleri bulunmuyordu. Çünkü şehre gelen her bir serfin yaptığı iş farklı bir loncanın yetkisi altındaydı ve buralarda öğrenilmeleri zorunluydu. Buna paralel olarak herhangi bir loncaya üyeliği bulunmayan zanaatkârların iş kurabilmeleri de yasaklanmıştı. Ayrıca lonca sistemi içinde zanaatkâr olmak isteyen bir kişi, sırasıyla çıraklık ve kalfalık aşamalarını tamamladıktan sonra, anca ustalık mertebesine erişebiliyordu. Bu nedenle her bir lonca ustası, şehre yeni gelmiş olan serfleri kendince belirlemiş olduğu kurallar bütününe tâbi kılarken, aynı zamanda onları kendi çıkarları doğrultusunda örgütlemekteydi. Yaptıkları iş, lonca

örgütlenmelerinin dışında bulunan serfler ise birer gündelikçi olarak çalışmak durumunda kalmışlardı (Aydoğan, 2000, ss.57-59).

Dolayısıyla ticarî büyümeyle birlikte gelen en önemli değişiklik giderek büyüyen şehirlerin ortaya çıkmasıydı. Orta Çağ'da ilk büyük şehirler, ticaretin hızla geliştiği yerlerde, İtalya ve Hollanda'da inşa edilmişti. Zaman geçip ticaret hacmi genişledikçe, yol kavşakları, nehir ağızları ya da toprak eğiminin müsait olduğu bölgelerde de şehirler kurulmaya devam etmişti. Şehirleşmenin en önemli sonuçlardan biri ise eski malikâne köylerinde yaşayan insanların, gittikçe büyüyen bu hareketli şehirlerde yeni bir hayata merhaba demek üzere bulundukları yerleri terk etmeye başlamış olmalarıdır. Zira şehirlerde giderek daha fazla genişleyen ticaret hacmi, daha çok sayıda insan için yeni bir iş imkânı anlamına gelmekteydi (Huberman, 2014, ss.37-38).

Bu nedenle malikâne köylerinde yaşam süren serfin kafasında artık şöyle bir düşünce bulunmaktaydı: Artık daha fazla çalışacak ve kendi ihtiyacından fazlasını üretecekti. Böylelikle yapacağı birikimle lorda karşı olan sorumluluklarının bir kısmından da kurtulabilecekti. Eğer lordundan beklediğini bulamaz da yükümlülüklerinin bazılarını hafifletmeye razı gelmezse, başka serflerin de önceden yapmış oldukları gibi köyden kaçarak ya tarıma uygun olmayan arazileri işleyerek ya da şehre giderek kendisine yeni iş kolları yaratacaktı. Bununla birlikte serfin bu talebi karşısında lordun da çok fazla yapacak bir şeyi yoktu, zira o da çok iyi biliyordu ki eğer serfin omuzlarındaki yükü hafifletmezse bir gün kaçıp gitmesi ihtimal dahilindeydi. Aynı zamanda bilmekteydi ki özgür emek, daima özgür olmayan emekten daha üretkendi. Keza bugüne kadar toprağından koparılarak lortların toprağında çalışmak zorunda bırakılan bütün işçiler, işlerini hiç umursamadan, gönülsüz bir şekilde yapmışlardı. En nihayetinde o da günü geldiğinde, geçmişin geleneksel emek hizmetlerinden vazgeçerek ücretle adam çalıştırmak ve emeği kiralamak zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda ise serfin emeğine dayalı yükümlülük sistemi, on beşinci yüzyılın ortalarına doğru Batı Avrupa'nın büyük bir bölümünde ortadan kalkıp yerine nakdî rant sistemi gelirken, pek çok köylü de böylelikle "özgürlüğüne" kavuşma fırsatı yakalamıştır (Huberman, 2014, ss.58-59 ve 64-65).

Ancak şehirdeki yaşam, malikâne köylerinde olduğundan çok daha farklıydı; bu nedenle yaratılacak yeni biçimlere ihtiyaç vardı. "Hiç değilse tüccarlar böyle düşünüyorlardı. [...] Serbest hareketlerine engel olan feodal kısıtlamalarla karşılaşınca 'lonca' (guild) ya da 'hanse' denilen birlikler kurdular". Bu birliklerde geleneklere sıkı sıkıya bağlılık söz konusuydu. Loncalar hiçbir şeyin değişmeden aynı kalmasını istiyorlardı; "eski yöntemler, eski pazar, eski tekel, her zamanki gibi iş". Bu nedenle aracılar da kimi zaman loncaların bu yöndeki engelleyici kurallarını ve yönetmeliklerini aşabilmek adına işlerini loncaların bulunduğu bölgelerden uzak olan daha kırsal yerlere taşımaktaydılar. Böylelikle şehirlerde loncalar tarafından belirlenmiş olan ücret ve işçi sınırlamaları gibi birçok engeli saf dışı bırakarak, gerekli yöntemlerle işlerini yürütebilmekteydiler. Endüstrinin bu şekilde kırsal bölgelere yayılmış olması, lortların daha fazla para kazanmak amacıyla topraklarını çevirmiş olması nedeniyle yoksullaşan köylünün, eline birkaç kuruş daha fazla para geçmesi anlamına gelmekteydi. Bu nedenle pek çoğu tüccarın getirdiği işler sayesinde şehirlere kaçmaktan vazgeçip bir süre daha oldukları yerlerde yaşamaya devam etmişlerdir (Huberman, 2014, ss.39 ve 128-130).

Devam eden süreçte ise manifaktür üretimle beraber XVII. yüzyıl İngiltere'sinde yoğunlaşan ticarî ilişkiler, bu ülke adına göreli bir dünya pazarının oluşmasına neden olmuştur. Burada üretilen manifaktür ürünlerine karşı oluşan talep o kadar yüksek boyutlardaydı ki var olan üretici güçler bu talebe yanıt verme noktasında son derece yetersiz kalmaktaydı. Böylelikle üretici güçlerin sınırlarını aşan bir talep yoğunluğunun yaşanmasının neticesinde doğa güçlerinin endüstriyel amaçlarla kullanıldığı, makineleşmenin ve uzmanlaşmış iş bölümünün işe koşulduğu büyük sanayi dönemine geçiş süreci hız kazanmıştır (Marx ve Engels, 1992, s.86).

Ancak kapitalist üretim sisteminin geniş çapta örgütlenebilmesi için sermaye birikimi tek başına yeterli olmamaktaydı. Çünkü sermaye birikiminin kâr sağlayacak bir unsura dönüştürülmesi, emeği de kâr sağlayıcı bir unsur olarak sürece dâhil etmekle mümkündür. Bu noktada emek tedariğinin devamlılığı, kapitalist örgütlenmenin en temel koşullarından biri olarak görünmektedir. Lakin bir işçi, bir başkası adına çalışmayı yalnızca herhangi bir toprağa ya da herhangi bir araç gerece sahip olmaması durumunda kabul edecektir. Bu çalışma ise gönüllü değil; beslenme ve barınma gibi

temel ihtiyaçların karşılanması adına yapılan zoraki bir çalışmadır. Keza üretim araçlarına el konulmuş bir işçinin, bu duruma razı gelmekten başka yapabileceği pek fazla bir şey yoktur; elinde kalan tek şeyi, çalışma yeteneğini, iş-gücünü satmak zorunda kalmaktadır (Huberman, 2014, ss.183-184).

Nitekim feodalizmin son bulup da sanayi kapitalizminin tüm dünyaya yayılmaya başladığı merkezlerden biri olan İngiltere'de bir dönem yün fiyatları oldukça yükseldiğinden birçok lort, önceleri koyun yetiştirmek amacıyla çiftlik olarak kullandıkları toprakları, daha fazla para kazanabilecekleri umuduyla çitlerle çevirip birer otlağa dönüştürmüştür. Bu çevirmelerin lortlara daha fazla para kazandırmasının yanında çok önemli bir sonucu daha olur; geçimini önceleri bu topraklardan sağlamış olan çiftçiler artık işsizdirler. Çünkü koyun yetiştiriciliği için gerekli olan emek gücü, tarımcılık için gerekli olandan çok daha azdır. Aynı zamanda bu çevirmeler nedeniyle pek çok yoksul kiracı, hayvanlarını otlatacak yer bulamadığı için sefaletle baş başa kalmıştır. Sürecin devamında ise eskiden sahip olunan, toprağın değerinin üzerinde harcanan emek miktarına göre belirlendiği yönündeki düşünce terkedilmiştir. Çünkü ticaretin ve paralelinde sanayinin gelişmesiyle birlikte para, insanlar için çok daha değerli bir hale geldiğinden, toprak da bir gelir kapısı olarak kabul edilmeye başlanmıştı. Böylelikle toprak da artık bir mülkiyet meselesi haline gelmiş; para kazanmak amacıyla al-sat yapan spekülatörlerin eline düşmüştür. Tüm bu sürecin sonucunda kazançlı çıkan yine kapitalizm olmuş ve tam da işçiye ihtiyacı olduğu bir anda toprağından sürülen ve yaşamını idame ettirebilmek adına elinde emeğinden başka satacak bir şeyi kalmamış olan talihsizler ordusu hizmete hazır hale gelmiştir (Huberman, 2014, ss.121 ve 125).

Bu süreçle beraber toprağın alınıp satılabilir bir meta haline gelmesinin sonucunda toprak mülkiyeti az sayıdaki birikim sahibinin eline geçmiş; böylelikle küçük çiftçi sınıfı, diğer bir ifadeyle serfler, yaşamlarını idame ettirebilmek adına başkaları için çalışmak zorunda kalan bir grup insana dönüşmüştür. Bu dönüşüm süreciyle beraber şehirleşme oranlarında artışlar yaşanırken, üretim kapasitesinde geniş çapta büyümeler meydana gelmiştir. Zira artık durumları her türlü açıdan daha kötüye gitmekte olan alt tabakadaki çok sayıda insan, iş ve barınacak bir yer bulmak üzere

şehirlere akın etmiştir. Böylelikle önceleri küçük de olsa bir parça toprağa sahipken, bundan sonrası için yaşamlarını gündelik bir işçi ya da hizmetçi olarak sürdürmek zorunda kalmışlardır. Dolayısıyla görülmektedir ki toprağı çevirme işi, kapitalizmin ihtiyaç duyduğu emek stoğu arzını ortaya çıkaran temel unsurlardan biridir. Daha az görünür olmakla birlikte bu arzı yaratan bir diğer etmen ise zaten toprağından kovulmuş olan emekçiyi, üretim araçlarından da mahrum bırakan fabrika sisteminin ortaya çıkışıdır. Zira bir fabrikadaki üretim; buharlı makinelerin kullanımına ve iş bölümüne dayalı olarak gerçekleştirildiğinden, el işçiliğinde olduğundan çok daha hızlı bir biçimde ve düşük bir maliyetle yapılabilmektedir. Zira kapitalist üretim biçiminin varlığını devam ettirebilmesi adına makineler, el işçiliğiyle olan rekabetini kazanmak zorundaydı ve öyle de oldu. Bunun sonucunda, önceleri üretim için gerekli olan her türlü malzeme ve alet edevata sahip olan bağımsız imalâtçı ustalar, başkaları adına çalışan ücretli birer kalfaya dönüşmüşlerdir. Başlangıçta birçoğu bu değişime karşı direnç göstererek aç gezmeyi tercih etmiş olsa da devamında yine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Böylelikle yukarıda da ifade edildiği gibi büyük bir emek stoğu yaratılmadan yürümeyecek olan makinelere dayalı üretim biçimi, el işçisini heba ederek bu emek stoğunu yine kendisi sağlamıştır (Huberman, 2014, ss.187-189).

Böylelikle feodal toplum yapısı içinde yayılmaya başlayan iş bölümü, endüstriyel ve ticarî emek ile tarım emeğini birbirinden ayırırken; bu duruma paralel olarak kent ile kırı da birbirinden ayırmış ve ikisi arasında birtakım karşıtlıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Süreçte gelişen iş bölümü, ticaret emeği ile endüstriyel emeğin de ayrışması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bununla beraber iş bölümünün, üretim süreçlerinde meydana getirdiği bölünmeler, birlikte çalışan işçiler arasındaki ilişkilere de sirayet etmiştir. Çünkü üretim süreçlerindeki kişilerarası ilişki tarzı; tarımsal, endüstriyel ve ticarî emeğin işletilme biçimleri tarafından belirlenmektedir. Nitekim iş bölümünün gelişim sürecinde ortaya çıkmış olan her aşama, farklı bir mülkiyet biçimine denk düşmektedir. Bir diğer ifadeyle, iş bölümünde meydana gelen her türlü farklılaşma; çalışmanın konusu, aletleri ve ürünleri bakımından kişiler arasındaki ilişkileri de dönüştürmektedir (Marx ve Engels, 1992, s.38).

Dolayısıyla manifaktür üretimin bir diğer önemli sonucu da işçi ile işveren arasındaki ilişkiyi de dönüşüme uğratmış olmasıdır. Lonca örgütlenmelerinde kalfa ile ustası arasındaki ataerkil ilişki devam ederken; manifaktür üretim biçiminde ise bu ilişkinin yerini emekçi ve kapitalist arasındaki para ilişkisi almıştır. Kırsal bölgeler ile büyük kentlere kıyasla görece daha ufak olan kentlerde işçi ile işveren arasındaki ilişkiler ataerkil niteliklerini korumaya bir süre daha devam etmişlerse de manifaktür üretimin başat hale geldiği büyük kentlerde ataerkil niteliklerin tümü çok kısa bir süre içinde yitip gitmiştir (Marx ve Engels, 1992, s.82).

Önceleri ise yukarıda da bahsedilmiş olduğu gibi lonca sistemi içinde aynı iş kolunda çalışan usta, kalfa ve çıraklar; diğer bir ifadeyle işveren ve işçiler aynı çatı altında bir araya gelmekteydiler. Bu durumun temel nedeni, kalfaların vakti geldiğinde kendi ayakları üzerinde durabilen ustalar haline gelmelerinin gelenekselleşmiş bir kural olmasıydı. Böylelikle kalfa ve ustası, çalışma zamanları dışında da birçok şeyi birlikte yaparken, yaşamlarında pek çok ortak şey paylaşmaktaydılar. Bunun yanında lonca örgütlenmeleri, üyelerinin kötü zamanlarında onlara destek oluyor; işsizlik sigortası ve emeklilik gibi pek çok haktan faydalanmalarını sağlıyordu. Aynı zamanda üyeler arasındaki rekabeti değil, dostane ilişkileri desteklemekteydi. Bu duruma paralel olarak "helal fiyat" uygulamasını hayata geçirmişlerdi. Keza bir zanaatkâr üretim sürecinin tüm aşamalarına hâkim olduğundan, bir ürünün kendisine hammadde ve iş-gücü anlamında ne kadara mal olduğunu gayet iyi bilmekteydi ve buna bağlı olarak da üretimini tamamladığı bir ürünün fiyatını kendisi belirleyebilmekteydi. Ancak helal fiyat uygulamasına göre zanaatkâr tarafından belirlenmiş olan fiyat, lonca örgütlenmeleri tarafından da denetleniyordu. Ürün için belirlenmiş olan bu fiyatın, helal fiyatın üzerindeki bir rakama denk gelmesi durumunda, o zanaatkârın üyeliğinden kaynaklanan her türlü ayrıcalığına lonca tarafından el konulmaktaydı. Fakat zamanla pazarın büyümesi ve üretim hacminde ortaya çıkan genişleme ile helal fiyat uygulaması da ortadan kalkarken yerini piyasa fiyatı almıştır. Süreçte büyük kârlar kazanan bazı zanaatkâr ustaları ise ticarete atılırken, kurdukları büyük tekelci şirketlerin "büyük" patronları haline gelmişlerdir. Böylelikle lonca örgütlenmesi içindeki eşitlik ilkesi de tuz buz olurken, zenginleşen ustaların bazıları loncalara başkanlık etmeye başlamıştır. Dolayısıyla bir işçinin çok çalışıp da ileride kendi işinin patronu olabilmesi artık son

derece zorlaşmıştır. Diğer taraftan imalat tekelini elinde bulunduran ustalara karşıt olarak çalışma tekelini kontrol altına almak isteyen kalfalar da kendi birliklerini kurma yoluna gitmişlerdir. Bu iki kesim dışında kalan ve hiçbir loncaya üyeliği bulunmayan, ürettikleri malın ne hammaddesine ne de üretimi için gerekli olan alet edevata sahip olan, dolayısıyla da ellerinde emeklerinden başka satacak bir şeyi bulunmayan işçilerin durumu da her geçen gün daha da kötüleşmiştir. Nitekim feodal döneme hâkim olan katı kuralları aşabilmek amacıyla fakir, tüccar, usta ya da çırak demeden, üreten hemen herkesi bir çatı altında birleştirmiş olan lonca örgütlenmesinin yaratmış olduğu zenginlik sadece üst sınıfların işine yaramıştır. Alt sınıflar ise feodal lordun yükümlülüklerinden kurtulup, en zengin kentlinin yükümlülüğü altına girerek yalnızca efendisini değiştirmekle kalmıştır (Aydoğan, 2000, ss.59-60).

Sonuç olarak feodal dönemdeki iş yapma biçimleri ile insanın emeğine yabancılaşması sürecine etkilerini özetleyecek olursak tüm bu dönem boyunca endüstriyel örgütlenmenin peşi sıra gelen pek çok değişime konu olduğu görülecektir. Erken Orta Çağ'da ev ya da aile sistemi olarak adlandırılan bir yapı söz konusudur. Bu sistemde aile üyeleri, bir malı satmaktan ziyade kendi kullanımları için üretmektedirler. Bu nedenle üretim, dış pazar için değil; temel gereksinimlerin karşılanması adına yapılmaktadır. Orta Çağ boyunca var olan lonca sisteminde ise üretim; ekonomik yönden bağımsız bir usta ve yanına aldığı iki üç kişi tarafından küçük ve dengeli bir dış pazara ürün sunmak amacıyla yapılmaktadır. Bu sistemde üretimde bulunan işçiler, hem üretim için gerekli olan hammaddenin hem de üretimde kullanılan alet edevatın sahibidir. Dolayısıyla süreç sonunda sattıkları şey emekleri değil; emeklerinin ürünüdür. Endüstriyel örgütlenme yapısına, eve iş verme sisteminin hâkim olduğu XVI. ve XVIII. yüzyıllar arasında ise üretim, lonca sisteminde olduğu gibi zanaatkâr bir usta ve onun yardımcıları tarafından hane içinde, büyümekte olan bir dış pazar için yapılmaktadır. Ancak bu iki dönem arasında önemli bir fark daha bulunmaktadır. Bu dönemde zanaatkâr usta bağımsızlığını tamamen yitirmiştir. Üretim araçlarına sahip olmakla beraber, üretim için gerekli olan hammaddeyi artık kendisiyle tüketici arasına girmiş olan aracıdan temin etmektedir. Dolayısıyla o artık bağımsız bir usta değil; ürettiği ürün başına ücret alan bir işçidir. Keza bu dönemde zanaatkârlık mesleği yok olma tehdidiyle karşı karşıya kalırken; mesleğin bağımsız ustaları, giderek bir "kapitalist-tüccar-aracı-

müteahhidin" ücretli birer çalışanına dönüşmüşlerdir. XIX. yüzyıldan günümüze değin hâkim olan fabrika sisteminde ise üretim, sıkı bir gözetim altında ve hane dışında, işverene ait olan binalarda yapılmaktadır. Üretimin hedefinde ise giderek daha çok büyüyen ve dalgalanan bir pazar bulunmaktadır. Bu dönemde işçilerin geçmişte sahip oldukları görece bağımsızlıkları, tümüyle ortadan kalkmıştır. Artık, üretim için gerekli olan ne bir hammaddeye ne de bir alet edevata sahiptirler. Üretimde makineleşmenin de artmış olmasıyla birlikte ustalık makamı da değerini her geçen gün biraz daha yitirmektedir. Sermaye birikimi ise tarihin daha önce hiçbir döneminde olmadığı kadar önemlidir artık (Huberman, 2014, ss.132-133).

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN TOPLUMUN HİKÂYE ANLATICILARI: KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI

1. KİTLE KÜLTÜRÜ VE HİKÂYE ANLATICILIĞININ SONU

1.1. Modern Hayatın İnşası ve Kitle Kültürünün Ortaya Çıkışı

Sanayi Devrimi'yle birlikte üretim, tüketim ve insan gereksinimleri giderek uluslararası ve kozmopolit bir nitelik kazanmıştır. İnsanın arzu ve beklentileri, yerel pazarların karşılayabileceği kapasiteyi kat be kat aşarken, bu durum yeni bir dünya pazarının doğuşunu hazırlamıştır. Süreçte gelişen teknolojilere paralel olarak iletişim dünya ölçeğine genişlerken, son derece kompleks yapıdaki kitle iletişim araçları yaşama katılmıştır. Hemen tüm endüstrilerde tekelleşme süreçleri yaşanırken, sermayenin kontrolü giderek daha az sayıda insanın elinde toplanmaya başlamıştır. Kapitalist sistemin devasa üretim tesisleriyle mücadele edemez hale gelen bağımsız köylüler ve zanaatkârlar topraklarını terk etmek ya da atölyelerine kilit vurmak zorunda kalmıştır. Böylelikle üretim giderek merkezileşirken, son teknoloji makinelerin kullanıldığı fabrikalarda yoğunlaşmıştır. Bu durum yalnızca kentlerde böyle olmamış, kırsal bölgelerdeki çiftlikler de "tarladaki fabrika"lara dönüşmüştür. Bu süreçte köylerini terk etmemiş olan köylüler ise tarım proletaryasını meydana getirmiştir. Tüm bunlar yaşanırken köklerinden koparılmış çok sayıda yoksul insan, bir yandan büyüleyici bir yandan da son derece sarsıntılı bir biçimde ortaya çıkmış olan kentlere kitleler halinde akın etmiştir (Berman, 2013, s.130).

Ancak döneme damgasını vuran ticarî uygulamalardan biri olan toprak çevirme, bir taraftan topraksızlaştırılan çok sayıda köylünün proleterleşerek büyük sıkıntılar çekmesine yol açarken bir taraftan da tarımsal tekniklerde, bilimde ve teknolojide çok önemli gelişmeler yaşanmasına neden olmuştur. Süreçte yaşanan nüfus artışlarına paralel olarak çiftçilik kârlı bir meslek haline gelmiş; kâr peşindeki toprak sahipleri, çiftliklerinde büyük çaplı sermaye yatırımları gerçekleştirmişlerdir. Yaşanan tüm bu gelişmeler topraktan alınan ürünün hem çoğalması hem de daha besleyici olması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bu durum nüfus oranlarında meydana gelen artışın

devamlılığını sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde tarım ve sanayi sektörlerinde yaşanan büyük dönüşümlere paralel olarak ulaşımda da devrim niteliğinde pek çok gelişme meydana gelmiştir. Nitekim daha fazla, daha hızlı ve daha kaliteli ürünler ortaya koymak; bu ürünleri talep eden insanlara ulaşılamadıkça pek bir anlam ifade etmeyecektir. Bu nedenle XVIII. yüzyılla birlikte yeni yollar ve kanallar yapılmaya başlanmıştır. XIX. yüzyılda önce makadam yolu, devamında ise demiryolları ve buharlı gemiler hizmete açılmıştır. Aynı zamanda nehir yatakları derinleştirilerek kanallar inşa edilmiştir. Ulaştırma sektöründe ortaya çıkan bu tarz gelişmeler yalnızca iç pazarın genişlemesini sağlamamış; aynı zamanda dünya pazarını da bir iç pazar haline getirmiştir (Huberman, 2014, s.196).

Modern dönemde inşa edilen kanallar ve demiryolları gibi yeni pek çok ulaşım imkânının yanında dönemin yeni iletişim teknolojisi olan telgraf da ulusal ve uluslararası ölçekteki birçok borsayı ve meta piyasasını birbirine bağlayan önemli bir unsur haline gelmiştir. Zira telgraf; kamusal, özel, yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası ve idarî her türlü enformasyonun aktarımını son derece hızlandırmıştır. Briggs ve Burke'nin de ifade etmiş oldukları gibi "mesafe yenilgiye uğratıldıkça aileye, iş hayatına, devlet işlerine, hava durumuna ve doğal ve insan ürünü felaketlere ilişkin enformasyon, çoğu haber biçiminde olmak üzere" hızlıca iletilebilir olmuştur (2011, s.165).

Nitekim üretim alanında hayata geçirilen ilk teknolojiler, tarihsel süreçte gerçekleştirilen coğrafi keşifler ve haçlı seferleri sonunda elde edilen zenginliğin bu alana aktarılmasının bir sonucudur. Burjuva sınıfı, Sanayi Devrimi'nin öncesinden başlayarak bilim ve teknolojiye büyük önem vermiş, "Galile'nin dürbününden itibaren" bilimi ve bilim insanlarını maddi-manevi her anlamda destekler görünmüştür. Bu desteklerin sonucunda ise ortaya çıkmış olan verimli üretim teknolojileri ilk olarak yatay iş bölümünde, ardından da dikey iş bölümünde verimlilik artışı sağlayarak Sanayi Devrimi'ne giden yolun önünü açmıştır (Oskay, 2013, ss.41-42).

Bu şekilde iktisadi üretkenlik kapasitesinde meydana gelen artışlar, adil bir dünya adına gerekli olan toplumsal koşulların oluşumuna da katkı sunmuştur. Ancak böylesi katkılar yalnızca insanlığın gelişimi yönünde olmamış; aynı zamanda teknik

aygıt ile bu aygıtın kontrolünü elinde bulunduran egemen sınıfın, toplumun geri kalan kesimleri üzerindeki manipülasyon yeteneğini en üst seviyeye taşıyan bir gerileme sürecinin de başlatıcısı olmuştur. Bunun sonucunda ise birey, iktisadi güçler karşısında tamamen etkisiz kaldığı bir konuma sürüklenmiştir. Adorno ve Horkheimer'in de ifade ettikleri gibi "bu adil olmayan durumda kitlelerin acizlikleri ve onlara dağıtılan metaların niceliğiyle birlikte güdülebilirlikleri de artmaktadır" (2010, s.14).

Nitekim Sanayi Devrimi'ne giden süreçte, burjuvazinin tarih sahnesine devrimci bir sınıf olarak çıkmasında ona öncülük eden Aydınlanma Düşüncesi ile onun tüm insanlığa vaat ettiği kardeşlik, eşitlik, özgürlük ve ilerleme gibi değerler geri plana itilmiştir. Sermaye birikiminde devamlılığının sağlanması için akıl araçsallaştırılırken, toplum yaşamına yeni bir irrasyonalite hâkim olmuştur (Oskay, 2013, s.43). Ayrıca bilimsel üretimin toplumsallaşması, onun birtakım kişilerce özel bir mülkmüşçesine zapt edilmesi sonucunu da beraberinde getirmiştir. "Patent yasaları, fikri mülkiyet hakları, tarımda yüzyıllardır üretilen geleneksel bitki türlerinin üretiminin bile çok uluslu şirketlerce patentleri alınarak özel mülk edinilmesi bunun en somut örnekleridir" (Narin, 2008, s.7).

Böylelikle özellikle Avrupa için XIX. yüzyıl, insanlık tarihinde daha önce görülmemiş olan çok sayıda büyük dönüşümün gerçekleştiği bir çağ olmuştur. Çünkü XVI. yüzyılda Kuzeybatı Avrupa'da ortaya çıkan ve oradan yayılarak tüm dünyayı etkisi altına almaya başlayan kapitalizm, bu çağla birlikte yetkin bir duruma gelerek yeni bir aşamaya geçmiştir. Bu dönemde, özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sanayileşme ve kentleşme olguları öne çıkarken, feodal toplum yapısı terk edilerek sanayileşmiş kent toplumuna geçilmiştir. Bu geçiş aynı zamanda birtakım yeni toplumsal kategorinin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlardan belki de en önemlisi "yaşamını ancak emeğini kiralayarak sürdürebilen emekçi kesiminin ortaya çıkışıdır" (Şaylan, 2009, s.19).

Makineleşmeyle beraber tıpkı sabanın kullanılmaya başlandığı dönemde olduğu gibi bir emek fazlası meydana gelmiştir. Zira makineleşme, tüm ülke için yeterli olan besin miktarının üretimi adına emeğine ihtiyaç duyulan insan sayısında büyük bir düşüşe sebep olmuştur. Bu nedenle yeni yeni gelişmekte olan kentlere akın eden insan

kalabalıkları, buralarda kendilerine uygun olan iş kollarında çalışarak yaşamlarını idame ettirmeye çalışmışlardır. Nitekim makineleşmenin sunduğu imkânlar sayesinde artan üretim kapasitesi, aynı zamanda herkes için yeni iş fırsatları anlamına da gelmekteydi. Bu sayede kente adımını atmış olan herkes, kurulmuş olan "yeni fabrikalarda, dökümhanelerde, atölyelerde ve imalathanelerde en iyi iş fırsatlarını" yakalamıştır. Süreçte ise kendilerine ödenen ücretlerde büyük artışlar meydana gelmiş, haftalık çalışma saatleri de giderek düşmeye başlamıştır. Böylece kentlerde herhangi bir iş kolunda çalışma imkânı bulabilmiş olan her insan, zamanla hem cebinde parası olan hem de bu parayı harcayabileceği boş zamanlara sahip birer tüketiciye dönüşmüştür. Bu dönüşümle beraber insanlar için yeni bir tehlike ortaya çıkmıştır. "Kalabalığın içinde kaybolmak, duygusal dayanakların yitirilmesi". Bu durum, taşrada görece daha samimi ilişkiler içinde deneyimlediği toplumsal yaşamı arkasında bırakarak kentin kaosuna dâhil olan her bireyin yaşadığı kaygı kaynaklı ortaya çıkan ruhsal sıkıntıların bir sonucudur (Fowles, 2011, ss.283 ve 285).

Oskay, modern topluma geçiş sürecinde insanların, "köylerindeki eş dostlarını, geleneksel hayatta kasaba ve kentlerde bile devam eden hısım-akraba bağlılık ve yakınlıklarını, aynı mekânda yıllarca yaşamakta olmanın kazandırdığı arkadaşlık bağlarını, hemşerilik duygularını bile yitirmeye" başladıklarını ifade etmektedir. Dolayısıyla modern yaşam tarzıyla birlikte -kent ya da kır fark etmeksizin para ekonomisinin hâkimiyeti altındaki tüm yaşam alanlarında- insanın omuzlarına, yabancılaşmanın giderek daha yoğun şekilde deneyimlendiği; doğaya ait sağlıklı birtakım yönler ile insani bağların yitirildiği yeni bir hayatın ağırlığı yüklenmiştir (Oskay, 2013, ss.347-348).

Dolayısıyla çoğunu emekçilerin oluşturduğu kitleler, kırsal ve geleneksel yaşamlarını geride bırakarak kentlere göç etmiş ve burada yeni bir yaşam kültürüyle karşılaşmışlardır. Gelmiş oldukları kentlerde barınma ihtiyaçlarının giderilebilmesi için inşa edilmiş olan evler ve sokaklar, mümkün olan en düşük maliyetle mümkün olduğu kadar çok sayıda insanın buralara yerleştirilebilmeleri amacıyla yaratılmışlardır. Böylelikle geleneksel yaşam kültürünün geniş aile ve topluluk ilişkileri tarihin tozlu

raflarına uğurlanırken; "karı, koca ve çocuklardan oluşan çekirdek aile yaratılmıştır" (Fiske, 2014, s.187).

İlkel dönemde, aile kurumunun mantıksal kökenini meydana getiren "kandaşlık" ve "hısımlık" ilişkileri bugün olduğundan çok farklı bir biçimde anlaşılmaktaydı. Çünkü hemen hemen bütün toplumsal etkinlikler, aile kurumunun etrafında şekilleniyordu. Bu nedenle dönemin "aile"si, insanlar için "toplum"a karşılık gelen bir anlam ifade etmekteydi. Aynı zamanda aile, makro bir ekonomik birimdi de; avlanma, toprağı ekip biçme, barınak inşa etme gibi işler beraber yapılır, inşa edilen bu barınaklarda beraber kalınır ve yaşama dair tüm kararlar ortaklaşa alınırdı. Ancak tarihsel süreçte toplumsal formasyonlar değiştikçe, aile kurumunun yapısında da birtakım dönüşümlerin yaşanması kaçınılmaz olmuştur. İlk olarak "kandaşlık" anlayışı, mülkiyet anlayışının ortaya çıkmasıyla birlikte dönüşüme uğramış; ancak bu dönüşüme rağmen yine de ailenin ekonomik bir birim olma nosyonu, kapitalist toplumsal formasyon öncesi bütün toplumsal formasyonlarda korunarak devam etmiştir. Böylelikle aile üyelerinin gereksinimlerini karşılamak üzere yapılan üretim, halen aile içinde sürdürülmekteydi. Nitekim böylesi bir üretim süreci; ilkel topluluklara oranla daha kısıtlı, ama günümüz toplumlarının ailesine oranla daha kalabalık bir işgücüne ihtiyaç duymaktaydı. Bunun yanında kapitalizm öncesi toplumsal formasyonlarda meslekler çoğu zaman babadan oğula aktarılırken, bu durum yaşamdaki önemli meşguliyetlerin henüz ailenin dışında sürdürülebilmesine imkân vermemekteydi. Ancak modern döneme geçişle birlikte toplumsal yaşamda etkisi giderek artan bireyci yapıya paralel olarak aile kurumu da daralmış, çekirdek aile ön plana çıkmış ve önemli toplumsal etkinliklerin hemen tümü aile kurumunun dışındaki kamusal alanlarda gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Belge, 1979, s.56).

Böylelikle kapitalist iş örgütlenmesinin öne çıkan ayrıştırıcı ve bireyselleştirici nitelikleri; modern bireyin, iş alanındaki umutlarını, yaratıcı yetenek ve enerjilerini, modern kapitalizm tarafından kendisine sunulmuş tek alternatif olan bireysel yaşama yönlendirmek zorunda bırakmıştır. Aynı zamanda psikoloji ve psikiyatrinin tüm imkânlarının seferber edildiği reklamlar aracılığıyla bireysel yaşam, gerçekliğin çeşitli renk ve nitelikteki karşılığı olarak sunulmuştur. Dolayısıyla modern birey, özel

yaşamından beklediği toplumsal doyumu, kişisel ihtiyaçlarını gidermek üzere elinde kalmış tek seçenek olan çekirdek ailenin sınırları içinde karşılamak mecburiyetinde kalmıştır. Böylelikle kişisel özerklik de sahte bir temel üzerinde yükselmeye zorlanırken bireyin gelişim imkânları bireyselleşme ile sınırlandırılmış, toplum ve cemaat yaşamından koparılmıştır. Bunun sonucunda modern birey, içinde yaşadığı maddi gerçekliği meydana getiren mallarla bütünleşmeye mecbur bırakılmıştır. Böylelikle modern birey, yapay ihtiyaçlar tarafından şekillenen ve tamamen doğasına aykırı, ama aynı zamanda da toplumsal açıdan kabul edilebilir olan yapay bir çevrede kendisine ait bir kişilik geliştirmenin peşine düşmüştür. Ancak bu kişilik, kâr maksimizasyonunun temel hedef olduğu kapitalist üretim örgütlenmesi tarafından kendisine dayatılmış olan sahte ihtiyaçların bir ürünüdür ve bu nedenle doğal değil, yapaydır. Bu tür bir yapay kişilik oluşturmanın yolu ise çoğunlukla kapitalist sistem tarafından bir ihtiyaç gibi dayatılan metalara sahip olmaktan geçmektedir. "Coca Cola'nın 'gerçek şey' olduğu yerde, bireye, bir otomobil reklamında görünen dilberin geçici sahibi olmak veya belirli bir cins kumaş giyen yakışıklı delikanlının veya bayanın kendisi olmak sahte imkânı sunulmaktadır". Modern kapitalist toplumsal formasyonda bireye sunulmuş olan nihaî gerçeklik tam olarak budur. Bireyin bu gerçekliği inandırıcı bularak benimseyebilmesi de ancak sosyal ve kültürel bütün köklerinden, geleneklerinden koparılarak bireyselliğe yönlendirilmesiyle mümkündür. Bu ise üretimin kapitalist örgütlenmesinden başlayarak bireysel izolasyona kadar devam eden bir sürecin işletilmesiyle sağlanmaktadır (Ergil, 1977, ss.26-27).

Aslında büyük bir üretim tesisi fiziki anlamda birleştirici bir yapıya sahip gibi görünse de burada uygulanan kapitalist üretim biçimi, işçiler arasındaki bütünleşme duygusuna da çeşitli yollardan engel olmaktadır. Üretimin seri halde düzenlenmiş olması şüphesiz ki bu yollardan en etkilisidir. Keza tesisteki işin temposunu belirleyen ya yürüyen bir bant ya da her adımda işçinin fiziki katkısını gerekli kılan bir devamlılık halidir. Dolayısıyla kapitalist iş örgütlenmesi, işçilerin bir arada çalışmalarına ya da nihai ürüne kolektif bir biçimde katkı sunmalarına imkân vermekten çok, bu katkının sonucunu ve kolektivitenin koşullarını görünmez kılmaktadır. Bu nedenle de birleştirici olmaktan ziyade atomize edicidir. Aynı iş yerinde fakat farklı birimlerde çalışan işçiler, benzer koşulların baskısını hissetmelerine rağmen işletmenin mekânsal dağılımındaki

kontrol edilemezlik nedeniyle çoğunlukla birbirleriyle tanışık değillerdir. Aynı birimde görev yapan işçiler arasındaki etkileşim dahi oldukça yüzeysel bir seviyede kalmaktadır. Çünkü iş akışı bir süreklilik halinde ve hızlı bir biçimde gerçekleştiğinden, işçinin yoğun dikkatini talep etmektedir; çoğu zaman işçinin bulunduğu yeri kısa süreliğine bile olsa terk etmesi mesai saatleri içinde pek mümkün değildir. Aynı zamanda ortamda var olan yoğun gürültü kirliliği, işçilerin çalışırken aralarında konuşabilmelerini de son derece zorlaştırmaktadır. Ayrıca işçiler arası yakınlaşmalara da verimliliği düşüreceği gerekçesiyle yönetici kadro tarafından çeşitli şekillerde engel olunmaktadır. Nitekim emek gücünün "ayrışmasının" altında tüm bu koşulların varlığı yer almaktadır. Modern teknoloji kullanımıyla beraber ortaya çıkan ve kapitalist iş örgütlenmesiyle de desteklenen bu "ayrıştırma" olgusu bir taraftan emekçiyi her türlü yaratma kabiliyetinden ve ruhsal doyumdan soyutlarken bir taraftan da üretim sürecinin toplumsal niteliği ile ürününün bireysel niteliği arasındaki çelişkiyi görünmez kılmaktadır. Bu nedenle "modern kapitalist evrede büyük işyerleri kolektif bilincin beşiği olacağına, güçsüzlük duygusunun, toplumsal tecridin ve bireyselliğin doğduğu yerler olmuştur" (Ergil, 1977, s.26).

1.1.1. Meta Fetişizmi ve İnsanın İnsana Yabancılaşması

Günümüzün sanayileşmiş ülkelerinde toplumlar genellikle şu iki temel gruba ayrılmaktadır: bir tarafta kol ya da zihin emekleriyle geçinenler, ki bunlar nüfusun yaklaşık dörtte üçünü oluşturmaktadır; diğer tarafta ise üretim araçlarının sahipliğini ve/veya sermayeyi elinde bulunduranlardır. Bu dağılıma rağmen Marx'ın, emekçi sınıfın sosyalist devrimin "bilinçli" öncüsü olacağı yönündeki varsayımı hiçbir zaman gerçeğe dönüşmemiştir. Oysaki Marx ve ardıllarına göre kapitalist örgütlenme, geçmişin özerk üreticilerini bir taraftan proleterleştirirken bir taraftan da onların süreçte daha çok fakirleşmelerine ve bunun sonucunda fabrika gibi büyük üretim tesislerinde bir araya gelmelerine sebep olmaktadır. Bu nedenle üretimin kolektif olarak gerçekleştirilmek zorunda olduğu bu tesislerde işçiler, üretimin toplumsal niteliği ile üretim araçlarının sahipliğinin özel niteliği arasındaki çelişkiyi çok daha kolay bir biçimde fark edebilecek ve proleter bir sınıf bilinci oluşturabileceklerdir. Ancak bu beklenti, birçok sebebe bağlı olarak hiçbir zaman gerçek olmamıştır. Bu sebeplerin öne

çıkanlarından ilki; kısmen emperyalizmin kısmen de sosyal devlet anlayışının işçilere sunmuş olduğu göreli refah düzeyidir. İkincisi ise kitle iletişim araçlarında meydana gelen tekelleşme ile bunun bir sonucu olan tekdüzeleşmedir. Bu durum bir taraftan tüketim kültürünü eğitim ve reklamcılık yoluyla toplumun tüm katmanlarına yayarken bir taraftan da mevcut düzeni yüceltmekte ve tek varoluş biçimi olarak sunmaktadır. Bunlara ek olarak kapitalist iş örgütlenme biçiminin nesnel özellikleri de bilinç kazanımının önündeki en büyük engellerden bir tanesidir (Ergil, 1977, s.25).

Bununla birlikte yaşadığı zihinsel gerileme ile toplumsal realiteyi algılamakta oldukça zorlanan modern birey için, kendi dışındaki herkes korkunun kaynağı haline gelmiştir. Mutluluğa giden yolda kendisine engel teşkil eden herkes onun için azılı birer düşmandır artık. Nitekim bu durumun ortaya çıkmasında en büyük pay, tüketimin mutluluk ve başarının anahtarı olarak kodlandığı kapitalist toplumsal formasyondadır. Çünkü kapitalist süreçle beraber, insanlık tarihinde ilk defa bir eşyanın değişim değeri, kullanım değerinin önüne geçmiştir. Diğer bir ifadeyle modern dönemle beraber tüketimin kültürel boyutu, insan ihtiyacının karşılanmasıyla ilgili boyutundan daha fazla önem kazanmıştır. Bunun sonucunda ise birey tarafından yaşamda mutlu ve başarılı olmanın anahtarı, yanlış yerlerde aranmaya başlamıştır. Bu dönemde tanış olduğu "durmadan çalışmak, durmadan yarışmak, benzer konumdaki yakın insanlara karşı husumet duymak gibi yeni yeni olgular insanın insandan uzaklaşmasına; [...] kendisinin dışında herkesi hasımlar ya da düşmanlar 'kitlesi' olarak görmesine" neden olmuştur (Oskay, 2013, s.369).

Marx, ürün ve meta kavramlarını birbirinden farklı anlamlarda kullanırken kullanım değeri ile değişim değerini de birbirinden ayırmaktadır. Buna göre hava, su, taş gibi doğal olan nesneler dâhil hemen her türlü ürün, insanın bir ihtiyacına karşılık geldiği ölçüde bir kullanım değerine sahip olmaktadır. Bu anlamda o nesnenin kullanım değerini belirleyecek olan şey, insanın ona yönelik olarak duyumsadığı gereksinimdir. Bu nesne, bir mübadele sürecinde kullanılması durumunda ise değişim değeri kazanır. Bir ürünün değişim değeri ise insanın ihtiyaçlarını karşılama kapasitesi üzerinden değil; başka bir meta ya da evrensel bir meta olarak kabul edilebilecek olan para ile mübadele edilebilme ihtimaline göre belirlenir. Kısacası böyle bir durumda ürünün değişim

değeri, piyasa ilişkileri ya da piyasa yasaları tarafından tanımlanmaktadır. Bu nedenle herhangi bir ürün, farklı bir tanesi ile mübadele edildiği andan itibaren sahip olacağı değişim değeri ile bir meta olma özelliği kazanır. Böylelikle nesneye yüklenmiş olan değişim değeri, onun kendisine özgü olan işlevini, başka bir ifadeyle onun ihtiyaç giderebilme kapasitesini belirleyen kullanım değerini bir sır perdesinin ardına gizlemektedir (Özbudun ve Demirer, 2008, s.27).

Dolayısıyla modern dünya, geniş çaplı bir emek sürecinin ürünü olmakla birlikte modernite tarafından unutturulan ilk şey bu emek sürecinin kendisidir. Milyonlarca insan, hemen her gün endüstriyel olarak üretilmiş olan sayısız nesne ile karşılaşmaktadır; fakat bunların hiçbirinde insan yapımı olduklarını ele verecek en ufak bir ize dahi rastlanmadığından, bu nesnelerin yaratım süreçlerine dair en ufak bir meraka da sahip olunmaz. “Her gün tabak, araba, gazete, sokak lambası, şehir parkı gibi imal edilmiş nesnelerden oluşan alanlarda dolaşırken, bu nesnelerin insan yapımı olduğunun her an bilincinde değilizdir; ama bir resim sergisinde dolaşırken bunun kesinlikle bilincinde oluruz” (Connerton, 2018, ss.47 ve 49).

Bu anlamda Marx için meta; hem belirli bir isteği veya ihtiyacı karşılayabilir olmasıyla kullanım değerinin hem de farklı metalara sahip olabilmek için bir değişim aracı olarak kullanılabilir olmasıyla da mübadele değerinin kendisinde cisimleştiği “gizemli bir şey”dir. Ancak paranın, mübadele süreçlerinde daha etkin bir şekilde kullanılmaya başlanması ile hemen her türlü meta, özgül olarak para niteliğiyle belirlenir olmuştur. Böylelikle Harvey’in de ifade ettiği gibi “parayla birlikte metanın gizemi yeni bir aşama kaydeder, çünkü paranın kullanım değeri, toplumsal emek ve mübadele değeri dünyasını temsil etmesidir”. Ayrıca toplumsal yaşamda mübadele süreçlerini kolaylaştıran para, tarihsel süreç içinde her türlü metanın değerini ölçmek ve mukayese etmek için kullanılan öncelikli araç haline gelmiştir. Bunun sonucunda ise toplulukları bir arada tutan geleneksel bağlar çözülmeye başlamıştır. Dolayısıyla insanın tanış olduğu diğer insanlarla karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi içinde bulunduğu toplumsal durum terk edilerek, nesnel ilişkilere bağımlı olunan bir duruma geçilmiştir. Zira Marx’ın “meta fetişizmi” kavramsallaştırmasına göre para, şeyler arasındaki toplumsal ilişkilerin üzerine bir peçe çekerek onları maskelemektedir. Para ile başka herhangi bir

meta mübadele edildiği zaman, o metanın üretim sürecinde yaşanmış olan her türlü insani durum gizli kalmaktadır. Bu sayede "günlük kahvaltımızı, üretimine katkıda bulunmuş sayısız insanı bir an bile düşünmeden yiyebiliriz. Sömürünün bütün izleri nesneden silinmiştir (ekmekte sömürünün parmak izleri yoktur). Süpermarketteki herhangi bir nesneye baktığımızda üretiminin ardında ne tür çalışma koşulları yattığını anlayamayız" (Harvey, 2012, ss.121-122).

Nitekim mutluluğu; üretimde değil, tüketimde arar hale gelen insan, ne kadar çok çalışırsa o kadar çok tüketebileceği ve mutlu olabileceği yanılsamasına kapılmaktadır. Bu yanılsamaya kapılan kişinin nesnelerle kurduğu ilişki, kaçınılmaz olarak kullanım değeri değil, değişim değeri üzerinden ilerlemektedir. Böylece daha çok tüketebilmek adına daha çok rekabete girmek zorunda kalan kişi, çevresindeki insanlarla da kendisine sunabilecekleri fayda üzerinden ilişki kurar hale gelir ve kendilerinden fayda sağlayamadığı an da onları birer rakip/düşman olarak görmeye başlar (Oskay, 2013, s.369). Çünkü Adorno ve Horkheimer'in de ifade ettikleri gibi modern dönemde "her şey yalnızca başka bir şeye yararı olup olmaması açısından algılanır [...] Her şey, kendisi bir şey olduğu sürece değil, alıp verilebileceği sürece değerlidir" (Adorno ve Horkheimer, 2010, ss.210-211).

Böylelikle kapitalist üretim tarzının insanlar üzerinde kurmuş olduğu yoğun hâkimiyet, bireyler arasındaki hemen her türlü ilişkiyi nesnelliğin ön planda olduğu son derece kısıtlı bir iletişim etkinliği haline getirmiştir. Dolayısıyla kapitalizm, insanlar arası ilişkileri insanlık dışı bir formata dönüştürerek nesneleştirmiştir. Bu durum, kapitalist üretim tarzının doğasından kaynaklanmaktadır. Marx'ın da ifade etmiş olduğu gibi "mevcut değerlerden ve emekten alabildiğince faydalanma ve onu araç kılma hedefini taşıyan bir üretim yönteminden bunun aksini beklemek yanlış olurdu" (akt. Fromm, 2014, s.82). Nitekim modern birey, tecrit edilmişliğinin vardığı son nokta itibariyle, diğer insanlarla yalnızca onları belirli bir amaç doğrultusunda araç olarak kullanabileceği zaman temas kurmaktadır. Böylelikle modern toplumda, "insanlar arasındaki bağlar çıkara dayanan beraberliklere, tam kişilerin değil özelleşmiş bireylerin beraberliklerine bırakmıştır yerini" (Pappenheim, 2002, s.72).

1.1.2. Modern Yaşamın Ruhu ve İdeolojik Manipülasyonun Mümkünlüğü

Aslında modern bireyin yaşamı, çıkarları hem sürekli değişimle hem de kriz ve kaosla beslenen egemen sınıfın kontrolü altındadır. Dolayısıyla egemen sınıfın egemen kılmış olduğu ekonomik sistem, yani kapitalizm için yıkım ve parçalanma süreçleri aslında yeniden gelişme ve harekete geçme yönünde birer fırsattır (Berman, 2013, s.135). Zira Marx ve Engels'in (2015, s.44) de ifade etmiş oldukları gibi burjuvazinin varoluşunu sürdürebilmesinin önkoşulu; üretim araçlarını, dolayısıyla da üretim ilişkileri ile her türlü toplumsal ilişkiyi ara vermeksizin devrimcileştirmesidir. Bu nedenle üretim süreçlerinin altüst edilmesi ile toplumsal koşullarda meydana gelen sarsılmaların bir devamlılık halini almış olması; bununla birlikte yaşamda belirsizliklerin ve çalkantıların daimiyet kazanması modern dönemi diğer bütün dönemlerden ayıran özelliklerdir. Dolayısıyla modern dönem, bütün kemikleşmiş ve donmuş ilişkilerin, geçmişte saygıdeğer olan bazı fikir ve görüşleri de yanlarına alarak ardı sıra silinip gittikleri; yeni oluşanların ise daha kemikleşmeye dahi fırsat bulamadan miatlarını doldurdukları; katı olan her şeyin buharlaştığı; kutsal olan her şeyin ayaklar altına alındığı bir dönemdir.

Gerçekten de XVIII. yüzyılın sonlarına değin kültürel yaşamın maddi ve manevi bütün alanlarında, bu iki karşıt yapıyı birbiriyle çarpıştırmamaya özen göstererek büyük çaplı pek çok gelişmeyi hayata geçiren ve bu yönüyle "ilerici" bir sınıf olarak görülebilecek olan burjuvazi, III. Napolyon dönemiyle birlikte toplumsal formasyonunu tamamlamasının ardından kendi sınıfının şairlerine dahi hukuksal anlamda sansür uygulamaya başlamıştır. Bu ve benzeri uygulamalarla bağımlı konumdaki insanlar üzerinde kültürel hegemonyasını tayin ederek egemenliğini rafineleştirebilmeyi amaçlamıştır. Oskay'ın da ifade ettiği gibi "içerde ve dışarda bu kültürel hegemonyanın oluşturulmasındaki en etkin araç ise [...] belirli bir hayat tarzının ya da yaşama üslubunun benimsetilmesi olmaktadır". Sansürün de ötesine geçen bu tarz birçok uygulamayla birlikte bağımlı konumdaki insanlar için yaşamı, dış gerçekliği dolaysız biçimde algılayabilmek son derece zorlaştırmıştır (2014a, ss.192).

İnsan türünün varoluşunu devam ettirebilmesi adına temel gereksinimlerinden bir tanesi "anlamlı" bir yaşam sürdürebilmesidir. Bunu gerçekleştirebilmesi ise ancak

kendisini bir kültüre ait kılmasıyla mümkündür. Geleneksel birtakım dinsel dünya görüşünün insanlar üzerinde bugün bile kalıcı etkilerde bulunabiliyor olmasının nedeni, insanın bu tarz temel ihtiyaçlarından bazılarına halen yanıt verebilmekte oluşudur. Bunu da onlara, "onaylanmış eylem modelleri, amaçlar, idealler ve değerler sağlayarak ve insan yaşamının doğum, ölüm, acı çekme, kötülük vb önemli varoluşsal özelliklerine yorum getirerek yaparlar" (Geuss, 2013, ss.42-43).

Bu nedenle dinsel inançlar ile geleneklerin bireyin yaşamı üzerindeki etkisinin her geçen gün biraz daha ortadan kaybolduğu modern yaşamda, bunlar yerine hem toplumsal yaşamı düzenleyebilmek hem de politik eylemliliği harekete geçirebilmek adına ikame seküler inanç sistemleri yaratılmıştır. Marx da bu duruma paralel olarak toplumsal yapıların, sanayi kapitalizminin ortaya çıkışıyla birlikte büyük bir dönüşüm sürecinden geçerek, kapitalizm öncesi toplum tiplerinden son derece farklı bir duruma eriştiğini ileri sürmektedir. Kapitalizm öncesi dönemde üretim tarzları oldukça muhafazakâr bir yapıda karşımıza çıkarken; modern dönemde ise üretim, kendisini sürekli olarak genişletmekte, değiştirmekte ve dönüştürmektedir. Aynı zamanda modern kapitalist toplumlar, modern öncesi döneme ait -dinsel olanlar da dâhil olmak üzere- her türlü toplumsal gelenek ve kültür biçimine de sırtını dönmüştür. Böylelikle toplumsal yaşamda dinsel inanç sistemleri ile geleneğin hükmü ortadan kalkarken bu durum yeni seküler inanç sistemlerine, diğer bir ifadeyle "ideolojiler"e zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla mitlerin kolektif imgelem üzerindeki gücü de modern dönemin başından itibaren topraklarından sürülerek fabrikalarda çalışmak zorunda bırakılan insan sayısına paralel bir şekilde her geçen gün biraz daha zayıflamıştır (Thompson, 2013, ss.96-99).

Bununla birlikte Sanayi Devrimi'nin itici gücü buhar makinesi ile matbaa makinesinin bir aradalığı, hikâye anlatıcılığının endüstriyel bir forma dönüşme sürecini hızlandırmıştır. Nitekim basım tekniklerinin ulaştığı hız, geniş çaplı taşımacılık imkânları ile birleşince yepyeni bir toplumsal bilinç formu ortaya çıkmıştır: modern kitle. Kitleyi, "şeylerin nasıl işlediği, nasıl oldukları ve ne yapılması gerektiği" gibi konularda ortak bir bilince sahip olan; ancak hiçbir şekilde yüz yüze gelmeyen topluluklar şeklinde tanımlamak mümkündür. Dolayısıyla modern kitlenin, aralarında değiş tokuş içindeki hikâyeler dışında ortak olarak paylaşılan pek fazla bir şeyin

bulunmadığı geniş çaplı topluluklardan meydana geldiği söylenebilir. Zira Modern Çağ'ın şafağında ortaya çıkan teknolojik gelişmeler bir taraftan hikâyelerin dolaşımını her türlü zaman ve mekân kısıtlamasından muaf kılarken bir taraftan da insanı geleneksel bağlarından koparmıştır (akt. Çığ, 2011, ss.26-27)

Nitekim modern döneme geçiş sürecinde krallıkların yıkılıp yerlerine yeni ulus devletlerin inşa edilmeye başlanması, iktidar ilişkilerini de farklı bir boyuta taşımıştır. Önceleri meşruiyetini tanrılardan alan krallıkların yerini, iktidarlarını, yeni egemen sınıf olan burjuvazinin değer ve menfaatleri doğrultusunda meşrulaştırmakla yükümlü modern yönetimlerin alması, geçmişte var olan iktidar ilişkilerinin de dönüştürülmesi gereksinimini ortaya çıkarmıştır. Yeni tip iktidar yapılanmasında ihtiyaç duyulan yeni ideolojik yapı ve söylemlerin halk tarafından benimsenmesi sürecinde ise iki farklı yönteme başvurulmuştur. Bunlardan ilki kamusal zorunlu eğitim, diğer bir ifadeyle eğitimin kitleselleştirilmesi; ikincisi ise kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımıdır. Başlangıçta gazete, dergi ve kitaplarla sınırlı kalmış olan yöntemler, özellikle 20. yüzyılda radyo ve televizyon yayınlarının başlamasıyla birlikte uluslararası bir boyut kazanmıştır (Işık, 2016, ss.11-12).

Dolayısıyla toplumsal yaşam ve siyasal erk sekülerleştikçe, "ideolojiler"in yaratılması ve yaygınlaştırılması için gerekli olan koşullar da böylece oluşmuş oldu. Bu anlamda "ideolojiler"i, insanları harekete geçirme ve birtakım görüşleri meşru kılma noktasında işlevsel olan seküler inanç sistemleri şeklinde değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Diğer taraftan modern dönemle birlikte ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin sunduğu imkânlar sayesinde büyüyen gazete sanayii ve artan okur-yazarlık oranları, "ideolojiler"in toplumları etkileyebilme kapasitesini de ciddi oranda arttırmıştır. Çünkü tarihte ilk defa insanlar, sosyal ve politik meseleler üzerine yazılmış olan şeyleri okuyabilme ve günlük hayatlarında etkileşim halinde bulunmadıkları çok sayıda insanla, ortak deneyimler üzerinden birtakım değerleri paylaşabilme imkânına kavuşmuştur (Thompson, 2013, ss.99-100).

Bugün pek çok düşünür "kitle iletişim araçlarının endüstri toplumlarında gördüğü işlevin, mitlerin ilkel toplumlarda gördüğü işlevle eşdeğer olduğu" yönünde ortak bir görüşü paylaşmaktadır (Fiske, 2014, ss.233-234). Ancak günümüzde

mitolojisiz kalmış modern toplumların günlük gazeteleri incelendiğinde oldukça olumsuz bir manzarayla karşılaşılmaktadır. Medeni bir topluma uygun davranış biçimlerini öğrenememiş, bundan bir haber yaşayan genç insanların sarsıcı şiddet eylemleri yaşamın her alanını ele geçirmiş durumdadır. Çünkü yaşama dair bilgelik dolu hikâyelerin ve bu hikâyeler üzerinden yaşam modellerinin aktarıldığı mitlerin yerine bugün, gençlerimiz yalnızca okulla sınırlandırılmış bir eğitim sistemine emanet edilmektedir. Okullarda farklı teknolojiler hakkında yeni bilgiler ediniyor, pek çok farklı konuda yeni bir şeyler öğreniyorlar; fakat bunların tümü ancak mitler aracılığıyla ulaşılabilen yaşam bilgeliğinin çok uzağında kalmaktadır (Campbell ve Moyers, 2017, ss.27-28).

Keza modernite bir anlamda deneyimin değersizleşmesi, tehlikeye girmesidir. Bu tehlike, insanın otantik benliğini besleyen bilebilme, eyleyebilme ve tat alabilme yetilerinin başkalaşmasında bulur karşılığını. Bu başkalaşımın izleri; toplumsal bir aradalığın sağlanamamasında, insanın doğaya giderek daha fazla yabancılaşmasında ve deneyimin araçsallaşmasında okunabilmektedir (Ümer, 2017, s.25). Oysaki modernite öncesine ait bir kültürel aktarım edimi olarak hikâye anlatıcılığı, modern dönemde kesintiye uğratılan ve toplumların bir aradalığı anlamında temel bir unsur olan saf deneyim aktarımını yeniden canlandırabilme potansiyeline sahiptir. Çünkü her geçen gün biraz daha yalnızlaşan atomize haldeki modern bireyi harekete geçirecek ve toplumsallaşmayı yeniden inşa edebilecek potansiyel, hikâye anlatıcılığı geleneğinde her daim var olmuştur. Tıpkı Kant'ın "ortak duyu" düşüncesiyle ortaya koyduğu, kişinin kendisi dışındaki başkalarının da onun gibi düşünebileceğini, aslında kendisinin de başkaları gibi düşünmekte olduğunu önceden bilmesi durumu hikâye anlatıcılığıyla mümkün kılınabilmektedir. Bu anlamda hikâye anlatıcılığı yalnızca güzele dair olanı değil, bireylerin organik bir şekilde bir araya gelerek yeniden kuracakları ortaklığı da deneyim aktarımı yoluyla desteklemektedir (Ümer, 2017, s.35).

Ancak modern dönemle birlikte fabrikalardaki üretim süreçlerinin fragmanlara ayrılmış olmasının yanında iş dışı yaşamın da bu duruma eşlik ediyor olması nedeniyle modern birey, yaşamdan edindiği deneyimleri bir bütünlük içinde algılayamaz olmuştur. Dolayısıyla yaşamı aracılığıyla bir bellek ve tarih bilinci kazanması da mümkün değildir

artık. Ayrıca televizyonun yanı sıra kitle iletişim araçlarının tümünde sunulan içeriklerin birey tarafından deneyimlenme biçimleri ampirik algılama düzeyi ile sınırlı kaldığından dolayı bu durum giderek derinleşmektedir. Zira kimilerinin sistemden birer kaçış imkânı olarak gördüğü romanlar dahi, egemen etiğe uygun olarak tahlil edilmeye başlanmıştır. Böylece modern yaşam, hikâyenin anlatıcısı ile hikâyenin dinleyicisi arasındaki mesafeleri arttırırken; kültürel ve fiziksel birçok kurumu da buna aracı kılmıştır. Nitekim piyasada var olabilme kaygısına kapılan yazar için böylesi bir ortamda kendisini zorlayarak ampirik algılama düzeyini aşma girişimi de gereksiz görünmektedir. Dolayısıyla her bir modern hikâye anlatıcısı için gerçekliği doğru bir şekilde algılayabilmesinin ve aktarabilmesinin önünde ortaya konmuş olan her türlü engelleme aynı zamanda her bir dinleyici için de yaşamın dolaysız olarak algılanabilmesini son derece güçleştirmektedir. Bu durum, egemen sınıfın denetimi altındaki bilinç endüstrisine "toplumsal yaşamın mistifiye edilmiş algılanımını sürdürmek; bu aldanımı bağımlı konumdaki toplumsal sınıf ve kesimlerdeki atomize edilmiş kişiler olarak yaşayan insanlara gönüllü ve ücretsiz olarak yeniden ürettirmekte büyük üstünlükler sağlamaktadır". Toplumsal iletişim süreçlerinin herhangi bir doğrudan müdahaleye ihtiyaç duyulmaksızın denetlenebilmesi de bu sayede mümkün olmaktadır (Oskay, 2014b, s.69). Nitekim Garnham'ın da ifade gibi bir toplumsal bütünlük karmaşıklaştıkça, bireyler açısından analiz edilmesi ve kavranması daha güç bir hale gelir ve bu bütünlüğün bilgisine ulaşmak için bireyler sembolik olarak dolayımlanmış tecrübeye bağımlı hale gelirler. Bu da güdümleme olasılığını arttırır" (akt. Başaran, 2014, s.13)

1.2. Hikâye Anlatıcılığının Ortadan Kayboluşu

Hayatın çok daha basit bir formda yaşandığı tarih öncesi dönemlerde yazıdan bihaber toplumların üyesi olan insanın bilgi birikimi, biraz kendi yaşam deneyimleri aracılığıyla edindiklerinden biraz da ondan önce bu hayatı deneyimlemiş olan atalarının belleklerinde saklı olanlardan meydana gelmekteydi. Günümüzde bilginin aktarımı adına temel bir gereksinim olan yazı tekniğinin bulunmadığı bu çağlarda insan, en büyük yardımcısı şiirden, yani hikâyelerden faydalanmaktaydı. Çünkü deneyimin bilgiye dönüştürülüp de toplumsal belleğe aktarılmasında "sözü uzatmayan, zengin

açıklamalara yatkın bir biçimde çok incelikle ifade edilmiş, akılda kalması için de uyaklı, ritimli söz dizeleri" oldukça işlevseldi. Nitekim pek çok kâdim topluluk arasında şair sözcüğünün "bilen insan" anlamına gelmesi de bundandır (Oskay, 2013, s.194).

Yazının toplumsal yaşamda henüz başat bir konumda bulunmadığı dönemlerde "öğrenmek veya bilmek, bilinenle bilen arasında yakın, duygudaş ve ortaklaşa bir özdeşleşmeye ulaşmak" anlamına gelmekteydi. Ancak yazı, bilineni bilenden ayırmakla kalmayıp aynı zamanda bilgi ile şahsî gerçeklerin arasını açarak onu "nesnel" kılmıştır. Oysa sözlü kültür döneminin "nesnellik" anlayışı ise ozanların kullanmak zorunda oldukları kalıp deyişler tarafından belirlenmekteydi. Bu nedenle "kişinin tepkisi yalnız kalıplaşmış deyişlerle ya da 'öznel' değil, toplumun tepkisini, 'ruhunu' yansıtan kalıpların içindedir" (Ong, 2014, s.62). Ancak yazının icadı ve ortaklaşa toplum, bireysel yazma pratiğinin önünü açtı. Kayıtlar ve mesajlar ortak belleğin yerini aldı. Şiirler yazıldı ve ortaklaşa yapılan şenliklerden kopuldu". Devam eden süreçte ise sayıları giderek artan yazılı kaynaklar, edebiyatın yaygın ve sürekli hale gelmesini sağlarken, hikâye anlatıcısının konumunu ise aksi yönde zayıflatmıştır (Innis, 2006, ss.32 ve 109).

Phaedrus adlı eserinde Sokrates'in ağzından yazıya dair birtakım eleştiriler sunan Platon'a göre yazı insani değildir. Çünkü insanın zihnindeki bir düşüncenin, zihnin dışında kurulmaya çalışılmasıdır, bir nesne, imal edilmiş bir üründür yazı. Bu nedenle zihin, yazıyla birlikte zayıflamaya başlamıştır. Yazı belleği çürütüp insanı unutkanlığa sürüklemektedir. Yazı yazmaya alışan biri "kendi öz kaynaklarından yararlanacağına dış kaynaklara bağımlı kalır ve öz kaynaklarını yitirir". Ayrıca yazılı bir kelime, ağızdan çıkan söz gibi kendisini savunma kudretinden yoksundur. Haliyle insanlar arasındaki doğal konuşma ve düşünme süreçlerinde ortaya çıkan söz alışverişi de yazıyla birlikte son bulmuştur. Nitekim yazı, edilgen ve gerçek dışıdır; kendi yapay dünyasıyla sınırlıdır (Ong, 2014, s.98).

Kendisi de yazı tekniğini kullanmış olan Platon, bu konuda son derece düşüncelidir. Çünkü o eserlerini, düşüncenin yazıdan özerk bir üstünlüğü bulunduğu bilinciyle kaleme almaktadır. Özellikle yazının öğrencileri üzerindeki olası etkileri onu endişelendirmektedir. Yazı, öğrencilerini sessiz ve edilgen metinlere hapsederken,

hafıza nehirlerinin daralıp sığlaşmasına yol açacaktır (Illich ve Sanders, 2015, s.45). Platon bu konudaki endişelerini, *Teuth* ile *Thebes* kralı *Thamus* arasında geçen uydurma bir hikâyesinde dile getirmektedir. Hikâyede harflerin mucidi olan *Teuth, Kral Thamus*'a tebaasının aklını ve belleğini güçlendirecek bir ilaç sunmaktadır. Bu teklif karşısında *Thamus*'un karşılığı ise şu şekilde olur: "Bana teklif ettiğin ilaç, hafıza ilacı değil, sadece hatırlama ilacı… Senin icadın insanlara gerçeğin kendisini değil gölgesini verecek. Meraklı cahiller, cahil bilginler, sıkıcı ukalalar yetiştirmiş olacaksın" (akt. Illich ve Sanders, 2015, ss.46-47).

Oysaki yazı öncesi anlatılara kaynaklık etmiş olan sayısız mit, insanın tarihselliğine paralel bir biçimde, tıpkı canlı bir varlık gibi kendini sürekli olarak yenilemiştir. İnsanın yaşam koşullarında meydana gelmiş olan her türlü dönüşüm, binlerce yıldır ağızdan ağıza aktarılagelen mitlerde karşılığını bulmuştur; keza toplumsal yaşamda yerine getirmiş oldukları işlevler nedeniyle mitlerin zamansız oldukları söylenebilmektedir. Taşıyıcısı oldukları dilsel ve dinsel birtakım kurallara rağmen mitler, değişmeden hep aynı kalmak yerine daima güncel ve işlevseldirler. Dolayısıyla toplumsal yaşamda işlevsiz kılınmış ve miadını doldurmuş olan hiçbir detayla mitlerde karşılaşmak mümkün değildir; "içinden geçtikleri her yeni zaman dilimi ve yaşam biçiminden etkilenip bünyelerine dahil ederler". İnsanlığın, yazıdan bihaber yaşadığı binlerce yıl boyunca mitlerin varlığını sürdürebilmiş olmasının sırrı da burada olsa gerektir. Hatta yazıya geçirilmelerinin mitleri öldürdüğünü söylemek dahi mümkündür. Zira onları yazıya geçirmek demek, yenilenebilme potansiyellerine ket vurmak anlamına gelmektedir. Gezgin'in de ifade etmiş olduğu gibi "yazı, yazıldığı dönemin dilsel ve kültürel kodlarını sabitleyerek mitlerin değişimine izin vermez ve onları gereksiz kılar". Aynı zamanda toplumsal yaşamda ayrıcalıklı bir konumda bulunanların; yazı tekniğinin kullanım alanlarının genişlemesi, özellikle de ilk derleme kitapların üretilmeye başlanmasıyla beraber kendi sınıf ideolojilerini sözlü kültür ürünleri olan anlatılar üzerinden toplumun geri kalan kesimlerine empoze etmesi çok daha kolay bir hale gelmiştir. Bu durum Orta Çağ'da matbaanın icadıyla birlikte daha ileri bir seviyeye ulaşırken; geçmişin sözlü anlatıları, bu dönemin toplumunda yazabilme ayrıcalığını elinde bulunduranların çıkarlarını temsil eden ideolojinin taşıyıcısı olan yazılı birer anlatıya dönüşmüşlerdir. Nitekim bugün birçok araştırma

göstermektedir ki Perrault'dan Grimm Kardeşler'e değin birçok masal ve anlatı, içeriklerinde yapılan müdahalelerle birlikte belirli ideolojilerin taşıyıcıları haline gelmişlerdir (Gezgin, 2020, ss.66-67 ve ss.191-192).

Şüphesiz ki yazı tekniği, günlük yaşam deneyimlerinden edinilmiş olan bilgilerin, çıplak bellekten çok daha etkin bir araçla tutanak altına alınmasını, bir araya getirilmesini ve tasnif edilmesini mümkün kılmıştır. Böylelikle karşılaşılan her bir yeni sorunda bu yazılı tutanaklar incelenerek geçmişte benzer bir olay yaşandığı zaman neler yapılmış olduğu detaylı bir biçimde incelenerek hatırlanabilir olmuştur. Yalnız toplumsal hayatta meydana gelen sorunlardan hangilerinin öncelikli olarak çözülmesi gerektiği meselesi, toplumdaki iktidar ilişkilerinin kendisini ne şekilde yeniden-ürettiği meselesine göre belirleneceğinden, yazı yazma tekniğinin bulunmasıyla birlikte toplumdaki egemen kesimlerin bilgiyi toplamak ve üretmek amacıyla elinin altında hazır bulunacak bir bilginler, okur yazarlar, rahipler ve kâtipler sınıfı ortaya çıkmıştır. Sıradan insanın, yaşamından edindiği deneyimler aracılığıyla bilgi, bellek ve düşünce üretme serüveni ise daha uzun yıllar, yazıdan önceki dönemlerde olduğu gibi sözlü yollardan devam etmiştir (Oskay, 2013, ss.196-197).

Ancak matbaanın ortaya çıkışına paralel olarak yazılı kültür oldukça hızlı bir ilerleme kat etmiştir. Bu süreçte her türlü bilgi kitaplarda toplanılmaya çalışılmıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, egemen kültürün benimsenme süreçlerini toplumun tüm kesimleri adına kolaylaştırmak olmuştur. Nitekim tarihe dönüp bakıldığında okuma ve yazma oranlarının artırılmasına yönelik her türlü girişimin, büyük çaplı sistem değişikliklerinin hemen ardından ortaya çıktıkları görülebilmektedir. "Tabii, kitap yasakları, sansür uygulamaları ve hatta kitap yakma kampanyalarıyla bir arada!" (Işık, 2016, ss.54-55).

Aynı zamanda matbaayla birlikte basım-yayım faaliyetlerinde yaşanan artışa paralel olarak haber üretim pratiklerinde de yeni birtakım gelişmeler meydana gelmiştir. Örneğin XVI. yüzyılın son bölümüne girilirken tarihteki ilk süreli yayınlar, Almanya'nın Köln kentinde basılmaya başlanmıştır. Böylelikle habere erişim imkânlarının giderek çoğalması, yeni para-finans merkezlerinin ortaya çıkışını da kolaylaştırmıştır (Innis, 2006, s.222).

Dolayısıyla matbaanın icadının en önemli sonuçlarından bir tanesi de kapitalist müteşebbislerin, bilginin yayılması sürecinde etkin olabilme imkânına kavuşmalarıdır. Keza çok satanların tarihi, matbaanın icadı kadar eskidir. Bu anlamda XVIII. yüzyıl romanları da tıpkı günümüzde televizyon dizileri aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılan, kitlelerin pahalı tüketim mallarından hoşlanarak satın almalarını sağlamanın bir aracı olarak işlev görmekteydi. Dolayısıyla bu romanlar, "tüketim toplumunun doğuşu"na da kaynaklık etmiştir. Aynı zamanda düşünsel mülkiyet fikri de ilk kez bu dönemde, matbaanın yaygınlık kazanmaya başladığı ve böylelikle tüketim toplumuna doğru atılan ilk adımların görünür olduğu günlerde ortaya çıkmıştır (Briggs ve Burke, 2011, ss.62-63).

Bunun yanı sıra telgrafın icadından önce bilginin aktarım hızı, ulaşım araçlarının hızıyla doğrusal bir ilişki içerisindeydi. Bundan da önemlisi, bu dönemde yerelin ilgisine de açık olan bilgi, insanlar arasında belirli bir problemin anlaşılabilmesi ve çözüme kavuşturulabilmesi noktasında belirleyici bir güce sahipti. Ancak telgrafın icadıyla birlikte iletişim ve ulaşım arasındaki doğrusal ilişki son bulurken; bilginin aktarılabilmesinin önündeki mesafe sınırlaması da ortadan kalktı. Böylelikle bağlamdan kopuk enformasyon fikri de ortaya çıkmış oldu. Keza "artık bilginin değeri, sosyal ve politik karar almaya ya da harekete geçmeye hizmet etme işlevine bağlı değildi. Telgraf, enformasyonu, kullanımına ya da manasına bakılmaksızın alınan ve satılan bir mal, bir 'şey' haline getirdi". Ancak bilginin, alınıp satılabilir bir metaya dönüştürülmesinde telgraf yalnız değildi; bu süreçte onun en büyük destekçisi matbaa teknolojisiydi. Zira "matbaa, mesafenin ortadan kaldırılmasının ve bağlamsız enformasyonun satılabilmesinin önemini ilk kavrayan kurum olmuştur" (Postman, 2016, ss.68-69).

Keza belirli bir sermayeye ve insan emeğine gereksinimi bulunan seri bir üretim biçimine karşılık gelmesi nedeniyle matbaacılık, kimi düşünür tarafından kapitalist sürecin ilk adımı şeklinde yorumlanmıştır. Nitekim tarihte, çalışma koşullarının iyileştirilmesi talebiyle yapılmış olan ilk grevin de matbaa işçileri tarafından gerçekleştirilmiş olması, bu yöndeki varsayımları destekler niteliktedir. Diğer taraftan matbaa, bulunduğu kent ve çevresindeki iktisadi ve toplumsal yapı ile entelektüel yaşam üzerinde de son derece etkili olmuştur. Büyük boyutlu el yazmalarına

kıyasla çok daha küçük boyutlara sahip olan basılı kitabın daha kolay bir şekilde taşınabilir olması yeni bir okuma kültürünü ortaya çıkarmıştır. Çünkü basılı kitaplar sayesinde okurun, kalabalıktan uzak bir şekilde kitabıyla baş başa kalabileceği bir ortama kavuşması, tamamen sessiz okuma alışkanlığının gelişimine de yol açmıştır. Tüketici tarafında bunlar olurken, üretici tarafında da yeni birtakım gelişmeler yaşanmaktadır. El yazmalarının "piyasaya" egemen olduğu yıllarda ve matbaanın emekleme dönemlerinde bir eseri sahibinden habersiz olarak çoğaltmanın ya da basmanın önünde hiçbir yasal engel bulunmamaktaydı. Ancak XVIII. yüzyılda hayata geçirilen yasal düzenlemelerin sonucunda eser sahipleri ile yayıncıların telif hakları koruma altına alınırken, yazarlık da profesyonel bir meslek olarak görülmeye başlanmıştır. Zira bir zamanlar tüm insanlığın ortak ürünü olan sözlü kelime dünyası, matbaanın gelişimiyle birlikte özel mülkiyet kurumunun ana meselelerinden birisi haline gelmiştir. Zaten kitaplar da artık pazarda alınıp satılabilir olan birer metaya dönüştürülmüşlerdir (Batuş, 2011, s.187).

1.2.1. Romanın Ortaya Çıkışı ve Hikâye Anlatıcılığının Ortadan Kayboluşu

Yazılı kültür temelde, 19. yüzyılda tarih sahnesine çıkmış olan burjuva sınıfına koşut olarak gelişen ve özellikle matbaanın icadıyla birlikte sayıları giderek çoğalan okuryazar toplumların kültürüdür. Bu dönemde matbaanın potansiyelini fark eden Martin Luther, bu yeni teknolojinin yardımıyla İncil'in herkes tarafından okunmasını ve böylelikle dönemin hâkim dinsel anlayışı Katolikliğe karşı Protestanlığı yaymayı hedeflemiştir. Sonuç olarak Gutenberg'in matbaasının kitleselleşmesi ile Protestanlığın geniş bir coğrafyaya yayılması aynı dönemde gerçekleşir. Protestanlık, dinsel meseleleri kişinin, din adamlarının ve farklı aracıların açıklamalarıyla değil, kendi akıl ve vicdan süzgecinden geçirerek kavrayabileceği anlayışına dayanmaktadır. Bu anlayışla beraber Hristiyan toplumlarında kişinin kendi aklına ve bilgisine duyduğu güven, kitaplar aracılığıyla artmaya başlamıştır. Böylelikle yaşamı ve çevresinde olan biteni sorgulama eğiliminde olan bireylerin ortaya çıkışıyla birlikte modern bilimin de temelleri atılmıştır. Zira modern bilimin ilkeleri ve çalışma metotları yazılı kültürün imkânları çerçevesinde inşa edilmiştir. Yazılı kültürün gelişimine paralel olarak bilimsel düşüncenin esas unsurları olan eleştiri, karşılaştırma, genelleme ve sınıflandırma yapma

gibi temel bilimsel davranışlar ortaya çıkmıştır. Bunun yanında yazılı kültürün bilimsel düşünceye yaptığı en önemli katkı, bilim ile halkın buluşturulması ve genel kültüre dâhil edilmesidir; diğer bir ifadeyle yazılı kültür başlangıçta bilginin demokratikleşmesini sağlamıştır (Işık, 2016, ss.31-32). Bu demokratikleşme yolunda ise sesli okuma etkinliği önemli bir etken olmuştur. Zira sesli okuma, yapısı itibariyle dinleyici kitlesinde güçlü bir grup bilincinin oluşmasına imkân sunarken, özellikle matbaanın icadıyla birlikte bu durum daha görünür olmuştur. Nitekim bu süreçte gelişim gösteren eleştiri sanatı, Avrupa'da meydana gelen pek çok toplumsal dönüşümün de faili durumundadır (Batuş, 2011, s.187).

Nitekim başlarda hem okuryazarlık oranları son derece düşük olduğundan hem de talep eden herkes için kitap üretmenin mümkün olmamasından dolayı, bireysel ve sessiz okuma henüz benimsenmiş bir etkinlik değildir. Bunun yerine kitap okuma etkinliği, kitapların başta yazarları olmak üzere okuryazar bazı insanlar tarafından, bir araya toplanmış olan insan kalabalıklarına sesli olarak okunduğu kolektif bir etkinliktir. Ancak matbaanın icadıyla birlikte hem okuryazarlık oranları hem de üretilen kitap sayıları artış gösterince sesli okuma terk edilmiş; sessiz ve bireysel okumaya geçilmiştir. Bu geçişin ilk adımı ise XV. yüzyılda Lydgate tarafından kaleme alınan Troya Kitabı başlıklı eser ile atılmıştır (akt. Illich ve Sanders, 2015, ss.151 ve 153).

Matbaadan evvel kültürel yaşama el yazmalarının egemen olduğu dönemlerde ya da basılı kitaplarla henüz yeni yeni tanışılmaya başlandığı günlerde okuma eylemi, tek bir kişinin büyükçe bir kalabalığı karşısına alarak yüksek sesle gerçekleştirdiği toplumsal bir etkinlik biçimiydi. Ancak matbaanın icadı, boyutları el yazmalarından daha ufak olan ve bu sayede taşınabilir olma niteliğine kavuşan kitapların basılabilmelerine imkân vermiştir. Bu imkânla beraber okur da kalabalıklardan uzak bir şekilde kitabıyla baş başa kalabileceği "ruhsal" bir ortam bulma şansını yakalamıştır. Aynı zamanda süreç içinde sessiz okuma alışkanlığı da geliştirmiştir. Bu nedenle matbaanın, modern yaşamın ilk önemli adımlarından birisi olan "özel hayat" anlayışını ortaya çıkarmış olduğu da söylenebilmektedir (Ong, 2014, s.155). Bu noktada iki Batılı antropolog, Strasser ve Kronsteiner'in, Batı'nın kültürel ortamına daha geç bir dönemde entegre olmuş olan ülkemizde yürüttükleri bir saha araştırması sırasında elde ettikleri

bulgulardan bazıları oldukça dikkat çekicidir: “Bazı zamanlar gerçekten yalnız kalmak istedik. Çalışmak zorundaydık ve bunun için sessizliğe ihtiyacımız vardı. [Oysa k]öydeki insanlar açısından birinin yalnız kalmayı istediği için yalnız olması hayal edilemez bir şeydi; sessizlik gerektiren bir iş onlara yabancıydı” (akt. Işık, 2016, s.146).

Nitekim özel hayata, bireyin aklına ve özgün düşüncesine saygı duymak gibi birtakım burjuva değerler ile okuryazarlığın toplum yaşamında yaygınlaşarak bir değer haline gelmesi, ayrılmaz bir bütünün parçaları gibidir. “Köylü bir toplumda okuma yazma bilgisinin bireysel davranışlarla temsil edilen bir yazılı kültüre dönüşememesinde bu davranışın yer edebileceği inançlar, değerler bütünün olmaması önemli bir engeldir”. Kişinin yalnız kalabilme isteğinin doğal bir hak olarak kabul edilmesi, bireye duyulan saygı ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla geleneksel bir toplumda bireyin varlığından söz edilemez; zira böylesi toplumlarda aile, akraba ve cemaat ilişkileri ön planda tutulmaktadır. Ancak bireyi, “özerk bir varlık olarak tarih sahnesine” çıkaran modernite deneyimiyle beraber özel hayat ve mahremiyet kavramları görünürlük kazanırken, okuma kültürü de büyük çaplı bir dönüşüme maruz bırakılmıştır (Işık, 2016, ss.148-149). Keza Neil Postman’ın da ifade etmiş olduğu gibi “sözlü kültür grup halinde öğrenmeye, işbirliğine ve toplumsal sorumluluk duygusuna önem” verirken; “yazılı kültür ise bireysel öğrenmeye, rekabete ve kişisel özerkliğe vurgu yapar” (2016, s.22).

Unutulmamalıdır ki hikâyenin dinleyicisi, misafiri olduğu hikâye anlatıcısı ile aynı ortamı deneyimlemektedir. Sözlü kültürün toplumsal yaşamda etkilerinin devam etmekte olduğu geçiş sürecinin hikâye okurlarını dahi bu kolektif kültürel aktarım ediminin kapsamı içinde değerlendirmek mümkündür. Ancak roman okuru, okurların en yalnızıdır. “Bu yalnızlığı içinde, okuduklarını hepsinden daha kıskançça sahiplenir. Onu tümüyle kendisine mal etmek, adeta yutarcasına okumak ister. Gerçekten de, ateş ocaktaki odunları nasıl yutarsa, o da okuduklarını öyle yutar, yok eder” (Benjamin, 2014, s.92).

Bu anlamda hikâye anlatıcılığının son bulması da yazınsal bir tür olan romanın ortaya çıkışına bağlanabilmektedir. Nitekim bu yeni iletişim biçimini ortaya çıkarmış olan koşullar, toplumlar için hikâye anlatıcılığını önemli kılan pek çok özelliğin de yitip gitmesine neden olmuştur. Bunlardan belki de en önemlisi, toplumsal yaşamın kolektif

bir yapıdan, bireyci bir yapıya evrilmesidir. Bu nedenle hikâye anlatıcısı, kaynağını yaşamdan alan kolektif kültürün bir aktarıcısı iken; ondan farklı olarak romancı, bireyci kültürün aktarıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü hikâye anlatıcısı "deneyimlerini kendi toplumsal grubunun öbür üyelerine öğüt olarak ve toplumsal durum içinde aktarırken, romancı, toplumun öbür üyeleriyle artık toplumsal bağları olmayan, ancak toplumsallaşmayla, iletişimin giderek karmaşıklaşan ve akla uydurulan aygıtlarıyla ilişki kuran 'yalnız birey', özelleşmiş özne adına konuşur" (Bruck, 1998, s.31).

Dolayısıyla modern çağın başında ortaya çıkmış olan roman, hikâye anlatıcılığını ortadan kaldıracak olan sürecin ilk adımı olmuştur. Nitekim roman, kitap gibi sabit bir nesneye bağımlı olmasından dolayı hikâyeden ayrılmaktadır. Özellikle matbaanın icadıyla birlikte yaygınlık kazanmaya başlayan roman türünün anlatısını biçimlendirirken kullandığı malzemenin niteliği, sözlü biçimde aktarılabilir olandan oldukça farklıdır. Çünkü hikâye anlatıcısının anlatısını oluştururken kullandığı malzemenin hammaddesi deneyimdir ve bu deneyim hem anlatıcının kendi yaşamından hem de ona anlatılmış olandan beslenmektedir. Ayrıca anlatıcının aktardığı hikâyeler, bu deneyimi dinleyicinin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendisini diğer herkesten ve her şeyden soyutlamıştır. Bu nedenle "romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir" (Benjamin, 2014, ss.80-81).

Hal böyle olunca anlatılar da tekil olarak bireylerin zihinlerinde oluşturdukları, jest ve mimiklerden yoksun, bir anlatıcının varlığının net biçimde ortaya konamadığı, bu anlamda etkileşime de fazla imkân vermeyen bir yapıya doğru evrilmiştir. Zira hikâyesini anlatmak üzere kalemini kâğıda dokunduran yazar, etrafını sarmalayan canlı insan topluluklarından yoksundur. Çünkü muhtemel olarak yazarın zihninde kurgulamış olduğu okuyucunun, yazılı metne ulaşması ancak yazarın onu tamamlamasının ardından mümkün olmaktadır. Yalnızca yazarın zihni ve yazılı harflerin sabitliği arasında sınırlandırılmış olan yazılı anlatı, "konuşma diline yabancı bir kapanım özelliği sunar" (akt. Savcı, 2015, s.224). Yazılı anlatının bu niteliği, dolaşıma sokulmasının ardından, işlendiği yüzeyden kaynaklı değiştirilemez oluşundan gelmektedir. Yazılı anlatı; toplumsal yaşamdan beslenen, insanlar arasındaki ilişkilere göre biçim alan, aktarılan ve

muhafaza edilen sözlü anlatıdan ayrı olarak "en karanlık gerçekliğe giriştiği zaman bile, [gerçekliği] yatıştırır, çünkü onun yardımıyla, eylem kapanık, tanımlanmış, adlaştırılmış bir edimi dile getirir. […] Gerçeklik cılızlaşır ve bildikleşir, bir biçem içine girer, dilin dışına taşmaz" (akt. Savcı, 2015, s.224).

Ayrıca tarihte ilk gazetelerin ortaya çıkmasıyla beraber kurgu ile gerçeklik arasındaki yakın ilişki de son bulmuştur. Öncesinde, insanlar hemen her türlü bilgiyi ve haberi sözlü anlatılar üzerinden edindikleri için bu ilişki sorgulanmazdı. Ancak özellikle XVIII. yüzyılda İngiltere'de artan okuryazarlık oranlarına paralel olarak ortaya çıkan roman türü, insanı kurgusal anlatı ile tanıştırır. Başlarda gazete, dergi ve romanlarda yer alan her türlü haber, insanlar tarafından gerçek kabul edilmektedir. Nitekim haberin (news) de romanın (novel) da kelime kökeninde Latince "nova", yani "yeni" sözcüğü yer almaktadır ve bu anlamda her iki tür de bu dönem itibariyle varoluşunu "sözün tazeliğine" borçludur. Ancak zamanla romanın kurguyla, haberin de gerçeklikle daha fazla bağdaştırılır oluşu kurgu ile gerçeği birbirinden ayırırken; hikâye de tarihsel bir aktarım olmaktan çıkar (Illich ve Sanders, 2015, ss.112 ve 115).

Oysaki hikâyenin anlatıcısı ile dinleyicisinin henüz birbirinden kopmamış olduğu tarih öncesi çağlarda yaşamın bir ortaklık ve uyum içinde deneyimlenmesi nedeniyle, bilineni adlandırmada kullanılan her bir söz, iki taraf için de ortak bir gerçeklik inşa etmekteydi. Ayrıca insanlar arası ilişkilerde sözcük kullanımı oldukça sınırlı, söz de son derece yalın olmasına rağmen gerçeği gizlemeyen yoğun bir iletişim söz konusuydu. Böylece sözle anlatılmak istenilen her ne olursa olsun, sözü söyleyen anlatıcının ağzından çıkan ile sözün alımlayıcısı olan dinleyicinin işittikleri, sorgulama gerektirmeyen ortak bir gerçekliğe işaret etmekteydi. "Çünkü, söz iki taraf arasında eşitlik içinde söylenir, iletilir, algılanır; bir sonraki aşamada sözü alan, algılayan kendi bakışını kendi duygularını katarak sözü zenginleştirir, karşısındakine sözün özünü çarpıtmadan yanıt verirdi". Bu nedenle, eşit konumdaki iki taraf için de doğruluğunun ve gerçekliğinin sorgulanması gereksiz olan sözün, insanı bir başka insana bağımlı kılma amacına hizmet etmesi de henüz mümkün değildi (Özer, 2001, ss.1-2).

Dolayısıyla hikâye anlatıcılığının sonunu getiren şey tek başına roman türünün ortaya çıkışı olmamıştır. Hikâye anlatıcılığının varoluşunu romandan daha fazla tehdit

eden, aynı zamanda romanı da bir krizin içine sürüklemiş olan "bu yeni iletişim biçimi enformasyondur". Toplumsal yaşamda enformasyonun değer kazanmaya başlamasıyla birlikte insanlar artık uzakta olup bitenle pek fazla ilgilenmemeye; onun yerine en yakında gerçekleşen olaylarla ilgili enformasyonun peşine düşmeye başlamışlardır. Öncesinde "uzakların bilgisi -ister yabancı ülkelerle ilgili mekânsal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun- doğruluğu denetlenemese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti". Enformasyon ise hem anında doğrulanabilir olma iddiasını taşımakta hem de daima "kendinde ve kendi için anlaşılabilir" görünmek zorundadır. Dolayısıyla geçmiş bilgisi, mucizevi olandan beslenme eğilimi gösterirken; enformasyon daima akla uygun görünmektedir. Keza enformasyonun, hikâye anlatıcılığının ruhuna ters düşmesindeki temel sebep de budur (Benjamin, 2014, s.82).

Bunun sonucunda modern dönemde, bireyselliklerin ön planda olduğu eksik deneyim biçimleriyle uyuşmayan hikâye anlatıcılığı, önemini giderek kaybetmektedir. Nitekim ortaya çıkan her bir yeni teknoloji, geçmişte özellikle zanaatkârlığa özgü olan bu iletişim biçimiyle birlikte insanın deneyimlerini paylaşma yeteneğini de elinden almaktadır. Bunun sonucunda artık değerli olan; zamansal ve mekânsal anlamda uzaktan gelenin bilgi ve deneyimleri değil, kendinden sonra gelecek olana şartsız koşulsuz yerini bırakabilen enformasyondur. Böylelikle her sabah yeni bir gündemle uyanan, anlatacak anlamlı bir hikâyesi bulunmayan, ortak deneyimden yoksun bir kitle toplumu yaratılmaktadır (Sütcü, 2013, ss.87-88). Dolayısıyla dünün gezgin hikâye anlatıcısı yerine bugün, tüm dünyadan toplayıp sunduğu bilgilerle onun yerini almış olan kitle iletişim araçları, hikâye anlatıcılığının geçmişteki değerini kaybetmesine sebep olmuştur (Ay, 2014, s.440).

Bugün hikâye anlatıcısı ismi, bizlere son derece tanıdık gelse de artık hayatımızda hiçbir geçerliliği kalmamış olan nostaljik bir unsurdur. Her geçen gün, onu bizden bir adım daha uzağa sürüklemektedir. Çünkü bir yandan iyi hikâye anlatabilen, bir şeyleri layıkıyla hikâyeleştirerek aktarabilen insanların sayısı gün geçtikçe azalırken, bir yandan da çevremizde hikâyelerle vakit kaybetmek istemeyen insanların sayısı giderek çoğalmaktadır. Günümüzde insanlık, adeta hiçbir zaman kaybetmeyeceğinden emin olduğu yeteneklerinden birini, deneyimlerini paylaşma yetisini topyekûn yitirmiş

gibidir. Şüphesiz ki bunun en temel nedeni deneyimin değer kaybetmesidir. Benjamin'in de ifade etmiş olduğu gibi "insanoğlu hikâye anlatıcılığını bile kısaltmayı başardı [ve] kendini sözlü gelenekten kopartan short story'nin gelişimine tanık olduk. Artık kısa öykü, çeşitli anlatıların katmanlaşmasından doğan yetkin anlatının en yakın resmini çizen ince, saydam katların yavaş yavaş birbiri üstüne birikmesine izin vermiyor" (Benjamin, 2014, ss.77 ve 86).

Yazı ile açılmaya başlayan anlatıcı ile dinleyici arasındaki mesafeler, kurgu ile gerçekliğin de birbirinden uzaklaşmasına yol açmıştır. Bu durum roman formunun ortaya çıkışıyla birlikte daha da güçlenmiştir. Toplumsal yaşamda enformasyonun giderek daha değerli bir hale gelmesi ise geri dönülmesi zor bir sürecin de başlangıcı olmuştur. Ancak bireyin, toplumsal realitesini kavrayabilmesinin önüne setler çeken gelişmeler yalnızca anlatı alanında gerçekleşmemiştir. Modern dönemle birlikte bireyin yaşamında ortaya çıkan olumsuzlukların temel kaynaklarından bir diğeri de toplumsal yaşamın yeniden-üretiminde meydana gelen dönüşümlerdir. Zira bunların toplumsal yaşam üzerinde etkili olabilmeleri, ancak bir arada işler kılınmalarıyla mümkündür.

1.3. Kapitalist Üretim Süreçleri

Yaşamın hemen tüm alanlarında üretim araçlarının sahipliğini elinde bulunduran burjuvazi, egemenlik alanını kültürel olanda da giderek genişletmektedir. Bu nedenle günümüzde entelektüeller ve sanatçılar, yaşamlarını idame ettirebilmek adına iş bulma zorunluluğuyla karşı karşıyadırlar. Zira onlar da rekabet piyasasının dalgalanmalarına maruz kalan diğer tüm ticarî mallar gibi birer metaya dönüştürülmüştür. Nitekim modern toplumda sermayeye katkı sunmayan hemen hiçbir şeyin maddi karşılığı bulunmamaktadır. Bunun sonucunda bugün entelektüeller ve sanatçılar da sermayenin denetimi altında emeklerini satmak durumunda bırakılmaktadır (Sevim, 2010, s.512).

Dolayısıyla sanatçılar tarafından modernliğin yıkıcı deneyimlerine karşı üretilen ve bir anlamda kökenlere dönüşe, yeniden tazelenmeye ve unutulmuş olanı tekrar hatırlamaya dair bir ağıda karşılık gelen mitler dahi bugün kitlelerin aldatılışının temel itici gücü konumundadır. Yüksek idealler peşindeki sanatçı bile modern kültüre

dair yanılsamaların üreticisidir artık. Günlük modaya uygun şekilde üretilerek bir gösteri biçiminde insanlara sunulan şey, sanat diye tanımlanmaktadır. Böylelikle yazar da çalakalem hazırladığı tefrika romanlarla gazeteden alacağı paranın derdine düşmüş bir zihin emekçisinden başka bir şey değildir (akt. Ümer, 2017, s.40).

İlkel dönemde çalışma, yalnızca hayatın idame ettirilebilmesi adına gerekli olan temel ihtiyaçların karşılanabilmesi için yapılan üretim faaliyetleriyle sınırlıydı. Ancak tarihsel süreç içinde ilkel topluluklar sınıflı toplumlara doğru evrildikçe üretim faaliyetleri de temel ihtiyaçları gidermenin yanında artık birikimin yaratılması noktasında işlevsel kılınmıştır. Bu dönüşümün merkezinde yer alan egemen sınıf(lar), bütün hukukî ve idarî yapıyı bu hedef doğrultusunda yeniden örgütlemiştir. Modern kapitalist toplumsal formasyonda ise iş yapma; çalışanların kendi kullanımlarına yönelik olarak örgütledikleri ufak çaplı üretim faaliyetleriyle sınırlı kalmak yerine, birbirinden uzak ve büyük çaplı kurumlar arasında örgütlenmiş olan üretim faaliyetlerine dönüşmüştür. Bu dönüşümün ardından, üretimin yeni mekânları olan kapitalist işletmelerin temel hedefi, verimliliği maksimize ederek artık-değere en yüksek oranda sahip olmaktır; diğer bir ifadeyle söylersek, sermaye birikimidir. Dolayısıyla kapitalist toplumsal formasyonda yaşamını idame ettirebilmek adına çalışan herkes, aslında sermayenin hedeflerine hizmet etmek üzere çalışmaktadır. Böylelikle kapitalist işletmenin varoluş gayesi; insan emeğinin amacını ve insan yaşamının anlamını belirleyen unsur haline gelmiştir. “Sistemin varlığı, bireyin varlığından öne geçmiştir artık” (Ergil, 1977, s.24).

Nitekim toplumu yönetenler ve yönetilenler olarak iki farklı sınıfa ayırmış olan iş bölümüne paralel bir süreçte ortaya çıkan özel mülkiyet kurumu, yönetilen kesimin emeğini, yönetici sınıfın özel mülkiyeti haline getirmiştir. Bu sürecin öncesinde insanlar, mülkiyet hakkına kendi emekleri aracılığıyla sahip olmaktaydılar. Oysaki bu hak, yaşanan bu dönüşümle beraber -yani sabanın tarımcılık faaliyetlerinde kullanılmaya başlanmasıyla- ötekinin emeği üzerinde yükselen bir hakka, bir çeşit gaspa dönüşmüş durumdadır. Aynı zamanda bu dönüşüm, emek ile ürünü arasındaki yabancılaşmayı da ortaya çıkarmış; böylelikle emeğin, kendi ürününe sahip olması imkânsız bir hâl almıştır (Marx, 2013, s.338). Bundan böyle kendisi için değil, bir

başkası adına; kendi belirlediği kurallara uygun olarak değil, bir başkasının belirlediği kurallara bağlı kalarak üretmek zorunda olan işçinin emeği, karşısına yabancı bir güç olarak çıkmaya başlamıştır. Bunun sonucunda ise işçi önce emeğine, sonra da kendisine ve dış dünyaya karşı yabancılaşarak insani yetilerini ve öz bilincini kaybetmiştir. Böylelikle işçinin elinden alınmış olan hayatını yönlendirme hakkı yöneticinin/egemenin eline geçmiştir. Artık emeği aracılığıyla kendini üretemez, yaşam koşullarını kendi ölçütlerine göre belirleyemez bir duruma gelen işçi, hayatı üzerindeki kontrolü tamamen yitirmiştir. O artık yabancılaşmış emeğinin ürünleri tarafından yönlendirilen ve bu nedenle hayatının öznesi olamayan etkisiz bir nesne konumundadır (Markus, 2008, s.191).

Zira insan bir iş yaptığı, diğer bir ifadeyle emeği aracılığıyla bir faaliyet ortaya koyduğu sırada bireysel, fiziksel ve zihinsel tüm yeteneklerini açığa vurmaktadır; yani bir anlamda insan, varoluşunu emeği aracılığıyla ortaya koymaktadır. İnsanın canlı bir varlık olarak gelişimi ve kendi gerçek benliğini keşfedişi, emeği aracılığıyla işleyen sahici bir faaliyet süreci içinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla emek, sadece üretim gibi belirli bir hedefe erişme noktasında işlevsel olan bir araç değil; bunun yanında kendisi de büsbütün bir amaç olabilen bir olgudur. Bu anlamda insan enerjisi, en anlamlı ifadesini emek ya da çalışmada bulmaktadır. Keza Marx'ın da kapitalizme yönelik olarak ortaya koymuş olduğu en kapsamlı eleştiri, zenginliğin insanlar arasında adaletsiz bir biçimde paylaşılmış olması noktasında değil; çalışmayı zorla yapılan, yabancılaşmış ve beyhude bir etkinliğe dönüştürerek, insanları "topal birer canavara" çevirmiş olması noktasındadır (Fromm, 2014, s.70).

Nitekim kapitalist toplum öncesi toplumsal formasyonlarda da artık-ürün ya da artık-emeğe sahip olmanın farklı biçimleriyle karşılaşılmaktaydı. Üretimi geleneksel yöntemlerle sürdüren zanaatkâr, çiftçi ya da hayvancılıkla uğraşan köylü, ürettiği ürünün belirli bir kısmını egemenle paylaşmak zorundaydı; fakat yine de bunların tümü, üretim faaliyetlerinde görece bir özerkliğe sahipti. Yalnızca kapitalist üretim tarzı bu özerkliği ortadan kaldırmış ve iş yapma süreçlerini, sermayedarın ya da onun tarafından tayin edilmiş olan yönetici bir kadronun kendi çıkarları doğrultusunda -birikimi en yüksek oranda sağlayabilmek üzere- sürekli olarak yeniden örgütlediği bir formata

dönüştürmüştür. Bu formata göre işler, pek çok işçi arasında pay edilerek üretim süreci tümüyle yönetici kadronun kontrolüne bırakılmaktadır. Bunun bir sonucu olarak işçi adına işin bütünlüğü tümüyle ortadan kalkarken, emek ile ürünü arasında önemli bir kopuş meydana gelmiştir. "İşte bu süreç, yabancılaşmış emeğin temelini oluşturur" (Ergil, 1977, s.24).

1.3.1. Üretim Süreçlerinde Rasyonalizasyon ve Bellek Yitimi

Kapitalist üretim tarzı daha önce hiçbir toplumsal formasyonda görülmemiş çapta bir yönetim ve kontrol sistemi ortaya çıkarmıştır. Bu sisteme göre yürütülen üretim süreçleri, işçinin yaratıcılığına ve sunacağı her türlü katkıya kapalıdır. Dolayısıyla temel amacı artık-değeri maksimize etmek olan kapitalist örgütlenme biçimi, son derece hiyerarşik, otoriter ve anti-demokratik bir yapı ortaya çıkarmıştır. Bu yapı, işçiyi işe düşman ederken beklenildiği gibi emeğin yabancılaşması sorununu ortaya çıkarmıştır. Başlarda iş gününü uzatma yoluna giden sermayedar, modern üretim tekniklerinin gelişimiyle birlikte bunun tam tersi bir tutum almış, emeğin ucuzlatılması sağlanmıştır. Ucuz emeğin temelinde yatan ise üretimin her bir aşamasının farklı birimlere bölünmesi ve böylelikle bilgi, eğitim ve beceri anlamında son derece yetersiz olan işçilerin bu birimlerde görevlendirilebilmesidir. Bu örgütlenme biçiminde işçi herhangi bir "sorun çıkardığında", tıpkı yedek parça gibi bir diğeriyle değiştirilebilmektedir. Üretim, tüm süreçlere hâkim olan bir grup becerikli işçi yerine basit bir emekçi ordusu tarafından yürütülmektedir artık (Ergil, 1977, ss.24-25).

Manifaktür olarak adlandırabileceğimiz fabrika sisteminden önceki dönemde işçi, sermaye sahibinin ona sunduğu zaman ve mekân sınırlılıkları içinde üretimde bulunuyorduysa da bu süreçte kendisinde bulunan zanaatkârlık yeteneklerini ortaya koyabildiği sınırlı bir özgürlük alanına sahipti. Fakat üretim sürecine, gelişen teknolojilerin bir sonucu olarak makinelerin dâhil edilmesi sonucunda bu göreli özgürlük ortamı da tamamen ortadan kalkmıştır. Üretim süreçlerine hâkim olan aşırı rasyonelleşme nedeniyle işin en küçük fragmanında yetkinleşmeye mahkûm edilen işçi, tüm gün tek bir aleti kullanmak zorunda bırakılmıştır (Aydoğan, 2000, s.89). Fabrikada önceleri işçiler tarafından yapılan pek çok işin denetimi makinelere verildiğinde işçiye, "fişi takmak dışında yapacak kayda değer bir şey kalmamaktadır" (Berman, 2013, s.44).

Bu nedenle “işlikteki çalışma saatlerindeki işlemlerin süreci de, işçiyi, işçinin yaptığı işlemlerin kendi aralarında bir biriktirimlenme ve bütünleşme söz konusu olmadığı için, bellek edinmekten [de] alıkoymaktadır” (Oskay, 2014c, s.211).

Endüstriyel üretimde teknolojinin yoğun kullanımından önce üretim, her ne kadar tüccarın/sermaye sahibinin gözetimi altında gerçekleştiriliyorsa da süreci kontrol eden doğrudan üretim faaliyetinde bulunan işçinin/zanaatkârın bizzat kendisidir. Fakat bu durum Taylor'ın, üretimde rasyonelliği ve verimliliği arttırmak üzere geliştirdiği yeni tekniklerle son bulmuş ve üretim sürecinin kontrolü bütünüyle sermaye sahibinin eline geçmiştir. Böylelikle, gerçek anlamıyla üretimde bulunan kişilerin üretim süreçleri hakkında bilgi ve söz sahibi olma konusundaki sınırlı otoriteleri de tamamen ortadan kalkmıştır. Devam eden süreçte “Taylor'ın yöntemi, yetenekli zanaatkârları montaj hattında birer makine bakıcısı durumuna getirdiği gibi, büro çalışanlarını da enformasyonu saklayan bilgisayar bakıcıları durumuna getirmiştir” (Aydoğan, 2000, s.108).

Taylorizm temelde, üretim sürecinde uygulanması planlanan üç aşamadan meydana gelmektedir. Öncelikle, üretim süreci fragmanlara bölünerek işin basitleştirilmesi amaçlanmaktadır. Böylelikle emek sürecinde vasıflı iş gücüne ihtiyaç ortadan kalkacaktır. İkinci olarak, üretim sürecinin planlanması merkezileştirilerek, düşünme süreci üretim sürecinden ayrıştırılır. Bu sayede zihin ve kol emeği arasındaki bağ koparılarak üretimde emek zamandan tasarruf sağlanır. Son olarak ise bir önceki aşamanın tamamlayıcısı olarak, işçiye üretim sürecinde uygulayacağı her bir adım, yönetici ekip tarafından önceden planlanarak direktifler halinde sunulmaktadır. Taylor'a göre eski sistemde işçinin geçmiş tecrübelerine dayanarak planladığı iş akışı, yeni sistemde yönetim kademesindekilerce bilimsel kurallara uygun biçimde planlanır. Böylelikle işçinin, yalnızca kendisine verilen talimatlar çerçevesinde hareket etmesi sağlanarak, işin diğer aşamalarıyla vakit kaybetmesinin önüne geçilebilecektir. Zira Taylor'a göre işçinin, iş akış süreçleri konusunda bilimsel bir yaklaşımda bulunması olası değildir (Taylor, 2011, s.40).

Dolayısıyla üretim süreci ne oranda basit ve küçük birimlere bölünürse, işin yapılabilmesi adına gerekli olan her türlü düşünme ve yaratma becerisi de o oranda

anlamsızlaşmıştır. Böylece işçi ya iş yapma süreçlerine yönelik olarak edindiği tüm bilgiyi zihninden silmek zorunda kalmış ya da bu bilgiye hiçbir zaman sahip olamamıştır. Nitekim üretim sürecine daha çok makine katıldıkça, iş daha rasyonel ve karmaşık bir hal aldıkça işçinin iş üzerinde bilgi sahibi olma kapasitesi de giderek azalmıştır (Ergil, 1977, s.25). Keza Oskay'ın (2014c, s.209) da belirttiği gibi "işçinin yaptığı işteki işlemleri öğrenmesi bile gerçek anlamda bir öğrenme değil; bir talim etmedir".

Böylelikle üretimin küçük birimlere ayrıştırılmasıyla birlikte fabrikalarda, bilgi ve teknik anlamda yetersiz olan "sözde uzmanlaşmış işçiler" istihdam edilmeye başlanmıştır. Bu sözde uzmanların yaptıkları işler ise çok fazla düşünme veya karar gerektirmeyen minyatür işlemlerden ibarettir (Sennett, 2014, s.42). Bu nedenle, önceden üretimde çok fazla söz hakkı bulunmayan işçinin, artık kendisini geliştirmek için de fazla bir nedeni bulunmamaktadır. Zaten onun yerine kararlar alan ve düşünceleri değer gören başka insanlar/yönetici bir ekip vardır.

Aslında Taylor, bir taraftan işletme kârlarının maksimizasyonunu sağlamaya çalışırken bir taraftan da çalışma sürelerini kısaltmayı ve çalışma koşullarını iyileştirebilmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda, zaman ve hareket çalışmalarını da kapsar biçimde kurgulamış olduğu sistem, üretim süreçlerinde işçi kanaatlerini saf dışı ederek, bunun yerine yapılan işin "bilimsel" kanun, kural ve ilkelerini yerleştirmekteydi. Bu sayede işçi de alışkın olduğu geleneksel yöntemleri bırakmak zorunda kalacaktı. Temel gaye aslında işçiyi düşünme yükünden azade kılmaktı. Sistem nasıl olsa onun adına da düşünmekteydi. Böylelikle tarihin bu kritik noktasında Taylorizm ile tekniğin, insanlık adına düşünebileceği fikri de ortaya çıkmış oldu (Postman, 2016, ss.53-54).

Bunun yanı sıra fabrika sisteminde işçileri zorlayan asıl mesele uzun saatler çalışmak zorunda kalınması değildi; zira onlar çok uzun saatler çalıştıkları ev sisteminden buna alışıktılar. Ancak bu sistemle birlikte gelen asıl zorluk, fabrika disiplinine alışmaktı. Fabrikalarda işe belirli bir saatte başlanıp, belirli bir saatte bırakılıyordu. Aynı zamanda iş, ustabaşının sonu gelmez emirleri ve sıkı gözetimi altında, gün boyu makinelerin hareketlerine uyumlanarak sürdürülmek zorundaydı; ayrıca sürece hiçbir müdahalede bulunulmadan her gün aynı rutine devam edilmeliydi.

İşte bu durum, tüm işçiler için yeni ve son derece zorlayıcı olmaktaydı (Huberman, 2014, s.200).

Adam Smith ise Frederick Winslow Taylor'dan çok daha önceleri üretim sürecini fragmanlara ayırmanın hem işçiyi saatlerce tek bir küçük işlemi tekrarlamaya hem de onu son derece sıkıcı bir işgününe mahkûm etmek anlamına geldiğini bilmekteydi. Nitekim böylesi bir çalışma rutini, insanın kendi emeği üzerindeki kontrolünü yitirmesine yol açacağından oldukça zararlıdır; keza insanın, çalışma zamanı üzerindeki kontrolünü kaybetmesi onun zihnen ölmüş olduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla iş bölümü, işçiyi "'aptal ve cahil' bir yaratığa" dönüştürürken, yaptığı işin tekrara dayalı doğası onu yaşamda etkisiz bir konuma sürüklemiştir. Nitekim endüstriyel rutin, insan olmanın özünü yok etme potansiyelini içinde barındırmaktadır (Sennett, 2014, s.39).

Ford Motor Şirketi'nin 1910-1914 yılları arasında Highland Park'da bulunan üretim tesisleri, teknoloji temelli iş bölümünün kusursuz bir örneğiydi. İşçilerine, günlük beş dolar gibi dönemin şartları için hiç de fena olmayan bir ücret ödeyerek onları kârına ortak eden Henry Ford, iş koşullarına yönelik olarak işçilerden gelen şikayetlere ise kulaklarını tıkamıştı; çünkü ona göre "biraz sıkıntıya karşı beş dolar gayet iyi bir ücretti". Bununla birlikte şirketin ilk dönemlerinde istihdam edilen işçilerin tamamına yakını, araç üretiminin hemen tüm aşamalarına bilgi ve teknik yeterlik anlamında hâkim kişiler arasından seçilirken, fabrikada üretimin endüstrileşmesiyle, diğer bir ifadeyle üretim süreçlerinin fragmanlara ayrılmasıyla birlikte "sözde uzmanlaşmış işçiler" istihdam edilmeye başlanmıştı. Bu süreçte alanında yetkin işçilerin yerine işe alınmaya başlanan "uzmanlaşmış işçilerin işi pek fazla düşünce veya karar gerektirmeyen minyatür işlemlerden ibaretti" (Sennett, 2014, s.42).

Bu anlamda işçilerin vasıfsızlaştırılması sürecinin köşe taşlarından olan iş bölümü uygulamasının tarihte belki de en üst seviyesine 1914 yılında Henry Ford'un, sahibi olduğu Ford Motor Şirketi'nde uygulamaya koyduğu üretim bandı tekniğiyle ulaşılmış olduğu görülmektedir. Henry Ford'a ilham verenin, 1911 yılında kaleme aldığı *The Principles of Scientific Management* başlıklı eseriyle Frederick Winslow Taylor olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Bu eserinde Taylor, "emek üretkenliğinin, her

emek sürecinin ayrı ayrı hareketlere ayrıştırılması ve bu ayrıştırılmış işlerin zaman ve hareket araştırmasının katı standartlarına uygun olarak düzenlenmesi yoluyla nasıl radikal biçimde arttırılabileceğini" anlatmaktadır. Ancak Taylor'un ilkeleri, Ford'un uygulamalarından önce de pek çok endüstri dalında uygulanmaktaydı. Lakin Ford'un vizyoner kişiliği onu tarihteki tüm diğerlerinden farklı kılıyordu. O, "kitle üretiminin kitle tüketimi, emekgücünün yeniden üretiminde yeni bir sistem, emeğin denetiminde ve yönetiminde yeni bir politika, yeni bir estetik ve psikoloji, kısacası, rasyonelleşterilmiş, modernist, popülist yeni tür bir demokratik toplum demek olduğunu açıkça" görebilmiştir (Harvey, 2012, ss.147-148).

Ford, sermaye odaklı yeni bir toplum inşa etmeyi umuyordu. Nitekim çalışma sürelerinin kısaltılması ve işçilere ödenen ücretin artırılması yoluyla ulaşılmak istenilen tek hedef, işçinin oldukça üretken montaj hattı sisteminin gerektirdiği disipline ayak uydurabilmesini sağlamak olmamıştır. Bunun yanında gerçekleştirilmek istenilen asıl hedef; büyük şirketler tarafından kitlesel olarak üretilen ve pazara sunulan ürünler için yeterli düzeyde bir gelire sahip olan ve yeteri kadar boş vakti bulunan sadık bir tüketici kitlesinin yaratılabilmesi olmuştur (Harvey, 2012, s.148).

Keza kapitalist üretim sisteminde işveren açısından ortaya çıkan ilk ve belki de en önemli problem, pazara sunmuş oldukları ürünler için gerekli olan talebin yaratılmasıydı. Zira emeklerinden başka satacak bir şeyi bulunmayan kitleler, üretim sürecinde ihtiyaç duyulan emek miktarını karşılamada son derece cömert davranmaktaydı. Dolayısıyla kapitalistin bu soruna çözüm üretebilmek adına yapması gereken şey, üretim sürecinde gerekli olan iş gücünü temin etmek değil; ürünlerini satabileceği yeni bir tüketici kitlesi oluşturmak ve onların iştahlarını sürekli olarak canlı tutabilmek adına birtakım yapay ihtiyaçların yaratılmasıdır (Lafargue, 2013, s.42).

Antonio Gramsci (1999, s.597) ise, Henry Ford'un sistemin hizmetine sunmuş olduğu yeni üretim ilkelerini "Fordizm" şeklinde kavramsallaştırarak, bu dönüşümün yarattığı yeni bir işçi ve insan tipine dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Ona göre yeni iş yapma yöntemleri, yeni bir yaşam tarzını ve düşünce yapısını da zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle, bu iki alandan birinde gerçekleştirilen ilerleme ya da gerileme, diğerinde de benzer sonuçların ortaya çıkmasına neden olacaktır. Birinde beklenilen dönüşüm,

diğerinde ortaya çıkacak olanla mümkündür. Özetle Gramsci; "toplumsal, politik ve ekonomik dönüşümün bilgide, davranışta ve inançta benzer bir dönüşüm olmaksızın olanaksız olduğunu" görmektedir (Landy, 2011, s.60).

Marx'ın da ifade ettiği gibi bir toplumsal yapı, üretim süreçlerinin paralelinde üretim koşullarını da yeniden-üretmek zorundadır. Aksi halde bu yapı, çok geçmeden yok olmaya mahkûmdur. Çünkü üretimin sürdürülebilmesi ancak üretimin maddi koşullarının yeniden-üretimini, bir diğer ifadeyle üretim araçlarının yeniden-üretimiyle mümkündür. Nitekim bir işlikte gerekli süreler içinde tükenen hammadde yenilenmez, yapısal onarımlar gerçekleştirilmez, makine ve benzeri üretim aletlerinin bakımları yapılmaz ise o işlikte üretimin devam etmesi mümkün değildir. Özetlemek gerekirse, "üretimin nihai koşulu, […] üretim koşullarının yeniden-üretimidir" (Althusser, 2014, ss.35-36).

Modern kapitalist sistemle birlikte üretim araçlarında meydana gelen niteliksel dönüşümün yanında ortaya çıkan yeni iş yapma biçimleri, işçinin tutum ve davranışları ile bilinç yapısında yapısal bazı değişimlere neden olmuştur. Bu durum net biçimde, proletaryanın kapitalist toplumla, sosyal ve kültürel bütünleşmesi olgusunda karşılığını bulmaktadır. Dolayısıyla insanın modern dönemle birlikte ihtiyaç ve beklentilerinde, yaşam standartlarında, serbest zaman etkinliklerinde, siyasal tercihlerinde ortaya çıkan tek-tipleşme eğiliminin modern üretim tesislerinde, maddi üretim süreçlerinde meydana gelen bir bütünleşmeden kaynaklandığını ileri sürmek yanlış olmaz (Marcuse, 2010, ss.40-41). Zira Adorno ve Horkheimer'in (2010, s.60) de ifade ettiği gibi bir "toplumda konformizmi dayatan, zaten boyunduruk altında yaşayanları aptallaştırıp hakikatten uzaklaştıran bilinçli telkinler değil, toplumun somut çalışma koşullarıdır".

Nitekim endüstriyel üretim bir taraftan toplumsal sistemin yeniden biçimlendirilmesi sürecini beraberinde getirirken bir taraftan da toplumu bazı yeni alışkanlık biçimleri ve normlarla da tanıştırmıştır. Zira kapitalist üretim sistemi tarafından topluma sunulan her türlü tüketim nesnesi, ön-belirlenmiş olan bazı tutum ve davranış şekilleri ile entelektüel ve duygusal tepkileri paket halinde tüketicilere ulaştırmaktadır. Modern bireyin, kapitalist toplumsal sistem ile bütünleşmesi de böylelikle sağlanmaktadır. Nitekim bu tarz ürünler, sistemin yeniden-üretimi adına

insanlara birtakım öğretiler aşılarken onları bu doğrultuda manipüle etmektedirler. Bu süreç sonucunda ise bireye dayatılmış olan toplumsal yaşayış biçimi, alternatifi bulunmayan tek bir gerçeklik halini alır. "Böylece bir tek-boyutlu düşünce ve davranış kalıbı doğar ki, bunda içerikleri nedeniyle yerleşik söylem ve eylem evrenini aşan düşünce, özlem ve hedefler ya püskürtülür ya da bu evrenin terimlerine indirgenirler" (Marcuse, 2010, s.27). Adorno ve Horkhimer'in (2010, s.24) de ifade etmiş oldukları gibi "burjuva toplumu eşdeğerliliğin egemenliği altındadır. Eşdeğerlilik birbirinden farklı şeyleri soyut niceliklere indirgeyerek kıyaslanabilir hale getirir. [...] sayılara, nihai olarak bir'e bağlanamayan her şey yanılsamadır" (Adorno ve Horkheimer, 2010, s.24).

Bugün çok sayıda insan bunun fazla farkında olmasa da geleceğin en büyük küresel sorunları, her geçen gün toplumlar arasında biraz daha fazla yok olan dilsel farklılıklar ile bunların uzantısı olan çeşitli yaşam tarzlarının ve anlatılarının yitirilmiş olması nedeniyle ortaya çıkacaktır. Zira tüm dünyada aynı anlatıların, göstergelerin ve dillerin üretiliyor olması, insanın problem çözme yeteneğini sınırlandırarak onu tek kültürlülüğe mahkûm etmektedir. Çünkü günümüzde kültürel yaşantılarımıza hükmeden tek tipleşme eğilimleri, yaşamlarımızdaki her türlü çeşitlilik ile birer kültürel mozaik şeklinde görülebilecek olan alternatif yaşam tarzlarını ve anlatıları yok etmektedir (Gezgin, 2020, s.138).

1.3.2. Üretim Süreçlerinin Fragmantasyonu ve Gerçekliğin Yitimi

İnsanın gerçek özgürlük alanı, çalışmanın zoraki olmadığı ve günlük kaygılarla belirlenmediği yerde fiilen başlamaktadır. Doğal olarak bu alan, fiilî maddi üretim alanının dışında bulunmaktadır. İlkel insanın, temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek, yaşamını idame ettirebilmek ve yeniden-üretebilmek adına doğayla çetin bir mücadelenin içinde olması gibi uygar insan da yaşamında aynı zorunluluklarla karşı karşıyadır. Ancak o, ilkel insandan farklı olarak bu zorunlulukları, sınırları toplum tarafından belirlenmiş olan birtakım ön kabuller ve hemen her türlü üretim tarzına bağlı kalarak yerine getirmekle yükümlüdür. Zira insanın, tarihsel süreçte göstermiş olduğu ilerleme, onda bazı yeni ihtiyaçların ortaya çıkmasına ve bir anlamda bu fiziksel ihtiyaçlar alanının genişlemesine sebep olmuş ve olmaya da devam etmektedir. Ancak ortaya çıkan bu yeni ihtiyaçları karşılayabilmek adına insanlığın faydalanabileceği

üretken güçlerde de birtakım gelişmeler meydana gelmiştir. Bu alanda özgürlüğün sağlanması ise yalnızca doğayla ilişkisini rasyonel bir şekilde düzenleyen ve onu kolektif şekilde kontrol altına alan toplumsal insanın, ortaklaşa üreticilerin faaliyetleriyle mümkündür ve bu, insan doğasına en yaraşır ve elverişli koşullar altında, oldukça az bir enerji kullanımıyla yapılabilir. Ancak burası yine de bir zorunluluk alanı olmayı sürdürür. Nitekim gerçek özgürlük alanının sınırları, Marx'ın ifadesiyle, "kendi başına bir amaç olarak insan enerjisinin gelişmesi", bunun çok daha ötesindedir. Lakin bu gelişmeyi sağlamanın tek yolu, yine meselenin temelinde bulunan bu zorunluluklar alanıdır. Buradaki temel önkoşul ise emek-gününün kısaltılmasıdır (Marx, 1997, s.720).

Ancak modern dönemde üretim, insani olmaktan uzak, son derece mekanik süreçler içinde gerçekleştirilmektedir. Mekanikleşmenin bu derece artması, üretim süreçlerinde insana duyulan ihtiyacı oldukça azaltırken, emeği basitleştirilmiş birkaç işleme mahkûm etmiştir. Böylece insan için yaşanılan hayat, yalnızca şoklar düzeyindeki görünümleriyle algılayabildikleri örtük bir gerçeklik halini almıştır. Aynı zamanda bedensel emeğin istihdamında açığa çıkan fragmantasyon, toplumun yalnızca mavi yakalı kesimlerini değil; bu yeni üretim tarzına tüketici olarak katılan herkesi etkisi altına almıştır. Çünkü geçmişin zanaat düzeninde bir çalışan, çıraklıktan ustalığa giden doğal bir evrim süreci içinde mesleğinin tüm inceliklerini öğrenme şansına haiz olurken; yeni dönemle birlikte bu şans tamamen elinden alınmış ve tümüyle bir başkası tarafından geliştirilerek üretim sürecine dahil edilen birtakım işlemleri öğrenmek ve uygulamak zorunda bırakılmıştır. Böylelikle "imalat ve üretim sürecinin belirli bir fragmanında [...] istihdam edilmeye başlayan işçiler de; uzmanlaşmadaki gelişmelerle birlikte serbest meslek sahibi olan hizmet sektöründe çalışan okumuşlar, uzmanlar da toplumsal hayatın işleyişini bütünlüğü içinde kavrayabilecek bir algılama [...] biçimine erişemez olmuşlardır". Üretim süreçlerindeki dönüşümle birlikte meydana gelen bu duruma paralel olarak modern birey de yaşamının çeşitli alanlarında oluşturmuş olduğu pek çok davranış biçimini kendi istek ve arzuları doğrultusunda değil; sırf bir başkası, onu uygun bulduğu için benimseme yolunu tercih etmektedir. Ayrıca "hızlanan, süreleri kısalan, her an yerlerini yenilerine bırakmak durumunda bulunan anonimleşmiş yeni toplumsal ilişkilerin getirdiği mantık da gündelik yaşamın bilincini aşamamış insan için,

bu tür davranış düzenlemelerini yerinde ve doğru davranışlar olarak göstermektedir" (Oskay, 2013, ss.348-349; 2014a, s.136).

Dolayısıyla sanayileşmeyle birlikte üretimin, toplumun çoğunluğu için çok fazla düşünsel birikim gerektirmeyen bir şey haline gelmesinin yanında, ortaya çıkan bir diğer olumsuzluk da insanın gerçekliğe bakışında meydana gelen bu radikal değişimdir. Çünkü bir insanın algılamaları, ancak zaman ve mekân pratiklerinin uyumlu bir bütünlüğe ulaşabildiği durumlarda doğru bilgiye dönüşürken; işçinin, üretimin küçük bir fragmanında çalışmaya zorlanması, onun üretim sürecini bütünlüklü bir biçimde kavramasına engel olmuş, bu durum da insan deneyiminin bilgiye evrilme sürecini sekteye uğratmıştır. Zira Oskay'ın da ifade etmiş olduğu gibi "işlikte imalat sürecini bir süreç olarak değil; işçinin, üretim işlemlerinin hangi bölüntüsünde istihdam ediliyorsa oradaki fragmanı kadar [...] algılayabilmesi onun işlik dışı hayatındaki realitesini oluşturan olguları da bütünlükten [...] uzak, atomlaşmış, rastlantısallaşmış olgular olarak algılama alışkanlığı kazanmasına neden olmuştur". Böylelikle işçinin modern üretim teknikleriyle birlikte, sosyal gerçekliğini kendi deneyimleri üzerinden algılayabilmesi artık imkânsız bir hale gelmiştir. Bunun sonucunda ise içinde yaşadığı gerçekliği ve bu gerçekliği meydana getiren olguların her birini geçmişle ve gelecekle bağlantılı süreçler şeklinde kavramaktan uzak modern birey, var olan koşullar karşısında kendisini edilgen bir varlık olarak duyumsar hale gelmiştir (Oskay, 2014c, s.132).

Tüm bu süreçler boyunca insan, kendisini toplumsal bir varlık biçiminde duyumsayamadığı için yaşamında bireysel çıkarlarını öncelemeye başlamıştır. Aynı zamanda bireysel ve toplumsal yaşamını zenginleştirebilmesinin bir aracı olan çalışma, onun için artık zoraki ve çekilmez bir etkinlik halini aldığından, "var olma" edimini "sahip olma" edimine eşitlemiştir. Sahip olduğu belki de yegâne araç olan eleştirel ve yaratıcı aklını ise kitle iletişim araçlarının manipülasyonuna açık hale getirmiştir. İnsanın başına gelmiş olan tüm bu musibetler, onun bireysel ve toplumsal gerçekliğini doğru bir şekilde algılayamamasından kaynaklanmaktadır. Yaşamda olup bitenleri anlamlandırmada zorluk yaşayan modern birey, kontrolün de aslında büyük oranda kendisinde olduğunun farkındalığına erişememiştir. Bu nedenle hayatın gel-gitleri karşısında edilgen bir konumda bulunan modern birey, kolektif anlam üretme

imkânından da oldukça uzaklaştırılmıştır. Dolayısıyla varoluşunu insani ilişki ve değerlerle zenginleştirmek yerine, kendisini kitlesel olarak üretilip tüketilen metalarla kurduğu ilişkide arar hale gelmiştir. Bunun sonucunda ise kendilerine, "'Tüketiyoruz, o hâlde bireyiz!' dedirten kapitalist mahkûmiyet" yaygınlaşmaktadır (Özbudun ve Demirer, 2008, ss.44-45 ve 86). Nitekim Aydoğan'ın (2000, s.92) da belirttiği gibi "sanayi toplumuna geçişle birlikte çalışma, bir gereksinimin doyurulması olmaktan çıkarak çalışma dışındaki gereksinimlerin doyurulması için bir *araç* durumuna gelmiştir".

Özellikle, Fordist üretim mantığının yetersiz kaldığı, kapitalizmi yeni krizlerin içine sürüklediği 1970'li yıllarda bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sunduğu imkânlar sayesinde piyasanın önem ve etkinliği arttırılırken Post-Fordist üretim mantığı işlerlik kazanmıştır. Bu dönüşümle beraber, tüketime dayalı olarak işleyen küresel ekonomik sistem, "özelleşmiş" tüketime dayalı "esnek üretim"ci bir yapıya evrilmiştir. Böylelikle piyasa, tarihte daha önce görülmemiş ölçüde önem kazanırken, üretim toplumu şiarı yerini dönüşsüz bir biçimde "rantiye" bir tüketim toplumuna bırakmıştır. Bu dönüşüm, toplum içindeki metalaşma ve şeyleşme süreçlerini hızlandırırken; kapitalist kültür tarafından manipüle edilmiş insan kalabalıklarını; üretmekten çok tüketmeye, toplumsaldan çok bireysele, emekten çok metalara değer veren tutsak müşteriler haline getirmiştir (Özbudun ve Demirer, 2008, s.86).

Aynı zamanda bireysel tercihler, kişisel tüketim aracılığıyla en üst noktasına ulaşırken, kolektif dayanışma biçimleri ile sahip olunan kimlikler zayıflamış, yeni bazı kimlikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla birey de artık "bütün, kararlı ve tamamlanmış özerk bir ego ya da rasyonel benlik biçiminde değildir". Keza benlik de parçalı ve tamamlanmamıştır; çoklu benlikler ya da kimlikler üzerinden varlık kazanan "üretilmiş" benlikler söz konusudur artık (akt. Aydoğan, ss.25-26).

1.4. Yaşam Deneyimlerinin Bellek Üzerine Etkileri

Toplumsal yaşamda zamanın algılanış biçimi hissedilenin, deneyimlenin ötesinde bir etkiye sahiptir. Çünkü zaman, gündelik yaşam deneyimlerimizi çeşitlendirmenin yanında bir baskı aracına da dönüşebilmektedir. Bellek, bu baskı

biçiminin en görünür olduğu alandır. Zira çizgisel-ilerlemeci bir zaman ve tarih anlayışı, her daim geleceği dikkate alırken, geçmişi göz ardı etmektedir. Tarihin bu şekilde, tek bir doğrultuda ilerlediği yönündeki anlayış, iktidar unsurunu bünyesinde barındırmaktadır. Kapitalist sistemin ve iktidarın yarattığı bu baskıcı anlayış, hep daha ilerisini, hep daha fazlasını arzularken, dışarıda kalanları yok sayar. Bu noktada yaratılan unutma kültürü üzerinden geçmiş ile bağlar koparılırken, toplumsal bellek yeniden biçimlendirilir. Bu biçimlendirmede, ilerlemeci anlayışa ters düşen hemen her şey terk edilirken, bugünde, "şimdiki zaman"da olan sanki hep öyleymişçesine normalleştirilir. İktidarın varlığını devam ettirebilmek adına başvurduğu en önemli araçlardan biri işte bu normalleştirme, diğer bir ifadeyle unutturma sürecidir. Bu şekilde, muktedirin arzuları doğrultusunda "geçmiş"in yeniden biçimlendirilen izlerinden arda kalan ise geçmişini bilmeyen, bir rüya âlemine hapsolmuş, deneyim yoksunu bireylerdir (Başyurt, 2017, ss.2 ve 4).

Bu anlamda modern insan ile ilkel insanın, kendi varoluşsal koşullarına dair yaklaşımlarında birtakım farklılıklar bulunduğunu söylemek mümkündür. Modern insan kendisini tarihi olayların süzgecinden geçirerek inşa etmiş bir varlık biçiminde duyumsarken; ilkel insan ise varoluşunu mitik olaylara borçlu olduğunu düşünmektedir. Fakat günümüzde modern insanın yaşamında ortaya çıkan temel problem, onun kendisini tarihsel olayların var ettiği bir canlı olarak kabul etmesiyle beraber bu tarihi hiçbir şekilde merak etmiyor oluşudur. Oysaki ilkel insan, varoluşunun kaynağı olarak gördüğü mitleri detaylı biçimde öğrenmekle kalmaz, anlatılan olayları mitik törenlerle tekrar tekrar deneyimlemekle kendisini mükellef kılar. Bu noktada modern insan ile ilkel insanın tarih anlayışlarındaki temel farklılık ortaya çıkmaktadır. Modern insan, tarihe bakış açısındaki birtakım aksamalardan dolayı tarihsel olayların değişmezliğine inanırken; ilkel insanın algı dünyasında mitik olayların değişmezliğine dair herhangi bir inanış bulunmamaktadır (Seyidoğlu, 2017, ss.19-20).

Dolayısıyla insan, kendi gerçekliğini inşa etme noktasında zamanın tersine döndürülemezliği boş inanını aşmalıdır. Bu yönde ortaya koyacağı bir karşı çıkış onu ölü Zaman'ın ağırlığından kurtaracaktır. Böylelikle geçmişin yükünü omuzlarından attıktan sonra yaşamına yeniden başlayabileceği umudunu içinde canlı kılarak kendi

dünyasını yeniden yaratmaya girişebilecektir. Fakat ne yazık ki bugün insanın bu başkaldırıyı ortaya koymasında ona rehberlik edebilecek olan mitlerin ya da bu mitlerin uzantısı olan mitik törenlerin eski güçlerini koruduklarını söylemek mümkün değildir. Yine de hem ilkel insan hem de modern insan için bugün varlığını hala devam ettiren ortak bir öğe bulunmaktadır ki o da "geçmişin kesin ve eksiksiz olarak yeniden anımsanmasının önemi"dir. Bu öğe ilkel topluluklarda, mitik olayların yeniden anımsanması biçiminde karşılık bulurken; modern toplumlarda söz konusu olan, tarihte yaşanmış hemen her şeyin yeniden anımsanmasının son derece önemli oluşudur (Eliade, 2017, s.185 ve 190).

Bu noktada roman, geçmişte mit ve masal gibi anlatıların geleneksel toplumlarda üstlenmiş oldukları rolü üstlenmeye başlamıştır. Modern dönemde insanlar, artık kutsallıktan arınmış mitolojik anlatıların peşinde olduklarından, bu yazın türüne yoğun bir ilgi göstermişlerdir. Zira roman; insanın farklı evrenleri deneyimleyebilme ve sıradanın dışında gerçekleşen birtakım olayları gözlemleyebilme gereksinimini, içine düşmüş olduğu her türlü olumsuzluğa rağmen halen karşılayabilir görünmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki insanın bu tarz gereksinimleri onun, diğerleriyle arasında bir düşünce ve duygu ortaklığı kurabilmek, aynı zamanda çevresinde olmuş ya da olabilecek olanları öğrenebilmek istek ve arzusundan kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan başta roman olmak üzere birçok edebi eserde tarihsel zamana karşı duruş, diğer sanat dallarından çok daha güçlü bir şekilde hissedilebilmektedir. Bu eserlerde, insanın içinde yaşamak ve çalışmak zorunda olduğu zamanın ritminden çok daha farklı bir zamanın ritmine erişmenin arzusu vardır. Bu anlamda "okuma – özellikle de roman okuma yoluyla gerçekleştirilen 'Zaman'dan çıkış,' edebiyatın işlevini mitolojinin işlevine en çok yaklaştıran şeydir". Kişinin roman okuduğu esnada deneyimlediği zaman ile geleneksel bir toplum içinde bir mit anlatıldığı esnada dinleyicilerin deneyimlemekte oldukları zaman aynı olmasa da okuyucu, tarihsel ve kişisel zamanın dışına çıkarak masalsı ve tarih-ötesi bir zamanı deneyimleyebilmektedir. O, yabancı ve hayali bir zamanla karşı karşıyadır (Eliade, 2017, ss.250-252).

Benjamin'e göre bir hikâyenin yaratılması ve dinlenmesinde insanın sahip olduğu en önemli yeti olan bellek, yaşanmış bir olayın nesiller boyu aktarımını mümkün

kılan gelenekler zincirini oluşturmaktadır. Böylelikle yaşamdan elde edilen deneyimin bütünsel ve eksiksiz bir niteliğe kavuşması için gerekli olan kültürel ve manevi bağlar yaratılmaktadır. Diğer bir ifadeyle "deneyimin (*Erfahrung*) bulunduğu yerde, bireysel geçmişin belli içerikleri, kolektif geçmişin malzemeleriyle birleşir". Nitekim insanlık tarihi boyunca, pek çok tören ve şenlikli gösteriler aracılığıyla gerçekleştirilmiş olan ritüeller, bireysel geçmiş ile kolektif geçmişi birbirine bağlamıştır. Ancak romanın ortaya çıkışıyla birlikte, belleğin modern öncesi toplumlar için üstlendiği rol de değişmeye başlamıştır (Bruck, 1998, s.32).

Romanın ortaya çıkışına denk gelen modern dönemle beraber, insan yaşamında "iradeye bağlı olmayan bellek" değer kaybederken, "iradeye bağlı bellek" ön plana çıkmıştır. Bu kavramları, Bergson'un *memoire pure*[*] kavramından esinlenerek oluşturan Proust'tan ödünç almış olan Beckett, -ki Benjamin de bu iki kavramı ondan ödünç alarak kullanır- yine Proust üzerine kaleme almış olduğu bir inceleme yazısında iradeye bağlı olmayan belleği, "geçmişin ve insan eylemlerinin karmaşıklığının ardında yatan birliğin imgesini canlandırmada romancının gereksinim duyduğu bir yeti" şeklinde tanımlamaktadır. Zira iradeye bağlı bellek, zihin aracılığıyla ve bilinçli bir şekilde oluşturulmuş olan geçmiş izlenimlerini yeniden üreten "zihnin tek biçimli belleği"dir. Bu bellek türünün tıpkı bir fotoğraf albümünün sayfalarını çevirme işlemine benzeyen işleyim mantığı, "rastlantısal" ve "gerçeklikten uzak" imgeler üretmektedir. Kısacası "içindeki malzeme geçmişten hiçbir şey içermez; yalnızca, bir zamanlar endişelerimizden ve çıkarcılığımızdan çıkarılıp atılmış, bulanık ve tekbiçimli bir yansıtmayı içerir – yani hiçbir şey içermez" (akt. Bruck, 1998, ss.32-33).

Freud da iradeye bağlı belleğin kalıcı anı izleri taşımadığını ileri sürmektedir. Bunun yerine, dış dünyada daima var olan ve bilincin "şoklar" şeklinde algıladığı uyaranlar ile yoğun enerjilere karşı koruma işlevini yerine getirmektedir. Çünkü bu şokların bilinç tarafından kaydedilmeleri ne kadar rahat gerçekleşirse, kişi üzerindeki sarsıcı etkisi de o kadar az olacaktır. Bu işleyiş insanın, yaşamda edinmiş olduğu olumsuz deneyimleri bilinçaltına iterek yola "sorunsuz" bir biçimde devam etmesini sağlayan bastırma mekanizmasının işleyişiyle benzerlik göstermektedir. Ancak bastırma

[*] Arı bellek, temiz bellek.

mekanizması her türlü anı izini koşulsuzca biriktirip saklarken, iradeye bağlı bellek ise "dışsal uyarıları ve şokları, kısa ömürlü, bilinçli bir *Erlebnis*'e dönüştürerek, sarsıcı bir *Erfahrung* olmaktan ve altlarında bir anı izi bırakmaktan alıkoymaktadır". Benjamin tarafından kullanılan ve Almanca'da "deneyim" sözcüğüne karşılık gelen bu iki kavramdan *Erfahrung*, bir bütünlük ve süreklilik halini betimlerken, gerçeklikle bütünleşmiş bir deneyimi ifade etmektedir. Bu nedenle *Erfahrung,* bilgi ve bilgeliği besleyen bir deneyim türüdür. *Erlebnis* ise atomize ve yalıtılmış bir deneyim türüdür; "herhangi bir tutarlılık ve süreklilik oluşturmayan, birbirinden kopuk ve parçalanmış anlar biçiminde yaşanan gerçekliktir" (Bruck, 1998, s.33).

1.4.1. Kent Yaşamının Bellek Üzerine Etkileri

İnsanın yaşadığı çevreyi ve içinde bulunduğu ortamı, diğer bir ifadeyle toplumsal realitesini algılayabilmesi ve anlamlandırabilmesi yaşam deneyimleri aracılığıyla mümkün olmaktadır. İnsan yaşamı deneyimlerken, bulunduğu ortamdaki diğer nesne, simge ve olgularla da etkileşim içindedir. Çevresindeki nesne ve olgular ile bunları ifade eden simgeleri algılamaya başladığında ise bunlar arasından birbirleriyle anlamsal ilişkiler içinde olanları, algılamanın meydana geldiği mekân ve zaman boyutu üzerinde sıralı şekilde bir araya getirerek anlamlı bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu sayede yaşam deneyimleri, birbirleriyle ilişkili deneyimler bütünü haline gelmektedir. Böylelikle insanın çevresini, çevresindeki olgular ile bunların simgesel ifadeleri aracılığıyla söze dökülen ve toplumsal ortamında meydana gelen birtakım dönüşümleri, bütünlüklü bir süreç içinde algılaması mümkün olmaktadır. Olguları birbirlerinden bağımsız, rastlantısal gelişmeler sonucu ortaya çıkmış olan olgular şeklinde değil; doğal ortamında, toplumsal ortamında belirli bazı etmenlerin karşılıklı etkileşimi ile meydana gelmiş olan birtakım gelişmelerin neticesinde ortaya çıkmış olgular biçiminde algılamaktadır. Dolayısıyla algılanım esnasında zihnini uyanık halde tutabilen bir insan için olguların nedenleri ile nasılları anlaşılabilir ve kavranabilir bir şekilde ortada durmaktadır. Ancak bunun mümkün olabilmesi; kişinin çevresindeki olgular, nesneler ve bunların simgelerine dair algısının, zihnindeki zaman ve mekân boyutları üzerinde koordinat noktalarının belirlenebilir olmasına bağlıdır. Koordinatların belirlenmiş olması sayesinde birbirinden bağımsız, bağlamdan kopuk, rastlantı sonucu oluşmuş gibi

görünen olgular bile açıklanabilir birtakım gelişmelerin aşamaları şeklinde görülecektir. Fakat Oskay'ın da belirttiği gibi bunun gerçekleşebilmesi; "zaman ve mekânın organik bir bütünlük içinde yaşanabilmesini önlemeyen bir toplumsal hayat tarzının oluşması[na], böyle bir hayat tarzından uzaklaşılmamış olması[na]" bağlıdır. Modern yaşam ise başlangıcından itibaren bu uzaklaşma tarafından belirlenmiş olan bir yaşama üslubudur (Oskay, 2014c, ss.130-131).

Dolayısıyla toplumsal gerçekliğin basit zihinsel süreçlerle algılanabilir olmasının ön koşulu, yüzlerce yıl değişmeden kalabilmesidir. Toplumsal yaşama durağanlık hâkim olduğu müddetçe gerçekliğin dayandığı temel değerler ile insanlar arası ilişkilerin asıl mahiyeti çok daha az öğeyle algılanabilir ve ifade edilebilir olmaktadır. Ancak tarihsel süreç içinde üretkenlikteki artışa paralel olarak toplumsal yaşam pratiklerinde ortaya çıkan dönüşüm ve insan ilişkilerinin değişen doğası, gerçekliği algılanması güç bir hale getirirken; gerçekliği algılayabilmek, daha gelişkin zihinsel süreçlere bağlı olmuştur (Oskay, 2014c, ss.91-92).

Connerton, bellek sanatının iki temel özelliği bulunduğunu ifade etmektedir. İlk olarak bellek sanatı, sabit bir mekân sistemine bağlıdır. İkinci olarak da hatırlama eylemi dolaylı olarak insan bedeniyle ilgilidir; diğer bir ifadeyle bellek aktivitelerinin insan ölçeğinde gerçekleştiği kabul edilebilir. Ayrıca hatırlanması gereken şeylerin düzeni, mekânın düzeni tarafından muhafaza edilmektedir. Dolayısıyla günümüzde unutkanlığın bu kadar yaygın bir fenomen haline dönüşmesinin altında, modern toplumsal yaşamı yerellikten ve insani ölçeklerden uzaklaştıran birçok faktör yer almaktadır: "İnsanüstü hız, akılda tutulamayacak denli büyük megakentler, emek süreciyle bağı kopmuş tüketicilik, kent mimarisinin kısa ömrü, içinde yürünebilir kentlerin ortadan kalkması…". Günümüzde, yaşamın ölçüsünün insan olduğu dahi modernite tarafından unutturulmuş gibidir. Zira bugün, ortak insanlık değerlerinin, insanlığın kolektif anılarının birer ürünü olan yaşamın anlamına dair ne varsa, sarsıntılı bir değişim sürecinden geçmektedir. Yaşamın anlamı, modern hayatın getirdiği yapısal dönüşümlerle her geçen gün biraz daha aşınmaktadır. Modern dönemle beraber ulaşım teknolojilerinde yaşanan gelişmeler bir taraftan mesafelerin önemini ortadan kaldırırken bir taraftan da yerleşim yerlerinin belirli amaçlar doğrultusunda yeniden düzenlenmesi

sürecini başlatmıştır. Bu sürecin bir sonucu olan kent yaşamı, "hem anlık olayların yaşattığı sarhoşluğu, hem de belirli bir mekânda yerleşik olma durumunun unutuluşunu" da beraberinde getirmiştir. Makineleşme ise insan hareketliliğini daha önce hiçbir çağda olmadığı kadar hızlandırırken, görülebilir olanın durağan olduğu yönündeki varsayım da yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Görülebilir olan artık adım adım gözlerden kaybolur. Böylelikle modern yaşamda hem kişisel anılar hem de alışkanlıklar daha fazla unutulabilir bir niteliğe sahiptir; zira Connerton'un da ifade etmiş olduğu gibi "artık kültürel olarak çökelebilmek için daha az zamanları" vardır (2018, ss.15 ve 139).

Keza modern dönemle beraber hem üretim süreçlerinde hem de iş dışı yaşam alanlarında insan pratiğinin fragmanlaştırılmış bir tarzda deneyimlenmeye başlanmış olması, yaşamda karşılaşılan olay ve olguların, bir sürecin parçaları olarak görülmesine ve bütünsel şekilde kavranılmasına engel olurken, bu durum çekilen sıkıntıların tarihselliğini yaşanılan günde dahi görünmez kılmaktadır. Böylece modernitenin olumsuz sonuçlarından biri olan fragmante zaman deneyimi, insanda "unutma" ve "belleksiz kalma" problemlerini ortaya çıkarırken; bu problemler, yabancılaşma temelinde yükselen verili toplumsal sistem karşısında onu, her geçen gün daha da bilinçsiz biri haline getirmektedir. Çünkü Oskay'ın (2013, s.148) da ifade ettiği gibi "'belleksiz kalma' insanın varolan'ı, olabilecek olan tek hayat saymasına; varolan karşısında eleştirel bir duygu ve zihin zenginliği kazanamamasına yol açmaktadır".

Dolayısıyla modern kent yaşamında olay ve olguların algılanışı yalnızca şoklar düzeyinde gerçekleştiği için, meydana gelen hiçbir olayın, önceden yaşanmış başka bir olayın devamı şeklinde algılanması çoğunlukla mümkün değildir. "Olaylar, tıpkı gazetelerin hayatın sürecini gündelikleştirilmiş haberlere dönüştürmesi gibi, sadece yaşanan güne ait olayların akışından izlenebilecek Tarihin yardımı ile değil, gazetelerin yer vermeğe başladığı yıldız fallarındaki uzak yıldızlardan beklenmektedir". Bu anlamda modern yaşamın gündelik akışı ile şansı, kağıtların dağıtıldığı her elde sonsuz ihtimaller denizi içinde tekrar tekrar yaşanabilecek bir olgu şeklinde sunan kumar arasında benzerlik kurulabilir. Zira bir önceki el veya günden bir şey kazanmanın mümkün olmadığı kumar oyununda da olduğu gibi modern yaşam da "insanın dış gerçeklikle ilgili olarak kendisi adına bir şey biriktirmesine (bellek edinmesine) ve bu

birikim aracılığı ile yaşadığı toplumsal sürecin tarihini kavramasına olanak bırakmayan reel yaşamının her gün yeniden yinelenmesi"nden ibarettir (Oskay, 2014a, s.137).

Roman türünün ortaya çıkışına da tanıklık eden erken modern dönem içinde geleneksel yaşam alanlarını terk ederek kentlere göç etmiş olan herkes, buralarda farklı bir bilinçlilik halini deneyimlemek zorunda kalmıştır. Çünkü insan, hemen her türlü farklılığı kayıt altına alan bir varlıktır ve zihni, peşi sıra gelen anlık izlenimler arasındaki farkla uyarılmaktadır. Ancak "kalıcı izlenimler, alışıldık bir düzen içinde seyreden kanıksanmış ve düzenli karşıtlıklar sergileyen izlenimler, bilincin uyanıklığına çok daha az ihtiyaç duyar – özellikle, değişen imgelerin yoğunluğuyla, tek bir bakışta görülenin süreksizliğiyle, birbiri ardınca akın eden izlenimlerin şaşırtıcılığıyla karşılaştırıldığında". Bu nedenle kent yaşamında maruz kalınan içsel ve dışsal uyarıcıların hızlı ve kesintisiz saldırıları, uyarıcıların sinirler üzerindeki yoğunluğunu oldukça artırdığı için modern bireyin çok daha uyanık bir bilinç düzeyiyle hareket etmesi gerekmektedir. Zira kentlerde mesleki, ekonomik ve sosyal yaşamın hız ve çeşitliliği, kırsaldakiyle derin bir karşıtlık içinde bulunmaktadır (Simmel, 2013, s.84).

Kenti deneyimlemekte olan modern bireyin, burada bilincini daha işlevsel kılmak zorunda kalması, onun adına bazı olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Nitekim kasaba ve köylere özgü olan ilişki biçimleri "ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmıştır; en kolay şekilde geliştikleri yer, kesintiye uğramayan alışkanlıkların düzenli ritmidir". Ancak ruhun açık, bilinçli ve yüksek katmanlarında yer alan zihin; insanın içsel potansiyelleri arasında, uyum sağlama yetisi en yüksek olanıdır. Dolayısıyla insanın duygu dünyası, kente özgü yaşam ritmine ayak uydurabilmek için çok sayıda sarsıntılı ve sıkıntılı durumla mücadele etmek zorunda kalırken, zihin bunların hiçbirinden etkilenmez. Bu nedenle modern birey, "tehdit edici seyri ve aykırılıklarıyla kendisini köksüz bırakacak dışsal çevresine karşı koruyucu bir organ" geliştirerek bundan böyle yüreğiyle değil, zihniyle tepki göstermeye başlamıştır (Simmel, 2013, ss.84-85).

Ayrıca modern yaşam tarzı, insanın diğer insanlarla ve toplumsal realite ile karşılaşma anlarını oldukça kısa sürelerle sınırlandırmıştır. İnsanlar arasında kurulmaya çalışılan her türlü ilişki, elle tutulur bir sonuca varmadan son bulurken, hemen bir

yenisine kapı aralanmaktadır. Bu nedenle hemen hepsi oldukça kısa sürelerle ve son derece yüzeysel bir şekilde yaşanıp geçilmektedir. Aynı zamanda özgün ve bireysel niteliklere kapalı olan modern ilişki biçimi, önbelirlenmiş davranış kalıpları üzerinden sürdürülmektedir. Bunun altında yatan temel sebep, insanlar arasında oluşabilecek herhangi bir kolektif hareketliliğin, ilişkiler henüz beklenen derinliğe ulaşamadan önünün alınmak istenmesidir. Nezaket ve görgü kuralları ise modern kentlilerin olası karşılaşma anlarında, karşılaşma mekânından "en az zararla" kurtulabilmeleri için sunulmuş reçeteler gibidir. Dolayısıyla insanlar arası ilişkilerin bu denli yozlaşmış olması, kentleri adeta insandan arındırılmış boş birer mekân haline getirmiştir. Hayat böylece akıp giderken, "her şey hiçbir şeyin sorumluluğunun alınmadığı; hiçbir şeyin oluşumunun tamamlanmadığı bir ortam içinde yaşanır. Böyle bir hayat yaşanırken insanlarla, nesnelerle ve olgularla ilişkilerden edinilen izlenimler, duygularda ve zihinlerde bütünleşemez" (Oskay, 2013, ss.291-292).

Freud, belleğin işleyim mantığının temeli olarak hemen her türlü uyaranın bilinçli olma haliyle ilgili olsun ya da olmasın, insanın algı sisteminde birer anı kalıntısı olarak kalıcı izler bırakabildiğini ileri sürmektedir. Aynı zamanda "bunlar, kendilerini geride bırakmış olan sürecin hiçbir zaman bilince çıkmadığı durumlarda en güçlü ve dayanıklı" halindedirler (Freud, 2011, s.37). Dolayısıyla şoklar düzeyinde algılanabilen toplumsal yaşam karşısında direnmeye çalışan modern bireyin yaşamındaki renkler de giderek solgunlaşır. Çünkü yaşamda maruz kaldığı şokların, bilinci üzerindeki olası etkilerinden kaçınabilmek adına yaşamı bütünsel bir süreç şeklinde algılamaktan ve onun anlamını kavramaya çalışmaktan imtina eder. Bu nedenle modern birey, hayatı "bölük pörçük ve şöylece yaşanıp geçiliveren bölüntüler" şeklinde yaşamayı tercih etmektedir. Dolayısıyla Benjamin'in de ifade ettiği gibi modern insanın kendi hayatını, bir bütünlük içinde anlamlandırabildiği tümlüklü bir yaşam (*Erfahrung*) şeklinde deneyimlemek yerine onu bölük pörçük ve şöylece yaşanıp geçiliveren bir yaşantıya (*Erlebnis*) dönüştürmesinin altında yatan asıl neden, modern yaşamın getirdiklerine karşı onun bilinçli olarak ortaya koymak zorunda kaldığı bu savunma mekanizmasıdır. Bu mekanizma sayesinde yaşam deneyimlerinin, bilinçaltına kadar ulaşmalarına engel olunurken bu deneyimlerin iradeye bağlı olmayan bellek düzeyinde kalmaları sağlanmaktadır. Böylelikle "iradeye bağlı bellek düzeyi [...] modern yaşamın şoklarına

karşı savunulmuş olmaktadır". Ancak bu bilinçli savunmanın, reel yaşamın yoksullaşması pahasına gerçekleştirilmekte olduğu ise unutulmamalıdır. Zira bireyin geliştirmiş olduğu bu modern savunma mekanizması aracılığıyla hayatın içinden herhangi bir an, istenmediği takdirde yaşamın bütünlüğüne dahil edilmemektedir. Ancak bu durumda yaşam, "bütünlüklü yaşam deneyimleriyle özgünleştirilmiş bir hayat olarak" yaşanamaz. Diğer bir ifadeyle yaşanılan hayat, yalnızca iradeye bağlı bellek düzeyinde geçici birtakım izler bırakırken; iradeye bağlı olmayan bellek düzeyinde ise herhangi bir yaşam izine rastlanmamaktadır. Oysaki "yaşamın *Erfahrung* olarak yaşanabilmesi, yaşamın izlerinin iradeye bağlı bellek düzeyini aşarak iradeye bağlı olmayan bellek düzeyine erişebilmesine; yaşanan hayata iradeye bağlı olmayan belleğin de katılabilmesine bağlıdır". Diğer yandan modern bireyin, yaşamın getirdiklerine yalnızca iradeye bağlı belleğini aktif tutarak katlanabiliyor olmasından dolayı yaşamı bir bütünlük içinde algılayamaması ve bellekleştirememesi, onda geçmişindeki pek çok olay ve olguyu anımsayamama sorununu da ortaya çıkarmaktadır (Oskay, 2015, ss.148-150).

Dolayısıyla bugün var olan ve bir türlü çözüme kavuşturulamayan pek çok toplumsal sorunun kaynağında, günümüz insanının her türlü meseleyi bir diğerinden bağımsız şekilde ele alma uğraşı yatmaktadır. Çünkü o, her birinin tarihsel bağlamı dışında açıklanabileceği sanısına sahiptir. Oysaki bellek ve tarih; insan ve toplumun doğru bir şekilde kavranabilmesi ve geleceğin buradan hareketle tasarlanabilmesi noktasında temel birer unsurdur. Ancak günümüzde hemen her türlü olay ve olgunun şoklar düzeyinde algılanmakta oluşu nedeniyle insanın yaşamı saf haliyle algılayabilmesini mümkün kılacak bilişsel seviyeye erişmesi de son derece zor görünmektedir. Bu anlamda modern deneyimin, insanın bellek ve tarih bilinci kazanmasının önüne setler çektiğini söylemek de yanlış olmayacaktır (Oskay, 2013, s.245). Keza Jameson'a göre yaşadığımız çağda tarih anlamını yitirmiştir. Çağdaş toplumsal sistem, geçmişi muhafaza etme gücünü her geçen gün biraz daha kaybetmektedir. Bu süreçte işlevsel bir rol üstlenmiş olan medya, tarihsel unutkanlığımızın gerçek failidir. O, unutmamıza yardım edendir (akt. Aydoğan, 2005, s.27).

1.4.1. İdeolojik Manipülasyona Karşı Hikâye Anlatıcılığı

Alexis de Tocqueville de modern yaşamla birlikte ortaya çıkan bireyciliğin; insanları birbirinden uzaklaştırdığını, onları aileleriyle ve arkadaşlarıyla beraber bir köşeye çekilmek zorunda bıraktığını ifade etmektedir. Nitekim bireyin dünyasını güdükleştiren ve insanlar arası ilişkilere ket vurarak toplumu atomize eden şey de kitle toplumuna hâkim olan bu bireycilik anlayışıdır. Dolayısıyla Aydoğan'ın (2000, s.96) da aktardığı gibi "böyle bir toplumda kimseden bir şey beklemeden, kimseye borçlu olmadığını düşünerek yaşayan ve çağdaşlarından soyutlanan insan, kendi yalnızlığı içinde geçmişini de geleceğini de unutur". Çünkü modern dönemde insanlar arası ilişkilerin niceliksel anlamda artmasına karşın, niteliğinde ciddi bir düşüş meydana gelmiştir. İnsan ilişkilerinde derinlikten söz edebilmek artık son derece zordur. Modern dönemin eşitlik anlayışının ortaya çıkardığı tablo, yan yana duran ancak aralarında hiçbir insani bağ bulunmayan kalabalıklardan meydana gelmektedir. Böylesi bir toplumsal formasyonda yönetimler, "insanları daimî bir çocukluk halinde tutmaya" çalışırlar. Onları "sevinmekten başka bir şey düşünmemeleri şartı ile [...] yaşamak zahmetinden ve düşünmek sıkıntısından" kurtarmaktadırlar (akt. Oskay, 2014a, ss.44-45).

Dolayısıyla modern dönemle birlikte bilim ve teknoloji alanında çok büyük mesafeler kat edilmiş olmasına karşın, insanın kültür yaşamı oldukça sığ bir seviyede kalmıştır. Bu sığ kültür ortamında insan, toplumsal varoluş koşulları üzerine düşünmeyi akıl dahi edemez bir haldedir. Zira modern birey; dünya, yaşam ve diğer insanlar hakkındaki hemen her türlü bilgi ve enformasyona ancak verili toplumsal sistemin medya araçları dolayımıyla erişebilmektedir. Tam da bu nedenle insanın gündelik yaşam içindeki deneyimleri aracılığıyla toplumsal varoluşunu daha iyi kavrayabilmek üzere karşısına çıkan herhangi bir olay, olgu, nesne, insan ya da yaşamsal meseleyi belleğine kaydederek bilgiye dönüştürmesi ve bu yolla tarih bilincine sahip olabilmesi artık pek mümkün değildir. Çünkü yaşam deneyimlerinin organik bir bütünlüğe kavuşması noktasında temel bir unsur olan zaman ve mekân boyutları arasındaki harmoni, modern yaşamın örgütlenme tarzı içinde fragmantasyona maruz kalarak bozulmuştur. Bu nedenle birey, modern hayatın hızlı akışı içinde yakın çevresinde olup

bitenlere dahi anlam vermekte zorlanırken, kitle iletişim araçlarının sunduğu içerikler aracılığıyla bu boşluğu doldurmaya çalışmaktadır. Ancak bu içerikler birtakım çıkar çevrelerinin ve onların hizmetindeki medya profesyonellerinin süzgecinden geçerek ona ulaşmaktadır. Böylelikle hayatı ve kendisini kitle iletişim araçlarıyla ona sunulmuş olan manipülatif birtakım içerikler aracılığıyla anlamlandırma uğraşındaki modern bireyin, bunlar hakkındaki bilgisi de verili toplumsal düzenin yeniden-üretiminde işlevseldir. Dolayısıyla istekleri ve arzuları, korkuları ve kaygıları; büyüklük duygusu ve kıskançlıkları, başkalarını kıskandırmaya yönelik içinde duyduğu derin tutku dahi ona dışarıdan dayatılmış olan yapay bireyleşme pratikleridir. Nitekim kitle iletişim araçlarıyla sunulan içeriklerin hiçbir tanesinde ona gerçekten yol gösterebilecek olan sıradan insanın gerçek hikâyesinden bahsedilmez (Oskay, 2013, ss.62-63).

Oysaki XVIII. yüzyılın son dönemine kadar yaşamdan elde edilen deneyimler, zaman ve mekân boyutları içindeki iz düşümleriyle birlikte; daha da önemlisi, zaman boyutundaki iz düşümleriyle beraber birikimlenmekteydi. Zira birey için mekân boyutunu, zaman boyutuna indirgeyebilmek henüz mümkün olabilmekteydi. Ancak XIX. yüzyılla beraber bu durum giderek daha olanaksız bir hale gelirken, bireyin de yaşam deneyimleri aracılığıyla bilgi/bellek/tarih bilinci edinme süreci kesintiye uğramıştır. Nitekim modern dönemle birlikte zaman; mekân değişimlerine bağlı olarak fragmante bir yapıya evrilirken, zamanın yaşanma ve algılanma biçimleri de izafileşmiştir. Zaman artık organik bir biçimde deneyimlenmemektedir. Bu da birey için bellek edinme imkânını ortadan kaldırmıştır. Böylelikle Oskay'ın da ifade ettiği gibi "yaşanan hayatın içindeki olgu, değer, davranış ve simgelerin (dilin) zamana bağlı (tarihsel) süreçler olduğunu fark etmemiz [yani, ampirik algılamadaki yanıltıcılığı fark edebilmemiz] olanaksızlaşmıştır". Dolayısıyla birey için zaman ve mekânın deneyimlenme tarzlarında meydana gelen birtakım dönüşümler, onun realitesini yaşamdan edindiği kendi deneyimleri aracılığıyla değil de ideolojinin yanılsamaları içinde algılamaya başlaması sonucunu ortaya çıkarmıştır (Oskay, 2014c, ss.130 ve 153).

Nitekim kültür endüstrisi de gücünün kaynağını bir ideolojiye önderlik etmesinden ya da reel yaşamdaki hakikati etkin bir biçimde gizleyebilmesinden değil; hayatın mevcut durumdaki deneyimlenme biçiminin, alternatifi bulunmayan tek yaşam

biçimi olduğu düşüncesini insanlara kabul ettirerek, diğer bütün ihtimalleri unutturabilmesinden almaktadır. Keza Adorno'nun da ifade ettiği gibi "eğlenmek, her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir". Dolayısıyla kültür endüstri hazzı üreterek, insanın direnmeye dair son düşüncesini de ortadan kaldırır. Aslında eğlence ile vaat edilen özgürleşme, bir çeşit düşünceden kurtulma halidir (akt. Bernstein, 2013, s.21).

Böylelikle insan, kendisini ve çevresinde olup biten hemen her şeyi şematik ve sınırlandırmış bir tarzda algılar bir hale gelirken, değerlendirmelerini ise birtakım hazır düşünce kalıplarıyla gerçekleştirmektedir. Bunun fark edilmesi ise durumdan çıkar sağlamayı uman toplumsal güçler tarafından, sürekli gelişim halinde olan kitle iletişim araçları gibi çeşitli teknik imkânlar aracılığıyla uygulanan kompleks birtakım baskı yöntemleriyle gizlenerek önlenmeye çalışılmaktadır. "Çağımızın büyük bir hızla gelişen teknik olanaklarıyla meydana getirilen ve yayılma gücü ile etkisi aynı oranda artırılmış araçlarla geniş kitleler, tarihte daha önce görülmemiş bir tarzda basma-kalıp görüş, düşünüş, tavır alış üslûplarıyla, ideolojilerle kuşatılmışlardır". Bu nedenle insanın sahip olduğu potansiyelin, geçmişten bugüne taşıdığı değerlerin bilgisinden yoksun bırakılmış olan modern birey, çoğu zaman hem kendi edimleri hem de dünyada olup bitenler hakkında, diğer bir ifadeyle kendi gerçekliği hakkında hakikate uygun olmayan birtakım değerlendirmelerde bulunabilmektedir (Kızıltan, 1986, ss.82-83). Dolayısıyla hem kendisini hem de çevresindeki tüm diğer insanları belirli bir bütünlük içinde algılayıp değerlendirmekten oldukça uzak bir konumda bulunan modern bireyin, değerlendirmelerinde temel aldığı kriterler; yerine getirilen toplumsal işlev ile bu işlev çerçevesinde edinilmiş olan rollerle sınırlı kalmaktadır (Kızıltan, 1986, s.123).

Benjamin ise tam da bu noktada Avrupa tarihinde yaşanmakta olan her türlü acı ve olumsuzluğa karşı bir çözüm olarak; insanın yalnızca geçmişte tecrübe ettiği, ötekiyle uyumlu bir varoluş içinde sürdürdüğü yaşam deneyimlerini savunmaktadır. Zira Benjamin geleceği, bir şimdi'den hareketle ileriye doğru değil; yüzünü merakla geçmişe dönmüş bir şimdi'den hareketle inşa eder. Çünkü tarihsel süreç içinde insan deneyimindeki süreklilik, kesintiye uğramıştır ve tıpkı insanın biyolojik varlığı gibi kolektif yaşam kültürü de sürekliliğe muhtaçtır. Bu nedenle, anlam dünyası sarsıntıya

uğratılmış insanın, kolektif yaşam kültürünü yeniden inşa edebilmesi için, anlamı var eden deneyimi tekrar yaşamına katması gerekmektedir. Ancak bunun gerçekleşmesi, bireyselliğine tutsak olmuş insanın, geçmiş deneyimlerini hatırlayarak, ortak bir anlam dizgesi içinde yaşamını yeniden kurmasıyla mümkündür. Deneyimin yeniden işlerlik kazanarak kolektif kültürün tekrar yaratılması noktasında Benjamin, hikâye anlatıcılığına önemli bir değer atfetmektedir (Sütcü, 2013, ss.79-80).

Walter Ong, yazı tekniği ile matbaa makinesinin varlığından bihaber olarak iletişimin yalnızca konuşma dilinden meydana geldiği kültürleri, "birincil sözlü kültür" şeklinde nitelemektedir. Modern dönem kültürünü ise "günümüz ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların 'sözlü' nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü[nden]" dolayı "ikincil sözlü kültür" olarak tanımlamaktadır (Ong, 2014, ss. 23-24). Bununla beraber Ong; birincil sözlü kültür şeklinde ifade ettiği yazı öncesi dönemin kültürüyle, iletişim teknolojilerinin gelişimiyle beraber modern insanın deneyimine açılan ikincil sözlü kültür arasında birtakım benzerlik ve farklılıkların bulunduğunu ifade etmektedir. Örneğin ikincil sözlü kültürün başat iletişim araçlarından birisi olan televizyon, birincil sözlü kültür dönemindekine benzer şekilde sese ve görüntüye dayanmaktadır. Ancak ulaşılmak istenilen hedef kitle ile kurulan iletişimin niteliğinde, geçmiştekine oranla oldukça büyük bir değişim meydana gelmiştir. Önceleri anlatıcı ile dinleyiciler arasında kurulan doğrudan ilişki, topluluğu meydana getiren insanlarda doğal bir grup bilincinin oluşmasına imkân sağlamaktaydı. Benzer şekilde izleyici kitlesine televizyondan ulaşmaya çalışan kişi de "aynı sözel taktikleri-sözlü kalıpları, mimik ve jestleri" kullanmaktadır; fakat geçmişin hikâye anlatıcısından farklı olarak o, bunu daha önce birbirini hiç görmemiş olan milyonlarca insanı düşünerek kendisine merkez aldığı bir kayıt cihazına doğru yapmaktadır. Bu nedenle ikincil sözlü kültürde sağlanmış olan her türlü grup bilinci, sanal olma karakterini aşamamaktadır. Diğer taraftan her iki dönemin de sahip olduğu, şimdiki zamana odaklılık ve gösterinin ön plandalığı gibi birtakım özellikler de iki dönem arasındaki benzerliklere örnek olarak verilebilir. Bunun yanında dönemin yeni iletişim teknolojileri sayesinde, öncesinde yazı ve matbaa ile yaratılmış olan özel alan anlayışının yıkılmış olması, her iki dönemde de kamusal alan anlayışının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Ancak ikincil sözlü kültürün

kamusal alanı, birincil sözlü kültürün doğal ve katılımcı kamusal alanının aksine, "önceden planlanmış ve kurgulanmış bir alandır" (akt. Batuş, 2011, s.189).

Nitekim Bourdieu, televizyonun yalnızca bir kaydetme aracı olmadığını, gerçekliği de yeniden-üreten bir araç olduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda televizyon tarafından üretilen bu gerçeklik, diğer bir ifadeyle televizyon tarafından tasarlanmış olan toplumsal yaşayış ve algılama biçimleri, yine onun aracılığıyla toplumlara empoze edilmektedir. Bu nedenle medya, bireyin yaşam tarzı üzerinde oldukça belirleyici bir konumda yer almaktadır. Ayrıca "televizyon, izleyicilerin kültürel açıdan tektipleştirilmesine hizmet eden mutlak bir egemenlik aracıdır". Bu araç, neo-liberal ideoloji ile onun temelinde bulunan piyasa mantığının tektipleştirici düşünce yapısını, toplumun tüm kesimlerine yayarak egemen kılmaya çalışmaktadır. Böylelikle bir taraftan yüzeyselliği ve tüketim kültürünü yaygınlaştırırken bir taraftan da sosyal ilişkilerin tüketimini meşru bir hale getirmektedir (akt. Aydoğan, 2005, s.61). Dolayısıyla medya aracılığıyla ulaşılmış olunduğu varsayılan gerçekler, aslında bir grup medya profesyoneli tarafından belirlenmiş ve onların tercihleriyle şekillendirilmiş olan birtakım kurgusal gerçekliklerdir. Bu gerçeklikler; o profesyonellerin ilgi alanlarına, yaşam tercihlerine, mensubu oldukları toplumsal kesime ve ait oldukları geleneğe bağlı olarak formüle edilmektedir (Fulford, 2017, s.82). Böylelikle Eileen Whitfield'ın da ifade ettiği gibi "sinema ve onun hareketli resimler alanındaki kuzeni -televizyon- hayatımıza hükmeder. Kendimiz hakkındaki düşüncelerimizi, gerçekliği nasıl bir süzgeçten geçirdiğimizi ve nasıl hayal kuracağımızı etkilerler" (akt. Fulford, 2017, s.121).

Nitekim insanlık tarihinin çok büyük bir bölümünde hikâyeler, yüz yüze olarak anlatılmaktaydı. Anlatımın gerçekleştiği sürecin tümünde insanlar çeşitli yollarla katılım sağlayabilmekteydi. Hikâyelerin ağızdan ağıza aktarıldığı bu tür iletişim etkinlikleri, kabile tipi yaşam tarzının bir sonucuydu. Sözlü kültürün egemenliğinde deneyimlenen bu yaşam tarzında, toplulukların ortak yaşam kültürleri, hikâye anlatımı ve ritüeller aracılığıyla hatırlanmakta ve kutlanmaktaydı. Dolayısıyla hikâye anlatım süreci de farklı durum ve koşullara uyumlanabilen, herkesin katılımına açık ve etkileşime izin veren bir formatta gerçekleştirilmekteydi. Böylelikle topluluğun tüm

üyelerinin hikâye anlatım sürecine aktif bir şekilde katılabilir olması, dinleyici konumunda bulunanların da süreç içinde anlatıcı durumuna gelebilmesine imkân vermekteydi. Şüphesiz ki hikâyelerin bu şekilde paylaşılması, toplumsallaşma süreçlerine etkin katılımı, topluluğun her bir ferdi için mümkün kılmaktaydı (akt. Çığ, 2011, ss.25-26).

Dolayısıyla hikâye anlatıcılığı, miras alınan yaşam deneyiminin başkalarına aktarılması sürecinde anlam kazanır. Nitekim insanın deneyimlediği dünyayı paylaşmaya dair içinde duyduğu yoğun arzu, onu değerli kılar. Çünkü anlatmak bir anlamda, yaşanılan hayatı paylaşarak deneyimlemektir. Bu doğrultuda ortaya çıkan kolektif yaşam deneyimi toplumsal olarak inşa edilmiş, şimdiki zamana ait bir deneyim biçimidir. Zira yaşamdan elde edilen deneyimin hikâyeler aracılığıyla aktarılması, farklı zamanlardaki bakış açılarının göz önüne alınarak yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu yeniden değerlendirme sürecinde, gerçeklik ile düşüncenin iç içe geçtiği, deneyimden elde edilen yaşam bilgisi doğrultusunda çoğul bir yaşamın ortaya çıktığı "bir düşünce eylem çizgisi" takip edilir. Hikâye anlatıcılığı, insanlar tarafından kolektif olarak gerçekleştirilen bir eylem ve düşünce geliştirme biçimi olduğundan, "deneyimin bütünlüğü" burada önem kazanmaktadır. Bu noktada hikâye anlatıcılığının, ortak bir yaşam deneyimini paylaşmayı mümkün kıldığını söylemek yanlış olmaz (Sütcü, 2013, ss.82-83).

Keza hikâye anlatıcılığı, bir yaşanmışlığa ve bu yaşanmışlığın öteki ile paylaşılması sürecine karşılık gelen bir deneyim biçimidir. Bu bağlamda bir başkasının varlığına duyulan zorunlu ihtiyaç, bu anlatım türünü romandan ayırmaktadır. Bilginin basitçe aktarılabilmesinin ötesine geçilen hikâye anlatıcılığında; üzerine sohbet edilen yaşama dair farklı bakış açıları geliştirebilme, yeni ortak düşünceler yaratabilme imkânı doğmaktadır. Böylece yaşanılan olayların, karşılaşılan problemlerin herkesin meselesi haline gelmesi sağlanır. Bunun sonucunda yaşamın; hikâye anlatıcılığı aracılığıyla herkes tarafından benimsenmiş, kabul görmüş ilkeler etrafında kolektif bir biçimde deneyimlenir olduğunu söylemek mümkündür. Aktarılan ilkelerin herkesçe benimsenmiş olması, hikâyenin birey tarafından kabulünü de kolaylaştırmaktadır. Dinlediği hikâyeyi kendi yaşam deneyimine katan birey, onu başka kişilerle de paylaşır.

Böylelikle hikâye anlatıcılığı aracılığıyla paylaşılan ilkeler, ortak yaşamın ilkeleri biçiminde ortaya çıkar (Sütcü, 2013, ss.81-82).

Nitekim Riesman'ın da belirttiği gibi hikâye anlatıcısı ile dinleyicisi, çok uzun dönemler boyunca benzer coğrafyalarda yaşamış kişiler olagelmiştir. Dolayısıyla çoğu zaman aynı mekânı paylaşan anlatıcı ile dinleyici, yüz yüze bir ilişkinin içindedir. Böylelikle ikisi arasında paylaşılan ortak değerlerin yoğunluğu nedeniyle anlatılmakta olan hikâyenin dinleyici tarafından benimsenerek kendi yaşam deneyimi haline dönüştürülme potansiyeli de oldukça yüksektir. Paylaşılan değerlerin aynı potada eritilemediği topluluklar karşısında ise anlatıcı, aynı mekânı paylaşıyor olmanın verdiği imkân sayesinde, anlatısında bazı değişiklikler yaparak dinleyici ile arasındaki etkileşimi canlı tutabilmektedir. Bu sayede iletişim sürecinde ortaya çıkması muhtemel anlam bulanıklığı da aşılmış olmaktadır (akt. Oskay, 2014c, s.275).

Dolayısıyla gücünü, deneyimin çok sayıda kişi tarafından nesiller boyunca tekrarlara dayalı olarak anlatılar üzerinden aktarılmasında bulan hikâye anlatıcılığı, kolektif yaşama ait bir iletişim biçimidir. Anlatıcı, hikâyesini anlatırken bir anlamda naklettiği olayı yaşamaktadır. Bir taraftan yaşamadığını yaşarken, bir taraftan da yaşadığının bir başkasında yaşamasını sağlamaktadır. Böylelikle her bir anlatıcı, ilk deneyimi, kuşaktan kuşağa aktarırken onu son dinleyicinin deneyimine katar. Bu bağlamda kolektif bir eylemlilik haline de işaret eden hikâye anlatıcılığı, ortak anlamın yaratılmasında etkin bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Anlatı aracılığıyla kurulan ortak anlam, özdeş bir dünya deneyimini mümkün kılarken, kişiyi bireysellikten alıp, onu kolektif olana, toplumsala yönlendirir. Böylelikle parçalanan söz ile eylem arasındaki birliktelik yeniden sağlanırken, aynı zamanda deneyimin kolektif paylaşımı, diğer bir ifadeyle ortak yaşam deneyimine ulaşmak da mümkün olmaktadır. Bu noktada, "hikâye anlatıcılığının, bireyler arasındaki ilişkiye içkin olan 'ortak bir deneyim'e ve bu 'ortak deneyim'in de tüm farklılıkları içinde barındıran 'ortak bir düşünme biçimi'ne referansta bulunduğu söylenebilmektedir" (Sütcü, 2013, s.80).

1.5. Kitle Kültürü Tarafından Kuşatılmış Birey

Adorno, geleneksel kültür ile halk kültürü kavramlarını birbirinden ayırır. Geçmişin toplumsal yaşamına egemen olan kültürel yapıyı tanımlarken geleneksel kültür kavramına başvurur. Ona göre kültürün bu biçimi, geçmişin toplumsal ilişki biçimleriyle birlikte insan hayatından silinmeye başlamıştır. Geleneksel kültürden farklı olarak, bir toplumsal formasyonda düşünsel ve eylemsel açıdan egemen sınıfın dışında kalan kesimlerin, kendi deneyimleri aracılığıyla inşa etmiş oldukları kültürel form ise Adorno tarafından halk kültürü şeklinde tanımlanmaktadır. Halk kültürü, toplumsal yapıda meydana gelen dönüşümlerden bağımsız olarak totalitenin bireyler üzerinde kurmuş olduğu tahakkümün etkinliği oranında güçsüzleşmektedir. Dolayısıyla onun etkin kılınabilmesi, yeniden-üretilebilirlik koşuluna bağlıdır. Nitekim "halk" adıyla anılan kurucu öznenin, totalitenin tahakkümü altında zayıflatılmış olması, onun varoluş koşullarını tümüyle direnme edimine bağımlı kılmıştır (akt. Kulak, 2017, s.44).

Oskay ise halk/folk kültürünü, kırsal kesimin maddi ve manevi yaşam kültürü olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu kültürel form, olumlu ve olumsuz yanlarıyla bir bütündür. Halk kültürünün kendisine yer bulabildiği toplumsal yaşam içinde insanlar arası gelir farklılıkları devasa boyutlara ulaşabilmekteyse de bu durum yakın toplumsal ilişkilerin sürdürülmesine hiçbir şekilde engel değildi. Zira her türlü ilişki tarzı dolaysız bir biçimde ve yüz yüze deneyimlenmekteydi. Dolayısıyla kültürün inşası da çoğunlukla birbirini tanıyan ve bilen insanların sözsel iletişim kalıpları aracılığıyla kurdukları yakın ilişkiler dahilinde gerçekleşmekte ve gelecek kuşaklara aktarılmaktaydı. Ayrıca kültürün hem üreticisi hem de tüketicisi olan insanlar, farklı kesimlere mensup olsalar dahi aynı gelenek ve göreneklere bağlı bir yaşam sürmekteydiler. Bu nedenle günümüzde birbirlerine son derece uzaklaşmış ve yabancılaşmış olarak yaşayan insan kalabalıklarından oldukça uzak bir yaşama kültürüne de sahiptiler. Keza Oskay'ın da ifade ettiği gibi "küçük bir yaşam ortamında ortaklaşa yaşanan bayramlar, maddi hayatla da kolektif bir bağ oluşturan çeşitli ritüeller ve doğa ile yakın ilişki folk kültürü insanının insana, topluma ve doğaya bakış biçimini bugünkü popüler kültürdekinden alabildiğine farklı kılmaktaydı" (2014a, ss.234-235).

Bu bağlamda Benjamin, geleneksel manada hikâye anlatıcılığının, diğer bir ifadeyle de halk kültürünün gerilemeye başladığı süreci, modern kısa öykünün doğuşuyla ilişkilendirmektedir. Ancak bu noktada her toplumun farklı dinamiklere sahip olduğunu, tarihsel gelişme çizgilerinin aynı biçimde ilerlemediğini kabul edersek, hikâye anlatıcılığının gerileme sürecinin farklı toplumlarda, farklı zaman ve biçimlerde gerçekleştiğini de öne sürmek mümkündür. Zira Benjamin'in, sanayileşme sürecinin hız kesmeden sürmekte olduğu Batı toplumlarını temel alarak fikirlerini kaleme aldığı düşünüldüğünde, bu süreci çok daha geriden takip etmiş olan ülkemizde, buna benzer bir tecrübenin daha farklı bir biçimde ve daha geç bir dönemde yaşanmış olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin, hikâye anlatıcılığının gerilemeye başladığı dönemin toplumsal gerçekliği, Türk edebiyatına Batı'dakinden çok daha farklı bir biçimde yansımıştır. Batı'daki örneklerinden farklı olarak kültürümüzün modern kısa öykü yazarlarından Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esendal ve Fahri Celâlettin Göktulga, eserlerinde sözlü kültürden sıkça faydalanırken, geleneksel hikâye anlatıcısının bazı özelliklerini de devam ettirmişlerdir. Böylelikle "meddah geleneği ve ortaoyununa ait öğeler, kısa öykü denen edebi bir tür içinde izleyiciyi kendine çekmeyi başarmıştır" (Sevim, 2010, ss.513-514).

Ülke tarihinde bugünkü anlamıyla okuma kültürüne XIX. yüzyılın son dönemlerine değin rastlanmadığı görülmektedir. Bunun yerine okuma, insanların kitap "dinlemek" amacıyla bir araya geldikleri ev ve dükkân gibi birtakım mekânlarda gerçekleştirilen ve yüksek sesle icra edilen bir etkinlik biçimiydi. Dolayısıyla XVIII. yüzyıl Osmanlısında kitaplar henüz sessiz olarak okunan kişisel bir eşya durumuna gelmiş değildi. Bu dönemde "kıraathaneler, adlarına uygun olarak kitapların, özellikle de halk kitaplarının kıraat edildiği, yani yüksek sesle dinleyicilere okunduğu yerlerdi". Ancak bu tür okuma etkinlikleriyle birlikte tarihimizin hikâye anlatıcıları olan meddah ve ozanlardan dinlenen hikâyeler, yerlerini yavaş yavaş dinlenen kitaplara bırakmıştır (Işık, 2016, ss.109 ve 116).

Hikâye anlatıcılığı geleneğinin bazı temel işlevlerini sürdürmekte olan dönemin kısa öykülerinin yanında önemli bir yazınsal tür olan romanlarda da çoğunlukla halk kültüründen faydalanılırken, bu durum dönem romanlarının "halk

romanları" şeklinde adlandırılmasına neden olmuştur. Dönemin popüler edebiyatında öne çıkan ve halk kitapları olarak da nitelendirilen kısa öykü ve romanlar, 1930'lardan itibaren pek çok yayınevi tarafından basılarak satışa sunulmuştur. Sonrasında halkın bu eserlere karşı gösterdiği yoğun ilgi Matbuat Umum Müdürlüğü'nü harekete geçirirken, yazar ve yayınevlerinin dikkatine sunulan 1937 tarihli bir genelge ile halk kitaplarının içeriklerinde yer alan başta halk hikâyeleri olmak üzere halk kültürüne dair birçok mevzu yeniden-üretim sürecine tabi tutulmuştur. Sonrasında kimi zaman bireysel okuma, kimi zaman da yüksek sesle okuyan birinden dinleme yoluyla tüketilecek olan bu kitaplar, uzun yıllar, özellikle alt sınıftan bireylerin hikâye dinleme ihtiyacına karşılık gelmiştir (akt. Çevik, 2015, s.44)

Ancak bu dönemle beraber toplumun iktisadi, kültürel ve politik açıdan görece alt bir konumda bulunan kesimleri tarafından rağbet gösterilmekte olan halk masalları; modern öncesi dönem örnekleriyle kıyaslandıklarında "daha teskin edici, daha rahatlatıcı, daha basitleştirici (simplistic), daha bireyci" olmaya başlamışlardır. Oskay'a göre bu durumun altında yatan temel sebep; tarihsel süreçte kapitalizmin izlediği gelişim çizgisine paralel olarak toplumsal yaşamda giderek artan sınıflar arası iktisadi, kültürel ve politik farklılaşmanın, alt sınıfa mensup olan kişilerde yol açtığı, reel yaşam karşısındaki zihinsel gerileme halidir (Oskay, 2014b, s.53). Yine de sözlü olan ile yazılı olanın etkileşimiyle ortaya çıkan halk kitaplarında sözlü olanın ön plana çıktığı söylenebilmektedir. Bu kitaplarda aktarılmaya çalışılan hikâyeler "öğrenilme ve öğretilme tarzlarıyla, olayları ve kahramanlarıyla, sürekli işledikleri belli temaları ve felsefeleriyle bir bütün olarak sözlü geleneğin kendisidir ve tek bir kişinin kurgulayıp yazdığı eserlerden farklıdır" (Işık, 2016, s.123).

Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise hikâyecilik geleneğinin hem anlatıcıları hem de dinleyicileri, bulundukları sözlü kültür ortamından uzaklaşarak sırasıyla önce yazılı kültür, devamında da elektronik kültür ortamının getirdiği dönüşümlere maruz kalmıştır. Özellikle ülkemizde 1950'li yıllara kadar teknolojik, ekonomik ve toplumsal yaşamda karşılaşılan problemler nedeniyle daha çok büyük kentlerde gözlemlenebilir olan bu dönüşüm, oldukça yavaş bir seyir izlemiştir. Zira bu yıllarda sözlü kültürün daha fazla hâkim olduğu geleneksel kır ortamından kentlere doğru başlayan yoğun göç hareketleri,

süreci hızlandıran önemli bir etmen olmuştur. Çünkü kırda olana kıyasla kentlerde, yazılı ve elektronik kaynaklardan daha fazla beslenmekte olan bir kültürel ortam söz konusudur. Bu noktadan itibaren hızlı bir gelişim seyri izleyen, sözlü kültürden yazılı ve elektronik kültüre doğru kayma süreci, 1980'li yıllarda başlayan çok kanallı televizyon yayıncılığının yanında 90'larda açılan özel televizyon kanallarıyla beraber daha da hızlanmıştır. Bunun sonucunda gelenekselin sözlü kültür ortamı, yerini hızla televizyonun "modern" kültür ortamına bırakmıştır (Çevik, 2015, s.35).

80'li yıllar, ülkemizde radyo ve televizyona yönelik ilginin giderek arttığı, kitaba olan ilginin ise her geçen gün biraz daha zayıfladığı kültürel bir dönüşüm sürecini de başlatmıştır. Özellikle 90'lı yıllarda tanışılan uydu yayıncılığıyla beraber uluslararası yayınlara erişim imkânına kavuşulması, yayıncılık alanında devlet tekelini, dolayısıyla da kamusal yayıncılık anlayışını ortadan kaldırmıştır. Böylelikle ülkemiz çok geçmeden, dünyada insanların televizyon başında en çok vakit geçirdikleri ilk on ülke arasına girmiştir. Kısacası Türkiye için 90'lı yıllar, okuma kültürünün/yazılı kültürün terk edilerek izleme kültürünün/görsel kültürün başat kültürel form haline geldiği yıllar olmuştur (Işık, 2016, s.37).

Özellikle bu tarihten itibaren televizyon yayıncılığında yerel unsurların varlığı giderek ortadan kalkmaya başlamıştır. Çünkü çoğunlukla özel televizyon kanallarında izlenebilen yabancı dizi ve filmlerin sayıları sürekli çoğalırken, aynı oranda bu yayınlara olan talep de giderek artmıştır. Önceleri geleneksel ortamında daha çok sözlü kültür ürünleriyle hemhal olan ve göç ettikleri kentin kıyı kesimlerinde farklı bir kültürel ortamla karşılaşan kitleler, yeni birçok kanalın faaliyete geçtiği bu dönemde adeta televizyon tarafından büyülenirken, bu tarz yayınlara büyük ilgi göstermişlerdir. Bunun sonucunda Nebi Özdemir'in de ifade ettiği gibi "heyecan, gerilim unsurlarıyla kurgulanmış, duygusallık ve gözyaşı ile yoğrulmuş ardı bir türlü kesilmeyen 'pembe diziler'", çok geçmeden yazılı kültürün popüler romanlarıyla birlikte, sözlü kültür döneminin ürünü olan halk hikâyelerinin yerine tercih edilen kültürel ürünler olmuşlardır (Özdemir, 2015, ss.300-301). Bu dönüşümün bir sonucu olarak televizyon, işlevsel manada hikâye anlatıcısının, televizyon içerikleri de halk hikâyelerinin yerini almıştır. Bu değişimin temelinde yatan asıl neden ise tüketim merkezli modern yaşam

tarzıdır. Bu noktadan itibaren her türlü kültürel değer ve farklılık, tüketilebilir birer nesne ve deneyime dönüştürülürken, küresel bir köy haline geldiği söylenen dünyamızda artık hiçbir şey eski özgünlüğünü koruyamamaktadır (akt. Çevik, 2015, s.36).

Oysaki insanlık, tarih boyunca yeryüzüne dağılmış küçük topluluklar halinde yaşam sürerken, bu durum her topluluğun kendine has kültürel kodlar geliştirmesine, pek çok alanda diğerlerinden farklılaşmasına imkân vermiştir. Zira dünyanın değişik yerlerinde meydana gelen her türlü kültürel farklılaşma, insanlığa bir katkı biçiminde geri dönmüştür. Keza toplumsal ilerlemenin itici gücü farklılıklardır. Ancak günümüzde aşırı-iletişim olarak da tanımlayabileceğimiz bir kültürel karmaşa ortamında yaşamaktayız. Bugün herhangi bir bireyin, yaşadığı yer dışında dünyanın başka herhangi bir yerinde neler olup bittiğine dair bilgilere sahip olması insanlığı tehdit eder bir noktaya ulaşmıştır. Zira kültür, yalnızca eksik-iletişim koşullarında yeni bir şeyler ortaya koyabilmektedir. İnsanlığı tehdit eden şey de tam anlamıyla birer tüketiciye dönüşmüş olan bireylerin, dünyanın her kültüründen her coğrafyasından bir şeyler tüketebiliyor olması sonucunda özgünlüğünü bütünüyle yitirme ihtimalinin son derece yükselmiş olmasıdır (Lévi-Strauss, 2013, ss.39-40).

1.5.1. Kitle Kültürü Tüketim Pratiklerinin Bellek Üzerine Etkileri

Gerbner kültürü; "kâinatın doğasını, onun nasıl yaratıldığını ve işlediğini ve onunla belirli bir zaman dilimi, yer ve toplum içinde doğru ve yanlış şekilde nasıl yaşayacağımızı anlatan hikâyeler" toplamı şeklinde tanımlamaktadır. Dolayısıyla insanı, doğadaki diğer canlı türlerinden ayıran en önemli özelliklerinden bir tanesi -önceki bölümde bahsedilenlerden farklı; ancak yine de onlarla bağlantılı bir şekilde- hikâyelerle kurulmuş olan ve onlar tarafından yönetilen bir dünyada yaşamakta oluşudur. Nitekim insanın, bilgisine hâiz olduğu ya da olduğunu düşündüğü pek çok şeyde ana kaynak, genellikle onun kendi yaşam deneyimleri değildir. O çoğunlukla hikâyeler aracılığıyla öğrenir. Fakat insan yaşamının temel bir gereksinimi olan hikâye anlatım/aktarım süreci, modern yaşamdan kaynaklanan aşılması güç birçok problem nedeniyle kesintiye uğramıştır (akt. Çığ, 2011, ss.23-25).

Öncesinde insanın yaşamını idame ettirebilmek adına tanımakla yükümlü olduğu dünyayı algılayabilmek ve anlamlandırabilmek için başvurduğu yollardan ilki onu doğrudan deneyimlemekti. Dünyayı tanıyabilmesi yönünde ona dolaysız bilgi edinme imkânı sunan bir diğer yol ise hikâye anlatıcısının yaşam deneyimlerinden süzülerek kendisine aktarılan hikâyelerdi. Ancak sanayi toplumuna geçiş süreci, hikâye anlatıcısı ile dinleyicisi arasındaki ilişkiyi de radikal bir biçimde dönüşüme uğratmıştır. Zira Sanayi Devrimi sonrasında büyük değişimlere sahne olan toplumsal yaşamda, büyük-küçük tüm bireylerin her türlü ilişkiyi sağlıklı bir biçimde sürdürülebilmesi adına dünyaya dair farklı birtakım olguları açıklayabilir olmaları noktasında onlara yardımcı olan bilgi ve haberler, kitle iletişim araçları dolayımıyla sunulmaya başlanmıştır. Böylelikle bireyin, kendi deneyimleri aracılığıyla dış dünyadan edindiği birtakım algılanımları, kendi belleğinde olanların yanında anlatıcıdan dinlediği hikâyelerle bir araya getirerek bilgiye dönüştürmesi süreci de bu dönüşümden nasibini almıştır. Bireyin, kendi yaşam deneyimleri aracılığıyla algılar göründüğü dış gerçeklik ile kitle iletişim araçları dolayımıyla ona sunulmuş olan arasındaki uçurum giderek büyümektedir. Çünkü günümüzde anlatıcı ile dinleyici arasındaki mesafe her geçen gün biraz daha artmaktadır. "Kitle iletişim araçları, [modernite öncesi] çok farklı bir toplumsal yapı içinde sürdürülen bugünkü yaşamda, bireyin uzağındadır, örgütlenmiş birer kuruluş olarak çalışmaktadır ve hem ticarî işletmeler olarak hem de birer toplumsallaştırma aracı olarak çalışmaktadır". Dolayısıyla kitle iletişim araçları, anlatıcı ile dinleyiciyi birbirinden ayırmış olan toplumsal koşulların hem bir ürünüdür hem de bu koşulların yeniden-üretiminde işlevsel olan bir mekânizmadır (Oskay, 2014c, ss.274-276).

Böylelikle modern dönemle beraber "insanlık tarihinde ilk kez hikâyeler bir ebeveyn tarafından, okul, kilise, topluluk [...] tarafından değil de, dertleri bir şeyler satmak isteyen, görece küçük bir grup şirketler topluluğu tarafından anlatılmaktadır". Bunun yanında insanlık tarihinde ilk defa yaşanmakta olan bir diğer şey de hemen her insanın dünyaya gözlerini, günde ortalama yedi saat açık bir televizyonun merkezi konumda yer aldığı bir evde açmakta oluşudur (akt. Çığ, 2011, ss.30-31).

Nitekim iletişim süreçlerine teknolojinin dahil olmasıyla beraber bir taraftan mesajların üretilme ve aktarılma biçimlerinde büyük çaplı dönüşümler meydana gelirken bir taraftan da kendisine iletilen bu mesajları yine teknolojinin dolayımıyla alımlamakta olan bireyin yaşam koşulları da büyük oranda değişime maruz kalmıştır. Keza bir modern teknoloji ürünü olan televizyonun insan yaşamına dahil olması, birey için gündelik yaşamın mekânsal ve zamansal örgütlenme tarzlarını da ciddi anlamda dönüşüme uğramıştır. Televizyon, hane içinde merkezi bir konuma yerleşirken; televizyon izleme pratiği dışındaki her türlü faaliyet, bu konumun etrafında şekillenir olmuştur. Bireyin bir akşam, bir gün ya da bir hafta için planladığı etkinlik programı, televizyondaki program akışı tarafından belirlenir hale gelmiştir. Lakin teknolojinin iletişim süreçlerinde kullanılmaya başlanmasının insan yaşamı üzerindeki etkileri, yüzeyde görünür olandan çok daha derinlere ulaşabilmektedir. Zira her bir yeni iletişim teknolojisiyle birlikte insan, kendisinden hem zamansal hem de mekânsal olarak hep bir adım daha uzak yerlerde olup biten olayları deneyimleyebilme imkânına kavuşmuştur (Thompson, 2013, s.28).

Televizyonun hemen her eve girmesinin ardından uydu yayıncılığının da başlamasıyla birlikte kitleler, dünyanın hemen her yerinden neredeyse eş zamanlı olarak önlerindeki ekranlara akan bir imaj yağmurunun altında kalmıştır. Nitekim sonrasında insanların kullanımına sunulacak olan her bir yeni teknoloji, dünyanın mekânlarını daha yoğun bir biçimde bir camın ardındaki imajlara indirgemiştir. Böylelikle "Olimpiyatları, Dünya Kupasını, bir diktatörün düşüşünü, bir politik zirveyi, ölümle sonuçlanan bir trajediyi bütün dünya izleyebilmekte; kitle turizmi, çarpıcı mekânlarda çekilmiş filmler, dünyanın sunabileceği bir dizi deneyimi birçok insanın benzeştirilmiş biçimde ya da dolaylı yoldan yaşamasını olanaklı kılmaktadır" (Harvey, 2012, s.327).

Giderek tanımadığı daha çok insan, hiç gitmediği daha çok yer hakkında konuşmaya ve onlar üzerine düşünmeye başlayan televizyon izleyicisi aslında kurgulanmış bir gerçekliğin içinde yaşamaktadır. McLuhan'ın ifadesiyle televizyon, insanların habere erişimini dramatik bir biçimde "genişletmiştir"; ancak nasıl ki araba, bir taraftan insan bacağının potansiyelini genişletirken bir taraftan da onun güçsüzleşmesine sebep olmuşsa, televizyon da insanların kendi haberlerini dinleme ve

anlatma yeteneklerinin son derece zayıflamasına neden olmuştur (Stephens, 2011, s.417). Bununla birlikte televizyonun temel niteliği daha çok hareketli görüntüyle tanımlanmaktaysa da onun sözlü kültürle kurduğu ilişki, bu özelliğini de kapsar biçimde çok daha geniştir (Çevik, 2015, s.35).

Ancak bundan çok daha önceleri insanlar, matbaanın ve fonetik alfabenin henüz icat edilmediği dönemlerde tüm duyularını eşit oranda kullanabilmekteydi. Çiçero'nun da yaşadığı bir zamana karşılık gelen bu günlerde kullanılan beş duyu deyimi; insanın sahip olduğu dokunma, görme, duyma, tat alma ve koklama duyularının, birbirlerine eşit oranda dönüştürüldükleri anlamına gelmekteydi. "Bu insanın fiziksel ve psikolojik enerjinin sabit olduğu ve bütün duyu alanlarına dengeli bir biçimde dağıldığı, sağlıklı, doğal durumdaki insanın Latince tanımıydı". Gerçeklik, insan için bu şekilde algılanabilir olduğunda, halüsinasyon görme ihtimali de büyük oranda ortadan kalkmaktadır. Ancak yaşam içinde bu beş duyudan herhangi biri, gerçekliği algılama noktasında daha fazla enerji ve uyaranla mücadele etmek zorunda kalıyorsa, insanın kültürel yaşamında bazı problemlerin ortaya çıkması kaçınılmazdır (Altay, 2005, ss.28-29).

Bunun yanı sıra McLuhan ve Powers'a göre de insan beyninin sol yarım küresi nicel bir karaktere sahiptir. Bu nedenle insanın, okuma ve yazma gibi eylemleri bu yarım küre tarafından kontrol edilmektedir. Nitel bir karaktere sahip olan sağ yarım küre ise uzamsal-dokunsal olana, müzikal olana ve işitsel olana ev sahipliği yapar. Bu ikilinin "kapsamlı kavrayış" olarak tanımladıkları durum ise insan beyninin bu iki yarım küresinin tam dengede olduğu nadir zamanlarda gerçekleşmektedir. Ancak televizyon karşısında oturan bir insanın beyin aktiviteleri incelendiğinde, ekranda yaklaşık olarak saniyenin otuzda biri oranında bir hızla akıp giden anlık görüntülerle birlikte beynin sol yarım küresinin edilgen bir konuma geçtiği görülmektedir. Sağ beyin ise ışıltılı duygusal imajlar, müzik ve gelişigüzel devinimler tarafından güdülendiğinden dolayı uyanık kalmaktadır. Bu nedenle insan zihni, televizyon karşısında "bekçi köpeği" sol yarım kürenin sınırlamalarından bağımsızlaştığı için "zimnen her imaya, özellikle de doğaları itibariyle duygusal ya da sembolik olanlara yanıt verecek bir durumdadır" (aktan Altay, 2005, ss.30 ve 37). Dolayısıyla televizyon karşısında insan beyninin tam

bir uyum halinde çalışması mümkün olmadığından, gerçekliğin saf bir deneyim olarak algılanması da mümkün değildir.

Benjamin de geçmişteki geleneksel anlatım biçimlerinden farklı olarak gazetenin "önceki tekrarları" yansıtan yapısı nedeniyle belleği güçlendirmekten ziyade onu daha da fazla zayıflattığını ileri sürmektedir. Çünkü haber üretim pratiklerini şekillendiren ve bir haberde bulunması gereken tazelik, kısalık, kolay algılanabilirlik ve bağlamdan yoksunluk gibi birtakım gazetecilik ilkeleri ile tercih edilen üslup ve mizanpaj seçimi, haberle aktarılmak istenilen olayı, okurun duygusal deneyimine derinlemesine nüfuz edebileceği ve bu sayede onun duygusal zamanına katılabileceği, diğer bir ifadeyle onu kendi deneyimi haline getirebileceği alandan yalıtmaktadır (Benjamin, 2011, s.206; Connerton, 2018, s.87).

Bir çeşit amnezi şeklinde tanımlanabilecek olan bu etki, ilerleyen süreçte televizyon izleme pratikleri aracılığıyla daha da güçlenmiştir. Çünkü birey, günlük yaşamında gazeteden ziyade televizyonda çok daha fazla imgeye maruz kalmaktadır. Dolayısıyla izleyici için geçmiş, bir anlamda gözleri önünden akıp giden bir imgeler kümesidir. Nitekim bu imgelerin televizyon aracılığıyla aktarımı, deneyim ile kolektif bellek arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirmek bir yana daha da zayıflatmaktadır. Bunun temel nedeni, yukarıda da bahsedilmiş olduğu gibi imgelerin niceliksel çokluğudur. Keza "aşırı bilgi yüklenmek unutkanlığın en iyi yollarından biridir; haber medyasının işlevi ise üretmek ya da tüketmek değil, daha ziyade yakın tarih deneyiminden kurtulmak, onun mümkün olduğunca hızlı bir şekilde unutkanlık alanına göndermektir" (Connerton, 2018, ss.87-89). Dolayısıyla gerçekliği medya aracılığıyla algılayabileceği yanılsamasına kapılan modern birey, aslında televizyon karşısında harcadığı süreler boyunca, hiçbir düşünsel vasfa sahip olmayan sayısız görsele maruz bırakılmakta ve kaçınılmaz olarak bunlardan etkilenmektedir. Böylece görsel olana fazlasıyla doyarken, düşünsel olana ise aç kalmaktadır. Çünkü televizyon aracılığıyla ona sunulan gerçeklik, egemen ideolojinin toplum tarafından benimsenmesi yönünde kurgulanmış olan yapay bir gerçekliktir (Çoban, 2011a, s.40).

Ayrıca televizyon programları, sunulan haberin içeriğini önemsiz kılan pek çok bileşenden meydana gelmektedir. Bu yönüyle indirgeyici bir araç olarak tanımlanan

televizyon, aynı zamanda habere konu olan olayın arka planındaki gerçeği de görmezden gelir. Televizyonun tek yaptığı kitleleri, yoğunluk bir şekilde eğlenceye maruz bırakmaktadır. Medya kuramcılarından Neil Postman da televizyonun, insanları "öldüresiye eğlendirdiğini" ifade etmektedir (akt. Briggs ve Burke, 2011, s.274).

Bunun yanı sıra televizyonda bir görüntünün ekranda kalma süresi maksimum üç buçuk saniye ile sınırlıdır. Bu nedenle sürekli olarak karşısına çıkan yeni bir görüntüye maruz bırakılan gözün dinlenebilmesine imkân yoktur. Bununla birlikte içerikler çok farklı temalarla izleyiciye sunulurken, amaçlanan onları duygusal açıdan memnun edebilmektir. Aynı zamanda asgari algılama düzeyi, bu içeriklerin kavranabilmesi adına yeterlidir. Bu anlamda televizyon, "izlenen" bir şeydir ve insanlar, televizyon izledikleri esnada gerçekleşmekte olan asıl şey, gözlerinin önünden çok kısa zaman aralıklarıyla ve devamlı olarak milyonlarca farklı resmin akıp gitmesidir. Dolayısıyla Postman'ın da ifade ettiği gibi "görsel ilginin gerekliliklerini karşılamak, yani gösterinin değerlerini karşılamak amacıyla fikirlerin içeriğinin geri plana atılması zorunluluğu bu aracın (medium) doğasından gelmektedir" (2012, ss.101 ve 106).

Benzer bir deneyimi, sinemada film izleme pratiği üzerinden tanımlayan Duhamel, bu deneyimi; "Artık düşünmek istediğimi düşenemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı" sözleriyle ifade etmektedir. Nitekim ekranda akıp giden görüntüler karşısında zihinde yaratılan her bir çağrışım, görüntülerdeki değişmeyle beraber sürekli olarak kesintiye uğramaktadır (Benjamin, 2011, ss.74-75).

Televizyon programlarında sunulan içerikler gibi programların kendisi de son derece kısa, birbiriyle alakasız içeriklere sahip bir şekilde ve reklam aralarıyla kesintiye uğratılarak sunulmaktadır. Bununla birlikte televizyon karşısındaki izleyici, durup bir an düşünebilmek, kendisine sunulan birtakım ipuçları ile olası durumlar arasında bağlantılar kurabilmek için ihtiyaç duyduğu zamandan da daima yoksundur. Zira ekrandaki görüntüler gözlerinin önünden hızla akıp giderken onun adına "nelerin olup bittiğini sağlıklı bir biçimde kaydetmeye ve nelerin olacağı hakkında tahminler yürütmeye elverişli zaman aralıkları söz konusu değildir". Bu nedenle ekran karşısında son derece edilgin bir konumda bulunan izleyici, detaylarla da pek fazla ilgilenmemektedir. Buradaki önemli nokta ise özellikle yeni medya teknolojilerinin

içine doğmuş olan genç kuşağın bu tarz medya sunumlarını kesintili ya da sürekliliği bulunmayan şeyler olarak görmek yerine, bunları bir bütünün parçaları olarak kabul etme eğiliminde olmalarıdır (Carpenter, 2011, ss.377-379).

Oysaki Virilio'ya göre teknoloji, hız ve verimlilik ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla bugün düşünce geliştirebilmek adına faydalanılan teknolojik bir araç, derin ve güvenilir birtakım fikirlerin yaratımından ziyade, yüzeysel bakış açılarıyla sınırlı kalınmasına sebep olabilmektedir. Keza günümüzde pek çok insan, sayısız enformasyona çok hızlı bir şekilde ulaşabilirken, bunlardan anlamlı bir bütün oluşturabileceği yorumlama kabiliyetinden yoksun durumdadır. Zira modern yaşamın hızına bağlı olarak medyanın insanlara sürekli yeni ve farklı haberler sunabilme telaşı içinde bulunması, insanın empati ve üzüntü duyma kapasitesinde kırılmalar meydana getirmektedir. Bu nedenle günümüzde sağduyulu ve anlamlı düşünce tarzları ile karşılaşmak giderek zorlaşmaktadır (Stevenson, 2008, s.331). Nitekim televizyonun tehlike arz ettiği asıl nokta da "yol açtığı duygu kopukluğu, onun farklı ve birbiriyle uyumsuz duyguları, her beş dakikada bir, doğal olmayan bir biçimde çağrıştırmasıdır" (akt. Postman ve Paglia, 2011, s.420).

1.5.2. Enformasyona Dayalı Modern Kültür ve Deneyimin Yıkımı

Hikâye anlatıcısı asla kesin bir sonuca bağlamadığı hikâyelerini, hayal gücüne seslendiği dinleyiciden zihninde tamamlamasını bekler. Kitle iletişim araçları tarafından aktarılan hikâye, olay ya da haberler de elde edilmek istenilen etki çerçevesinde sonuçlarıyla birlikte sunulduğundan, modern bireye "hayal" kurabileceği hiçbir alan bırakmaz. Kendisine hayal kurma imkânı dahi tanımayan bu kurgusal anlatılar bireyi, sınırları içerikler tarafından belirlenmiş olan dar bir alanda düşünce geliştirmeye mahkûm etmektedir (Ay, 2014, ss.438-439). Dolayısıyla insanlar, hemen her sabah pek çok haberle birlikte güne uyanıyor olsalar da olan biten hemen hiçbir olaya gerçek anlamda vakıf değildirler. Çünkü bu olayların hemen hepsi yanlarında birer açıklamayla birlikte onlara sunulmaktadır. Aslında olan bitenlerin hiçbir tanesi, gerçekten anlatılmaya değer şeyler değildir; keza "haberi açıklamalardan uzak tutmak anlatma sanatının neredeyse yarısı sayılır". Geçmişin bütün hikâye anlatıcıları bu konuda birer ustadırlar (Benjamin, 2016, s.86).

Örneğin Antik Yunan'ın ilk hikâye anlatıcısı olan Herodotos, anlatısında açıklamalara yer vermez. Hikâyesini aktarırken olabildiğince kuru bir üslup tercih eder. İnsanların, Heredotos'un binlerce yıl öncesine ait hikâyeleriyle bugün hâlâ şaşırıp düşüncelere dalabiliyor olmalarının temel sebebi de budur. Böylece onun ve daha nice büyük hikâye anlatıcısının anlatıları, adeta Mısır'daki piramitlerin hava geçirmeyen kapalı bölmelerinde bekleyerek yeşerme güçlerini binlerce yıldır saklı tutan tohum taneleri gibi, sahip oldukları derinliği ve etkileyiciliği bugüne değin koruyabilmişlerdir. "Bu yüzden bugün hâlâ ayakta, şaşkınlığa ve düşünüp taşınmaya itiyor insanı" (Benjamin, 2014, s.83; 2016, s.86).

Keza hikâye anlatıcılığının temellendiği nokta deneyimin ötekiyle, bir başkası ile paylaşılmasıdır. Bu paylaşımda esas olan ise deneyimin saf bir biçimde aktarılmasıdır. Ayrıca bireysel kurgular, bu aktarımın dışında bırakılmadığı gibi onu sınırlandıramaz da. Önemli olan yaşam deneyiminin, herhangi bir değişime maruz bırakılmadan olduğu biçimde aktarılmasıdır. Değişim yalnızca, farklı bir zihnin kendine has katkısıyla mümkün olmaktadır. Hikâye anlatıcılığının güçlü etkilerinden birinin de buradan kaynaklandığı söylenebilmektedir (Sütcü, 2013, s.82).

Fantastik bir anlatımla yoğrulan bilginin, hikâyeler aracılığıyla aktarılması bir taraftan dinleyiciyi bilgi sahibi yaparken bir taraftan da bu bilginin deneyim anlamında özümsenmesini de sağlamaktaydı. Fakat bugün herhangi bir kaynaktan alınan bilginin deneyimlenmesi, geçmiştekine benzer bir sürece karşılık gelmemektedir. Çünkü enformasyona dayalı iletişim yöntemleriyle edinilen bilgi, alıcının imgelem ve yorumlama kabiliyetini genişletme kapasitesine sahip değildir. Modern iletişim ortamında ulaşılan bilginin beraberindeki açıklamayla geliyor olması bu sonucu doğurmaktadır. Oysaki hikâye anlatıcısının anlattığı hikâyeler, dinleyicinin düş gücünü harekete geçirecek, onun edindiği bilgiyi yaratıcı biçimde yorumlayabilmesini sağlayacak birçok ipucu barındırmaktadır. Zira her bir yaratıcı yorumlama, dinleyicinin zihninde kişisel bir deneyime dönüşürken, hikâyecinin anlatısı, enformatik bilgi dünyasının çok ötesine geçebilmektedir (Şen, 2012, s.209).

Bu bağlamda kitle iletişim araçlarıyla sunulan günlük haberler, aslında birçok insanın yaşamı üzerinde son derece etkisiz bir konumda yer almaktadır. İnsanlara

konuşabilecekleri yeni konular sunabilmekle beraber onları anlamlı herhangi bir eyleme yöneltme güçleri de bulunmamaktadır. Nitekim telgrafın insanlığa bıraktığı asıl miras da budur: "Telgraf bol miktarda ilgisiz enformasyon yaratarak, 'enformasyon-eylem oranı' diye adlandırılabilecek tabloyu baştan aşağı değiştirmiştir". Zira telgrafın icadıyla birlikte enformasyon, insan eylemliliğinden soyutlanırken, bu ikisi arasındaki ilişki oldukça mesafelenmiştir. İnsanlar tarihte ilk defa "enformasyona doyma problemi"yle karşı karşıya kalmışlardır. Daha da önemlisi bu problem, insanın sosyal ve siyasal etki alanının sınırlandırılmış olması gerçeğiyle de kol kola ilerlemektedir. Oysaki telgrafın icadından önce enformasyon ile insan eylemliliği arasında oldukça yakın bir ilişki söz konusudur. Bu sayede yaşamdaki olasılıkları denetleyebilme duygusu hemen herkes tarafından duyumsanabilmektedir. Zira hakkında bilgi sahibi olunan şeylere belirli ölçülerde etkide bulunulabilmekteydi. "Telgrafın yarattığı enformasyon dünyasında ise bütün dünyanın haber alanına dönüşmesi nedeniyle bu etkili olabilme duygusu kayboldu. Her şey herkesin ilgisi haline gelmişti" (Postman, 2012, ss.81-83).

Bilgiden farklı olarak enformasyon, yerini devamlı olarak bir diğerine bırakmak ve yenilenmek zorundadır. Çünkü Benjamin'in (2014, s.83) de ifade ettiği gibi "enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Kendini tümüyle o âna teslim etmeli, zaman kaybetmeden kendini ona açıklamalıdır. Oysa hikâye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirilebilir". Keza çağımızın enformasyon üretim merkezleri olan kitle iletişim araçları ile amaçlanan, gelecek nesillerde bütünsel ve eksiksiz bir deneyimin oluşturulması değildir; bunun yerine amaçlanan, meydana gelen bir olayın, okurun deneyimini etkileyebilecek çevreden ayrıştırılmasıdır. Bu nedenle günümüz dünyasında duyumsal uyarılar ile enformasyon miktarı; "artan göstergeler ve sinyallerin, trafiğin ve iletişimin hızlanmasının, fabrikadaki çalışma hızının ve genel olarak küresel hareketliliğinin arttığı ölçüde katlanarak artmıştır". Dolayısıyla bugün, modern bireyin sayısız enformasyon arasından uygun seçimler yaparak onları anlamlı bir bütün haline getirebilmesi son derece zorlaşmıştır. Bu durum şüphesiz ki şimdiki zaman ile geçmiş zaman; "ben" ile başkaları; birey ile toplum arasındaki bağları zayıflatmaktadır (Bruck, 1998, ss.31-32).

Bu doğrultuda Telgrafın mucidi Samuel Morse'nin, icadını pratiğe uyguladığı 27 Mayıs 1844 tarihinden çok kısa bir süre sonra, 22 Mayıs 1846'da kurulan Associated Press'le beraber, "hiçbir yerden gelmeyen, özel olarak hiç kimseye hitap etmeyen haberler[in]" ön plana çıkmaya başlamasıyla, yaşama dair olan ilgililik halinin, yerini derin bir ilgisizliğe bırakmış olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü iletilen sayısız enformasyon parçacığının, hedef kitlenin sosyal ve entelektüel yaşamı açısından önemi ya yok denecek kadar azdır ya da hiç yoktur. Dolayısıyla telgraf dünyayı "bir mahalle"ye; ancak "birbirleri hakkında sadece en yüzeysel bilgileri bilen yabancıların oturduğu bir" mahalleye dönüştürmüştür (Postman, 2012, ss.80-81).

Bu süreçle birlikte kamusal söyleme yönelik ilgi giderek yok olurken, kamusal söylem özünde tutarsız bir karaktere bürünmüştür. Çünkü o, "zamanın ve dikkatin bölündüğü bir dünya yaratmıştı[r]". Nitekim telgrafın; süreklilik, kalıcılık ve tutarlılık testlerinin her birinden sınıfta kalacağı aşikârdır. Çünkü telgraf, yalnızca mesajlar iletmeye uygun bir teknolojidir; "her biri daha yeni mesajlarla hemen eskiyecek mesajları iletmeye". Böylelikle telgraf iletişimi aracılığıyla peşi sıra aktarılan her bir olgu kendisinden bir önce geleni; değerlendirme yapmaya dahi imkân tanımayan bir hızlılıkla bilincin önce gerisine, daha sonra da dışına atmaktadır. Bu anlamda telgrafın, toplumsal yaşamda geçmişten çok farklı bir kamusal konuşma tarzını etkin kıldığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Telgraf, başlık diliyle; sansasyonel, bölük pörçük ve gayrişahsi başlıkların diliyle konuşmaktadır. "Haberler, ya heyecanla dikkat çekilen ya da süratle unutulacak sloganlar biçimine" bürünmüştür. Bu nedenle sunulan haberlerde kullanılan dil, herhangi bir süreklilik vurgusu taşımamaktadır. Dolayısıyla iletilen mesajlar arasında bağlantı kurabilmek de mümkün değildir. Keza her "başlık" kendi bağlamı içinde yalnızdır (Postman, 2012, s.83).

Dolayısıyla enformasyon, bir diğeriyle ilgisi bulunmayan; bağlamdan yoksun olarak tarihsel bir devamlılık arz etmeyen; üzerinde mutabakat sağlamanın mümkün olmadığı; derinliksiz ancak son derece merak uyandırıcı sayısız haberi kitlelere ulaştırmaktadır. Böylece Batı kültürleri yoğun bir enformasyon kriziyle karşı karşıya kalırken, ilk olarak radyo ve televizyon yayınlarının ortaya çıkışı ve ardından gelen bilgisayar teknolojileriyle birlikte durum daha da vahim bir hal almıştır. Zira iletişim

teknolojilerinin her biri beraberinde, her geçen gün daha hızlı ve kolay bir biçimde ulaşılabilir olan; fakat niceliksel anlamda yükselirken niteliksel olarak giderek alçalan yeni bir enformasyon biçimini beraberinde getirmiştir. Bunun sonucunda ise bilgi ile insan arasındaki bağ kopmuştur. Böylelikle insanın en temel sorularına dahi yanıt bulmaktan aciz kalan bilgi, günlük problemlerin çözümü noktasında ise hemen hemen faydasızdır. Çünkü Postman'ın da ifade ettiği gibi "bilgi gelişigüzel bir şekilde, başka hiçbir bilgiye yöneltmeden, muazzam oranlarda, yüksek hızlarda ve de teoriyle, manayla ya da amaçla bağını koparmış bir şeye" dönüşmüştür (2016, ss.70-71).

Öte yandan hikâye anlatma geleneğinde anlatıcının kendisi kadar dinleyicinin de üreten konumunda bulunması, deneyimin dilsel olarak aktarımını mümkün kılan hikâyelerin sürdürülebilirlikleriyle ilişki halindedir. Fakat enformasyona yaslanan modern iletişim biçimlerinin, döngüsel ve bol tekrara dayalı anlatı geleneğini geri plana itmesi nedeniyle bugün ne dinleyicinin üretkenliğinden ne de sürdürülebilir yaşam öykülerinden söz edilebilmektedir. Enformasyona dayalı iletişimde dinleyici, her daim dikkat dağınıklığına sebep olan ayrıntı yığınlarıyla devamlı olarak meşgul tutulmaktadır. Zira enformasyon, gücünü yeniliği ve bir anda var olup kaybolmasından almaktadır. Bu nedenle enformasyon, değerlerle ilişkisi kurulamayacak, gelip geçiciliği ön planda tutan bir iletişim biçimidir. "Enformasyon meydana gelen felaketleri aktarmaz. Kaybı hissettirmez. Kendi varoluşu bu kaybın semptomu olsa bile" (Ümer, 2017, s.35).

Oysaki gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte yerkürenin neredeyse tamamı tarihsel ve mekânsal anlamda görünürlük kazanmıştır. Artık günlük bir gazetede dünyanın değişik yerlerinden haberlerin yanı sıra insanlık tarihinden önemli birtakım olaylar ile karşılaşmak neredeyse kesin gibidir. "Tek bir gazetede Rus Devrimi'yle ilgili yeni bir film üzerine makaleler, kentimizin 1920'lerde nasıl göründüğünü gösteren fotoğraflar veya gençlik kültürünün 1970'leri diriltme çabası üzerine özel bir yazı bulunabilir". Böylece McLuhan'ın da ifade etmiş olduğu gibi insanlar, kitle iletişim araçları sayesinde evlerinden dışarıya tek bir adım dahi atmadan, zaman ve mekânda sınırsızca seyahat edebilmektedirler (Stevenson, 2008, s.208).

Ancak bunların tamamı, teknik yeniden-üretim araçlarının sunduğu imkânlar dahilinde mümkün olmaktadır ve Benjamin, en gelişkin yeniden-üretim tekniğinde dahi birtakım eksikliklerin bulunacağını ifade etmektedir. Bu eksiklik, sanat eserinin şimdi ve burada'lığıdır; diğer bir ifadeyle "bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı". Bu durumun iki temel nedeni bulunmaktadır. İlk olarak tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretilmiş olan eser, insan eliyle yeniden-üretilmiş olan kopyasına kıyasla, eserin orijinal versiyonu karşısında daha özerk bir konumda yer almaktadır. Zira böylesi bir yeniden-üretim, insan gözünden bağımsız bir gerçekliğe kavuşabilir; tıpkı "fotoğraftaki gibi [...] ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme ve ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir". İkinci olarak da teknik yeniden-üretim, kopya edilmiş olan eseri, orijinal eserin asla hareket edebileceği düşünülemeyen mesafelere dahi ulaştırabilmektedir. Bu ister bir fotoğraf aracılığıyla olsun isterse de bir plak, en nihayetinde eserin izleyici/tüketici ile buluşmasını sağlamaktadır. Benjamin'in de ifade ettiği gibi teknik yeniden-üretimin sunmuş olduğu imkânlar sayesinde "katedral, bir sanat severin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir". Ancak sanatın demokratikleşmesi yolunda son derece olumlu birer adım olarak görülen tüm bu gelişmeler, aslında sanat eserinin özel atmosferini tamamen ortadan kaldırmaktadır. Keza Baudelaire de modern dönemin bu ikircikli doğasının, mutlaka bir bedeli olacağını daha en başından vurgulamıştır. "Bu bedel, şok deneyimi içersinde aura'nın yıkımıdır". Zira tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretim, kopya edilmiş eserin gelenekle olan tüm bağlarını koparmıştır. Eserin yeniden-üretim tekniğiyle kopyalanarak çoğaltılması, "onun bir defaya özgü varlığının yerine", kitlesel varlığını ön plana çıkarmaktadır. Aynı zamanda asıl konumundan farklı bir konumda alımlayıcı ile buluşan; diğer bir ifadeyle, alımlayıcı ile onun mekânında buluşan eser, artık bambaşka bir anlamla yüklenmiş olur. Dolayısıyla teknik yeniden-üretimin birer sonucu olan bu gelişmeler, gelenek aracılığıyla aktarılmış olanın derin bir sarsıntı geçirmesine yol açmıştır (Benjamin, 2011, ss.53-55 ve 245).

Şüphesiz ki hikâye anlatıcılığı da süreçte ortaya çıkmış olan yeni teknolojilerle birlikte giderek büyüyen enformasyon ağının olumsuz etkilerinden nasibini almıştır.

Modern iletişim araçları gösteri çağını yükselişe geçirirken haberi açıklayıcı bilgi mertebesine düşürmüş, anlatarak göstermeyi öncelemiştir. Böylelikle izleyiciye dönüşen okur için görüntü, sözden daha önemli olmuştur. Nitekim görsel algı onun için daima daha davetkar görünürken, bu yolla enforme olma hali çok daha kolayına gelmiştir. Oysaki okumak, okuduğunu anlamak çok daha meşakkatli bir iştir. Böylece meydana gelmiş tüm olaylar, yaşanmış tüm hikâyeler birer haber ya da görüntüye indirgenerek yüzeyselleştirilmiştir. Modern dönemde hiç kimse görme, hissetme, dinleme… diğer bir ifadeyle yaşamında yeni deneyimler elde ederek bunları hikâye etme gerekliliği duymamaktadır. Günümüzde yaşanan her türlü olay izleyiciye yalnızca birer görüntü ve enformasyon olarak yansımaktadır. Oysa yaşananlar görünenden çok daha derinlikli olabilmekte ve olan biteni dikkatle incelemek toplumsal gerçekliği tüm açıklığıyla ortaya koyabilmektedir (Andaç, 2017, s.24).

1.5.3. Kitle İletişim Sürecinde Hikâye Anlatıcılığı ve Birey Üzerine Etkileri

XIX. yüzyılın ikinci yarısına değin şairin *lyric* şiir üretebilmesinin altında, onun yaşadığı hayatı dolaysız olarak algılayıp anlamdırabilmesi gerçeği yer almaktaydı. Ancak modern dönem ve hemen öncesinde meydana gelen büyük çaplı toplumsal değişimler, geçmişin "bilge kişisi" şair için hem bireysel hem de toplumsal yaşamı bir sis perdesi ardına gizlemiş, her ikisini de birer fantazmagorya şeklinde algılanır kılmıştır. Buna paralel olarak benzer bir dönüşüm de sıradan insanın algı dünyasında meydana gelmiştir. Onlar için de yaşamı kendi deneyimleri aracılığıyla ve yine kendi başlarına algılayıp anlamlandırabilmeleri mümkün olmaktan çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla insanların, hayatı kitle iletişim süreçleri içinde ve onların dolayımı ile anlamlandırmaya başlamasının ilk adımı, *lyric* şiirin yaşadığı krize paralel olarak ortaya çıkmıştır. İnsanların, kendi yaşam ortamları hakkında enforme olabilmek için başvurdukları "bilgi" kaynakları bundan böyle kitle iletişim araçlarıdır. Nitekim bunun böyle olması da kaçınılmazdır; zira "beslenme gereksinimi gibi, yaşam ortamı hakkında enforme olmak; dünya hakkında 'işlenmiş bir imaja' sahip olabilmek insanların ortam hakkında güvensizlik duymadan yaşayabilmek için vazgeçemedikleri bir gereksinimdir" (Oskay, 2014a, ss.391 ve 441). Adorno ve Horkheimer'in (2010, s.384) de ifade ettikleri gibi "insanlar kitle kültürünü onaylarlar, çünkü burada, tekelleştirilmiş yaşama

geçiş belgesi olarak gereksinim duydukları âdetlerin öğretildiğini bilirler ya da sezinlerler". Bu noktada Gerbner, geleneksel medya araçları içinde televizyonu ayrı bir yere koymaktadır. Ona göre televizyon, diğerlerine kıyasla aileye, kültürel dokuya ve toplumsal yapıya çok daha derinden nüfuz edebilmiştir. Geçmişte aile ve daha birçok topluluk biçimi altında insanları birbirine bağlayan çeşitli iletişim formları ile onlar adına kültürel yaşama yaratıcı katılımı mümkün hale getiren çok sayıda fırsatın yerini, modern dönemde televizyon aracılığıyla sunulan yabancılaştırıcı kültür almıştır (akt. Çığ, 2011, ss.12 ve 23).

İnsanın, hikâyelerle yönlendirilen bir dünyada yaşadığını ifade eden Gerbner, modern yaşamı yönlendiren hikâyelerin çoğunlukla televizyonlardan aktarıldığını ileri sürmektedir. Genellikle toplumsal eğitim ve denetim amaçlı olarak kullanılan bu tip hikâyeler, bireye yaşamın nasıl işlediğini öğretirler; "bu insanlar kazananlardır; bu insanlar kaybedenlerdir; bu tip insanlar haindirler" gibi. Tarih boyunca böylesi hikâyelerle defalarca karşılaşılmış olunsa da hikâyelerin standartlaştırılmış ve ticarileştirilmiş karakteriyle ilk defa yaşadığımız çağda karşılaşılmıştır. Geçmişte hikâye anlatıcılarının toplumsal yaşamdaki rolü, modern dönemle birlikte özellikle televizyon tarafından üstlenilir olmuştur. İnsan, yaşamı artık çoğunlukla televizyon aracılığıyla deneyimlemektedir. Zira "mitler ve efsanelerden, sitcomlar ve reality şovlara bütün hikâyeler, kültürün baskın varsayımları, beklentileri ve sosyal gerçeklik yorumlarını ifade etme, tanımlama ve sürdürme eğilimindedirler". Ancak televizyonun, giderek tekelleşen az sayıdaki küresel birkaç holdingin elinde bulunması nedeniyle dünyanın tektipleştirilmesinde hikâyelerin rolü, günümüzde azımsanamayacak boyutlara ulaşmıştır. Keza "medya monopolisi [...] televizyon programcılığının içeriklerini standartlaştırarak insan deneyiminin çeşitliliğini birkaç basit formüle indirge[mektedi]r" (aktaran Çığ, 2011, ss.41, 49 ve 63).

Böylelikle kitle iletişim teknolojilerinin ortaya çıkmasıyla beraber bireyin dünya algısı, her geçen gün daha yoğun bir biçimde uzmanlaşmış kadroların dolayımıyla şekillenir olmuştur. Dolayısıyla gündelik hayat ve deneyim de medya kültürünün ve tüketim toplumunun yapay görüntüsünün manipülasyonuna açık hale gelmiştir (Aydoğan, 2005, s.34). Oysaki önceleri hikâye anlatıcısının, anlattığı hikâyeler

aracılığıyla dinleyicilerin zihinlerinde yarattığı dünya, yaşanılan hayatı anlamlandırma noktasında son derece önemlidir. Aşk ya da kahramanlık, hangi fikrin etrafında kurulmuş olursa olsun; hikâyede her zaman, dinleyicinin bizzat kendisi tarafından tanımlanması gereken gizil bir deneyimin izlerini bulmak mümkündür. Spiker ise anlam kaygısının çoktan terkedilmiş olduğu bir dünyadan dinleyicisine seslenmektedir. "Cinayetler, siyasi haberler, savaşlar, dedikodular, birkaç sanat aktivitesi ile özetlenen günlük döküm içinde dünya yapay stüdyo ışıkları altında basit ve bir o kadar hızlı bir şekilde anlatılır". Zira gerçekliğin, televizyon ekranlarından bu şekilde, peşi sıra akıp giden görüntüler eşliğinde sunulması onu sıradanlaştırmakta ve önemini kaybettirmektedir. Haber görüntülerine refakat eden spikerin dramatik sesi ise geçici bir acıma duygusu yaratırken, bu duygu ortak deneyim alanının oldukça uzağında kalmaktadır (Çoban, 2011b, s.38).

Nitekim modern dönemin hikâye anlatıcıları kitle iletişim araçları aracılığıyla gündelik yaşamda vazgeçilmez bir unsur haline gelmiş olan hikâyeler, bireyi toplum gerçeklerinden uzakta tutma misyonuyla yüklenmiştir. Modern dönemde hikâye anlatıcısı ile izleyiciler/dinleyiciler arasındaki ilişki, gündemin unutturulması ve eğlencenin öne çıkarılması stratejisine dayalı olarak kurulmuş olan ideolojik bir ilişkidir (Çoban, 2011b, s.38). Örneğin televizyon haberciliğinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan ana haber spikerleri, günümüzde birer modern hikâye anlatıcısı olarak görülmektedir. Fakat bu noktada karşılaşılan en büyük problem, sözlü kültür döneminde karşılıklı etkileşimden aldığı ilhamla hikâyesini anlatan hikâye anlatıcısından farklı olarak ana haber spikerinin, yalnızca tek taraflı iletişime imkân veren televizyon ekranından izleyicisine/dinleyicisine seslenmesidir (Çoban, 2011b, s.35).

Oysa modern öncesi toplumlarda anlatılagelen halk hikâyelerinde kullanılan motifler ve metaforlar, o toplumun ortak yaşam deneyiminden ilham alınarak yaratılmaktaydı. Böylelikle anlatılan hikâyelerin, seslenilen dinleyici topluluğu tarafından içselleştirilerek belleklere kaydedilmesi kolay bir biçimde sağlanmış olmaktaydı. Fakat özellikle televizyonda, görüntünün haber metnini desteklemek yerine, metnin görüntüyü destelemek amacıyla kullanılır olması, sözel anlatımı zayıflatırken,

anlatı aracılığıyla kurulan ortak deneyim imkânını da ortadan kaldırmaktadır (Çoban, 2011b, s.37)

Gündelik yaşamında olup bitenleri kitle kültürü dolayımıyla algılamak durumunda kalan modern birey için geçmişin bilinmesi de bu durumdan azade değildir. Geçmiş de çok daha farklı biçim ve içeriklerle sunulmaktadır artık. Modern öncesi dönemde insanlığın "geçmiş yaşam" deneyimlerinin aktarımı, insanlar arası etkileşimin ön planda olduğu anlatma ve öyküleme gibi yöntemlerin kullanılmasıyla gerçekleştirilmekteydi. Modern iletişim teknolojilerinin ortaya çıkışıyla beraber bu aktarım, yalnızca enformasyonun iletilmesi durumuna indirgenmiştir. Bu değişimle birlikte bireyin, maddi yaşam koşulları ile arasındaki ilişki de giderek zayıflamaktadır. Böylelikle modern birey için ister güncel olsun ister geçmişe ait her türlü bilgi, yaşam deneyimleri aracılığıyla elde edilen bir şey olmaktan çıkmıştır. Dolayısıyla artık bir şeylerden haberdar olmak onun için yeterli gelmektedir; Benjamin'in deyimiyle enforme edilmek. Bunun sonucunda ise enformasyon aktarımı yeni bir boyuta evrilerek enformasyondan "sensation'a geçilmiştir. Olgular ve olaylar arasında düşündürücü, öğretici, bilgilendirici nitelikte olanlar değil, 'satış artırıcı', yaşamın önemli olgu ve olayları ile ilgilenmeyi geriletici, sansasyonel nitelikte olanlar ayıklanıp seçilmekte; 'enformasyon' diye bunlarla doldurulmuş bir kitle iletişimi süreci işletilmektedir" (Oskay, 2015, ss.152-153).

Keza Baudrillard da kitle iletişim araçlarındaki büyüleyiciliğin, medya içeriğinin eleştirel olabilme potansiyelini ortadan kaldırdığını ifade etmektedir. Nitekim kitleler de içeriğin eleştirelliğinden ziyade aracın büyüleyiciliğini yeğlemektedirler. Ancak büyüleyici olan aynı zamanda anlamdan da yoksun olandır. Zira anlamın yokluğu, büyülenmeyle karşılıklı bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu bütünlük araç adına içeriğin, simülasyon adına gerçeğin nötralize edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bir "kitle iletişim aracının ilkesi büyülemedir" (Öker, 2005, s.243).

Bu noktada *enfo-eğlence* (infotainment) kavramına bir parantez açmak yerinde olacaktır. Modern öncesi dönemde enformasyon kavramı, "önemsiz" enformasyon ve "önemli" enformasyon olmak üzere ikili bir ayrıma sahipti. Aynı şekilde eğlence de "akılcı olan" ile "bayağı olan" ayrımı üzerinden değerlendirilmekteydi. Aslında her iki

kavramın da geçmişi Antik Çağ'a değin uzanmaktadır ve her ikisi de belirli kurumlarla özdeşleştirilmişlerdir. XIX. yüzyılla birlikte kimisi "geleneksel" kimisi de "modern" olarak tanımlanan bu kurumlar; diğer bir ifadeyle "okullar, üniversiteler, akademiler, salonlar, oyun alanları, arenalar ya da stadyumlar, konser salonları ve tiyatrolar eğitim ve eğlencenin icra edildiği yerlerdi". Buradaki önemli nokta; bilgilendirmek (inform) fiilinin, sadece doğrulanabilir olanı sunmak anlamında değil, aynı zamanda eğitimin temel unsurlarından birisi olan ve olumsuz bir amaca da hizmet edebilecek olan "zihni biçimlendirmek" anlamında da kullanıldığıdır. Ancak 1950'li yıllarda enformasyon ile eğlence arasındaki sınırlar giderek bulanıklaşmaya ve gazeteler ile elektronik medya arasında iş birlikleri kurulmaya başlanmıştır. Böylelikle enformasyon (information) ve eğlence (entertainment) kelimelerinden türetilmiş olan bilgilence ya da *enfo-eğlence* anlamındaki *infotainment* kavramı ortaya çıkmıştır (Briggs ve Burke, 2011, ss.217 ve 221).

Keza Walter Lippmann'a göre birçok insanın gazeteyi satın alma nedeni, kendi hayatları son derece sıradan olduğu için büyük kötülükler yapabilen "hayali insanlar hakkında bir şeyler okuyup, bu temsilî gerilime ortak olmak ve kendi hayal dünyalarında onlarla özdeşleşmek"tir. Ancak ona göre basının gücü ifadesini, sunulan haberlerin içeriğinden ziyade bir editörün kişiliğinde bulmaktadır. Zira modern yaşamın türlü problemleri karşısında haberlerin seçilerek sunulması kaçınılmaz bir durumdur. Dolayısıyla okuyucu da kendisine sunulmuş olanla; diğer bir ifadeyle sınırlandırılmış olan hikâyelerle yetinmek zorundadır. Bu nedenle okuyucunun, basın aracılığıyla ulaştığı bu "sıkıştırılmış hikâyeler" üzerinden edindiği bilgiler, onun kendi yaşamına dair herhangi bir yargıda bulunabilmesi noktasında son derece yetersiz kalmaktadır. Çünkü basının sunduğu yalnızca basmakalıp haberler ile uydurma-gerçekliklerden ibaret olmaktadır (Briggs ve Burke, 2011, s.230).

Oysaki hikâye anlatıcısı, anlatılarına kaynaklık eden yaşam bilgisini kendi deneyimlerinden elde etmektedir ve bu yeteneğin geliştirilmesi ve aktarılması uzun yıllar almaktadır. Bu sayede, deneyimin üzerine inşa edilen hikâyeler, yaratımı herkes adına kolay olmayan uzun ömürlü birer anlatıya dönüşürler. Ancak Benjamin'e göre hikâye anlatıcılığının sonunu getiren gazete, dünyanın hemen her yerinden hızlı ve

kolay bir biçimde ulaştığı her türlü bilgiyi kurgulanmış birer anlatıya dönüştürerek, yine hızlı ve kolay bir biçimde çok sayıda kişiye ulaştırabilmektedir. Bu durum anlatıcılık sanatında deneyimi hükümsüz kılarken, hikâye anlatıcılığının da değersizleşmesi sonucunu ortaya çıkarmaktadır (Ay, 2014, s.438).

1.5.4. Kültür Endüstrisi ve Serbest Zamanlarda Sığınılan Fantazyalar

XIX. yüzyıl, çalışmanın gerçekleştirildiği iş yeri ile bireyin yaşam alanı olan ve serbest zamanlarını geçirdiği ev ve iç mekânın karşıt konuma geldiği tarihsel bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde iş zamanı ile serbest zaman net şekilde birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrımla birlikte iş yerinde, ona sunulmuş olan gerçeklik normlarına uygun bir yaşam sürmeye çalışan birey; artık korunağı olarak gördüğü evinde de vaktini, bu normların örtük biçimde yeniden üretildiği yanılsamalar içinde harcamaktadır. Keza dışarıda kentin bütünü dahi hiçbir dış mekânda kendisini bulunduğu yere ait hissedememektedir. Böylelikle, iş yerinde toplumun bir üyesi olarak üzerine tanımlı birtakım görevleri yerine getirmekle meşgul olan birey, kendi iç mekânında kültür endüstrisi tarafından sunulmuş olan fantazyalarla vakit geçirmektedir. Bu fantazyalar yanılsama içindeki bireye, kendisi için reel yaşamı katlanılabilir kılan kişilik tiplerini benimsemede yardımcı olmaktadır. Nitekim modern yaşam, çalışma hayatını birey adına bir nevi mutluluk kaynağı olmaktan çıkararak, onu fantazyaların yaşanabilmesi için katlanılması gereken zoraki bir etkinliğe dönüştürmüştür (Aydoğan, 2000, s. 132).

Aslında serbest zaman etkinlikleri, bireyin çalışma gibi ekonomik bir zorlanım ile gerçekleştirdiği etkinlik tarzlarının dışındadır. Bu nedenle bireyin, sahip olduğu serbest zamanlarında kendi için ve yine "kendi başına bir amaç olarak" gerçekleştirdiği sosyal ve kültürel pek çok etkinlik, bu tarz etkinliklerin arasına dahil edilebilmektedir. Dolayısıyla bu tarz etkinlikler için bireyi, yaşamını idame ettirebilmek adına gerçekleştirmek zorunda olduğu çalışmadan farklı olarak gönüllü bir şekilde harekete geçiren itici güç, içten gelen güdülenmedir. Benzer şekilde Antik Yunan toplumunda işe koşulan köleler sayesinde sahip olunan ve felsefi, sanatsal birtakım etkinlikler ile geçirilen zaman dilimleri, Aristoteles tarafından serbest zamanlar şeklinde tanımlanmaktadır. Ona göre tarihsel süreç içinde toplumlarda ve kültürlerde meydana gelen ilerlemelerin kökeninde, insanın yaratıcılığını ortaya koyabildiği bu özgür zaman

dilimlerinde gerçekleştirdiği serbest zaman etkinlikleri bulunmaktadır (Aydoğan, 2000, s.20). Ancak kültür endüstrisi tarafından üretilen ve kitlelerin tüketimine sunulan ürünler aracılığıyla, başlarda birey için sermayenin otoritesinden özerk kalabilmiş tek özgürleşim alanı olan serbest zaman etkinlikleri de bu zamanların dışında yürütülen ve bireyin yaşamına yön veren üretim faaliyetlerine egemen olan mübadele ve muadelet prensiplerine göre yeniden örgütlenir bir hale gelmiştir (akt. Bernstein, 2013, s.13).

Dolayısıyla yaşamı bir bütünlük içinde algılayabilmekten son derece uzak olan modern bireyin sığındığı fantazyalar da endüstriyel üretim süreçlerinden geçirilerek önüne sunulmaktadır. Bireyin bunları tercih etmesinin temel nedeni ise sahip oldukları yüksek aldanımcı niteliklerdir. Çünkü modern yaşamın gelgitleri arasında bocalayan birey için maddi varoluşunu kendi özgün yaşam deneyimleri aracılığıyla özümseyebilmesi artık neredeyse imkânsız bir hale gelmiştir. Bu problemin temel dayanak noktalarından biri de şüphesiz ki kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışıdır. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışıyla beraber, kaynağını bireyin kendi yaşam deneyimlerinden alan ve içinde bulunduğu gerçekliği aşabilmek adına yine bireyin kendisi tarafından yaratılan fantazyaların yerini, eğlence ve bilinç endüstrisi tarafından üretilerek kitlelerin tüketimine sunulan, metalaşmış fantazyalar almıştır (Oskay, 2015, s.151). Özellikle kitle kültürü ürünlerinin, üretim haklarının tek bir elde toplanmaya başladığı 1830'lu yıllardan itibaren birey, "içdünyasını artık evinde aramaya başlamıştır. Bu, dört duvar arasındaki dar mekân, bireysel yaşamı, fantazya dünyasının süslenmesinde bile reel-yaşamdaki egemen/bağımlı insan ilişkilerine bağlamaktadır. Yayıncılığın endüstriye dönüşmesi sonucunda şiir, roman ve düşün yapıtları da meta ekonomisinin boyunduruğu altına" girmektedir (Oskay, 2013, s.253).

Nitekim mekanikleştirilmiş emek süreçleriyle başa çıkabilmek adına iş dışı zamanlarında ondan olabildiğince uzak kalmayı tercih eden bireyin başvurduğu ilk çözüm yolu eğlencedir. Ancak kaçış amacıyla başvurulan böylesi bir eğlence, günümüz koşullarında çalışmanın uzatılmasıyla benzer bir olguyu ifade etmektedir. Çünkü "mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir erke sahiptir ki, eğlence metalarının imal edilmesini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında işlerinin seyrinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz" (Adorno ve

Horkheimer, 2010, s.183). Keza eğlence endüstrisinin amacı da hiçbir zaman insanları, yaşamdaki gerçek sorunlarla yüzleştirerek onları eyleme geçmek üzere ikna edebilecek olan ürünleri sunmak olmamıştır. Bunun yerine temel amaç daima "belli bir giriş ücreti karşılığında halka yapay heyecanlar, zevkler, sansasyon ve ucuz mizah" sunmak olmuştur (Pappenheim, 2002, s.97).

Ünsal Oskay, bu süreçte etkin bir rolü bulunan kitle kültürünün, "yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yansılsama oluşturma işleviyle" üretildiğini ifade etmektedir. Bununla birlikte bireyin, kitle kültürünün tüketicisi olduğu anların da bu realiteyle başa çıkamayacağını düşündüğü anlar olduğunu belirtmektedir. Bu anlar, bireyin realiteden istemli "kaçış" anlarıdır. Birey, kendisine acı veren toplumsal realite karşısında unutmaya ve amneziye sığınmaktadır. Ancak bu kültürün ürünleri; onların tüketicisi olan bireyin çok uzağında, herhangi bir müdahale şansının bulunmadığı kuruluş ya da işletmelerde tasarlanmakta, dizayn edilmekte, yazılmakta, görüntülenmekte, basılmakta ve yayımlanmaktadır. Dolayısıyla bu süreçlerin tümünde birey, edilgin bir konumda yer almaktadır (Oskay, 2013, s.152).

Dolayısıyla modern birey de yaşamını idame ettirebilmek ya da onu "anlamlı" kılabilmek adına daha fazla şeye sahip olabilmek için aldığı ücret karşılığında katlanmak zorunda olduğu iş yaşamının, iç dünyası üzerindeki ağırlığını biraz olsun hafifletebilmek adına oyun ve fantazyaya yönelmektedir. Ancak reel yaşamın pratik meselelerine hiçbir katkısı bulunmayan böylesi oyun ve fantazyalar; katılım koşulunun edilgin bir öğe olmaya indirgendiği toplumsal yaşam karşısında, "belleksizleşmenin ve unutma"nın araçları olarak modern bireyin yöneldiği birer kaçış rotasıdır. Fakat bu rotanın izlenmesi, fantazyayı bir kaçış yolu olarak gören bireyden çok, bu kaçışın onu bağımlı kıldığı reel toplumsal yaşam ile bu yaşamın ardındaki toplumsal egemenlik yapısının yeniden-üretimine fayda sağlamaktadır (Oskay, 2014a, s.226).

Adorno, diğer kültür eleştirmenlerinden farklı olarak kitle kültürü yerine kültür endüstrisi kavramını kullanmayı tercih etmektedir. Onun bu tercihinin altında yatan temel sebep, kitle kültürünün sıradan insanın oluşturduğu bir şey olmaktan öte, totalite tarafından üretilen ve toplumun tüm kesimlerine dayatılan bir kültürel form olduğu

yönündeki düşüncesidir (akt. Kulak, 2017, s.46). Aynı zamanda kültür endüstrisi tarafından üretilmiş olan kültürel ürünler iktisadi ve kültürel açıdan "birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar". Bunun yanı sıra diğer herhangi bir endüstriyel üretim alanı ile kıyaslandığında da görülecektir ki kültür endüstrisi, sermaye birikimi anlamında da diğerleriyle benzer bir yapıyı devam ettirmektedir. Nitekim her zaman kapsamlı bir teknik donanıma ve kültür işçileri ordusuna ihtiyaç duyacak olan kültür endüstrisi, meta üretimi yapan herhangi bir sektör gibi işlemektedir. Dolayısıyla meta formundaki kültürel ürünlerin tamamı, tüketiciye yönelik olarak üretilen ve satın alınmak üzere mağazalara gönderilen herhangi bir endüstriyel üründen farklı değildir. Satın alınan ürünün kültürel bir etkinliğin parçası olarak kullanılması, onu bir toplumun kültürüne ait kılmaktadır (akt. Kulak, 2017, ss.88-89 ve 91).

Bu bağlamda kültür endüstrisi, kapitalizm adına itici bir güç olan reklamcılık faaliyetleri ile gerek yöntem gerekse de iktisadi açıdan derin bir uzlaşı içindedir. Nitekim ilkinin, montaj hattına son derece uygun olan sentetik ve kontrole muhtaç üretim tarzı, onu diğeri için oldukça elverişli bir duruma getirmektedir. Ayrıca bu uyumluluk hali, yalnızca film stüdyolarında görülebilir olan fabrikavari üretim tarzında değil; aynı zamanda ucuz yaşam öykülerinin, belgeselvari romanların ve liste başı şarkıların derlenerek oluşturuldukları her türlü üretim sürecinde kendini göstermektedir. Böylelikle "itici güçlerin her biri ayrılabilir ve değiştirilebilir hale gelerek ve her türlü anlam birliğinden teknik olarak yabancılaşarak, yapıtın dışındaki amaçlara hizmet ederler" (Adorno, 2013a, ss.102-103).

Bu anlamda kültür endüstrisi tarafından üretilen ve kitlelere sunulan ürünler; egemen sınıfın değerleri çerçevesinde kurgulanan toplumsal gerçekliği yansıtmak ve bu gerçekliği yeniden-üretmek üzere tasarlanmaktadır. Böylelikle bu ürünler aracılığıyla bireylerin, egemen toplumsal normlara razı gelmeleri ve bu normların değişmeden kalan toplumsal gerçekliğin yansımaları şeklinde kabul edilmeleri sağlanmaktadır. Dolayısıyla bireyler, "toplumsal düzen tarafından üretilmiş nesnelere duydukları arzu ve bu nesneleri tüketirken deneyimledikleri haz aracılığıyla mevcut toplumsal düzene" uyumlandırılmakta ve alıştırılmaktadır (Thompson, 2013, s.123).

Ayrıca kültür endüstrisinin ürünleri, kolektif düşünüş biçimlerini de ortadan kaldırmaktadır. Çünkü bu ürünler aracılığıyla bireye, reel hayatın gerçekliği unutturulmaya çalışılır. Temel amaç, kârın maksimizasyonu adına hazzın üretimidir. Bu anlamda, tüm diğer kültürel ürünler gibi televizyon programları da insanların, iş zamanları dışındaki zamanlarını doldurarak onların "kendilerini tüketen yaşamı tüketerek unutmalarını" sağlayabilmek gayesiyle üretilirler (Çoban, 2011a, s.54).

Aynı zamanda kültür endüstrisinin üretim pratiğine egemen olan rasyonalizasyon aracılığıyla bireyin bilinç dünyası; politikadan kültüre, dinden hukuka kadar her türlü alanda manipülasyona maruz bırakılmaktadır. Ona, kendi deneyimleri üzerinden düşünceler geliştirme fırsatı verilmez. Bilincine yapılan müdahalelerle neyi nasıl düşüneceği önceden belirlenmiştir. Toplumsal ilişkileri deneyimleme biçimi de kültür endüstrisinin ürünlerince düzenlenmektedir. Kısacası Adorno'nun da ifade ettiği gibi modern bireye, "kapıdan teslim düşünce kümeleri" dayatılır. Dolayısıyla birey, iş dışı zamanlarında dahi şeyleşmiş bilincin tesiri altındadır (akt. Kulak, 2017, s.87). Nitekim Adorno'nun (2013c, s.137) da ifade ettiği gibi "bilinç bütünsel gerçekliğe ne denli sorunsuzca uyum sağlarsa, şu an var olanın ötesine geçme cesareti de bir o kadar kırılmış olur".

Bu noktada Adorno, tıpkı Odysseus'ta da anlatıldığı gibi insanların büyük çoğunluğu için düşünmenin bir anlamda yasaklanmış olduğunu ifade etmektedir. İnsanlar artık basit bazı günlük sorunlar üzerine kafa yormakla yetinebilmektedir. Çünkü kimi durumda bunun ötesine geçebilecekleri yeterli birikime sahip değildirler; kimi durumda da ihtiyaç duyulan cevaplar, toplumun egemen özneleri ya da düşünce işçileri tarafından zaten onlara hazır bir şekilde sunulmaktadır. Böylece düşüncenin gelişimi, toplumun sadece belli bir kesimine bağlı kalınca, başta bu kimseler olmak üzere toplumdaki tüm bireylerin zihin dünyasında körelmeler meydana gelir (akt. Kulak, 2017, ss.78-80).

Nitekim kapitalist ekonomik sistemin yeniden üretimi için birtakım temel değerler ile kurumların değişmeden kalmaları gerekirken, toplumsal yaşam ise devamlı bir dönüşümün içindedir. Dolayısıyla modern birey de oldukça büyük bir hızla akıp giden bu yaşam karşısında, olan biteni ancak "bilişsel düzeye varamayan düşsel

açıklamalar" ışığında anlamlandırmaya çalışan pasif bir izleyici konumundadır. Nitekim kültür endüstrisinin, kitleleri sisteme uyumlandırabilmek adına kendisine hareket noktası olarak düşleri; diğer bir ifadeyle yaşanılan hayatın bilişsel düzeye varamamış olan tasarımları aracılığıyla yaratılan düşler dünyasını belirlemiş olmasının nedeni de budur. Kitlesel olarak üretilen bu düşler aracılığıyla reel dünya bir sis perdesinin ardına gizlenirken, insanlara egemen sınıfın çıkarlarına uygun farklı bir gerçeklik empoze edilmektedir (Oskay, 2014b, ss.46-47). Zira kapitalist toplumsal formasyonda düşler metalaşırken, bireysel doyuma ulaşmanın aracına dönüşmüştür. Böylelikle modern dönemle birlikte düşler, kolektivitenin inşasından giderek uzaklaşırken, fabrikalarda başlayan atomizasyon süreçleri hız kazanmış ve kitleler örgütten yoksun, amorf yığınlar haline gelmiştir (Özer, 2001, s.93). Nitekim Horkheimer'in (2016, s.172) de belirttiği gibi "insanların kitle kültürü organlarından aldıkları hazır düşünce ve davranış kalıpları, ikinci adımda, sanki insanların kendi düşünceleriymiş gibi kitle kültürünü etkiler, güçlendirir".

Keza kültür endüstrisi, zaten bilindik olanın yeni birtakım özelliklerle donatılarak yeniden kitlelere sunulduğu bir sürece işaret etmektedir. Bu nedenle hem kitlelerin tüketimine uygun olan hem de bu tüketimin tarzını belirleyecek olan ürünlerin tümü öyle ya da böyle bir şekilde planlı bir üretim sürecinin çıktısıdırlar. Bu ürünler aracılığıyla toplum, kalabalık bir müşteriler topluluğuna dönüştürülür. Aynı zamanda kültürün bir anlamda insanın, kendi arzularını tatmin etme hakkını yerine getirmesi olarak sunulması da aslında toplumun negatif bütünleşme sürecinin gizlenmesinden başka bir şey değildir. Keza modern birey, "kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir". Nitekim geçmişin baskıcı rejimlerinde toplumu dize getirme yöntemlerinin liberal demokrasilerdeki eş değeri, kültür endüstrisi aracılığıyla toplumun egemen ideoloji etrafında bütünleştirilmesidir (Adorno, 2013b, ss.109-110; Bernstein, 2013, s.13).

Bu nedenle tüm dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilmektedir. Örneğin bir sinema filminde temel amaç, bireyin günlük yaşamındaki algılanım dünyasını yeniden kurarak ona sunmaktır. İzleyicinin, her defasında sinema salonundan ayrıldıktan sonra yürüdüğü sokakları biraz evvel izlediği filmin devamı şeklinde

algılıyor oluşunun ana sebebi de sinema filmlerinin bu temel ilke üzerine inşa edilmekte oluşudur. Keza tüketiciler, serbest zamanlarında dahi üretimin birliğine uygun şekilde davranmakla yükümlüdürler. Günümüzde kültürün her şeye benzerlik bulaştırması da bundandır. "Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir" (Adorno ve Horkheimer, 2010, ss.162, 167 ve 169).

Bunun yanı sıra kültür endüstrisi tarafından sunulan pek çok ürünün anlaşılabilirlik oranı, tüketicinin çabukluğu, gözlem gücü ve sahip olduğu bilgi birikimi ile doğrudan ilgilidir. Ancak diğer taraftan da tüketicinin, hızla akıp gitmekte olan olgulardan hiçbir tanesini kaçırmaması da düşünsel herhangi bir eylemde bulunmamasına bağlıdır. Keza tüketicinin, sunulan ürün ile içinde bulunduğu toplumsal gerçekliği bir özdeşlik halinde algılaması da bu yolla mümkün olmaktadır. Bu nedenle Adorno ve Horkheimer'e göre günümüzde "kültür tüketicisinin tasavvur gücünü ve kendiliğindenliğinde görülen güdükleşmenin nedenlerini psikolojik mekanizmalarda aramaya günümüzde gerek kalmamıştır" (2010, s.170).

Nitekim insanlar, anlatılarda kendilerini hayrete düşürecek karakterler görmeyi talep etseler de bu karakterlerle her daim benzer duygular içinde olabilmeyi de beklemektedirler. Zira karakterin, izleyiciler tarafından insan olarak kavranabilmesi, onun bu beklentiyi karşılayıp karşılayamamasına bağlıdır. Dolayısıyla insanlar, anlatılarda her ne kadar orijinallik talep ediyor gibi görünseler de aslında tümüyle beklenmedik bir şeyle karşılaşmayı hiçbir zaman istememektedirler. Bu anlamda kitle kültürünün tüketicisi, yenilikle aşina olunanın bir aradalığını talep etmektedir. Bu nedenle kitle kültürünün ürünü olan her bir anlatı, güncelliğini koruduğu dönemde dahi nostaljik görünebilmektedir. Keza "teknolojiyi bir kenara bırakıp hikayeleri ve bu hikayelerin temalarını düşünecek olursak, kitle kültürünün aynı rota üzerinde dönüp durduğunu, hemen hemen aynı öykülerdeki aynı karakterleri yarattığını görebiliriz" (Fulford, 2017, ss.120-121).

Öte yandan birey, toplumsal olanla hikâyeler üzerinden ilişki kurmaktadır. Bu nedenle modern yaşamın popüler metinler aracılığıyla anlamlandırabilmesi noktasında da yardımcı bir unsur olarak öne çıkan hikâyeler; kolektif belleğin inşasında da son

derece işlevseldir. Dolayısıyla popüler anlatılarda sürekli olarak tekrar edilen ve bu sayede, bir çeşit devamlılık hissi uyandıran metinlerle sıkça karşılaşılması da bir rastlantı değildir. Keza "popüler metinlerin ortak idealleri ritüelleştirmek, kültürel çatışmaları eğlence perdesi arkasında teselli etmek gibi işlevleri" bulunmaktadır (Kotaman vd., 2011, s.5).

Bu noktada kültür endüstrisi, "o bayatlamış hayat sahnelerini" yeniden ve yeniden piyasaya sürme hususunda son derece ustalaşmıştır. Onun bu noktadaki başarısı, yeniden-üretim konusunda edindiği teknik ustalık sayesinde, hem tüketiciye sunduğu içeriklerdeki ideolojik yanlışlıkları hem de bu içeriğin tamamen keyfi olarak işin içine dâhil edilişini perdeleyebilmesindedir. Lakin bu yeniden-üretimin, gerçekliği ortaya koyarken aynı zamanda onu eleştiren gerçekçi sanatla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Sanatla ilgisi bulunmayan bu yeniden-üretimin bir sonucu olarak ortaya çıkan modern kitle kültürü ise bayatlamış kültürel normlardan beslenmesine rağmen hâlihazırdaki yaşam koşullarına methiyeler düzmektedir. "Sinema, radyo, popüler biyografiler ve romanlar hep aynı nakaratı tekrarlar: Biz buyuz, payımıza düşen bu; geçmişin ve geleceğin büyükleri bundan farklı değil: Olduğu ve olması gerektiği biçimiyle gerçek budur" (Horkheimer, 2016, s.163).

2. YENİ MEDYA TEKNOLOJİLERİ VE DİJİTALLEŞEN HİKÂYE ANLATICILIĞI

2.1. Yeni Medya Teknolojileri: Ekonomi Politik Bir Değerlendirme

İletişim süreçlerinde teknik bir aracın kullanılması, sosyal etkileşimi fiziksel ortamdan ayırmaktadır. Bu sayede kişilerin birbirleriyle etkileşime girebilmeleri için zamansal ve mekânsal anlamda aynı ortamı deneyimleme zorunluluğu da ortadan kalkar. Bu anlamda kitle iletişim araçları da içeriğin üretilme ve alımlanma süreçleri arasında zamansal ve mekânsal bir ayrılma meydana getirdiğinden, zaman ve mekân boyunca, Thompson'ın "dolayımlı yarı-etkileşim" adını verdiği yeni tür bir etkileşim tarzı ortaya çıkmıştır. Thompson'a göre bu bir etkileşimdir; çünkü insanlar bu araçlar aracılığıyla kendilerine bir şekilde tepki veren ve kimi zaman da onlarla güçlü bir şekilde arkadaşlık, merhamet ve sadakat bağları kurabilen diğer insanlarla iletişime

geçebilmektedir. Aynı zamanda kitle iletişim araçları dolayımıyla yürütülen iletişim süreçleri bir "yarı-etkileşim" örneğidir; çünkü iletişim akışı çoğunlukla tek yönlü olarak gerçekleşmektedir ve bu durum alıcı konumunda bulunanların verebilecekleri tepkileri büyük oranda sınırlamaktadır (Thompson, 2013, s.27).

Ancak internet teknolojisinin insanlar arası etkileşime imkân veren interaktivite özelliği sayesinde iletişim süreçlerinde zaman ve mekân sınırlamalarının ortadan kalktığı yeni bir dönem başlamıştır. Bu yeni dönemle birlikte insanlar, fizikî şartlardan azade sanal bir ortamda istedikleri zaman kendilerini ifade edebilme imkânına sahip olmuşlardır (Sucu vd., 2019, s.15). Nitekim yeni medyanın sunduğu eşzamansızlık özelliği sayesinde dijital ortamlarda iletilmek istenilen bir mesaj, zaman ve mekân sınırlamalarına takılmadan istenilen zamanda gönderilebilmekte; yine aynı şekilde gönderilen mesajlar da istenilen bir vakitte alınabilmektedir (Zinderen, 2020a, s.217).

Yeni iletişim teknolojilerinin bir sonucu olan küresel enformasyon ağı, mekân kavramını altüst ederken, sibernetik mekân kavramının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Paul Virilio'ya göre yeni teknolojilerin sunduğu imkânlar sayesinde insanlar arasındaki fiziksel ya da zamansal uzaklıklar sibernetik mekânlar içinde artık problem olmaktan çıkmıştır. Ancak diğer taraftan Bauman, zamansal ve mekânsal mesafelerin teknoloji aracılığıyla sıfırlanması durumunun insanları bir araya getirmekten ziyade onları daha çok kutuplaştırdığını ileri sürmektedir (akt. Aydoğan, 2018, s.14). Keza iletişim teknolojilerinde görülen büyük çaplı gelişmelerden her biri aslında kapitalist genişlemenin aracısı konumundadır. Zira kapitalizmin sürdürülebilirliği adına devamlı ihtiyaç duyulan yeni pazar arayışının en önemli öznesi, her zaman iletişim teknolojileri olagelmiştir. İdeolojik ve kültürel hâkimiyetin yanı sıra kârın maksimizasyonunu da sağlayan kültürel biçimlerin üretimi, bu teknolojiler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir (Stevenson, 2008, s.347).

Nitekim internet teknolojisinin prototipi olan ARPANET, askeri ve akademik uygulamaların kesiştiği bir süreçte ortaya çıktığından, uzunca bir zaman ticarî faaliyetlerde kullanılabilecek bir araç olarak görülmemiştir. Bu teknolojinin yaygın olarak kullanılmaya başlanması ise 1990'lı yıllara, özellikle 1991 yılında ticarî faaliyetler yasağının kaldırılmasının ardından 1994 yılında kullanıma açılan World

Wide Web'in ortaya çıkışına rastlamaktadır. Bugün ise internet tam olarak bir "dünya pazarı ağı" haline gelmiştir (akt. Schröter, 2012, s.302).

Ernest Mandel, üretimde teknoloji kullanımının 1857-1873 yılları arasında buhar makinesi ile başlayan, 1873-1893 yılları arasında elektrikli motorlar ile sağlanan ve 1940-1965 yılları arasında ise otomasyon teknolojileri ile katlanarak devam eden bir süreç olduğunu ifade etmektedir. Douglas Kellner, Mandel'in bu şekilde sıraladığı dönüşüm adımlarını, *tekno-kapitalizm*in erken bir aşaması olarak değerlendirmektedir. İkinci aşamada ise teknolojik dolayımlı yeni tarz ürünlerin üretimiyle, kapitalist toplumsal ilişkilerin bir sentezi söz konusudur. Bu aşamada makine ve mekaniğin yerini pek çok yeni teknoloji, elektronik cihaz ve bilgisayarlar alırken; üretim süreçlerinde, toplumsal örgütlenme biçimlerinde ve gündelik yaşamda, enformasyon ve bilginin önemi her geçen gün daha da artmıştır. Dolayısıyla *tekno-kapitalizm*i; kapitalizmin bilgi, enformasyon, bilgisayar ve otomasyon teknolojileri ile iş birliği kurduğu, sermaye birikiminin yeni bir aşaması şeklinde okumak mümkündür. Bu anlamda "sanayi-sonrası toplum" ya da "enformasyon toplumu" gibi tanımlamaları reddeden Kellner'a göre *tekno-kapitalizm,* kapitalizmin bir başka biçimidir. Keza özellikle 1980'li yıllarda bilgi, enformasyon, eğlence ve eğitim metalaşma süreçlerinden nasibini alarak kapitalist manipülasyonun etkin birer unsuru haline gelmiştir. Bundan böyle bilgi ve enformasyon, bilgisayar yazılımlarının denetimi altına girerken, bilgiye erişim amacıyla başvurulan yerler artık kütüphaneler değil, bilgisayarlar olmuştur. Böylece bilgi, enformasyon ve eğlence birer "tekno-meta" halini almıştır. Doğrusu bu *tekno-meta*ların neredeyse tamamının denetimi, piyasaya egemen olan güçlerin kontrolü altındadır. Dolayısıyla *tekno-kapitalizm*, yalnızca sermayenin toplumsal ve bireysel yaşam üzerindeki hegemonik etkisini güçlendiren yeni bir aşamadır (akt. Aydoğan, 2009, ss.189-190).

Suarez Villa da *tekno-kapitalizm*i, toplumsal yapının yeniden-üretiminde sermayeden ziyade bilginin daha belirleyici olduğu toplumlar olarak tanımlamaktadır. Ona göre kapitalizmin önceki dönemlerinde emek ve sermaye için maddi kaynaklara başvurulurken; *tekno-kapitalizm* çağında ise emek ve sermaye daha çok yaratıcılık ve bilgi gibi maddi olmayan kaynaklardan sağlanmaktadır (akt. Aydoğan, 2018, s.15).

Tekno-kapitalizm, sınır ve boyutları her geçen gün biraz daha belirsizleşen bir dünyada, giderek daha fazla gelişmekte ve yaygınlaşmaktadır. Zira *tekno-kapitalizm,* piyasa kapitalizminin teknolojik yenilik ve inovasyona dayalı yeni bir aşamasıdır. Aydoğan'ın (2018, s.15) da ifade ettiği gibi "yaratıcılık ve bilgi gibi soyut şeyler, *tekno-kapitalizm*in özünü oluşturur. Nasıl fabrika emeği ve sermaye sanayi kapitalizmini niteleyen somut varlıklarsa, yaratıcılık ve bilgi de *tekno-kapitalizm*inin somut hammedeler[i]dir"

Castells'e göre sanayi-sonrası toplumlarda iktisadi başarının anahtarı, bilgi ve teknolojinin, kişiye özel üretimde kullanılmasıdır. Dolayısıyla geçmişte bir işletmenin rekabet hacmini ölçebilmek adına o işletmenin emek maliyetlerine bakılırken, bugün ise işletmenin teknolojik düzeyi temel bir ölçüt haline gelmiştir. Bu dönüşüm sürecini daha iyi anlayabilmek adına 1970'li yıllara dönmek yerinde olacaktır. Bu yıllarda dünya ölçeğinde yaşanmakta olan ekonomik durgunluktan çıkış, Silikon Vadisi'nde geliştirilen yeni iletişim teknolojileri ile mümkün olmuştur. Nitekim bu teknolojiler sayesinde, sermayeyi yeniden-yapılandırma süreci hız kazanmıştır. Böylelikle ortaya çıkmış olan "enformasyonalizm" paradigması, işletmelerin bilgi temelli ve daha az hiyerarşik yapılar haline gelmesini sağlayarak krizlere karşı esneklik kazandırmıştır. Keza yeni iletişim teknolojileri, Castells ve Hall'ün de ifade ettikleri gibi "büyük yapıların, bir yandan hem mevcut piyasa durumuna çabuk karşılık vermek hem de ölçek ekonomilerinden yararlanmak için düşünümsel girdilere ağırlık verirken, diğer yandan faaliyetlerini dünya çapında eşgüdümlü yürütmelerini sağlamıştır". Dolayısıyla endüstriyalizm, daha çok iktisadi büyümeyle ilgilenirken; enformasyonalizm ise bilginin gelişimine ve yeni ortak ağların yaratımına odaklanmaktadır. Bu doğrultuda bilginin sayısal bir formata dönüştürülmesiyle enformasyonun mekân sınırlamasından azade olarak işlenip depolanabilmesi de mümkün olmuştur. Ancak bu da kapitalizmi bir taraftan devlete daha az bağımlı kılarken; bir taraftan da bilginin ağ boyunca iletimini sağlayacak olan "yaygın bir enformasyonel sistem işleyişine" bağımlı hale getirmiştir. Bütün bunlar aslında kâr odaklı eski kapitalizm ile daha çok yeni iletişim teknolojileri ve organizasyon biçimlerine odaklanmış olan yeni kapitalizmi bütünleştirmektedir (akt. Stevenson, 2008, s.309).

Ayrıca kapitalizm, karşılaştığı aşırı birikim krizini aşabilmek adına zamansal ya da mekânsal birtakım rotasyonlar gerçekleştirerek yeniden-üretimin sınırlarını genişletmeye çalışmaktadır. David Harvey bu süreci, "uzam-zamansal onarımlar" olarak adlandırır. Böylesi bir rotasyon, ya fazla sermaye ve emeğin uzun vadeli projelere (büyük ölçekli kamu projelerine) yatırılması ya da sermaye ve emek fazlasının farklı coğrafi alanlara kaydırılması yoluyla gerçekleştirilmektedir. Nitekim kapitalistler, sermaye birikimi adına yeni alanlar açmak için satın alınan işgücünü ve üretim araçlarını farklı yerlere taşıma eğilimi göstermektedirler. Ancak yeniden-üretimin genişletilmesi için atılan her bir adım, kapitalizmin küresel bir sistem olması nedeniyle çoğu zaman krizlerin de coğrafi dolaşımına yol açmaktadır. Bununla birlikte uzam-zamansal onarımlar, iletişim teknolojilerindeki gelişmelerle büyük paralellikler göstermektedir. Bundan dolayı zaman-mekân sıkışmasına yol açan ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, zamansal ya da uzamsal kaymaların temel itici gücü durumundadır. Keza kapitalistler, bir taraftan sermaye fazlasını değerlendirebilecekleri yeni yatırım alanları ararken bir taraftan da doğal kaynaklar gibi maddi olan ile bilgi gibi maddi olmayan yeni pek çok emek ve kaynak türünü, sermayenin dolaşım koşullarına uygun hale getirmek için uğraşırlar. Bu yolla artı-değeri, daha önce hiçbir şekilde değerlendirmemiş oldukları yeni alanlardan elde etmeyi amaçlamaktadırlar (akt. Ekman, 2012, ss.157-158). Keza yeni medyanın temel niteliklerinden biri olan kitlesizleştirme özelliği, insanların artık radyo, televizyon ve gazeteyi kapsamına alan geleneksel medya araçlarındaki gibi yekpare bir kitle olarak değil; tek tek bireysel kullanıcılar şeklinde algılandıkları bir yapıya işaret etmektedir (Zinderen, 2020a, s.217). Bu yapının, sömürü alanlarını genişletebilmesi noktasında kapitalizmin önüne yeni yollar açtığını söylemek mümkündür.

Örneğin ağ teknolojisi ile yeni medya ortamlarının yakınsaması, televizyonda yayıncılık anlayışının da dönüşmesine olmuştur. "Televizyon 2.0" veya "post-televizyon" gibi isimlerle adlandırılan bu yeni anlayışa göre izleyiciler; yeni medya platformlarının sunduğu etkileşim özelliğine sahip pek çok görsel işitsel hizmet sayesinde neyi, ne zaman, hangi araçtan izleyeceğine kendisi karar verebilen etkin birer katılımcı haline gelmişlerdir. İzleyici artık telefon, tablet, akıllı TV ve bilgisayar gibi pek çok ekrandan istediği içeriği, istediği zaman seçerek tüketebilmektedir. Aynı

zamanda günümüzün yeni yayıncılık anlayışında içerik üretimi, sadece televizyon içeriklerinin üretimiyle sınırlı kalmamaktadır; içerikler artık, çeşitli dijital platformlara göre planlanarak üretilmektedir (akt. Çetindağ vd., 2018, s.128).

Ancak Elihu Katz'a göre internet ve yeni medyanın entegrasyonu, televizyon yayıncılığında iki eksenli bir kaymaya yol açmıştır. Yeni yayıncılık anlayışında bir taraftan farklılaşan içerikler ön plana çıkarken bir taraftan da birlikte izleme pratiğinin yerine, yalnız izleme pratikleri daha çok tercih edilir olmuştur. Jakob Bjur da benzer şekilde, ağ teknolojilerinde yaşanan gelişmelere paralel olarak televizyon izleyicisinde bireyselleşme eğilimleri ortaya çıktığını ifade etmektedir (akt. Çetindağ vd., 2018, s.127). Ayrıca bu yeni dönemde, önceleri televizyon izleme pratiği aracılığıyla deneyimlenen sosyalleşme; birlikte olma halini tercih etmeyen, ancak "aynı içeriği tüketen izleyicilerin içerikle ilgili olarak senkronik bir şekilde kullanıcı türevli içerik oluşturmasındaki etkileşime dönüşmüştür" (Çetindağ vd., 2018, s.129).

2.1.1. Yeni Medya Teknolojileri: Dost mu? Düşman mı?

Kültürel üretim alanına kitle iletişim araçlarının egemen olduğu dönemde, içerik üretim araçları oldukça yüksek fiyatlara sahipti. Bu nedenle kültürel atmosferi belirleyen hemen her türlü içerik; üretim ve dağıtım kanallarının kontrolünü elinde bulunduran birkaç medya şirketi tarafından oluşturularak kitlelere sunulmaktaydı. Kitle iletişim araçlarının az sayıda içerik üreticisi ve geniş bir izleyici kitlesi üzerinden karakterize edilmesinin sebebi de budur. Aslında bu durum, kitle iletişim araçlarının etkin kullanımda oldukları modern toplumsal yapılarda sürdürülmeye çalışılan liberal demokrasi anlayışına da ters düşmektedir. Keza bu konuda medya teknolojilerinin ve içerik üretim araçlarının sahipliğinin kimin elinde bulunduğu meselesi oldukça büyük bir önem arz etmektedir. Lakin tüm kapitalist endüstri kollarında olduğu gibi medya endüstrisinde de görülen tekelleşme eğilimleri, medya şirketlerinin her geçen gün daha az sayıda "medya patronu"nun mülkiyeti altına girmesine yol açmaktadır. Dolayısıyla böylesi bir ortamda liberal demokrasi anlayışı her daim tehdit altındadır. Ancak günümüzde dijital iletişim teknolojileri, "kitle iletişim araçlarının artık şehirdeki tek gösteri olmadığı farklı bir medya ortamı" yaratmıştır (Wittel, 2012, s.317). Bugün az ya da çok sosyal medya okuryazarlığına sahip olan her birey, potansiyel olarak bir medya

içerik üreticisidir. Bu nedenle bilginin aktarım biçimi de dijital iletişim teknolojileriyle birlikte dönüşüme uğramıştır. Böylece kullanıcılar tarafından yaratılan içerikler, sosyal medya platformları üzerinden çevrimiçi topluluk kültürlerinin oluşmasına da imkân sağlamıştır (Tombul, 2018, s.140).

Nitekim yeni iletişim teknolojileri kullanıcının, geleneksel medyada bilgiye ulaşması yönünde karşısına çıkan her türlü sınırlamayı ortadan kaldırırken; onun, enformasyon kanalları ve içerikler üzerindeki denetim gücünü ve üretim kapasitesini de arttırmıştır. Dolayısıyla günümüzde kullanıcı hem içeriğin üreticisi hem de tüketicisi durumundadır. Bu nedenle, yıllardır kitle iletişim araçları üzerinden sürdürülen pasif ve edilgen izleyici anlayışından farklı olarak bugün kullanıcının, yeni iletişim teknolojilerinin sunduğu imkânlar dahilinde kendisini ifade etme ve mesaj üretme çabası içinde daha aktif bir konumda yer aldığı söylenebilmektedir (Aydoğan, 2011, s.26).

Aynı zamanda geçmişin medyasından çok daha gelişkin bir teknolojik kapasiteye ulaşmış olan yeni medya ortamı, günümüzde paylaşılan hikâye sayısında bir patlama yaşanmasına sebep olmuştur. Özellikle mobil teknolojilerin merkezsiz yapısı, sayısız içerik üreticisinin sayısız alıcıya ulaşabilmesini mümkün kılmıştır. Bunun yanı sıra ses ve görüntünün metne eklenebilmesi, yeni dönem hikâyecilik anlayışını da oldukça geliştirmiştir. Tüm bu gelişmelerin altında yatan asıl sebep ise metin, görüntü ve seslerin eşzamanlı aktarımını mümkün hale getiren, aynı zamanda bunların hipermetin bağlantılarını da sağlayan World Wide Web (web) teknolojisinin varlığıdır. Zira Web, içerik üretimi anlamında insanlara pek çok yeni imkân sunmuştur. Bu teknolojiyle birlikte "film klipleri, sesli okumalar 'metin'lere dahil edilebilir ve 'yazarlar', bağlantılarını 'metin' olarak ifade edebilir" hale gelmişlerdir (akt. Poster, 1995, s.91). Dolayısıyla internetin, insanlara yeni yeni hikâyeler oluşturabilmeleri adına birçok fırsat sunduğunu; yeni dönemin anlatıcı ve dinleyicisini simetrik bir ilişkinin içerisine davet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Aynı zamanda bu hikâyeler ve yeni icra edilme biçimleri, tıpkı geleneksel hikâye anlatıcılığında olduğu gibi insanlar arası "sosyal bağların" güçlenmesine de katkı sunmaktadır (Poster, 1995, s.92).

Diğer yandan yeni medya teknolojilerinin ortaya çıkışıyla beraber internet ortamlarında karşı kamusal alanların yaratılıp yaratılamayacağı meselesi de tartışmaya açılmıştır. Nitekim "internetin etkileşim özelliği, bağlantılı metnin (hypertext) benzersizliği, internetin kamusal alan modeline uygun bir 'kamusal alan' yaratabileceği görüşünü güçlendirmektedir". Kimi yeni medya kuramcısı bu konuda internetin demokratikleştirici potansiyelini özellikle vurgulamaktadır. Bu kuramcılara göre internet; kamusal alanda tüm yurttaşları etkileşimde bulunmaya ve yaratıcılığa teşvik eden, onlara kendi özel ilgi alanlarına odaklanma imkânı veren yeni bir ortam sunmaktadır. Konuya, iyimser yaklaşan kuramcıların aksine eleştirel bir perspektiften bakmayı tercih eden pek çok kuramcı ise interneti, tekelci güçlerin yayılma politikalarına eşlik eden bir araç olarak yorumlamıştır (Aydoğan, 2005, ss.70-71).

Nitekim günümüzde sosyal paylaşım siteleri, gayri-maddi emeğin zapturapt altına alınmasını kolaylaştırarak kapitalist sömürüyü şiddetlendirmektedir. Ancak bireye yeni sosyalleşme alanları sağlayarak yabancılaşmanın aşılabilmesi noktasında da ona yeni araçlar sunabilmektedir. Ayrıca gayri-maddi emek, maddi emeğe kıyasla bireysel tercihlere çok daha açık ve keyif verici olabilmektedir. Bu nedenle çoğunlukla insanların sosyalleşebilmek, kendilerini ifade edebilmek ve duygularını paylaşabilmek amacıyla ortaya koydukları gayri-maddi emek süreçleri, çoğu zaman keyifli bir serbest zaman etkinliği şeklinde de algılanabilmektedir. Ancak bu tarz insani etkinliklerin, sosyal paylaşım sitelerinde geçirilen süreler oranında metalaştırılarak artı-değere dönüştürüldüğü gerçeği kesinlikle göz ardı edilmemelidir (Fisher, 2012, s.181).

Maurizo Lazzarato, "metanın enformasyonel ve kültürel içeriğini üreten emek" anlamında "gayri-maddi emek" kavramını ortaya atmıştır. Daha sonraları kavramı; "bilgi, enformasyon, iletişim, ilişki ya da duygusal tepki gibi maddi olmayan ürünler yaratan" bir emek türü şeklinde tanımlayacak olan Michael Hardt ve Antonio Negri, gayri-maddi emek kavramının popülerleşmesini sağlamıştır. Bu ikiliye göre gayri-maddi emeğin ortaya konulmasındaki temel amaç iletişim kurmak, sosyal ilişkiler inşa etmek ve iş birlikleri yaratmaktır; ancak ne yazık ki bu emeğin ürünü olan bilgi, sermaye tarafından sömürülmektedir (akt. Netchitailova, 2014, s.4).

Dolayısıyla günümüzde Web 2.0 teknolojileri sayesinde birer üreten-tüketici durumuna gelmiş olan internet kullanıcıları, konuya Marksist bir perspektiften yaklaşıldığında, artı-değer üreten ve sermayenin sömürdüğü üretken birer emekçiye dönüşmüşlerdir. Zira Marx'ın da ifade ettiği gibi artı-değeri üreten, emektir. Dolayısıyla günümüzde emeği sömürülen artı-değer üreticileri, yeni medya şirketlerinin yazılım ya da pazarlama gibi herhangi bir departmanında maaşlı olarak çalışan işçilerle sınırlı kalmaz; ayrıca kullanıcı türevli içeriklerin üretilmesinde etkin olan her bir kullanıcı, bu gruba dahil edilmelidir. Çünkü şirketler, içeriğin üreticisi olan kullanıcılara hemen hemen hiçbir ücret ödemezler. Bu yeni birikim stratejisine göre kullanıcılardan herhangi bir ücret talep edilmeden hizmet ve platformlara erişim hakkı sunulurken aynı zamanda içerik üretmelerine izin verilmektedir; ancak tüm bu ikramlar ürete-tüketicilerin, reklamverenlere birer meta olarak satılmalarına razı gelmeleri durumunda gerçekleşmektedir. Bu yolla kullanıcılara herhangi bir ürünün satışı yapılmazken, reklamverenlere bir meta olarak satılan kullanıcıların kendisi olmaktadır. Bununla birlikte bir platformun sahip olduğu kullanıcı sayısı, o platformun reklam kapasitesini belirlemektedir. Dolayısıyla Fuchs'un da ifade ettiği gibi "sermayenin sömürdüğü üretken emek zaman; bir yandan ücretli çalışanların emek zamanının, bir yandan da kullanıcılar tarafından çevrimiçi olarak harcanmış tüm zamanı içer[mekted]ir". Aynı zamanda günümüzün küresel yeni medya şirketleri, ilk kategoride yer alan bilgi emekçilerine maaş ödemesinde bulunurken, çoğu zaman kullanıcıların bedava olarak içerik üretmelerini beklemektedir (Fuchs, 2016, s.151).

2.1.2. Yakınsama Kültürü, Katılımcı Kültür, Kolektif Zekâ ve Algoritmalar

1990'lı yıllar boyunca uzman içerik üreticilerinin, yazılım tabanlı araçlar ile iş yapma biçimlerini benimsemeye başladıkları görülmektedir. Ayrıca bu sürece paralel biçimde "medya tüketicileri"nin giderek "medya üreticileri" haline geldikleri alternatif bir dönüşüm süreci de yaşanmaktadır. Zira bu dönemde kullanıcılar için piyasaya sürülmeye başlanan uygun fiyatlı pek çok alternatifin yanı sıra birçok yeni sosyal medya platformunun ortaya çıkması ve internet erişiminin heryerdeliği, içeriğin üreticisi ve tüketicisi arasında yeni bir medya ekolojisi ve dinamik bir ilişki biçimi meydana getirmiştir. Özellikle 1995 yılında piyasaya sürülmüş olan pek çok sayısal görüntü

işleme yazılımı hem profesyonel hem de amatör içerik üretimi açısından devrimsel nitelikte bir dönüşüme yol açmıştır. Yıl boyunca açılan fotoğraf ve video blog sayısında büyük bir patlama meydana gelirken yine aynı yıl "kullanıcı türevli içerik" kavramı ana akıma dahil olmuş, *YouTube* yayın hayatına başlamıştır (Manovich, 2015, ss.135-136). Dolayısıyla dijital teknolojilerin insan yaşamına getirdiği pek çok kolaylıkla birlikte, önceleri uzmanlık gerektiren birçok alanda daha fazla sayıda insan etkinlikte bulunabilme imkânı yakalamış ve özellikle Web 2.0 teknolojileriyle birlikte yaşama dahil olan çok sayıda platform üzerinden içerik üretimine başlamıştır (Tombul, 2018, s.141).

Dolayısıyla özellikle 2000'li yıllarda yeni medya araçlarında ortaya çıkan yazılımsal gelişmeler, o dönemde dijital teknolojilerde yaşanan dönüşümlerin tek müsebbibi olarak görülmemelidir. Bu dönüşümlerin temelinde yer alan asıl mesele; içerik üretici sayılarının katlanarak artmasına ve amatör medya içeriklerinin dolaşımına imkân veren yeni bir web paradigmasının ortaya çıkışıdır. Zira bu süreçte; "sosyal yazılım", "sosyal medya", "kullanıcı türevli içerik", "Web 2.0" ve "Web okuma/yazma" gibi yeni pek çok kavram türetilerek yaşanan dönüşüme dikkat çekilmiştir (Manovich, 2015, s.135).

Tarihte ilk defa Darcy DiNucci'nin ortaya atmış olduğu Web 2.0 kavramı, Tim O'Reilly başta olmak üzere pek çok yazar tarafından kabul görmüştür. Kavram, teknolojik bir dönüşümü ifade etmekten ziyade daha çok internet kullanım pratiklerinde yaşanan dönüşüme dikkat çekmek için kullanılmaktadır. Nitekim Web için birinci ya da ikinci gibi herhangi bir sürümden söz etmek mümkün değildir; zira bu iletişim ortamı 1991 yılından bu yana varlığını değişmeden sürdürmektedir. Ancak günümüzde devasa boyutlara ulaşan kullanıcı sayılarına paralel olarak yeni birtakım gelişmenin de yaşandığı söylenebilmektedir. Bugün kullanıcıların, Web'deki içeriklerin oluşturulmasında ve dönüştürülmesindeki aktif rolleri, farklı eğilim ve kullanım biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (akt. Eldeniz, 2010, ss.19-20).

Nitekim bu yeni dönemle birlikte bloglardan *Twitter* gibi mikrobloglara; sosyal ağ sitelerinden dosya paylaşım platformlarına değin pek çok web uygulamasını tanımlamak üzere kullanılan "sosyal medya" ve "Web 2.0" kavramlarıyla günlük

yaşamda sıkça karşılaşılmaktadır. Fuchs ise "Web 2.0" kavramının ilk defa Tim O'Reilly tarafından kullanıldığını ileri sürmektedir. O'Reilly'e göre Web 2.0, merkezsiz bir yapıda örgütlenme; katılımcı olarak kullanıcı etkinliğini, zengin kullanıcı deneyimini ve yayıncılık yerine katılımcılığı destekleme; kişinin kendi verilerini kontrol etmesine imkân verme; kolektif zekâ ve tutumları sübvanse etme; belirsiz kullanıcı davranışlarına yol açma; daha çok kullanıcı ile daha iyi yazılım ve oyun fırsatları yaratma gibi pek çok farklı niteliği bir arada barındırmaktadır (akt. Fuchs, 2016, ss.49-50).

Lovink ise Web 2.0'ın üç ayırt edici özelliğe sahip olduğunu ifade etmektedir. İlk olarak Web 2.0 kullanıcıya rahat bir deneyim imkânı sunmaktadır. Kullanımı son derece basit olan Web 2.0 uygulamaları ile insanlar sosyalleşmenin yeni yollarını keşfetmektedir. Aynı zamanda kullanıcıya, format fark etmeksizin yayıncılık ve üretim faaliyetlerinde bulunabilecekleri platformlar ücretsiz olarak sağlanmaktadır. Ancak bu noktada teknoloji şirketlerinin artık, üretim faaliyetlerinden ziyade dijital dağıtım kanallarını kontrol etme yoluyla kâr elde ettikleri gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Kullanıcılar çoğu zaman *Apple, Amazon, eBay* ve *Google* gibi pazarın en büyükleri tarafından gayri-maddi emeklerinin ve çevrimiçi sosyalleşme faaliyetlerinin ne şekilde paraya dönüştürüldüğü konusunda herhangi bir farkındalığa sahip değillerdir (Lovink, 2011, s.5).

Henry Jenkins ise günümüzde yaşanan paradigma değişimini, *yakınsama* kavramı üzerinden yorumlamaktadır. Jenkins (2006b), dilimize "yakınsama" olarak çevrilen *convergence* terimiyle; içerik akışının farklı medya platformları arasındaki geçişkenliğini, farklı medya endüstrileri arasında kurulan iş birliklerini ve peşinde oldukları eğlence deneyimi için sınır tanımayan medya izlerkitlesinin göçebe davranışlarını kastetmektedir. Ona göre medya yakınsaması, basit bir teknolojik dönüşümün ötesinde bir gelişmedir. Yakınsama, hali hazırda var olan teknolojiler, endüstriler, pazarlar, içerik türleri ve izleyiciler arasındaki ilişkileri de büyük çaplı bir dönüşümden geçirmektedir. Günümüzde sayıları giderek artan kanalların/platformların yanı sıra insanların kullanımına sunulan taşınabilir ölçülerdeki teknolojik pek çok araç sayesinde medyanın bu heryerdeliği ile her türlü medyanın birbiriyle bağlantılı olma

hali oldukça kanıksanmış durumdadır. Ancak medya yakınsaması, medya tüketim pratiklerini niceliksel anlamda dönüştürmekle kalmayıp niteliksel anlamda da birtakım dönüşümlerin yaşanmasına yol açmıştır; zira insanların medyayı tüketme tarzları da bu süreçten nasibini almıştır. Örneğin "ev ödevi yapan bir genç, dört veya beş pencere arasında hokkabazlık yapabilir, web'i tarayabilir, MP3 dosyalarını dinleyebilir ve indirebilir, arkadaşlarıyla sohbet edebilir, bir makale hazırlayabilir ve e-postalara yanıt verebilir, görevler arasında hızla geçiş yapabilir" (Jenkins, 2004, s.34).

Ayrıca Jenkins (2006a, s.245) yakınsama kültürünün yeni katılım ve işbirliği fırsatları ortaya koyduğunu ileri sürmektedir. Buradan hareketle de sosyal medyadaki kullanıcı faaliyetlerini, *katılımcı kültür* kavramıyla açıklayan Jenkins (2006a, s.290), katılımcı kültürü de "hayranların ve diğer tüketicilerin yeni içeriğin yaratılmasına ve dağıtımına aktif olarak katılmaya davet edildiği kültür" olarak tanımlamaktadır. Fuchs bir makalenin Wikipedia'da ortaklaşa olarak düzenlenmesini, görüntülerin *Flickr* veya *Facebook*'a aktarılmasını, videoların *Youtube*'a yüklenmesini ve *Twitter*'da kısa mesaj oluşturulmasını katılımcı kültüre örnek olarak göstermektedir. Ona göre katılımcı kültür, içeriğin çoğu zaman tek bir kaynaktan çok sayıda alıcıya gönderildiği kitle iletişim medyasının tam karşısında konumlanmaktadır. Birçok düşünüre göre katılımcı kültür, sosyal ve kültürel yaşamın daha demokratik bir hale gelmesini sağlamıştır. Çünkü bu kültürel yapı içerisinde izleyiciler/kullanıcılar, sadece birer dinleyici ya da izleyici olarak kalmak yerine, kültürün etkin birer üreticisi durumuna gelmektedir (Fuchs, 2016, s.76).

Bu anlamda Jenkins, World Wide Web'in "bir tüketici katılımı sitesi" haline geldiğini ifade etmektedir. Ona göre blog yazmak ve çeşitli internet forumlarında yer almak bir yandan insana yeni bakış açıları kazandırırken bir yandan da sesini duyurmak, fikirlerini ifade etmek ve yaratıcı potansiyelini geliştirmek için yeni yollar sunmaktadır (Netchitailova, 2014, s.2). Nitekim kullanıcılar, internet ortamlarında önceleri yalnızca birer izleyici olarak yer alabilirken, Web 2.0 ile bu durum değişmeye başlamıştır. Yaşanan dönüşümle beraber medya akışını çeşitli platformlar üzerinden gerçekleştirmek küresel ve teknik bazda mümkün olurken, izleyici kitlesi de çok parçalı bir duruma gelmiştir. Bu noktada Henry Jenkins, katılımcı kültür olarak adlandırdığı yapıya dikkat

çekerek, bundan böyle medya yapımcıları ve tüketicileri olarak iki farklı kitleden söz etmek yerine; bu iki kesimi, henüz kimsenin tam olarak anlamlandıramadığı "yeni bir kurallar dizisine göre etkileşime giren katılımcılar" şeklinde görmenin daha doğru olacağını ifade etmektedir. Dolayısıyla geleneksel medya ortamında kitlelerin kolektif pasifliği, Jones ve Holmes'in de belirttikleri gibi yeni medya teknolojileriyle birlikte tüm katılımcıların yaratıcı katkıda bulunabildiği kolektif zekâya dönüşmüştür (akt. Morva, 2018, ss.36-37).

Alex Bruns da benzer şekilde, ağ teknolojilerinde ortaya çıkan gelişmelerle birlikte kullanıcı ve üretici rollerinin melez bir yapıda iç içe geçmiş olduğunu ifade ederek kullanıcı türevli üretim kapasitesinin artışına dikkat çekmiştir. Ayrıca Bruns bu durumun, ağ bağlantılı kültüre katılımı herkes için mümkün hale getirdiğini, kolektif zekâyı güçlendirici bir etkiye sahip olduğunu, dolayısıyla da demokrasiyi bugünkü anlamıyla yeniden inşa edebilmek için bireye yeni yollar açtığını belirtmektedir (akt. Netchitailova, 2014, s.2).

Bu noktada kolektif zekâ meselesine bir parantez açmak yerinde olacaktır. Fransız teorisyen Pierre Levy, ağ topluluklarında ortaya çıkan büyük ölçekli bilgi toplama ve işleme faaliyetlerini tanımlamak üzere "kolektif zeka" kavramına başvurmaktadır. Ona göre insanlar internet aracılığıyla kendi uzmanlıklarını, bireysel birikimlerini ortak bir amaç ve hedef doğrultusunda işler kılabilmektedirler. Levy bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Kimse her şeyi bilmiyor, ancak herkes bir şeyler biliyor; insanlığın tüm bilgiye sahip olması da bu şekilde mümkün olmaktadır" (akt. Jenkins, 2004, s.35). Nitekim bilgiyi herhangi bir mekânda saklamak mümkün değildir; bilgi, "en yalın haliyle, bildiklerimizin toplamıdır". Dolayısıyla kolektif zekâ da Levy'nin ifade ettiği gibi reel zamanla koordineli bir şekilde devamlı olarak gelişen, becerilerin işlevsel aktarımını mümkün kılan, evrensel olarak dağıtılmış bir zekâ formudur (akt. Morva, 2018, s.29).

Pierre Levy, kolektif zekânın örgütlenmesinde ve çeşitlendirilmesinde internet ve dijital teknolojilere merkezi bir rol atfetmektedir. Nitekim bugün yeni iletişim teknolojileri ve internet, kullanıcı türevli içerik üretimine imkân veren yapısı ve organizasyonel potansiyeli sayesinde zekânın bireyden kolektiviteye aktarılmasını

mümkün kılmaktadır. Diğer bir ifadeyle bugünkü anlamıyla kolektif zekânın yaratılmasında bu teknolojiler aracı bir konumdadır. Zira bu teknolojiler sayesinde bugün, "tüm insanlığın zekasına atıfta bulunan aktüel bir kolektif zeka kavrayışından" söz edilebilmektedir (Morva, 2018, ss.29-30 ve 43).

Bugün kolektif zekâ düşüncesinin iletişim çalışmalarına konu edilmesinde Henry Jenkins'in onu yakınsama kültürüyle ilişkilendirmesinin büyük bir etkisi vardır. Jenkins, yaratım süreçlerinde uzmanların rolünü göz ardı etmemekle birlikte, günümüz yeni medya düzeninde kullanıcı türevli oluşturulan kolektif katkılar sayesinde uzmanların kendilerine sınırladıkları bilgi alanlarının aşılabildiğini vurgulamaktadır (akt. Saka, 2018, ss.11-12 ve 16). Bu anlamda kolektif zekâyı, "uzman paradigması"na vurulmuş bir darbe şeklinde okumak da mümkündür. Ayrıca ürettikleri içeriklerle kolektif zekâya bir şekilde katkı sunmuş olan her bir kullanıcı, daha katılımcı bir demokratik düzenin yapıtaşları olarak da görülebilmektedir (Saka, 2018, s.16).

Nitekim geleneksel yaşam biçimleriyle ve toplumla bağlar koparken; mekânsal bağlılıklar zayıflarken; geniş aileler ve hatta çekirdek aileler bile dağılırken; ulus devletle olan ilişkiler yeniden tanımlanırken yeni bir bilgi kültürü ortaya çıkmıştır. Bunda, türeyen yeni topluluk biçimlerinin de büyük bir etkisi bulunmaktadır. Bu yeni topluluk biçimleri; gönüllü, geçici ve taktik ilişkiler üzerinden tanımlanırken, kolektif entelektüel girişimler ve duygusal yatırımlar yoluyla kabul görmekte, karşılıklı üretim ve karşılıklı bilgi alışverişi aracılığıyla sürdürülmektedir. Ancak tıpkı meta kültürünün, yerelliğin kısıtlamalarından muaf olabildiği durumlarda etkinlik gösterebilmesi gibi günümüzde ortaya çıkan yeni bilgi kültürleri de meta kültürünün etkisinden tümüyle bağımsız değildir (Jenkins, 2004, s.35). Dolayısıyla kolektif zekânın da "pazarlama profesyonellerinin insan gruplarının düşünceleri, tercihleri ve gözlemlerini olanaklı kılmasından" dolayı pazarlama endüstrisinin manipülasyonuna açık bir yapıda olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu anlamda ticarîleşme konusunda yüksek bir potansiyele sahip olan kolektif zekâ, ağ üzerinden örgütlenmiş bir pazarın asli unsuru olarak da görülebilir (akt. Morva,2018, ss.42-43). Keza Castells'in (2009, s.96) de ifade ettiği gibi internet ve dijital teknolojiler, medya şirketlerinin reklamcılık faaliyetlerini sürdürebilmeleri için önlerine yeni pazarlar açmıştır. Bu nedenle küresel medya

şirketlerinin, internet ortamlarında daha aktif olma çabalarının altında yatan asıl sebep, yakınsama kültürüne bağlı olarak sınırsız bir akışta üretilen bilginin, yeniden-metalaştırılmasına yönelik girişimlerdir.

Ayrıca günümüzde algoritmaların yükselişini, kolektif zekânın olumlu potansiyelini sınırlandırıcı bir güç olarak okumak da mümkündür. Nitekim "yaratıldıktan sonra otonom olarak ve insanların müdahalesine pek gerek kalmadan işleyen algoritmalar [...] endişe kaynağı olabilmektedir". Keza algoritmalar, büyük veriyi düzenlerken eşitsizlik kalıplarını yeniden-üretebilmektedir. Ayrıca kullanıcıları birer sayısal değere indirgeyip onları görünmez kılarak bu eşitsizliklerin normalleştirilmesini sağlayabilmektedir (akt. Saka, 2018, ss.16-17).

Diğer yandan algoritmaların yoğun olarak kullanıldığı sosyal medya, insanlar arası ilişkilerde sosyal bir değer olan bağlılığı teşvik eden kolaylaştırıcı veya geliştirici insanal bir ağ olarak da kabul edilebilir. İnsanların bulaşıcı olma özelliği gösteren düşünce, değer ve arzuları bu insanal ağlar üzerinden yayılmaktadır. Ancak insanların davranış ve düşüncelerinin yine bu ağların etkisi altında şekillenebileceği gerçeği de atlanmamalıdır. Keza günümüzde sosyal medya platformları, kullanıcı faaliyetlerinin denetim altında tutulduğu ve manipüle edildiği otomatik sistemlerdir. İnsanların istek ve beğenilerinin net olarak anlaşılabilmesi için veri parçaları arasındaki ilişkiler algoritmalara kodlanarak takip edilmektedir. Dolayısıyla "sosyal" nitelemesi ile bir taraftan insanlar arası bağlılık vurgusu ön plana çıkarılmaya çalışılırken bir taraftan da piyasaya olan bağlılığın üstü örtülüyor gibi görünmektedir (Van Dijck, 2013, ss.11-12).

Kısaca toparlamak gerekirse, yeni iletişim teknolojileriyle birlikte enformasyonun farklı medya formatlarında kodlanarak tek bir iletişim altyapısı üzerinden aktarımı mümkün hale gelmiştir. Böylelikle internet ve dijital teknolojilerin bir aradalığı, ulusal sınırların ötesine geçebilen, küresel ölçekte bir iletişim ağının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aynı zamanda kullanıcının, bu teknolojiler sayesinde iletişim süreçlerinde daha fazla söz sahibi olması, katılımcı demokrasi adına önemli roller üstlenebileceği yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmektedir. Öte yandan internet ortamı, her geçen gün daha çok sayıda şirketin yatırım alanı haline gelmektedir. Bu

durum kullanıcıyı piyasa kurallarına tabi kılarken, sahip olduğu katılım ve yaratıcılık kapasitesini de ticarîleştirmektedir (Başaran, 2014, s.16).

Nitekim World Wide Web'in kullanıma açılması, başlangıçta insanlığa düşünsel ve kültürel özgürleşim adına umut kaynağı olmuşsa da çok geçmeden yeni medya teknolojilerinin varlığı kaçınılmaz sonu getirmiştir; internet, büyük şirketlerin tekeli altına girerek devasa bir alışveriş merkezi haline gelmiştir. Bu sürecin hemen ardından ortaya çıkan troller, nefret grupları ve popülistler elde kalan son umut parçasını da alıp götürmüşlerdir. Böylelikle "bir kamusal forum mecrası olarak internet, çoğu insan kendi hikâyesini anlatma fırsatı bulamadan ölümcül bir hasar" almıştır (Şimşek, 2018, s.XIII).

2.1.3. Yeni Medya Platformları ve Bilginin Metalaştırılması

Bugün insanların bilgiye erişmesinde önemli birer başvuru kaynağı haline gelmiş olan medya şirketleri, birer bilgi üretim merkezi haline gelmiş olsa da aslında bilgi, gündelik yaşam pratikleri içerisinde üretilmektedir. Bu nedenle günümüzde, esasen toplumsal ve kolektif bir üretim sürecinin ürünü olan bilgiye, sermaye tarafından el konulmuş durumdadır. Böylelikle bilginin üreticisi de bu temellük süreci sonunda kaçınılmaz olarak, endüstriyel emek süreçlerinde de yaşanmış olduğu gibi sömürülen sınıfın bir mensubu haline gelmiştir (Prey, 2012, s.267).

İnsanların etkileşim kurabilmelerine ve sosyal topluluklar oluşturabilmelerine imkân tanıyan *MySpace* ve *YouTube* gibi çok sayıda sosyal medya platformu, kullanıcıların reklam gelirine dönüştürülme potansiyelinin keşfedildiği noktada, pek çok şirket ve yatırımcının ilgi odağı haline gelmiştir. Keza *Google*'ın *YouTube*'u satın almasının altında yatan temel sebep de o dönem için aylık tekil ziyaretçi sayısı 72 milyona varan bu platformun, günlük video izlenme rakamlarının 100 milyona ulaşmış olmasıdır. Öte yandan aynı dönem içinde *YouTube* yetkilileri, büyük medya şirketleriyle ortaklıklar kurarak platformun içerik yelpazesini genişletebilmenin çeşitli yollarına başvurmuşlardır. Bu yönde atılmış olan adımlar, *YouTube*'un *Google*'a satışından hemen önce platformun değerini arttırmaya ve son satış fiyatını belirlemeye yönelik girişimlerdir (Wasko ve Erickson, 2009, s.377-378).

Bu noktada internetin ilerici ve demokratik bir iletişim ortamı sağlama potansiyeline en büyük darbenin, her geçen gün giderek artan ticarîleşme eğilimi tarafından vurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zira günümüzde yürütülen reklamcılık faaliyetleri, bilgiye erişimi de kendi denetimi altına almıştır. Bunun en önemli kanıtlarından biri, internet arama motorları aracılığıyla bir bilgiye ulaşılmak istendiğinde, aranılan bilginin yanında onunla ilgili pek çok reklamın gösterilmekte oluşudur (akt. Aydoğan, 2005, s.89).

Dolayısıyla sosyal medya ortamlarının en öne çıkan söylem kalıplarından biri olan "paylaşma", aslında verilerin metalaştırılması ile ilgili edebi bir söz sanatıdır; bir tür perdelemedir. Zira yeni medya şirketleri, maddi gelirlerinin çok büyük bir kısmını kullanıcı verilerinden sağlamaktadır. Dolayısıyla küresel yeni medya şirketleri dünyayı daha iyi, daha demokratik bir yer haline getirmekten ziyade onu daha ticarî bir yere, çıkış kapısı bulunmayan devasa bir alışveriş merkezine dönüştürmektedirler. Fuchs (2016, s.238), bu şirketlerin en büyüklerinden biri olan *Facebook*'un (bugünkü adıya *Meta*'nın) "dünyayı kullanıcılar için değil, yalnızca, reklamcılıkla ilgilenen şirketler için daha iyi bir yer" yaptığını ifade etmektedir. Nitekim başta *Facebook* (*Meta*) olmak üzere günümüzdeki küresel medya şirketlerinin tümü, reklamverenleri ile kurdukları ticarî ilişkilerin üstünü örtmek amacıyla "paylaşım" konseptini öne çıkarmaktadır. Bu yolla zihinlerde, daha iyi bir dünyaya öncülük ettikleri yanılsamasını oluşturabilmeyi hedeflemektedirler (John, 2012, s.178).

Örneğin Jenkins, *YouTube*'u "tabana dayalı medyanın üretimi ve dağıtımı için" bir site olarak tanımlamaktadır. Ona göre *YouTube*'da kullanıcı katılımı üç şekilde gerçekleşmektedir: üretim, seçme ve dağıtım. Ancak Jenkins bunları söylerken birtakım meseleleri göz ardı etmektedir. Her şeyden önce *YouTube*'un mülkiyeti *Google*'a aittir; bu nedenle çevrimiçi reklamcılık modelleri ile elde edilen gelirin çok büyük bir kısmı içerik üreticilerine aktarılmamaktadır; bunun yerine şirket hissedarları arasında pay edilmektedir. Zaten en popüler *YouTube* içerikleri çoğu zaman Universal, Walt Disney ve Sony gibi küresel medya şirketleri tarafından üretilmiş olanlar arasından çıkmaktadır. Dolayısıyla Jenkins, katılımcılığın temel unsurlarından biri olan mülkiyet meselesini görmezden gelmektedir. Bunun yanı sıra *Google* ve *Facebook* gibi şirketlerin iş

modelleri, devasa kârlar sağlayan ticarî bir kültüre ve hedefli reklamcılık uygulamalarına dayanmaktadır. Bu nedenle *Facebook, Twitter* ve *YouTube* üzerinden siyaset yapmak mümkün olsa dahi bu konu çoğu zaman geri planda kalmaktadır; çünkü kullanıcı, bu platformları daha çok eğlenmek amacıyla tercih etmektedir. Dolayısıyla Web 2.0 teknolojisiyle birlikte insan yaşamına dahil olan sosyal medya ortamlarını katılımcı demokrasi ile ilişkilendirmek doğru olmayacaktır; keza internetin katılımcı olabilmesi, küresel medya şirketlerinin egemenliği altında pek de mümkün görünmemektedir. Fuchs'un da ifade ettiği gibi katılımcı internet yalnızca "şirket egemenliğine karşı konulan ve aktivistler ile kullanıcıların Wikipedia ve Diaspora gibi ticarî olmayan ve kar amacı gütmeyen İnternet projelerini inşa etmek ve yeniden üretmekle uğraştığı alanlarda bulunabilir" (Fuchs, 2016, s.89).

Tabii ki günümüzde medya üretim araçlarının çok daha demokratik bir hale geldiği söylenebilir. Zira bugün, medya içeriği üretebilmek için bir bilgisayara, internet erişimine ve bir miktar bilgisayar kullanım becerisine sahip olmak yeterli olmaktadır. Ancak içeriğin dağıtımı ve depolanması için gerekli olan araçların denetimi ve sınai mülkiyet hakları halen az sayıdaki birkaç medya şirketinin elindedir. Bu nedenle kullanıcıların, bilgi akışını kontrol edebilmeleri bugün dahi mümkün değildir. Dolayısıyla günümüzün küresel yeni medya şirketleri, Wark'ın vektörel sınıf olarak tanımladığı; bir taraftan dünyayı bir felaketin eşiğine sürükleyen bir taraftan da onu, kendilerinin sebep olduğu olumsuz durumlardan kurtarabilmek adına ihtiyaç duyulan birtakım araçları insanlığın hizmetine sunan güruhun içine dahil edilmektedir (Wittel, 2012, s.318).

2.1.4. Kullanıcı Verisinin Takibi ve Üreten-Tüketici Metası

Alvin Toffler, 1980'li yılların başında, "üreticiyi tüketiciden ayıran çizginin aşamalı olarak bulanıklaşması" şeklide tanımladığı *üreten-tüketici* (prosumer) kavramını ortaya atmıştır (Fuchs, 2012, s.43). Ancak Toffler; kişisel karar merkezli çalışmanın, yerel üretimin, emek otonomisinin, kişisel eksenli üretimin, iktisadi ve politik anlamda yeni bir demokrasi anlayışının ortaya çıktığı *üretketim* çağında, tüketicilerin kendilerine herhangi bir ücret ödenmeden çalıştırıldıkları gerçeğini göz ardı etmiştir. Oysaki bu dönemde şirketler adına yatırım ve emek maliyetlerinde düşüşler

meydana gelirken, tüketiciler adına ise emeklerinin sömürüldüğü ve mesleklerin yıkıma uğratıldığı bir süreç yaşanmaktadır. Böylelikle şirketler en ufak bir mali yükle karşılaşmadan, artı-değere el koyarak onu kâra dönüştürmektedirler. Yine de Toffler'ın eleştirellikten uzak olan iyimser yaklaşımına rağmen "üreten-tüketici" kavramı, son dönemde medyadaki pratik ve yapısal birtakım dönüşümleri tanımlamakta oldukça başarılıdır (Fuchs, 2016, ss.145-146).

Enformasyon toplumundaki tüketici davranışlarını *prosumer* kavramı ile tanımlayan Toffler'dan ilham alan Axel Bruns da günümüzde bir anlamda dijital bilginin üreticisi konumuna gelmiş olan kullanıcıyı tanımlamak üzere *produser* kavramını türetmiştir (Netchitailova, 2014, s.3). Bu anlamda izleyici metasının geleneksel medyadaki durumu ile yeni medyadaki durumu arasındaki en belirgin farklılık, internet kullanıcısının aynı zamanda içeriğin de üreticisi olmasıdır. Geçmişin edilgen medya tüketicisine kıyasla günümüzün aktif internet kullanıcısı, dijital platformlar üzerinden yaratıcı etkinliklerde bulunma, iletişim kurma, topluluklar oluşturma vb. birçok farklı yoldan kullanıcı türevli içeriğin oluşumuna katkı sunmaktadır. Özellikle internet teknolojisinin çoktan çoğa iletişim akışını mümkün hale getiren merkezsiz yapısı, bu duruma imkân vermektedir. Bununla birlikte internet içeriklerinin hem üreticisi hem de tüketicisi durumunda bulunan kullanıcının bu yeni konumu, çağımızın medya ortamında izleyici metasının *üreten-tüketici metası*na dönüşmesine neden olmuştur (akt. Fuchs, 2012, s.43).

Nitekim günümüzde neredeyse tek bir insan faaliyeti yoktur ki kendisinden ekonomik bir değer üretilemesin. Bu durumu meydana getiren en önemli gelişmelerden bir tanesi şüphesiz ki insan faaliyetlerini denetleme, ölçme ve değerlendirme süreçlerinin daha önce görülmemiş bir düzeyde rasyonalizasyonunu mümkün hale getirmiş olan dijital teknolojilerin ortaya çıkışıdır. Napoli'ye göre bugün medya şirketleri, kullanımlarına sunulmuş olan veri toplama araçları sayesinde neredeyse interneti dahi ölçümleyebilecek bir güce erişmiştir. Keza bu araçlar medya şirketleri adına kullanıcı faaliyetlerinin ya da pazarlamacı jargonuyla söyleyecek olursak bireysel tüketici faaliyetlerinin son derece ayrıntılı bir biçimde kayıt altına alınmasını mümkün kılmıştır (Prodnik, 2012, ss.290-291).

Bu duruma paralel olarak kullanıcılar, dijital platformlarda harcadıkları her bir saniye için algoritmalara yeni veri parçaları sunmaktadır. Bu veri parçaları, kullanıcının bir gönderiye ne kadar süre baktığından, hangi gönderiye ne reaksiyon verdiğine kadar pek çok parametre tarafından kodlanarak kayıt altına alınmaktadır. Depolanan tüm veriler, platformun hedefli reklamcılık faaliyetlerinde kullanılmak üzere işlenir. Dolayısıyla dijital dönüşümle birlikte birey için yeni bilgi kaynaklarına erişebilme, daha hızlı organize olabilme ve diğerleriyle yeni bağlılık türleri geliştirebilme kanalları ortaya çıkmış olsa da bireyin gerçekleştirdiği tüm bu etkinliklerde kendisinden sağlanan kişisel veriler, dijital platform ve hizmetlerden faydalanabilmek için kullanmak zorunda olduğu bir değişim aracı haline gelmiştir (Kuş, 2018, s.172).

"Ticarî" sosyal medyada yürütülen ekonomik gözetim aslında bir çeşit *üreten-tüketici* gözetimidir. Üreten-tüketiciler, sürekli olarak kullanıcı türevli içerikler üretmekte ve paylaşmaktadırlar. İnternet verilerine ve kullanıcı profillerine göz atmakta, başka insanlarla etkileşime girmekte, topluluklara üye olmakta veya yeni topluluklar oluşturmakta, bu şekilde ortaklaşa olarak enformasyon üretmektedirler. Üreten-tüketici tarafında bunlar olurken dijital platformlar ile onların reklamveren müşterileri ise aralıksız bir şekilde kişisel verilerin ve çevrimiçi faaliyetlerin takibini yapmaktadırlar. Topladıkları verileri depolar, birleştirir ve kapsamlı bir analizden geçirirler. Bu sayede detaylı bir şekilde kullanıcı profilleri oluşturabilmekte, kullanıcıların kişisel ilgileri ve çevrimiçi davranışları hakkında oldukça kapsamlı bilgilere sahip olabilmektedirler. Yeni medya şirketleri bu yolla, hedefli reklamcılığa dayalı sosyal medya platformları üzerinden üreten-tüketicileri metalaştırarak reklamveren müşterilerine satmaktadır (Fuchs, 2016, ss.147-148).

Örneğin *YouTube* tarafından kullanıcılara sunulan para kazanma yöntemleri, aslında emeğin metalaşması sorununu da yeniden üretmektedir. Zira bu platform, kullanıcıların kâr amacıyla reklamverenler ve medya şirketleri tarafından manipüle edilmelerine imkân tanımaktadır. Bu gerçeğin üstü, emekleri karşılığında az sayıda kullanıcıya ödenen astronomik rakamların ön plana çıkarılmasıyla örtülmektedir. Geri kalanlara ise yalnızca birkaç dakikalık şöhret olma fırsatı sunulmaktadır (Wasko ve Erickson, 2009, s.383).

Öte yandan *YouTube,* platforma içerik üreten kullanıcıların *YouTube İş Ortağı Programı*'na dahil olabilmeleri ve bu platform üzerinden para kazanmaya başlayabilmeleri için oldukça katı kurallar belirlemiş durumdadır. İlk başvuru esnasında en az 1.000 aboneye ve son 12 ay içinde geçerli olmak üzere 4.000 herkese açık izlenme saatine ulaşılmış olması gerekmektedir. Herhangi bir içerik üreticisinin, *YouTube* aracılığıyla reklamlardan ve içeriğini izleyen *YouTube Premium* abonelerinden para kazanmaya başlayabilmesinin ilk koşulu budur. Kullanıcılar ayrıca *YouTube* üzerinden, kanal üyelikleri ve *Super Chat* gibi özellikler aracılığıyla veya ürün satarak da para kazanabilmektedirler. Bu durumun sürdürülebilirliği ise ilk koşulun yanı sıra kanalda kendini tekrar eden içeriklerin bulunmamasına ve yapılan yüklemelerle kanalın devamlı aktif tutulması şartına bağlanmıştır (YouTube, 2021).

2.1.5. Kültür Endüstrisinin Her Yerdeliği ve Serbest Zaman Sömürüsü

Günümüzde yeni medya teknolojilerinin sunduğu imkânlar dahilinde insanların birbirleriyle etkileşim halinde kalarak internet üzerinden kolektif dijital etkinler düzenleyebildikleri yeni bir kültürel ortam ortaya çıkmıştır. Bu ortam, insanlara istedikleri anda kültür endüstrisinin edilgin izleyicileri olmaktan çıkarak onun üreticisi haline gelebilmeleri için pek çok fırsat sunmaktadır. İnsanlar artık kendi kameraları ile çektikleri videoları internet ortamında, birçok sosyal medya platformu üzerinden paylaşabilmekte ve milyonlarca başka insanın erişimine açabilmektedirler. Dolayısıyla günümüzde "kültür endüstrisi, tüketicileri tarafından da üretilmektedir". İnternet ortamında birbirleriyle sesli, görüntülü veya yazılı çok sayıda materyal paylaşan ve bunların saniyeler içinde çok sayıda insana ulaşmasını sağlayan her birey, bu üretimde etkin bir rol üstlenmektedir. Kimi düşünürler bu ve benzeri durumların, kültür endüstrisinin, gönüllü üreticilerin emeklerini sömürme şekli olduğunu ileri sürmektedir (Kulak, 2017, ss.178, 191 ve 219).

Bugün sürekli güncellenerek varlığını devam ettiren küresel kriz ortamı, sermayenin yeniden-üretiminde halen pek çok sorun ile karşılaşıldığını ortaya koymaktadır. Bu da kapitalizmin, sermaye birikimini teminat altına alabilmek adına toplumsal yaşamın daha pek çok veçhesini sermaye ve mülkiyet ilişkileri etrafında yeniden örgütlemek zorunda olduğunun en önemli işaretidir. Bu zorunluluk hali

nedeniyle bireyin yaşamında yeni metalaştırma alanları oluşturulmaya çalışılırken, ücretsiz emeğin ele geçirilmesi için de yeni yollar aranmaktadır. Dolayısıyla birey, yaşamının tüm alanlarında bir sömürgeleştirilme süreciyle karşı karşıyadır (Ekman, 2012, s.168).

1970'li yıllarda ortaya çıkan aşırı birikim krizinin ardından kapitalist ekonomilerde görülmeye başlanan neoliberal dönüşümler sonucunda, çalışma ve istihdam politikalarının yeniden düzenlenmesine yönelik pek çok adım atılmıştır. Hemen tüm kapitalist endüstrilerde olduğu gibi kültür endüstrisinde de -özellikle burada daha sert bir şekilde- tam zamanlı ve sabit istihdama dayalı üretim tarzından; yarı-zamanlı, geçici, sözleşmeli ve *freelance* gibi güvencesiz tarzlara doğru bir kayma meydana gelmiştir. Kültür endüstrisinde standart-dışı çalışma tarzları her daim söz konusu olmuşsa da günümüzde yeni iletişim teknolojilerinin onlara sunmuş olduğu pek çok imkân sayesinde şirketlerin, sabit çalışan maliyetlerinden kurtulabilmek adına emek piyasasını tümüyle *freelance* çalışanlarla doldurmuş olması nedeniyle *freelance* çalışma, sözleşmeli çalışma gibi geçici istihdam tarzları artık birer tercih olmaktan çıkmıştır. Kültür endüstrisi, insanları devamlı kadroda istihdam etmek yerine, yaratıcı fikirleri olan kültür üreticileri arasından kendisine uygun olanı ayıklayarak seçebilmesini sağlayan birtakım ağlar ile gevşek bağlar kurmayı tercih etmektedir (akt. Cohen, 2012, s.148).

Bugün gündelik yaşamın hemen tümü kültür endüstrisinin etkisi altındadır. Yeni medya teknolojilerinin ortaya çıkmasından önce, bireyin iş zamanlarında kültürel ürünlere ulaşımı yok denecek kadar sınırlıydı. Günümüzde ise bu teknolojilerin de yardımıyla, kültürel ürünler bireyin etrafını tamamen sarmış durumdadır. Zira birey, her an onları yanında bulundurabilmektedir. İnternet ve bazı mobil iletişim teknolojileri, kültürel ürünler için mekân sınırlamalarını ortadan kaldırırken, onlara bireyle birlikte mobilize olabilme imkânı sunmuştur (Kulak, 2017, s.175).

Bu durum sermayenin hızlanma mantığıyla paralel bir gelişim çizgisi takip ederken, iletişimsel süreçlerin gündelik yaşamdaki muhtemel faydalarını da ticarîleştirmenin yeni yollarını ortaya çıkarmıştır. Bu noktada dijital ağ teknolojilerinin, bireyin günlük yaşamını sömürgeleştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Keza yeni

medya teknolojileri bir taraftan medyanın heryerdeliğini mümkün kılarken bir taraftan da bireyin yaşamdaki tüm duraklama ve nefes alma anlarını yeni bir "iletişimsel kullanım" pratiğiyle doldurmaktadır. Ancak dijital medya aracılığıyla insan potansiyelini artırmaya yönelik teknolojik dolayımlı her bir adım, günümüzde kullanıcıların *ücretsiz emek*lerinin sömürülmesi amacına hizmet etmektedir (akt. Manzerolle ve Kjøsen, 2012, ss.223-224).

Dallas Smythe, medya endüstrisinin ürettiği en önemli metanın izleyicinin kendisi olduğunu ileri sürmüştür. Bu endüstri, önce izleyici kitlesini yaratmakta, ardından da onu reklamcılara satarak kâra dönüştürmektedir. Smythe'in bu varsayımına yakın dönemde yeni katkılar sunmuş olan Biltereyst ve Meers, içeriğin günümüzde ikincil konumda yer aldığını ifade etmektedir. Bu anlamda medyanın birincil faaliyet alanı program ya da içerik üretmek değil; yeni izleyiciler üretmektir. Nitekim günümüz medyasının temel gayesi daha çok sayıda izleyiciyi daha uzun süreler ekran başında tutabilmektir. Bu nedenle kapitalizme, yeni "üretim" alanları vadeden iş dışı serbest zamanlar, bugün potansiyel bir sömürü alanı olarak karşımıza çıkmaktadır (akt. Prodnik, 2012, s.290).

Keza Smythe zamanın, metaların üretimi için gerekli olan iş zamanı ile bu zamandan geriye kalan ve reklamcılara satılabilir durumdaki serbest zaman arasında pay edilmiş olduğunu ileri sürmektedir. Buna göre reklamcılar, izleyicileri gelir düzeyi, yaş, cinsiyet ve etnik köken gibi belirli birtakım özelliklere bağlı olarak satın alırken; bu süreç sonunda bir çeşit ürün haline gelmiş olan izleyici de nasıl daha fazla şeye sahip olabileceğini öğrenmekle meşguldür. Nitekim serbest zamanların, tüketici kapitalizminin yeniden-üretiminde işlevsel kılındığı bir başka süreç de bu şekilde işletilmektedir (Stevenson, 2008, s.27).

Smythe ayrıca kitle iletişim medyasının, izleyicileri reklamverenlere satılmak üzere birer metaya dönüştürdüğünü ileri sürerken, sunulan programların da sadece bu kitleyi içerik tüketmeye davet etmek adına hazırlandığını ifade etmektedir. Zira bütün kapitalist iletişim sistemi, izleyicilerin reklamverenlere satışı üzerine kurgulanmıştır. Bununla birlikte reklamcılar, izleyicileri kendi aralarında ürün tanıtımları yapmaya teşvik ederek onları yine kendileri için çalıştırmaya devam etmektedir. Dolayısıyla

ürünlerin hem dağıtım hem de tüketim süreçlerinde aktif rol üstlenen izleyiciler daima reklamcılar adına çalışmaktadır (Jhally ve Livant, 1986, s.172).

Bu noktada Smythe, Adorno'nun düşünce çizgisine paralel bir iddia ortaya atarak, çoğu insan için çalışma süresinin günde yirmi dört saat olduğunu ifade etmektedir (akt. Prodnik, 2012, s.290). Smythe'in bu iddiası; insanların yaşam süreleri boyunca kapitalist sisteme kimi zaman ücretli bir işte çalışarak kimi zaman da iş dışı vakitlerinde ücretsiz olarak hizmet etmesinden dolayı oldukça tutarlıdır. Zira günde yirmi dört saat boyunca çalışmak, bir anlamda tüm üretken zamanın iş için harcandığı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu, Smythe'in izleyici metası iddiasına kıyasla çok daha tutarlı bir iddiadır. Buna göre yaşamın tüm alanları kapitalist sistem tarafından sömürgeleştirilerek yeni birer ekonomik faaliyet alanına dönüştürülmektedir (Wittel, 2012, s.322).

Nitekim kullanıcıların bu tarz platformları genellikle serbest zamanlarında ve eğlenmek amacıyla kullandıkları bilinmektedir. Ancak kullanıcıların serbest zamanlarında çok sayıda dijital platform üzerinden gerçekleştirdikleri profil güncelleme, yorum yapma ve bir şeyler alıp satma gibi birçok etkinlik, onların kapitalist sistem adına çalışmaya devam etmeleri anlamına gelmektedir; hem de hiçbir ücret almadan. Nitekim Fuchs'un "oyun-emek" adını verdiği *ücretsiz emek* tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır (akt. Netchitailova, 2014, s.4).

Bunun yanı sıra önceki bölümde de bahsedilmiş olduğu gibi günümüzde eğlence ve enformasyon arasındaki sınırlar giderek bulanıklaşmaktadır. Baudrillard'a göre bu durum, bir tür *enfo-eğlence* (infotainment) tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunun sonuçları ise pek çok olumsuzluğu beraberinde getirmiştir: eğlence ve siyaset iç içe geçerek infilak etmiş ve içe göçmüş; kitleler mesaj ve imge bombardımanına maruz bırakılmış; devamlı olarak daha fazla şey satın alma yönünde kışkırtılan kitleler oy kullanma, politik yaşama katılma ve kanaat geliştirme noktasında gönülsüz kılınmışlardır. Kitlelerin bu şekilde depolitizasyona maruz bırakılarak sessiz yığınlar haline getirilmesi, toplumsalın da ortadan kalkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla infilak ederek içe göçen yalnızca gerçeklik olmamıştır; toplumsal olan da bu süreçten nasibini almıştır. Baudrillard'ın da ifade ettiği gibi "toplumda imgeler

soyut, metalaşmış, gösteri ya da simülasyon biçiminde toplumsal gerçeklikten uzaklaşmıştır. Üstelik, imge arzuyu metalaşmış tüketime ve toplumsal uyum biçimlerine dönüştürmüştür" (akt. Aydoğan, 2005, ss.36-37). Bunun yanı sıra bilgi ve eğlence arasındaki sınırların ortadan kalkması sadece kültürel olanın alaşağı edildiği örneklerde karşımıza çıkmaz; aynı zamanda eğlencenin zoraki olarak entelektüelleştirilmesi de aynı problemin başka bir veçhesini ortaya koymaktadır (Adorno ve Horkheimer, 2010, s.191).

2.1.6. Yeni Medya Teknolojileri ve Karşı-Hegemonya

Günümüzde kitle iletişim araçları tarafından sunulan içeriğin, öncesine kıyasla çok daha çeşitlilik arz ettiği söylenebilmektedir. Ancak bu durumun bariz bir şekilde bir kazanım olduğunu söylemek ise mümkün değildir. Çünkü 1950'li yılların son dönemlerine doğru anlaşılmıştır ki sermaye birikimi adına uygulanan bilinci homojenleştirme stratejileri beklenen verimliliği sağlamamaktadır. Böylelikle piyasaya sunulan yeni metalara talep oluşturulabilmesine yönelik olarak kitlelerde yeni ihtiyaçların yaratılması zorunluluğu hasıl olmuştur. Kapitalizm karşılaştığı bu sorunu, önceleri yok saydığı negatif unsurları, ürün içeriklerine asgari bir düzeyde de olsa yeniden dahil ederek aşma yoluna gitmiştir (Bernstein, 2013, s.37).

Ancak sermaye birikiminin devamlılığının sağlanabilmesi adına izleyicilerinin her daim memnun edilmelerinin bir zorunluluk olması ve bunun yanında birbirinden çok farklı özelliklere sahip çok sayıda insanın kişisel beğenilerinin dikkate alınmasının gerekliliği, yeni toplumsal alternatifler yaratabilmek ve geçmişte kültür endüstrisinin "kırılgan" bir şekilde sağlayabildiği ideolojik hegemonyayı aşabilmek adına insanlığın önüne birtakım yollar açmaktadır. Özellikle yeni medya teknolojilerinin sunduğu içerik çeşitliliğiyle birlikte kültür endüstrisinin yekpare bir ideolojinin dayanağı olması artık mümkün olmaktan çıkmıştır. Bundan böyle çatışma, isyan ve muhalefet unsurları, özgürleşme ve ütopya dürtüleri ile kültür endüstrisinin ürün içeriklerinde karşılaşmak son derece olası bir hale gelmiştir (Bernstein, 2013, s.34).

Benjamin ve Brecht, kültür endüstrisinin teknik araç kullanımını ele alırken eleştirel tavrı terk etmemekle birlikte, aynı teknik araçlar ile egemen kültürün karşısında

konumlanan alternatif eserlerin üretiminin de mümkün olabileceğine dikkat çekmektedirler. Bu bağlamda Benjamin, teknik araçların metalaşma-karşıtı bir kültürü desteklemek veya alternatif bir kültür yaratmak için kullanılabileceğini ifade etmektedir (Kulak, 2017, s.163). Benjamin ve Brecht'in perspektifine paralel olarak Enzensberger de egemen sınıfın *bilinç endüstrisi*ni diğer endüstriler kadar güçlü bir şekilde denetim altında tutamaması nedeniyle kitle iletişim teknolojilerinin gelişiminde özgürleştirici bir potansiyel görmektedir. Bunun mümkün olabilmesi ise ancak medya kuruluşlarında çalışan ve toplumsal ilerlemeden yana olan insanların sabırla üretmelerine ve daha radikal dönüşümler için kitlelerin eğitiminde aktif bir rol üstlenmelerine bağlıdır (Oskay, 2014a, s.285).

Nitekim kapitalist ekonominin büyümesinde işlevsel kılınmış olan iletişim ağları, onun bilgisini taşırken gereksinim duyulan iktidar yapılarını yeniden-üretmektedir. Ayrıca bu ağlar, toplumsal üretim ilişkilerinin faal bir unsuru olan insanın, dünyayı algılama ve anlanlandırma süreçlerinde ihtiyaç duyduğu enformasyonun da taşıyıcılığını üstlenmektedir. Dolayısıyla iletişim ağları aracılığıyla iletilen enformasyon bir taraftan toplumsal ilişkilerin meşrulaştırılmasını sağlayarak insanları bu ilişkilerin içinde tutma amacına hizmet ederken bir taraftan da insanlığı daha ileri bir aşamaya taşıyacak olan üretici güçleri geliştirme potansiyelini içerisinde barındırmaktadır. Bu anlamda "iletişim ağları kapitalist ekonominin gelişerek sürmesinin enformasyonunu taşıdığı denli, kapitalizmin yıkılmasının enformasyonunu da taşı[maktadı]r" (Başaran, 2014, ss.15-16).

Bu bağlamda Clay Shirky (2008, s.48), insanların bugün dijital teknolojiler sayesinde, tarihin hiçbir döneminde görülmemiş büyüklükte gruplar oluşturabilme ve yeni kolektif eylem biçimleri yaratabilme imkânına sahip olduklarını ifade etmektedir. Dolayısıyla kurumsal olmayan gruplar tarafından ortaya konabilecek işleri, statükoya karşı derin bir meydan okuma şeklinde de görmek mümkündür. Karşı-hegemonyayı tesis etme noktasında oldukça verimli sonuçlar yaratabilecek olan bu tarz meydan okumalar arasından, günümüzde belki de en yüksek potansiyele sahip olanı dijital hikâye anlatıcılığıdır.

2.2. Dijital Hikâye Anlatıcılığı

Karmaşık yaşam deneyimlerini anlamlı kılabilmek adına asırlardır anlatılagelen hikâyelerin ilk örneklerine, mağara duvarlarına işlenmiş olan resimlerde rastlanmaktadır. Mağara resimlerinden yüzyıllar sonra hikâyeler, matbaanın icadıyla birlikte kitap sayfalarına basılmaya başlanmıştır. Günümüzde ise iletişim teknolojilerinde yaşanan birçok yeni gelişmeyle beraber dijital hikâye anlatıcılığı olgusu ortaya çıkarken, hikâyecilik geleneği hem anlatıcı hem de dinleyici açısından yeni bir boyut kazanmıştır (Turgut ve Kışla, 2015, s.98).

Dijital hikâye anlatımı, kişisel fotoğraflar ile anlatıcı bir dış sesin birleşimden meydana gelen ekonomik ve zarif bir kendini temsil etme biçimidir. Dijital hikâyeler, bir ev bilgisayarı ve ilgili paket programlardan herhangi biri kullanılarak mutfak masası üzerinde dahi oluşturulabilmektedir. Bu nedenle dijital hikâye anlatıcılığı, toplumun her kesiminden farklı yeteneklere sahip insanların kısa sürede iyi işler üretir hale gelebilecekleri merak uyandırıcı, etkili bir kısa medya formudur (Meadows ve Kidd, 2009, s.91).

Bunun yanı sıra dijital hikâye anlatımı hipermetin, interaktif hikâye ve hikâyeli bilgisayar oyunları gibi çeşitli dijital anlatım biçimlerine de atıfta bulunan genel bir anlama sahiptir. Dijital hikâye anlatıcılığında öne çıkan Kaliforniya/Gal modeline göre dijital hikâyeler; dış bir ses ile birinci ağızdan anlatılan hikâyenin müzik, kişisel resim ya da videolar ile birleştirilmesiyle ortaya çıkarılan ve yaklaşık 2 ila 5 dakika arası bir uzunluğa sahip olan kısa bir medya formudur (Qiongli, 2009, s.230).

Dijital hikâye anlatıcılığı, insanlara diğer medya biçimlerine kıyasla çok daha samimi ve katılımcılığa açık bir yapı sunmaktadır. Bunun yanı sıra dijital hikâyelerin, insanlar üzerinde kitle iletişim araçlarıyla sunulan anlatılardan çok daha derin ve kalıcı izler bırakabildiğini söylemek de mümkündür. Bununla birlikte dijital hikâye anlatıcılığı, geçmişin pasif medya tüketicisini, günümüzde bir hikâye anlatıcısına dönüştürmüştür. Böylelikle tarih boyunca anlatıcı ile dinleyici arasındaki diyalektiği inşa etmiş olan hikâyelerin, dijital hikâye anlatıcılığı sayesinde “sıradan” insanlar

tarafından da üretilebilir hale gelmesi, geleneksel hikâye anlatıcılığı sanatına da yeni bir potansiyel kazandırmıştır (McLellan, 2006, s.69).

Bernard R. Robin (2008, s.223), dijital hikâye anlatıcılığına iyi bir başlangıç yapmak adına, ileride hakkında daha detaylı bilgi verilecek olan Dijital Hikâye Anlatım Merkezi tarafından geliştirilen şu yedi öğeye dikkat edilmesinin faydalı olacağını ifade etmektedir:

1. **Bakış açısı:** Hikâyenin ana fikri ve anlatıcının bakış açısı nedir?
2. **Dramatik bir soru:** İzleyicinin dikkatini canlı tutacak ve hikâyenin sonunda yanıt bulacak kilit bir soru.
3. **Duygusal içerik:** Kişisel ve güçlü bir tarzda ortaya çıkan, izleyiciyi hikâyeye bağlayan ciddi meseleler.
4. **Sesin armağanı:** İzleyicinin bağlamı kavrayabilmesine yardımcı olmak adına hikâyeyi kişiselleştirmenin bir yolu.
5. **Film müziğinin gücü:** Hikâyenin akışını destekleyen ve renklendiren müzik ya da başka sesler.
6. **Ekonomi:** Hikâyeyi, izleyiciye aşırı yükleme yapmadan anlatabilmek için sadece gerektiği kadar içerik kullanmak.
7. **Tempo:** Hikâyenin ritmi ve ne kadar yavaş ya da hızlı ilerlediği.

Annette Simmons ise *Etkileme ve İkna Sanatında Hikâyenin Gücü* (2008) başlıklı çalışmasında, "iyi bir hikâye anlatmak, sizin düşündüklerinizi başkalarının da görmesini sağlayacak bir mini-belgesel hazırlamaya benzer" sözleriyle hikâyeler anlatmanın insanı etkileme gücünden bahsetmektedir (akt. Andaç, 2017, s.28). Bu anlamda anlatıcı, düşler süzgecinden geçmiş olan sözün aktarıcısıdır. Yaşama dair her şey sözün geldiği o yerde mevcuttur. Bu nedenle resim, üçüncü bir boyuta kavuştu kavuşalı anlatının ve anlatıcının anlam ve işlevlerinde birtakım dönüşümler meydana gelmiştir. Anlatıcı yalnızca sözü söyleyen değildir artık; gösterendir de. Olanı yaşatan, yaşarken hissettiren. O bugün, geçmişten hatırladığı yaşanmış ve unutulup gitmiş zamanı aktaran değildir; olan biteni yaşatarak gösterendir. Nitekim kadim hikâye anlatıcıları ağızdan çıkan söz ile insanların duygularına dokunur, onları etkilerken;

günümüzün modern hikâye anlatıcıları bunu göstererek yapmaktadır (Andaç, 2017, ss.20 ve 28).

Dolayısıyla hikâye anlatma sanatı, dijital hikâye anlatıcılığıyla beraber hikâyelerin; metin, ses, müzik, resim ve video gibi birtakım dijital medya unsurları ile birleştirilerek aktarıldığı bir forma kavuşmuştur. Dijital hikâye anlatıcılığında multimedyatik unsurlar ile belirli bir tema veya konu etrafında inşa edilen ve belirli bir bakış açısına sahip olan hikâyeler, bilgisayar yazılımları kullanılarak bir araya getirilmektedir. Kısa bir medya formu olarak tanımlanan dijital hikâyeler, çoğunlukla 2 ila 10 dakika arasında değişen uzunluklara sahiptir. Aynı zamanda herhangi bir bilgisayar veya video oynatıcısında görüntülenebilmesine imkân veren dijital bir formatta kaydedilmektedir. Ayrıca herhangi bir web tarayıcısı üzerinden izlenebilir olması adına internete de yüklenebilmektedir (Robin, 2016, s.18).

Dijital hikâye anlatıcılığında yazılı, sözlü ve görsel materyallerin tümü tercihen kullanılabilmektedir. Böylelikle anlatı aracılığıyla insanlara ulaştırılmak istenen mesajın içeriği, farklı birçok unsurun bir arada kullanılmasıyla oluşturulmaktadır. Bu bağlamda dijital hikâye anlatıcısının pek çok materyali bir arada kullanıyor olması; sözlü kültürde hikâye anlatıcısının, hikâyelerini söz aracılığıyla dinleyiciye aktarırken aynı zamanda bu anlatı etkinliğini jestler, mimikler, hareketler ya da çalgılardan faydalanarak bir tür performansa dönüştürmesi durumuyla benzerlikler göstermektedir. Bu anlamda Ong'un ifadesiyle sözlü kültür döneminden yazılı kültür dönemine geçiş sürecinde ortaya çıkan "kulağın göze teslimiyeti" tam manasıyla tersyüz edilememiş olsa da kulağın hakkı yeniden teslim edilmiş gibidir (Savcı, 2015, s.226).

Dijital hikâye anlatıcılığında, geleneksel anlatı tekniklerinden yararlanılmasının yanında, dijital teknolojilerin sunduğu imkânlardan da sonuna kadar faydalanılmaktadır. Dijital hikâyeler beraberinde bireyselleşmeyi getirirken, bir çeşit "kendini ifade etme" miti ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda hikâye anlatıcılığının, günümüzde dijitalleşerek etkili bir "ifade" aracına dönüşmüş olduğu söylenebilmektedir (Küngerü, 2016, s.192).

Özetlemek gerekirse dijital hikâye anlatımının pek çok farklı tanımı bulunmakla birlikte hepsinde ortak olan nokta; görüntü, ses ve video gibi çeşitli multimedya öğelerinin hikâye anlatma sanatına eklemlenmiş olmasıdır. Bu anlamda dijital hikâyelerin tamamına yakını, belirli bir konuda bilgi vermek amacıyla metin, ses, müzik, resim ve video gibi birtakım dijital medya unsurlarını bir araya getirmektedir. Ayrıca tıpkı geleneksel hikâye anlatıcılığında olduğu gibi dijital hikâye anlatıcılığında da anlatılan hikâyeler, belirli bir tema etrafında dönmekte ve çoğu zaman belirli bir bakış açısı içermektedir. Genel itibariyle birkaç dakika uzunluğa sahip olan dijital hikâyeler, üç ana motif etrafında şekillenmektedir: kişisel bir hikâye anlatma, tarihi bir olay aktarma, belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme (Robin, 2006, s.709).

2.2.1. Dijital Hikâye Anlatıcılığı ve Dijital Hikâye Anlatım Merkezi

Dijital hikâye anlatıcılığını tanımlarken, çoğunlukla multimedya teknolojisi ön plana çıkarılsa da hareketin kökenleri aslında 1980'li yıllara kadar ulaşmaktadır (Robin, 2008, s.222). Bu yıllarda hikâye anlatım performansları ile multimedya öğelerin kullanımını bir araya getirmeyi deneyen Dana Atchley, fitili ateşleyen kişi olur. Devamında ise Amerikan Film Enstitüsü çatısı altında dijital hikâye anlatım atölyeleri düzenlemeye başlar. Takvimler 1994 yılını gösterdiğinde ise Atchley, arkadaşları Joe Lambert ve Nina Mullen'la birlikte Kaliforniya Eyaleti'nin San Francisco şehrinde Dijital Medya Merkezi'nin açılışını yapar (Rossiter ve Garcia, 2010, ss.37-38).

Merkez 1998 yılında Berkeley'e taşınarak burada *Dijital Hikâye Anlatım Merkezi* adını alır. Bugüne kadar dünyada bine yakın kuruluşla ortak çalışmalar yapmış ve yüzlerce atölye çalışması ile on beş binden fazla kişiye kendi yaşam hikâyelerini paylaşabilmeleri için eğitimler vermiş olan Merkez'in ismi 2015 yılında *StoryCenter* olarak güncellenir. Dijital hikâye anlatıcılığı olgusunun ardındaki iti güç olan ve bugün hala aynı kapasite ile yoluna devam eden Merkez; hayata geçirmiş olduğu sayısız proje ile çok sayıda topluluk aktivistinin, eğitimcinin, sağlık ve sosyal hizmet kurumunun, iş dünyası profesyonelinin ve sanatçının değişim yaratmada kişisel sesin gücü hakkındaki düşüncelerini dönüştürmeyi başarmıştır (storycenter.org).

Tabii ki dijital hikâye anlatıcılığı yolunda ilk adımların atılmış olduğu 1990'lı yılların öncesinde de dijital videolarla çeşitli biçimlerde karşılaşmak mümkündü; ancak bunların tamamına yakını bir dijital sanatçı veya bir film yapımcısı tarafından üretilmişlerdi. Atchley ve diğerlerinin getirmeye çalıştıkları yenilik ise öğrencilerden yaşlılara kadar tüm "sıradan" insanların, bilgisayarlar veya medya prodüksiyonu konusunda bilgi sahibi olsun ya da olmasınlar, kişisel yaşam öyküleri hakkında videolar hazırlayabilmelerini sağlamaktı. Bu doğrultuda insanlara, kendi kişisel videolarını nasıl üretebileceklerinin öğretildiği ve bunun yanı sıra elde edilen kazanımların aktarılabilirliğini de sağlayacak olan atölye tabanlı bir yaklaşım geliştirmişlerdi. Bu atölyeler katılımcıların, hikâye anlatma deneyimlerini kolaylaştırmak, onları sürece hazırlamak amacıyla anlatıma ve ifadeye dayalı bir takım "ısındırıcı" alıştırma ile başlamaktaydı. Hikâyelerin yaratımına dair bütün süreç, bir "hikâye çemberi" içerisinde gerçekleştirilmekteydi. Ana fikir, katılımcıların hikâye anlatma becerilerinin geliştirilmesinden ziyade, fikirlerini daha cesur bir şekilde paylaşmaları için onları teşvik etmek üzerine odaklanmaktaydı. Bu nedenle dijital hikâye anlatıcılığında "dijital" ifadesi öne çıksa da asıl vurgulanmak istenen hikâye ve anlatımdır (Hartley ve McWilliam, 2009, ss.3-4).

Bu noktada hikâye anlatma etkinliğinin daha iyi kavranabilmesi adına temel bileşenlerine bakılması yerinde olacaktır. Bunlardan ilki, hayal gücünü harekete geçirebilmek adına imgesel olanın sözlü biçimde aktarımıdır. İkincisi, anlatılan olayın bağlamı ile hikâyenin geçtiği fiziksel ve sosyal ortamdır. Son bileşen ise hikâye anlatım üçgeninin köşelerini meydana getiren hikâyenin anlatıcısı, dinleyicisi ve hikâyenin kendisidir (Lipman, 1999, s.17). Nitekim hikâye anlatıcılığının etkisi, akışın anlatıcıdan dinleyiciye ve dinleyiciden anlatıcıya doğru gerçekleştiği iki yönlü bir süreç içinde ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle iyi bir hikâye anlatıcısı olmanın anahtarı, iyi bir hikâye dinleyicisi olmaktan geçmektedir (Simmons, 2007, s.19).

Bununla birlikte dijital hikâye anlatımını, diğer anlatım biçimlerinden ayıran birtakım temel nitelikler ön plana çıkmaktadır (Qiongli, 2009, ss.230-231):

1. **Hikâye odaklılık:** Dijital hikâye anlatımının özü hikâyeye dayanır; teknolojiye değil. Dolayısıyla dijital hikâyelerde anlatıcı; teknolojiyi merkezine alan ana

akım dijital sanat ürünlerinden farklı olarak, “sıradan” ve “kişisel” olma nitelikleriyle öne çıkan aile ve topluluk öyküleri tarzındaki kişisel hikâyelere odaklanmaktadır.

2. **Disiplin:** Kaliforniya'da bulunan Dijital Hikâye Anlatım Merkezi’ne göre insanlara bir yol haritası sunmak ya da bir çerçeve çizmek, kavramı daha iyi anlayabilmeleri ve benimseyebilmeleri adına etkili bir yöntem gibi görünmektedir. Bu anlamda dijital hikâye anlatımı, iyi disipline olmuş bir yaklaşım tarzıdır. İhtimalleri aydınlatan ve aynı zamanda sürecin biçimini, kalitesini ve verimliliğini denetleyen pratik bir çerçeveye sahiptir. Dolayısıyla dijital hikâye anlatımı, sadece basit bir şekilde uygulanabilir değildir; aynı zamanda bir ortamdan diğerine aktarımı da mümkündür (birlikte çalışabilirlik ve IP sorunlarına rağmen).
3. **Hakikilik:** Dijital hikâye anlatımında kişisel hikâyeler, kişinin kendi sesi kullanılarak ilk ağızdan anlatılmaktadır. Resimlerin çoğunda gerçek kişiler, gerçek mekânlarda gösterilmektedir. Hikâyelerde aktarılmak istenilen duygular, direkt olarak insanların kalplerinden gelmektedir. Dolayısıyla dijital hikâyeler, belgesel formatından ya da televizyonlardaki reality şovlardan bile daha hakikidir.
4. **Multimedya:** Etkileyici hikâyeler; anlatıların, resimlerin, videonun, müziğin ve seslerin iç içe geçmesiyle ortaya çıkmaktadır. Dijital hikâye anlatımı bütünleşik multimedyadır. Bu nedenle metin, animasyon ya da görüntü fark etmeksizin mevcuttaki tüm medya biçimleri dijital hikâye anlatımında bir araya getirilebilmektedir.
5. **Basit Teknoloji:** Dijital hikâye anlatımı için mikrofona sahip bir bilgisayar yeterlidir. Bunun yanı sıra bir tarayıcı ve bir dijital kamera da faydalı olmaktadır. Ayrıca lineer olmayan montaj yazılım paketleri, anlatım adına pek çok seçenek sunmaktadır. Yaratım noktasında gereksinim duyulan teknik bilgi kapasitesi sınırlı olduğundan ve Dijital Hikâye Anlatım Merkezi tarafından eksiksiz bir beceri kılavuzu sunulduğundan dolayı bilgisayar kullanma becerisine sahip olmayan kişiler dahi dijital hikâye anlatımını hızlı bir biçimde öğrenebilmektedir.

6. **Bulunabilir Malzemeler:** Dijital hikâye anlatımında, profesyonel pek çok dijital içerikte karşılaşılanın aksine, büyük ölçüde aile albümleri ve ev videoları gibi el altında hazır bulunan görsel arşivlerden faydalanılmaktadır. Böylesi bir yaklaşımın tercih edilmesindeki temel sebep, katılımcıyı en az hazırlıkla düzenleme koltuğuna oturtabilmektir. Bu sayede "halkın katılımı" mümkün olurken, hızlı sonuçların ek yararlarından da faydalanılır.
7. **Kolektif Yaratıcılık:** Halen çoğu dijital hikâye, yoğun atölye çalışmaları ile üretilmektedir. Dijital Hikâye Anlatım Merkezi'nin kurucularından olan Joe Lambert'a göre hikâye anlatıcılığının, kolektif bir sanat olma zorunluluğu vardır. Bu bağlamda Jean Burgess dijital hikâye anlatımının, iletişimsel yaratıcılıktan öte, "kolektif yaratıcılığa" ayrıcalık tanıdığını vurgulamaktadır. Bu nedenle dijital hikâye anlatımı ile ilgili her türlü bilgiye çevrimiçi kaynaklardan ulaşmak mümkün olsa ve insanlar bu bilgileri kendi özgün çabaları ile kolayca kavrayabilseler dahi yaratım noktasında halen atölye uygulamaları tercih edilmektedir. Paylaşma ve ilham olma fikri, yaratım sürecinin tümüne yayılmış durumdadır. Paylaşılan deneyimi, paylaşılan eğlence haline getiren de budur.

Dolayısıyla dijital hikâye anlatıcılığı, aslında atölye tabanlı bir uygulama alanıdır. Dijital hikâye anlatım atölyelerinde insanlara çoğu zaman dijital medyayı nasıl kullanacakları da öğretilmektedir. Bu sayede oluşturacakları kısa sesli-videolar aracılığıyla kendi yaşam hikâyelerini anlatabilmelerinin de önü açılmaktadır. Zira dijital hikâye anlatım atölyelerinin dayandığı temel düşünce, hikâyelerin ve kendini ifade etmenin evrensel ve insani hazzını her insan için ulaşılabilir kılmaktır. Bu anlamda dijital hikâye anlatıcılığının, günlük yaşam deneyimlerinden ilham alan insanların sınırsız sayıdaki yaşam hikâyesini görünür kılmak adına dijital çağa zaman üstü bir form sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca dijital hikâye anlatımında en son teknolojiler kullanılmasına rağmen, niyet son derece saf ve insanidir (Hartley ve McWilliam, 2009, s.3). Zira Alexander'ın (2011, s.4) da ifade ettiği gibi dijital ortam bambaşka bir dünyadır; orası soğuk bir veri alanıdır. Bunun aksine hikâyeler kişisel ve samimidir. Bu nedenle veri dünyası, insanların hemen tümü tarafından "soğuk" bulunurken, hikâyeler ise "sıcak"tır.

Dijital hikâye anlatımı atölye çalışmalarında katılımcıların, birtakım multimedya uygulamalarını kullanarak kişisel otobiyografik anlatılarını oluşturabilmeleri sağlanmaktadır. Kolaylaştırıcılar tarafından yönlendirilen çeşitli aşamalar sonucunda ortaya, yaklaşık 2-3 dakikalık uzunluklara sahip olan birkaç kişisel hikâye çıkmaktadır (digitalstoryhub.org). Temelde amaçlanmakta olan şey, bugün artık birer politik eylem haline gelmiş olan anlatmak ve dinlemek edimlerini insan yaşamında yeniden işlevsel kılmaktadır. Nitekim atölyelerde bir katılımcı tarafından anlatılan bir hikâyenin, diğer katılımcılar tarafından da dinlenmesi; hikâyede aktarılan kişisel bir deneyimin, toplumsal meseleler üzerine konuşmayı mümkün hale getirmesi ve bu konuşmaların farklı ortamlara taşınmasıyla da yeni konuşulabilirliklerin hayat bulması şeklinde devam eden döngüsel bir süreç, hikâye çemberlerinin genişletilmesi durumuna karşılık gelmektedir (Şimşek, 2018, s.85).

Toparlamak gerekirse dijital hikâyeler, profesyonel olmayan kişilerin resim, fotoğraf ve kendi seslerini birtakım standart yazılımlar aracılığıyla bir araya getirerek oluşturdukları ve çoğunlukla bir "hikâye çemberi"nin içerisinde geliştirilmiş olan kısa kişisel hikâyelerdir. Bu hikâyeler genellikle, yaratıcısı olan bir kişi ya da grubun, kendisini temsil etme biçimidir. Özellikle son yıllarda kişisel bloglar ve sosyal medya platformları gibi birçok yeni medya mecrasında, birer öz-temsil biçimi olarak öne çıkan dijital hikâye anlatımının yeni örnekleriyle sıkça karşılaşılmaktadır (Lundby, 2009, s.176).

Joe Lambert (2013, ss.37-38), Dijital Hikâye Anlatım Merkezi'nin atölye çalışmalarında yaratılan dijital hikâyelerde şu yedi unsurun öne çıktığını ifade etmektedir:

1. Kendini Keşfetme – Hikâyeler anlatıcıya, hikâyeyle paylaşılan bir içgörünün, aktarılan yakınlık ve keşif duygularının farkındalığını hissettirmektedir.
2. Kişisel ya da İlk Ağızdan Aktarım – Hikâyeler, bir konu hakkındaki kişisel yansımalardır. Konu anlatıcı için derin bir anlam ifade ettiğinden dolayı duygunun aktarımını da sağlamaktadır.
3. Hikâyeler, anlatıcının yaşam kesitlerinden sunmuş olduğu bir ya da birkaç anın öyküsü ile bu anlardan bazı kareleri içermektedir.

4. Görüntüden Çok Fotoğraf – Pek çok dijital hikâyede hareketli görüntüler kullanılırken, anlatıma karşı rahat bir görsel tempo yakalayabilmek adına çoğu zaman yalnızca birkaç durağan görüntüden faydalanılması, hâkim bir yaklaşım haline gelmiştir.
5. Film Müziği – Tipik bir hikâyede anlamı ve etkiyi güçlendirebilmek adına müzik veya ortam sesi kullanımına başvurulmaktadır.
6. Süre ve Tasarım – Atölye tabanlı dijital hikâye anlatıcılığında, videoların kısa olma kriteri; başlangıçta bir zorunluluk olarak ortaya çıkmışsa da çok geçmeden dijital hikâyeler için ayırt edici bir özellik haline gelmiştir. Genellikle bir dijital hikâyenin 5 dakikanın altında olması beklenmektedir. İdeal süre ise 2 ila 3 dakika arasındadır. Sürelerin kısa tutulması bir taraftan dijital hikâyelerin internet ortamında dolaşımını kolaylaştırırken bir taraftan da ilk ürününü ortaya koymak isteyen bir anlatıcı için dijital hikâye yaratımını ulaşılabilir bir hedef haline getirmektedir. Ayrıca dijital hikâyelerin hazırlanmasında, dijital video düzenleme yazılımlarının kullanıcıya sunmuş olduğu özellik setlerinden uygun olanları kullanılabilmektedir. Ancak bunlar oldukça minimal düzeyde öğretilmekte ve uygulanmaktadır. Çünkü önemli olan; duygunun, ham ve dolaysız bir şekilde aktarımıdır. Bu vurguyu güçlendirebilmek adına yalnızca pan ve zoom hareketleri ile kesmeleri yumuşatmada kullanılan çeşitli özel efektlere başvurulmaktadır.
7. Niyet – Burada biçimden çok, amaç öne çıkmaktadır. Nitekim Dijital Hikâye Anlatım Merkezi'nin atölye çalışmalarında, yayınlamak ve izleyiciye ulaşmaktan ziyade kendini ifade etme ve öz-farkındalık meselelerine öncelik verilmektedir. Sonuçtan çok, sürece odaklanılmaktadır. Ayrıca hikâyeler, beklenenin üzerinde bir etki ve izleyici sayısına ulaşabilir ancak asıl önemlisi; her katılımcının yaratım sürecinin onurlandırılması ve hikâyesi üzerinde alınabilecek herhangi bir kararda kontrolün tümüyle kendisine verilmiş olmasıdır. Zira anlatıcı, her anlamda hikâyenin tek sahibidir. Bu yaklaşım tarzı; katılım, süreç içi etik ve dağıtım meselelerini de belirlemektedir.

Dijital hikâye anlatıcılığı hareketinin ilk önemli örneklerinden biri, Cardiff Üniversitesi ve BBC iş birliğiyle gerçekleştirilen *Capture Wales* adlı projedir. Projenin

hayata geçirilmesinden önce, süreçte büyük payı bulunan Daniel Meadows'un, Berkeley'de bulunan Dijital Hikâye Anlatım Merkezi'nde kendi dijital hikâyesini oluşturarak yaşadığı ilk dijital hikâye anlatımı atölye deneyimi; 1990'lı yılların sonlarına doğru izleyicisi ile daha aktif bir ilişki kurabilmenin peşinde olan BBC'nin yayıncılık anlayışında birtakım değişiklikler yaparak yeni medya teknolojileri ile uyumlanma sürecini başlatmasıyla aynı döneme denk gelmiştir. Bunun yanı sıra bir fotoğraf sanatçısı ve belgesel yönetmeni olan Meadows, aynı zamanda Cardiff Üniversitesi'nde de dersler vermektedir. Bu sayede bir üniversite ile o dönem için yayın politikasında değişikliğe giden bir kamu yayıncısının iş birliği, *Capture Wales* gibi geniş kapsamlı bir projeyi mümkün kılmıştır. Bu proje kapsamında Meadows, dijital hikâye anlatım atölyeleri aracılığıyla Galler halkının günlük yaşam kesitlerinden topladığı "sıradan" insan hikâyelerini, BBC aracılığıyla dolaşıma sokabilme imkânına erişmiştir. Ayrıca bu projenin bir üniversite ve bir kamu yayıncısının ortaklığında gerçekleştirilmiş olması hem daha çok sayıda insanı, kendi kişisel hikâyesini anlatmak üzere dijital hikâye anlatım atölyelerine çekmeyi başarmış hem de amatörler tarafından üretilmiş olan bir içeriğin, televizyon yayıncılığına geçişini sağlamıştır (Şimşek, 2018, s.12).

Herkesin anlatacak bir hikâyesi olduğu fikrinden yola çıkılarak 2001 yılında hayata geçirilmiş olan *Capture Wales*, Gallerli çok sayıda insana, kendi yaşam tecrübelerini kısa dijital hikâyeler aracılığıyla paylaşabilme imkânı sunmuştur. Bu hikâyelerdeki anlatıcı; videolarda kullanılan fotoğrafların, sesin ve sözlerin de sahibi olan kişinin kendisidir. Bu nedenle proje kapsamında sunulan her bir dijital hikâye, onu anlatan kişi kadar bireyseldir. Geniş yankı uyandıran bu ufak çaplı medya hareketi, İngiltere'nin ardından Avustralya ve İskandinav Ülkeleri başta olmak üzere dünyanın birçok farklı bölgesinde insanları harekete geçiren bir unsur olmuştur (Küngerü, 2016, ss.195-196).

Atölye tabanlı dijital hikâye anlatıcılığı uygulamasının üniversite gibi kurumsal bir yapı içerisinde kendine yer bulmasında, dijital hikâye anlatımı atölye pratikleri ile çalışma alanları arasında birtakım paralellikler bulunan ve aktivist eylem pratikleri ile ilgilenen akademisyenler önemli bir paya sahiptir. Avustralya'daki Queensland

Teknoloji Üniversitesi, bu kurumsal yapıların önemli örneklerinden birisi olarak ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda ülkenin ilk Yaratıcı Endüstriler Fakültesi'ne de sahip olan Üniversite, Kelvin Grove'da kendisine tahsis edilen ve II. Dünya Savaşı'ndan kalma eski bir askeri tesisi, yaratıcı mimari çözümlerle yeniden düzenleyerek açık şehir yerleşimli bir kampüs haline getirmiştir. Böylelikle Kelvin Grove'da kurularak aktif eğitim hayatına başlayan Üniversite, zamanla bölge halkının yaşamında da birtakım dönüşümler meydana getirmiştir. Bu dönüşüm sürecinde etkili olan gelişmelerden belki de en önemlisi, Kelvin Grove Semti'nin tarihini ortaya çıkarmak amacıyla Üniversite'nin öğretim üyelerinden Helen Kalaebe'nin liderliğinde yürütülen ve bir sözlü tarih projesi olan *Kelvin Grove Urban Village Sharing Stories Projesi*'nin hayata geçirilmesi olmuştur. İlerleyen süreçte ise Fakülte'nin Kurucu Dekanı John Hartley'in daveti üzerine, burada bir dijital hikâye anlatımı atölye eğitimi veren Daniel Meadows, dijital hikâye anlatımının da projeye dahil edilmesini sağlamıştır. Bu adım ile yeni medya teknolojileriyle arası son derece iyi olan liseli gençler ve Kelvin Grove halkının yaşlıları, dijital hikâye anlatım atölyelerinde bir araya gelmişlerdir. Böylelikle farklı kuşakları bütünleştirmiş olan bu atölye çalışmalarında bir taraftan Semt tarihi, dijital hikâyeler aracılığıyla gün yüzüne çıkarılırken bir taraftan da bu tarihin, iki kuşak arasında köprü vazifesi görmesi sağlanmıştır (Şimşek, 2018, s.13).

Queensland Teknoloji Üniversitesi'nden bir başka öğretim üyesi olan antropolog Jo Tacchi ise Hindistan, Nepal, Sri Lanka ve Endonezya'da yerel araştırmacıların da katılımıyla gerçekleştirdiği *Finding a Voice* adlı proje ile dijital hikâye anlatıcılığının bir başka önemli örneğini sunmuştur. Çok katmanlı etnografik bir çalışmanın ürünü olan bu proje, yerel katılımlı içerik üretimini de destekleyen yapısıyla dijital hikâye anlatım atölyelerinin farklı amaçlar için de kullanılabileceğini ortaya koymuştur. Bu anlamda Proje, yeni medya teknolojilerinin, yerel içeriklerin etki alanının genişletilebilmesi noktasında en etkin şekilde nasıl kullanılabilecekleri ile iletişim ağları üzerinden yoksul insanların "sesleri"ni iletebilmelerinin nasıl bir yoldan sağlanabileceği sorularına odaklanmaktadır (Şimşek, 2018, s.14).

Dijital hikâye anlatıcılığının dünyadaki önemli merkezlerinden bir diğeri de yine Avustralya'da bulunan *Avustralya Hareketli Görüntü Merkezi*'dir. 2001 yılında

kurulmuş olan Merkez, Avrupalı göçmenlerin en yoğun olarak bulundukları Viktorya Eyaleti'nin başkenti Melbourne'de yer almaktadır. Şehrin merkezinde yer alan Avustralya Hareketli Görüntü Merkezi aslında bir taraftan video, film, dijital sanat, müzik, televizyon ve video oyunları gibi pek çok farklı medya formunu bir araya getirerek eğitim faaliyetlerini yürütmekte olan bir taraftan da çeşitli festivallere, sergilere, film ve video gösterimlerine ev sahipliği yapan bir müzedir. Merkezin dijital hikâye anlatıcılığı hareketine dahil olma sürecinin ilk adımı, toplumun farklı kesimlerine ses vermek gayesiyle bir dijital hikâye anlatım atölyesinin oluşturulmak istenmesiyle atılmıştır. Joe Lambert ve Nina Mullen bir başlangıç eğitimi vermek üzere Merkez'e davet edilirken, gerçekleştirilen eğitim sonrasında, eğitime katılmış olanların hayata geçirdikleri pek çok proje ile dijital hikâye anlatım atölyeleri aktif hale gelmiştir. Çok kısa bir zaman içinde Avustralya kimliğine ve "tarihinin geleneksel örüntülerine farklı kimlikler çerçevesinden bakan" geniş çaplı bir dijital hikâye koleksiyonu ortaya çıkmıştır (Şimşek, 2018, s.15).

Türkiye'de ise atölye temelli dijital hikâye anlatıcılığı hareketinin, 2009 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde oluşturulan *Dijital Hikâye Anlatımı Atölyesi* ile başladığı söylenebilir. Atölye, bu yılın Kasım ayında gerçekleştirilen ilk kolaylaştırıcı eğitimi atölye çalışması ile Burcu Şimşek'in yürütücülüğünde faaliyetlerine başlamıştır. Atölye bünyesinde verilmeye başlanan ilk eğitimlerin ardından oluşan ekip ve *Amargi Kadın Akademisi*'nin iş birliğinde Ekim 2010'da gerçekleştirilen *Amargili Kadınlardan Dijital Hikâyeler* başlıklı atölye çalışması, dijital hikâye anlatıcılığı hareketinin Türkiye'deki ilk örneği olmuştur. Ayrıca mevcutta Fakülte mensubu olan ve Atölye bünyesinde kolaylaştırıcı eğitimlerini tamamlayarak ekibin bir üyesi haline gelen akademisyenler, kendi çalışma alanlarına bağlı olarak pek çok proje ortaya koymuşlar, Üniversite'deki farklı birim ve çeşitli sivil toplum örgütleriyle de ortak birçok çalışma gerçekleştirmişlerdir (Şenel, 2015, s.217; digitalstoryhub.org).

2.2.2. Yeni Bir Kültürel Aktarım Biçimi Olarak Dijital Hikâye Anlatıcılığı

Günümüzde bilgisayar teknolojilerinde ortaya çıkan gelişmeler başka birçok alanda olduğu gibi hikâye anlatıcılığı noktasında da önemli bir dönüşüm ortaya

çıkarmıştır. Yeni teknolojilerle birlikte hikâyeler dijital olarak üretilebilir, saklanabilir ve dağıtılabilir bir hale gelmiştir. Özellikle internet, dijital hikâyelerin saklanması ve dağıtılması hususunda oldukça büyük bir etkiye sahiptir. Hikâye anlatıcıları artık forumlar, e-posta servisleri, bloglar, video paylaşım siteleri gibi pek çok farklı platform üzerinden eşzamanlı ya da eşzamansız olarak hikâyelerini aktarabilmektedirler (Turgut ve Kışla, 2015, s.102). Aynı zamanda dijital hikâye anlatıcılığı, hikâyeleri mekân ve zaman sınırlamasının ötesine taşımıştır. İnternet ve mobil teknolojilerin bir aradalığı, dijital hikâye anlatıcıları tarafından yaratılan içeriklere dünyanın her yerinden ulaşmayı mümkün hale getirmiştir. Ayrıca bu içerikler, diğer bir ifadeyle dijital hikâyeler, internete erişilebilir olunduğu her an tekrar tekrar izlenebilmektedir (Ökmen, 2021, s.17).

Bununla birlikte dijital hikâyelerin yaratılmasında ihtiyaç duyulan birtakım araçların (bilgisayar, tarayıcı, kamera ve ses kayıt cihazları gibi), önceki dönemlere kıyasla daha uygun fiyatlara erişebilir oldukları görülmektedir. Bunlara bir de tüm bilgisayar kullanıcıları için, Atchley ve Lambert'ın dijital hikâye anlatıcılığının ilk örneklerini vermeye başladıkları dönemde hayal dahi edemeyecekleri türden yaratıcı olma fırsatları sunan uygun fiyatlı birçok yazılımın varlığı da eklenmelidir (Robin, 2008, s.222). Dolayısıyla bugün dijital hikâye anlatıcılığı, çok düşük bütçelerle etkileyici kısa hikâyeler yaratılabilmesine imkân vermektedir. Bunun için uygun fiyatlı bir kamera, bir dizüstü bilgisayar ve bu bilgisayara yüklenmiş herhangi bir video düzenleme programı yeterli olmaktadır. İnternette yayınlanmak üzere üretilen dijital hikâyeler, çoğunlukla birer kişisel anlatı biçiminde karşımıza çıkmaktadır (Küngerü, 2016, s.193).

Bununla birlikte günümüzde başta internet olmak üzere yeni pek çok teknoloji sayesinde eski ya da güncel, yerel ya da küresel hemen her türlü bilgiye yazı, ses ve görüntüler aracılığıyla ulaşmak son derece kolay bir hale gelmiştir. Bugünün sanatçısı da dijital ortamlarda ulaştığı bu bilgileri, kullandığı yeni medya araçları vasıtasıyla yeniden düzenleyerek yeni anlamlar inşa edebilmekte ve bu yaratımlarını dijital ortamlardan gerçek ortamlara aktarabilmektedir (Aydın, 2012, s.148). Çünkü dijital ortamlardan elde edilmiş olan bilgi parçacıklarının anlamlı bir bütün haline

getirilmesiyle ortaya çıkarılan dijital çalışmalar birer anlatıya dönüşmekte, yine bu ortamlar üzerinden çok sayıda insana hızlı ve kolay bir biçimde ulaştırılabilmektedir. Böylelikle birer dijital hikâye olarak tanımlayabileceğimiz bu çalışmalar, aracın diğer ucundaki alımlayıcıları sayesinde dijital ortamdan reel ortama aktarılma şansı bulurken, dijital birer hikâye olma sınırlılığını aşarak ağızdan ağıza aktarılan hikâyelere dönüşebilmektedir (Aydın, 2012, s.150).

Dolayısıyla günümüzde ortaya çıkan yeni iletişim teknolojileri sayesinde dijital ortamlarda icra edilir hale gelen hikâye anlatıcılığı, farklı bir boyutta yeniden anlam kazanmıştır. Bu doğrultuda çeşitli amaçlar güden yeni pek çok dijital hikâye formatı da ortaya çıkmıştır. Kişisel ve toplumsal içerikli birçok hikâyenin dijital ortamda paylaşılması, yeni bir toplumsal bilgi kaynağı ortaya çıkarırken, dönüşüm potansiyelini ortaya koyabilecek bakış açılarının gelişmesine de imkân tanımıştır (İnceelli, 2005, s.132). Zira insanlar artık, kişisel yaşamları ya da rahatsız oldukları toplumsal bir mesele hakkında hikâyeler oluşturabilme ve bunları etkileşimli yollarla aktarabilme imkânına kavuşmuştur. Bu sayede çok sayıda insan, kişisel deneyimlerini yaratıcı birçok farklı yoldan geniş kitlelere ulaştırabilmektedir. Bu bağlamda dijital hikâyeleri, yeni bir kültürel aktarım biçimi olarak görmek mümkündür (Bal ve Onay, 2018, s.863).

Anı zamanda insanlar arası etkileşimin yeni bir aracı olarak ortaya çıkan dijital hikâye anlatıcılığı, günümüzde mekânsal sınırlamaların aşılmasını sağlayarak hikâye anlatıcısını herkes için ulaşılabilir kılmıştır. Ayrıca dijital hikâyelerde görsel ve işitsel unsurların bir arada bulunması ile hikâyelerin, insanları etkileme kapasitesi artarken; insanlar arasında “biz” bilincinin oluşturabilmesi daha mümkün hale gelmiştir. Nitekim dijital hikâye anlatıcılığının yeni bir kültürel aktarım aracına dönüşmesinde yeni medya teknolojileri ile bu teknolojilerin sunmuş olduğu etkileşim özelliğinin büyük payı vardır (Bal ve Onay, 2018, s.874).

Geleneksel hikâye anlatıcılığında kullanılan çeşitli bellekte saklama yöntemleri, hikâyenin dinleyici üzerindeki etkisini arttırırken; bugün ise bu dijital hikâye anlatıcısı tarafından, anlatıma eklemlenen çeşitli multimedya öğelerle sağlanmaktadır. Zira dijital hikâye anlatıcılığını gelenekselinden ayıran en temel farklılık; hikâyesini oluşturan anlatıcının, yazıya dökülen sözün yanı sıra fotoğraf,

video, ses, grafik ve animasyon gibi görsel ve işitsel birtakım unsurları da anlatısına dahil etmesidir. Bu anlamda dijital hikâye anlatıcılığı, teknolojik imkânları kullanan yeni bir anlatı formu olarak kabul edilebilir. Bu formun en güçlü yanının ise sözlü hikâye anlatma geleneği ile teknolojiyi birleştiren yapısı olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte dijital hikâye anlatıcılığı; hikâyelerin saklanmasını, depolanmasını ve sonraki kuşaklara aktarılmasını da güvence altına almaktadır. Zaten "asıl amaç [da] bilginin tasnifi ve paylaşılmasıdır" (Meral, 2011, s.228). Bu noktada dijital hikâyelerin, "daha önce dile getirilmemiş ya da dolaşıma girmemiş deneyimlerin bilgisini de dolaşıma" sokabildiğini söylemek mümkündür. Ayrıca dijital hikâyeler, anlatıcıların varlığı söz konusu olmasa dahi her bir dinlemede/izlemede zaman ve mekânda anlatılanları bugünün bilgisine dahil etmektedir (Şimşek, 2018, ss.27 ve 100).

Deneyimin hikâyeler aracılığıyla söze dökülmesiyle birlikte bir taraftan "ben"in kişisel hikâyesi aktarılarak daha büyük bir hikâyenin parçası olunduğunun idraki sağlanırken; bir taraftan da "ben"in, öteki "ben"lerin yaşam deneyimleriyle kurduğu ortaklıklar üzerinden kolektif deneyimin geliştirilmesine katkı sunulmaktadır. Öte yandan dijital teknolojiler, günümüzde aktarılmak istenilen bir deneyimin başka alanlara ve kişilere ulaştırılmasını da mümkün hale getirmiştir. Taşıdığı tüm bu özellikler dikkate alındığında dijital hikâyeleri; Kluge'nin "insanın temel beş duyusunda ve diğer pratik toplumsal duyularında özgürleştirici bir genişleme yaratmayı hedefleyerek, gerçekliğin tecrübe edilmesinde 'yeni bir duyu organı gibi' çalışmalıdır" sözleriyle işaret ettiği karşıt medya araçlarından biri olarak görmek mümkündür (Şenel, 2015, s.237).

Bu noktada dijital hikâye anlatıcılığı hareketinin, toplumsal muhalefet adına önemli kazanımlar sağladığı söylenebilmektedir. Birey ya da topluluklar, dijital hikâye anlatım pratikleri ile ana akım medya anlatılarına karşı durarak kendi sosyal adalet anlayışlarını ortaya koyabilmekte ve internet aracılığıyla bunu çok fazla sayıda insana çok kısa bir süre içinde aktarabilmektedir. Ayrıca dijital hikâyeler, kişiselleştirilmiş bazı temaların geniş çaplı sivil hareketlere eklemlenebilmesine imkân tanırken; bu durum, alıcının (dinleyici) mesaj (anlatı) ile sembolik düzeyde bir özdeşim kurabilmesini sağlamaktadır. Bu da insanın hayata, bir başkasının sorunları üzerinden de

bakabilmesinin önünü açmaktadır. Dijital hikâyeler toplumun dezavantajlı gruplarına seslerini duyurma fırsatı sunarken; bireyi, kolektif eylemliliğin gücüne ikna etmektedir. Dolayısıyla dijital hikâyeler, toplumsal hareketlere katılımı da teşvik edicidir. Zira hikâyelerin doğrudan duygulara tesir edebilen yapısı, "biz" duygusunun ve dayanışma bilincinin yaratılabilmesinde önemli bir itici güçtür. Bu anlamda STK'lar tarafından bir meşruiyet aracı olarak da kullanılabilmektedir. Bunun yanı sıra dijital hikâyeler, kolektif zekanın oluşturabilmesi noktasında da önemli fırsatlar sunmaktadır (Bal ve Onay, 2018, s.874).

2.2.3. Dijital Hikâye Anlatıcılığının Ticarî Potansiyeli

Dijital hikâye anlatımı, kişisel anlatıların dolaşıma sokulabilmeleri ve arşivlenebilmeleri noktasında oldukça önemli imkânlar sunmaktadır. Bu nedenle dünyanın pek çok farklı bölgesinde ve çeşitli ülkelerinde gerçekleştirilmiş olan sayısız projede merkezi bir rol üstlenmiştir. Dijital hikâye anlatım tekniği; toplumsal katılımı teşvik etmeye, toplumsal bilinci inşa etmeye veya topluluklar oluşturmaya yönelik geliştirilmiş olan birçok projede kullanılmasının yanı sıra travmatik olayların terapisinde de sıkça başvurulan bir metot olarak öne çıkmaktadır. Dijital hikâye anlatımı atölye çalışmalarında ise bir taraftan katılımcıların kişisel anlatıları dolaşıma girme imkânı bulurken bir taraftan da onların dijital okur-yazarlık düzeylerinin geliştirilmesi ve dijital okur-yazarlığın, toplumun farklı kesimlerinde yaygınlaştırılmasının sağlanması adına informal bir öğrenme ortamı sunulmaktadır (digitalstoryhub.org).

Bu bağlamda bir eğitim aracı olarak dijital hikâye anlatma tekniklerinden faydalanma düşüncesi, günümüzde çok sayıda eğitimci tarafından kabul görmüş durumdadır. Konuşma sanatları, öğretmen eğitimi, tarih ve sosyal bilgiler başta olmak üzere birçok farklı alanda başvurulan bir yöntem haline gelmiş olan dijital hikâye anlatımı; aynı zamanda görsel okuryazarlık, iş birliği ve teknolojide uzmanlaşma gibi XXI. yüzyılda gereksinim duyulan hemen tüm becerilerin geliştirilmesine de yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte dijital hikâye anlatımı; oldukça değerli birer beceri olan yaratıcılık ve problem çözmenin yanı sıra kendi kendini yönetme ve kişisel inisiyatif kullanabilme yeteneklerini de destekleyicidir (McLellan, 2006, s.68).

Dolayısıyla 1990'lı yıllarda ilk ortaya çıkışından bu yana etki alanı giderek genişleyen dijital hikâye anlatım tekniği, İngiltere'den Nepal'e, Japonya'dan Hindistan'a, Belçika'dan Avustralya'ya kadar birçok farklı ülkede kendine çok sayıda uygulama alanı bulmuştur. Eğitim, sağlık, turizm ve sanat gibi çeşitli alanlarda özellikle toplum kuruluşları tarafından tercih edilmiş olan dijital hikâye anlatımı, başta BBC olmak üzere yayın kuruluşlarının da çokça yararlandıkları bir yöntem haline gelmiştir. Bunun yanı sıra dijital hikâye anlatımı, ticarî uygulamalar adına da ciddi bir potansiyele sahiptir (Hartley ve McWilliam, 2009, s.5).

Hedef kitleye kolay ve hızlı bir şekilde ulaşmanın en etkili yollarından biri olan dijital hikâye anlatımının bugün iletişim, halkla ilişkiler, reklamcılık ve tanıtım gibi birçok alanda tercih edilen bir uygulama haline gelmiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim kültürel atmosferin belirlenmesinde bilgi ve iletişim teknolojilerinin öne çıktığı günümüzde, dijital hikâye anlatıcılığı özellikle tüketim kültürü bağlamında önemli bir pazarlama yöntemi olarak kabul görmektedir (Özşenler, 2019, s.587). Zira dijital hikâye anlatıcılığı bir taraftan insanlara kendi içeriklerini üretebilme ve bu içerikleri başkalarıyla paylaşabilme olanağı sağlarken bir taraftan da hedef kitle ile arasında duygusal bir bağ kurmak ve bunu geliştirmek isteyen marka ve işletmelere de bu konuda son derece gelişkin yöntem ve araçlar sunmaktadır (Bitirim Okmeydan, 2020, s.178).

Nitekim herhangi bir olay hikâyeleştirilerek aktarılmak istendiğinde, olay rasyonel kalıpların dışına çıkarılıp, duygusal bazı ögelerle süslenerek anlatılmaktadır. Hikâye anlatımının dayanak noktası olan bu düstur, sözel anlatım biçimleri kullanılarak uygulanabileceği (geleneksel hikâye anlatıcılığı) gibi, günümüzde görsel ve işitsel materyaller kullanılarak (dijital hikâye anlatıcılığı) da uygulanabilmektedir. Bununla birlikte günümüzde dijital hikâye anlatım tekniği ile duyguların görsel ve işitsel formatlarda aktarımı mümkün hale gelirken, bu durum anlatılan hikâye ile duygusal bağ kurulabilmesini de kolaylaştırmaktadır (Bitirim Okmeydan, 2020, s.174).

Aynı zamanda yeni medya teknolojileriyle inşa edilmiş olan dijital dünyanın etkileşime imkân veren yeni anlatı formları ile kullanıcı, günümüzde hikâyenin hem anlatıcısı hem de dinleyicisi durumundadır. Geçmişin pasif okurları/izleyicileri, dijital

teknolojilerin sunduğu imkânlar sayesinde bugün hikâyelere yön veren aktif bir konumda yer almaktadırlar. Artık içeriğin üreticisi ve tüketicisi aynı alan içerisinde etkileşim halindedir (Artu Mutlugün ve Topuz, 2020, s.40). Dolayısıyla dijital hikâyelerin buna imkân veren yapısı ile tüketicilerin, anlatılan hikâyelerle duygusal bağ kurulabilmelerini kolaylaştıran birtakım özellikleri, günümüzde marka ve işletmelere büyük fırsatlar sunmaktadır.

Diğer yandan yeni medya teknolojilerinin multimedya özelliğinin yanında kullanıcıya çok daha önemli bir avantaj sunmaktadır; bu teknolojiler sayesinde, içerik üretim araçlarına çok daha düşük ücretler ödeyerek erişebilmek mümkün hale gelmiştir. Bu sayede günümüzde dijital hikâyelerin yaratımı, oldukça düşük maliyetlerle gerçekleştirilebilmektedir. Ayrıca yeni medya teknolojileri sayesinde bu hikâyeler, yaratıcıları tarafından hiçbir ücret ödenmeden hedef kitlesine ulaştırılabilmekte ve bu şekilde ciddi paralar kazanılabilmektedir (Ökmen ve Çokluk, 2021, s.196).

Bu ve benzeri pek çok sebepten dolayı hikâyeler, günümüzde dijital medya platformları üzerinden anlatılır olmuştur. Özellikle bu konuda *YouTube* platformu biraz daha öne çıkarken, *YouTuberlar* günümüzün hikâye anlatıcıları haline gelmiştir. Dolayısıyla anlatıcı profili, anlatılan hikâyelerin biçim ve içerikleri ile hikâyenin anlatılma mekânı büyük bir değişime uğramıştır. *YouTube* platformunu tercih eden hikâye anlatıcıları, sadece yazının yeterli gelmediğini bildiklerinden, anlatılarını görselleştirmenin yolları üzerine düşünerek hareket etmektedirler. Zira *YouTube* içerik üreticileri, ürettikleri içeriklerin diğer kullanıcılar tarafından ilgi çekici veya komik bulunarak çok sayıda yorum ve beğeni almasının beklentisi içindedirler. Dolayısıyla içeriklerini sürekli olarak daha ilgi çekici hale getirmeye çalışırlarken, diğer kullanıcılardan gelen geri bildirimleri de sıkı bir şekilde takiplemektedirler. Bu bağlamda *YouTube* ve benzeri dijital platformların; paylaşılan içeriklerin, kullanıcılar üzerindeki etkilerini ölçmeye yönelik sunmuş olduğu araçlar; ticarî hikâye anlatıcılığı için önemli fırsatlar yaratmaktadır. Diğer kullanıcıların içeriği beğenip beğenmediklerine dair hızlı ve kolay bir şekilde geri bildirimde bulunabilmelerine imkân veren "like" ve "dislike" butonlarının yanı sıra içerik hakkındaki düşüncelerini iletebilmelerini sağlayan video yorum panelinin varlığı, içerik üreticisine etkinin

ölçülebilmesi noktasında önemli avantajlar sunmaktadır. Bu sayede *YouTube*'daki dijital hikâye anlatıcıları, içeriklerini daha ilgi çekici hale getirebilmek için yeni yol haritaları belirleyebilmekte ve gerektiğinde farklı yönlere sapabilmektedir. Bu anlamda *YouTube*'da yer alan dijital hikâyelerin çift yönlü bir iletişim süreci sonunda ortaya çıktıkları söylenebilmektedir. Zira içerikler hem anlatıcı hem de dinleyiciler tarafından belirlenmektedir (Ökmen ve Çokluk, 2021, s.197; Ökmen, 2021, s.15).

Nitekim dijital hikâye anlatıcılığında gelenekselden farklı olarak, görsel ve işitsel olanın bir aradalığı ön plandadır. Keza birçok medya türünün bir araya getirilmesiyle yaratılan dijital hikâyeler, güçlü etkilere sahip olma niteliği ile kendine özgülüğünü buradan almaktadır. Bununla birlikte dijital hikâyeler, farklı hikâyelerle etkileşimli bir süreçte birleştirilerek yeni anlamların ortaya çıkarılmasına fırsat vermektedir. Bu anlamda dijital hikâyeler, dinleyicilerinin tümünün yaratım sürecine katılabilmesine de imkân tanımaktadır. Böylelikle ortaya çıkan ortak karar doğrultusunda çoklu sonlar yaratılabilirken, çoğu durumda anlatıcının, anlatıya yeni eklemeler yapmasıyla hikâyenin çeşitlenmesi sağlanabilmektedir (İnceelli, 2005, s.141).

Hem içeriği oluşturan hem de içeriği tüketen kullanıcılar için videoların altında bulunan yorum paneli -ancak kimi durumda kanal sahibi tarafından engellenebilmektedir- üzerinden düşüncelerini aktarma fırsatı bulabilmesi, hikâye paylaşım sürecini katılımcı bir deneyim haline getirmektedir. Ayrıca kullanıcı yorumları üzerinden sunulmuş olan geri bildirimler, *YouTube*'un dijital hikâye anlatıcılarına daha etkili hikâyeler oluşturabilmeleri noktasında rehberlik etmektedir. Bu anlamda *YouTube* ve benzeri dijital platformların sahip olduğu etkileşim özelliği, içeriklerin oluşturulmasında anlatıcı kadar dinleyicilere de birtakım roller atfetmektedir. Dolayısıyla günümüzde hikâyeler, biçimsel açıdan olduğu kadar içeriksel açıdan da büyük bir değişimin içindedir. Dijitalleşme bir taraftan hikâye anlatıcılığını tüm insanlar için erişilebilir kılarken bir taraftan da hikâyelerin, etkileşimli süreçler içerisinde oluşturulabilmesini mümkün hale getirmiştir (Ökmen ve Çokluk, 2021, s.213).

2.2.4. Dijital Hikâyelerin Deneyim ve Bellek Üzerine Etkileri

Modern dönemle birlikte, geçmişten gelen insan bilgisinin nesilden nesile aktarımında önemli bir kurum haline gelmiş olan medya, dijital belleğin oluşumunda da oldukça büyük bir role sahiptir. Bu rolünü ise tarihte ortaya çıktığı günden bu yana toplumun kültürel belleğini sömürmek suretiyle yerine getirmektedir. Başlarda radyo teknolojisi tarafından şekillendirilmiş olan dijital bellek zamanla televizyon, mobil cihazlar ve internet gibi küresel ölçekteki birçok iletişim teknolojisi tarafından belirlenmeye başlamıştır. Günümüzde üretilen hemen her türlü medya içeriği, toplumun kültürel belleğinden süzülerek yaratıcı ve özgün birer dijital bellek ürünü haline gelmektedir. Ancak bu noktada, dijital belleğe yönelik olarak hazırlanan içeriklerin ekonomik kaygılar gözetilerek oluşturuldukları gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Keza dijital kültür ürünleri, günümüzde kültür ekonomisinin yapı taşlarından biri haline gelmiştir (akt. Özdemir, 2019a, s.186).

Nitekim sözlü kültürdeki hikâyenin yapısı; zaman ve mekânı; anlatıcının konumu, dijital kültür ortamına geçişle birlikte birçok açıdan dönüşüme uğramıştır. Özellikle iletişim teknolojilerinde ortaya çıkan gelişmelerle birlikte yeni görüntü ve ses tekniklerinin anlatıcılık sanatında kullanılmaya başlanması, önceden de ifade edildiği gibi hikâye formunda birtakım değişimler meydana getirmiştir. Görüntünün kullanımı, uzun süreler konuşmadan, sayfalarca yazı yazmadan hikâye anlatabilmeyi mümkün kılmıştır. Bunun sonucunda anlatılan hikâyeler içerik anlamında bazı dönüşümlerden geçerken, anlatıcı da bu süreçten nasibini almıştır. Böylelikle dijitalleşen ve herkesin ulaşımına açık hale gelen hikâye anlatıcılığı, gündelik hayatın tüm alanlarına yayılmaya başlamıştır (Çokluk ve Ökmen, 2020, s.1129).

İnsanlar artık *YouTube*, *Facebook*, *Twitter* ve *Instagram* gibi birçok sosyal paylaşım ağı üzerinden ister kişisel ister toplumsal meseleler üzerine olsun, her türlü içeriği üretebilme ve paylaşabilme imkânına sahiptir. Böylelikle tarihte ilk kez, hikâyelerin yaratılması ve aktarılması noktasında çok fazla sayıda insan aktif olarak etkinlikte bulunabilmektedir. Bu bağlamda yeni medya ortamlarında hikâyelerle hemhal olan hemen herkesin birer hikâye anlatıcısına dönüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır (Savcı, 2015, s.228).

Ayrıca bilgi akışını son derece hızlı hale getiren yeni medya teknolojileri, aynı zamanda gezgin hikâye anlatıcısının deneyimini sanal da olsa yaşanabilir kılmıştır. Zira bugün, tıpkı geçmişin hikâye anlatıcılarının sahip olduğu bilgiler gibi farklı coğrafyalarda farklı hayatlar deneyimleyen, farklı kültürel değerlere sahip pek çok topluluk hakkında hemen her türlü bilgiye kitle iletişim araçları, bilhassa internet üzerinden ulaşılabilmektedir. Böylelikle günümüzde hikâye anlatıcılığının, yeni iletişim teknolojileri sayesinde birçok farklı boyutta karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmaz (Ay, 2014, s.442). Geçmişin *Flâneur* sanatçısı, esin kaynaklarını sokaklara, kamusal alanlara çıkarak ararken; bugünün sanatçısı ilhamını, yeni iletişim teknolojileri dolayımıyla ortaya çıktığı söylenen "Sanal Kamusal Alanlar"da da arayabilme imkânına kavuşmuştur. Bu teknolojiler yalnızca esin kaynaklarının aranıp bulunması noktasında değil, eserin üretilerek sergilenmesi noktasında da büyük dönüşümlere yol açmıştır (Aydın, 2012, s.147). Fakat bu teknolojilerin sunduğu araçlarla aktarılanın temelde enformasyonun farklı biçimleri olduğu da unutulmamalıdır.

Aynı zamanda sözlü kültür dönemine ait geleneksel toplumlarda, kuşaktan kuşağa anlatılagelen ve geleneğin de sesi olan hikâyeler, toplumsal hafızanın oluşturulmasında son derece önemli bir konumda yer almaktayken; bireyselliğin yoğun olarak yaşandığı günümüz toplumlarında ise "hafıza olgu deposu değil, anlamı oluşturan aktif bir süreçtir" (Portelli'den akt. Kaim, 2010, s.120). Bu nedenle bugün, hikâyeler yoluyla hafızada yaratılan anlam üzerine düşünmek son derece önemlidir (Kaim, 2010, s.120).

Bu noktada insan algısının medyalar (araç) tarafından sürekli olarak yeniden ve yeniden şekillendirildiği gerçeğine dikkat çekmek isteyen Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" sözüne kısaca değinmek yerinde olacaktır (akt. Altay, 2005, s.15). McLuhan'a göre bir mesajın insanlar üzerinde yaratacağı etki, mesajın gönderileceği medya kanalına göre farklılık göstermektedir. Dolayısıyla kitap, radyo, televizyon ve sinemadan her biri insan algısı üzerinde farklı farklı etkilere sahiptir. Örneğin kitap aracılığıyla iletilmek istenilen bir mesaj, insanların belleğinde daha fazla yer ederken; televizyon mesajları ise çok daha hızlı bir şekilde unutulup gitmektedir. Bununla birlikte McLuhan hiçbir zaman mesajın ve içeriğin önemli olmadığını kastetmemiştir.

Ancak ona göre yeni teknolojilerin insanlar üzerindeki etkilerinin anlaşılır kılınabilmesi adına, araç da asla göz ardı edilmemesi gereken bir inceleme konusudur (Altay, 2005, ss.15-16). Keza günümüzde birey, hemen her türlü kültürel etkinliği can sıkıntısını giderebilmek, vakit öldürebilmek veya başkalarıyla iyi vakit geçirebilmek için gerçekleştirmektedir ve bunu yaparken kültürel ürünün alımlamasını istediği an sonlandırabilmekte, erteleyebilmekte ya da dikkati dağıldığında ilgisini farklı bir yöne çevirebilmektedir. Dolayısıyla modern bireyin, kültürel ürüne dair bütünsel bir alımlama yerine parçalı bir alımlamayı tercih ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Kulak, 2017, s.216).

Öncelikle görselliğin ön planda olduğu günümüzün toplumsal yaşamında yeni medya içerikleri de görüntü odaklı yaratılırken, hemen her türlü içerik yeni medya pratiklerine uygun şekilde, oldukça kısa formatlarda hazırlanmaktadır. Yeni medya içerik üretiminde bu tarzın benimsenme sürecinin *Twitter* ile başlamış olduğu söylenebilir. Zira önceleri bu platform üzerinden gerçekleştirilen içerik paylaşımı, 140 karakter ile sınırlandırılmış durumdaydı. Bu nedenle içeriğin kısa ve öz biçimde oluşturulması da adeta bir zorunluluktu. Bunun altında yatan temel sebep ise kullanıcıların içerikleri bir an evvel tüketerek bir sonrakine geçebilme arzusunda oluşlarıdır (Ökmen ve Çokluk, 2021, ss.192-193).

Dolayısıyla yeni iletişim platformlarında bir içeriğin, ilgi çekici olabilmesi için sahip olması gereken birtakım özellikler bulunmaktadır. Öncelikle hedef kitlenin bağ kurulabilmesini kolaylaştıracağından dolayı içeriklerin kullanıcı odaklı hazırlanmaları önem arz etmektedir. Zira kullanıcıların ilgisini cezbedebilecek, onlardan beğeni ve yorum toplayabilecek içerikler her zaman bir adım önde olacaktır. Ayrıca geleneksel medyadaki sınırlı geri-bildirim imkânlarından ayrı olarak yeni medya ortamlarının sağladığı geri-bildirim olanakları, içerik üreticisi açısından kullanıcı tercihlerinin takip edilebilirliğini de son derece kolaylaştırmıştır. Bunun yanı sıra bir içeriğin kısa, öz ve anlaşılır şekilde sunulması da önemli bir unsur olarak göze çarpmaktadır. Çünkü konu ve tema fark etmeksizin oluşturulan her türlü içerik, yeni medya ortamlarında yaratılmış olan devasa veri yığınları nedeniyle, taşıdığı mesajı en hızlı şekilde karşı tarafa iletmek zorundadır. Aksi halde bir içeriğin dikkate alınmadan göz ardı edilmesi kesin gibidir.

Son olarak içeriklerin, fotoğraf ve video gibi görsel materyaller ile desteklenerek sunulması da ilgi çekiciliklerini oldukça arttırmaktadır (Ökmen ve Çokluk, 2021, ss.193 ve 196).

Örneğin *YouTube* videolarında kadrajdaki görüntünün değişmeden uzun süre sabit kalması, izleyicinin sıkılıp farklı bir videoya atlamasına sebep olmaktadır. Bu nedenle *YouTube*'un dijital hikâye anlatıcıları kısa, dinamik ve etkileyici videolar üretebilmenin peşindedir. Çünkü kesmelerin sıkça kullanıldığı, kısa çekimlerle oluşturulmuş olan video içerikler, çoğu zaman izleyicinin dikkatini canlı tutmada daha başarılı olabilmektedir. Bu sebepten *YouTube* videolarında bir çekimin ekranda kalma süresi yaklaşık 4-5 saniye ile sınırlıdır. Nitekim günümüzde değişen anlatı tarzının öne çıkan unsurlarından biri de bu gibi görünmektedir (Ökmen ve Çokluk, 2021, s.206). Benjamin'in de ifade ettiği gibi "zamanın önemsiz olduğu zamanlar geride kaldı. Modern insan, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarfetmiyor artık" (Benjamin, 2014, s.85).

Keza bilgisayar kullanımının artışı zamanı hızlandırarak insanları bir hiper-şimdiki-zamanın içine hapsetmiştir; diğer bir ifadeyle aşırı bir çabukluğun içine. Dikkati, birbirini hızla takip eden mikro ölçekli olaylara odaklayan bu çabukluk, çok kısa bir süre öncesinin dahi "gerçek" olarak tahayyül edilebilmesini oldukça zorlaştırmaktadır. Çünkü geçmişteki herhangi bir nedene bağlanamayan şimdiki zaman, sınırları dar bir zaman kesiti olarak deneyimlenmektedir. Connerton'un da ifade ettiği gibi "şimdiki zaman bireylerin dikkatini böylesine çalıp, kendini bütün toplumların geniş kesimlerine böylesine dayatınca, üstanlatıların inandırıcılığı üstüne düşünmek bir yana, uzun vadeli bir tarihsel bütünlüğü kavrayabilmek bile zor bir hal alır. Çünkü kültürel bellek silinir" (Connerton, 2018, s.92).

Ayrıca günümüzde gerçeklik ve fantezinin iç içe geçerek aradaki sınırın belirsizleşmeye başladığı yeni medyada, yeni bir deneyim biçiminin ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Bu yeni deneyim biçimi; sürmek, seyahat etmek, yolculuk etmek, hareketlilik anlamlarında kullanılan *fahren* sözcüğünden türetilen ve deneyim anlamında kullanılan *erfahrung* sözcüğünden hareketle düşünüldüğünde, önceki biçiminden farklı olarak risk taşımayan, tehlikesiz bir deneyim biçimi olarak karşımıza

çıkmaktadır. İnternet mecraları üzerinden çıkılan yolculuklarda karşılığını bulan bu deneyim biçimi, büyük bir kütüphanede gezinmek gibidir. Ancak burada geçmişi hatırlama, geleceği tahayyül etme şansı yakalanırken; bu iki zaman, birbirinin içinde eriyerek ortadan kalkma tehdidiyle karşı karşıyadır (Özgül, 2012, s.4530).

Dolayısıyla yeni medya içeriklerinin çoğunlukla minyatür ekranlarda hareket halindeki parçacıklar şeklinde izlenmesi, modern unutkanlık biçimlerini oldukça güçlendirmektedir. Bu nedenle modern birey için "çok yakın geçmiş bile gözden kaybolduktan sonra unutulup giden bir görüntüler topluluğudur". Çünkü görüntülerin aktarım şekli, olayın unsurları arasındaki bağlantıları zayıflattığından ötürü olayın hatırlanabilme ihtimâli son derece azalmaktadır. Aynı zamanda olay görüntülerinin bir ekran üzerinden aktarılmakta oluşu da o olayın kişisel deneyimler ile bağlantıya geçebilmesini oldukça zorlaştırmaktadır. Nitekim önceleri enformasyon parçalarının belleklerde daha fazla yer edinerek insan hayatına yerleşebilmesi, geçmişin kültürel ortamının bir sonucudur. Ancak günümüzde bilişim teknolojilerinin "bellek"i insanın dışında tasarlama uğraşı, kişisel belleğin işlevselliğini geri plana itmiştir. Connerton'un da ifade ettiği gibi "teknolojinin içerdiği engin depolama ve malzeme yetisine, mikro düzeydeki olayların hızla birbirini takip edebilmesine müptela olmuş insanların dikkatlerini yönlendiren bilişim teknolojisi, yakın geçmişi bile 'gerçek' olarak tasavvur edebilmeyi gittikçe zorlaştıran zihinsel bir alışkanlığın oluşmasına [...] neden olur". Dolayısıyla bir taraftan enformasyonun aktarımında ulaşılan hızlılık bir taraftan da enformatik unsurlar arasında var olan bağlantısızlık hali modern birey için çok yakın geçmişin dahi unutulabilir olmasını sağlamaktadır (2018, s.137).

Nitekim internet ortamlarında devamlı olarak güncellen dijital belleğin aksine bu dönüşüm sürecine uyum sağlaması mümkün olmayan sözel bellek, her geçen gün biraz daha gerilemektedir. Bu durum kendini, en net şekilde "geleneksel bilginin" zayıflamasında göstermektedir. Konuyla ilgi olarak *Avrupa Ulusal Güven Ajansı* tarafından yapılan "folklorun sosyal medyanın yükselişi ile kaybolmaya başladığı" yönündeki açıklama, durumun vahametini net olarak ortaya koymaktadır. Nitekim geleneksel bilginin internet ortamlarında dolaşıma sokularak hızlı bir değişim sürecine maruz bırakılması, toplumların kolektif belleğini de tehdit etmektedir. Keza çağımızda

teknolojinin manipülasyonuna maruz bırakılmış kültür ortamının etkisiyle kolektif aklın nimetlerinden oldukça uzak olan insanlar, bireysel hazlarının peşinde bir yaşam sürmektedir. Çünkü günümüzde kültürel olanla toplumsal olan arasındaki bağ kopmuştur. Bu nedenle insanlığın bugün yitirmiş olduğu ortak hikâyelerin yaşama tekrar dahil edilmeleri büyük önem arz etmektedir. Bu noktada dijital hikâye anlatım atölyeleri, insanlığa bir çözüm yolu sunabilme potansiyeline sahip gibi görünmektedir (Özdemir, 2009b, ss.99-100).

Zira sosyal medya platformlarında kullanıcılar tarafından paylaşılan "story"ler, insana bir görülüp bir kaybolan anlık yaşam kesitleri sunarken; var olduğu farz edilen hedef kitleden gelen geri bildirimler de bu duruma paralel biçimde anlık "like" veya kısa bir yorumla sınırlı kalmaktadır. Dolayısıyla her ikisi de insan yaşamında herhangi bir iz bırakmamakta; bırakamamaktadır. Bu nedenle çevrimdışı ortamlarda yaratılmış olan toplulukların ve insani bağların desteklenmesi, hatta yenilerinin oluşturulabilmesi adına yoğun bir çaba sarf edilmesi günümüzde büyük önem taşımaktadır. Nitekim bu tarz toplulukların yaratılmasında ve insani bağların inşa edilmesinde son derece etkili olabilen ve çevrimdışı bağlamlarda gerçekleştirilen bazı ortak yaratım pratiklerinin önemi burada ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda hikâye anlatımını öne çıkaran ortak bir yaratım pratiği olarak dijital hikâye yaratım sürecine bir katılımcı veya kolaylaştırıcı şeklinde dahil olmak da "yaşamdan deneyimleri anlatma ve dinleme ortak paydasında" buluşmayı sağlamaktadır. Keza Campbell'in de ifade ettiği gibi sağlıklı bir toplum olmak yalnızca topluluk duygusunun yeniden keşfedilmesiyle mümkündür. Bu noktada insanlığın ihtiyaç duyduğu her şey aslında hikâyelerde mevcuttur (Şimşek, 2018, s.95). Ve insanlık, görselliğin yoğun olarak deneyimlendiği bu çağda özgün bir anlatıma sahip olan daha derinlikli, daha incelikli hikâyelere daha fazla ihtiyaç duymaktadır. Çünkü bugün insanı anlayabilmenin tek yolu buradan geçmektedir (Andaç, 2017, s.28).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YOUTUBE TÜRKİYE'NİN DİJİTAL HİKÂYE ANLATICILARI

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Hikâyeler, anlatılmaya başlandıkları günden bugüne insanlığa rehberlik etmektedir. Tarih öncesi çağlarda yaşamla ciddi bir mücadelenin içerisinde olan insanlık, bu mücadele boyunca hikâyelerden sıkça faydalanmıştır. Zira insanın, yaşamını idame ettirebilmesi için ihtiyaç duyduğu her türlü bilgi, kendisine hikâyeler aracılığıyla aktarılmaktaydı. Aynı zamanda doğadaki diğer canlı türlerinden farklı olarak daima anlam arayışında olan insanın sorduğu her türlü sorunun yanıtı da yine hikâyelerde bulunmaktaydı. Dolayısıyla hikâyeleri, tarih öncesinin bilgi hazineleri olarak kabul etmek mümkündür. Bu hazinenin oluşturulmasında ve saklanmasında ise en büyük rol hikâye anlatıcılığına düşmekteydi.

Nitekim tarihi başlatan yazının icadından önceki zamanlarda hikâye anlatıcılığı, bilginin kayıt altına alınabilmesini ve başkalarıyla paylaşılabilmesini mümkün kılmaktaydı. Bunun yanı sıra çeşitli ritüel ve etkinliklerle yürütülen hikâye anlatım süreci, insan topluluklarının bir arada bulunmalarını sağlamasıyla da kolektivitenin inşasında etkin bir unsur olarak öne çıkmaktaydı. Zira teknik herhangi bir araçtan yoksun olunması, ortak eylemliliği bir zorunluluk haline getirmekteydi. Keza hikâyeler, dilden dile söylene söylene aktarılmakta ve çeşitli yöntemlerle belleklerde kayıt altına alınmaktaydı. Ayrıca tüm bu süreç, topluluğun her bir üyesinin katılımına açık olduğundan dolayı kolektif bir yaratım ortamı açığa çıkmaktaydı. Böylelikle kolektif belleğin oluşturulmasında, tüm topluluk üyelerinin katkıları söz konusuydu. Bu sayede yaşamı, geçmiş'in ve şimdi'nin bilgisiyle deneyimlemekte olan insan için gerçeklik, olduğu gibi algılanabilmekteydi. Dolayısıyla topluluk üyelerinin her biri, kendi bireysel yaşamının öznesi olabilmekteydi.

Ancak bu durum, modern dönemin başlangıcında hikâye anlatıcısı ile dinleyenlerini net biçimde birbirinden uzaklaştırmış olan roman formunun ortaya çıkışıyla son bulmuştur. Devam eden süreçte gerçeklik algısı giderek bulanıklaşmaya başlayan modern birey ile gerçeğin bilgisi arasına, kitle iletişim araçlarıyla sunulan ve

egemen ideolojinin değerleri etrafında biçimlendirilen kitle kültürü ürünleri girmiştir. Oysa bundan önceki dönemlerde insanın haiz olduğu tüm bilgi, kendi yaşam deneyimleri ile kendisi gibi olan başka insanların yaşam deneyimlerinden gelmekteydi. Fakat bu durum, modern yaşam biçiminin getirdikleri nedeniyle kesintiye uğrayınca, birey dünyayı ve toplumsal gerçekliğini kitle kültürünün ürünleriyle anlamlandırmak zorunda kalmıştır. Hikâye anlatıcısı ile dinleyenleri arasında açılan mesafelerin yanı sıra bireyin gerçeklik algısını yıkıma uğratan bir diğer gelişme ise deneyimin değer kaybetmesi ile enformasyonun önem kazanmasıdır. Zira enformasyon, taşıdığı birtakım özellikler nedeniyle bireyin yaşam deneyimlerinin, belleğinde işlenerek bilgiye dönüşme süreçlerine ket vurmuştur. Ayrıca modern yaşamın, zaman ve mekân algısında yarattığı kırılmalar da bireyin, kalıcı bellek edinmesine engel olmaktadır. Tüm bunlar bireyi, ideolojik manipülasyonun nesnesi haline getirirken; yaşadığı hayatın farklı bir alternatifini tahayyül dahi etmekten onu alıkoymaktadır.

Bugün ise yeni medya teknolojilerinin sunmuş olduğu birçok imkânla beraber alternatif yaşam kültürlerine dair çok sayıda yeni girişim meydana geldiğini söylemek mümkündür. Keza günümüzün yeni medya ortamlarında kişisel veya toplumsal pek çok mesele, geleneksel medyada olduğundan daha fazla görünürlüğe sahiptir. Bunda şüphesiz ki en büyük pay, bu teknolojiler sayesinde "sıradan" insanın da içerik üretiminde söz sahibi olabilmesindedir. Böylelikle alternatif yaşam kültürleri üzerine daha fazla konuşmak ve düşünmek mümkün hale gelmiştir. Nitekim bu yönde atılmış olan en önemli adımlardan biri de dijital hikâye anlatıcılığı hareketidir.

Dijital Hikâye Anlatım Merkezi'nin atölye çalışmaları ile başlayan hareket, tıpkı geleneksel hikâye anlatıcılığında olduğu gibi "sıradan" insana da kendi hikâyesini anlatmanın imkânını sunmuştur. Ayrıca atölye ortamında gerçekleştirilen kolektif bir yaratım sürecinin ürünü olan dijital hikâyeler, bu yönüyle de geleneksel hikâye anlatıcılığına benzetilebilmektedir. Aynı zamanda yaratılan dijital hikâyelerin çeşitli organizasyonlarda gerçekleştirilen gösterimleri sonrasında atılan kimi adımlar, pek çok kişisel ve toplumsal meselenin daha fazla görünürlük kazanmasını sağlarken, insanları alternatif çözümler üretmek üzere harekete geçirmiştir. Dijital hikâye anlatıcılığının bu potansiyeli dikkate alındığında sorulması gereken asıl soru şudur: Geleneksel hikâye

anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilmesi mümkün müdür?

Bu soruya yanıt aranmadan önce vurgulanması gereken önemli nokta; insan yaşamında hikâye anlatıcısının hükmünün giderek zayıflamaya başladığı günden bugüne hemen her türlü hikâyenin, ideolojik bir mücadele alanı olan hegemonyanın nesnesi konumunda bulunduğudur. Bu nedenle geleneksel medya döneminin hikâyelerini, bireye yaşadığı hayatın mümkün olan tek hayat biçimi olduğunu kabul ettirmek üzere hazırlanmış olan ideolojik manipülasyon araçları şeklinde görmek mümkündür. Aynı zamanda bireyin, alternatif yaşamlar üzerine düşünmesine de engel olan bu tarz hikâyelerin üretiminde belirleyici olan kültür endüstrisi ve bu endüstrinin profesyonel çalışanlarıdır. Fakat yeni medya teknolojileri sayesinde hikâyeler artık amatör kişilerce de üretilebilmekte ve insanlara ulaştırılabilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, dijital hikâye anlatıcılığının karşı-hegemonya oluşturabilme potansiyelini sorgulamaktır. Ancak bu potansiyelin açığa çıkabilmesinde, dijital hikâyelerle ulaşılabilen insan sayısı büyük önem arz etmektedir. Bu nedenle konunun, atölye tabanlı dijital hikâye anlatım modelinden ziyade yeni medya platformlarında icra edilmekte olan modelin merkeze alınarak incelenmesi gerekmektedir. Bununla birlikte hedeflenen amaç doğrultusunda bu platformların sahiplik yapıları ile kullanım pratikleri de incelenmelidir. Zira doğru hikâyelerin, doğru hedef kitleye, doğru şekilde ulaşmasında bu iki unsur ön plana çıkmaktadır. Nitekim geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilip getirilemeyeceği sorusuna yanıt verebilmenin yolu da buralardan geçmektedir.

Dijital hikâye anlatıcılığı konusunda yapılmış olan önceki çalışmalar incelendiğinde, çok sayıda çalışmanın (İnceelli, 2005; Tunç ve Karadağ, 2013; Kurudayıoğlu ve Bal, 2014; Turgut ve Kışla, 2015; Küngerü, 2016; Kocaman Karoğlu, 2016; Başdaş ve Vural, 2017; Özerbaş ve Öztürk, 2017, Şimşek vd., 2018, Çelik, 2021) eğitim bilimleri alanında gerçekleştirildiği, hatta ilgili konudaki literatürün ilk bu alanda oluşmaya başladığı görülmüştür. İletişim çalışmaları alanında ise dijital hikâye anlatıcılığı konusunda yapılmış olan çalışmaların (Meral, 2011; Şimşek, 2014; Şimşek,

B. ve Ş. İnce, 2014; Şimşek, 2015; Şenel, 2017; Bal ve Onay, 2018; Sucu vd., 2019; Özşenler, 2019; Özdemir, 2019b; Artu Mutlugün ve Topuz, 2020; Bitirim Okmeydan, 2020; Çokluk ve Ökmen, 2020; Ökmen ve Çokluk, 2021; Ökmen, 2021; Furuncu Kutluhan vd., 2022) özellikle son on yıllık dönemi kapsadığı tespit edilmiştir. Dijital hikâye anlatıcılığının, iletişim çalışmaları alanındaki lisansüstü çalışmalara (Tosuner, 2017; Yazıcı, 2017; Karanfil, 2019; Kaya Yıldırım, 2019; Ökmen, 2021; Özal, 2021; Pekdemir, 2019; Pigey, 2021) konu edilmesi ise son beş yıl içinde gerçekleşmiştir.

Yapılan çalışmalar incelendiğinde, dijital hikâye anlatıcılığını geleneksel hikâye anlatıcılığının toplumsal işlevleri üzerinden ele alan başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla hikâyelerin üretim ve tüketim pratiklerinin toplumsal yaşam üzerindeki etkilerini inceleyen bu çalışma, ilgili konuda yapılmış olan diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Ayrıca ana akım yeni medya platformları için üretilen ve yine buralardan kitlelere sunulmuş olan dijital hikâyelerin eleştirel bir perspektiften incelenmiş olması, çalışmayı özgün kılan başka bir yönüdür.

2. ARAŞTIRMANIN KONUSU, KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI

Dijital hikâye anlatıcılığının, karşı-hegemonya oluşturma potansiyelini ifa edebilmesi, ancak çok sayıda insana ulaşabilir olmasıyla mümkündür. Bu nedenle araştırma kapsamında, günümüzde dijital hikâyelere ev sahipliği yapan birçok yeni medya platformu arasından *YouTube*'un ele alınması uygun bulunmuştur. Çünkü *We Are Social* tarafından yayınlanan 2022 yılının Ekim ayında yayınlanan *Dijital 2022: Küresel İstatistik Raporu*'na (Kemp, 2022a) göre *YouTube*, dünyada kullanıcıların en fazla ziyaret ettikleri çevrimiçi video paylaşım platformudur.

Ancak daha doğru veriler elde edebilmek adına araştırmanın kapsamı *YouTube Türkiye* ile sınırlı tutulmuştur. *YouTube Türkiye* ifadesi ile "YouTube Türkiye Resmi Kanalı" değil; *Türkçe* dilde yayın yapan tüm *YouTube* kanalları kastedilmek istenmektedir. *We Are Social* tarafından 2022 yılının Şubat ayında yayınlanan *Dijital 2022: Türkiye* (Kemp, 2022b) raporuna göre 85.3 milyonluk Türkiye nüfusunun %82'si internet kullanıcısıyken, %80.8'i de aktif sosyal medya kullanıcısıdır. Ayrıca günde yaklaşık 3 saat 31 dakikasını televizyon başında geçirirken, 8 saatini internette, 2 saat

29 dakikasını ise sosyal medyada harcamaktadır. İnternete ayırdıkları sürenin 4 saat 16 dakikasını mobil telefon ekranlarında, geriye kalan 3 saat 44 dakikasını ise bilgisayar ya da tablet ekranlarında geçirmektedir. Bunun yanı sıra tıpkı tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de en fazla ziyaret edilen çevrimiçi video paylaşım platformu *YouTube*'dur.

Dolayısıyla yukarıdaki veriler dikkate alındığında, araştırmanın *YouTube* üzerinden gerçekleştirilmiş olması yerinde görünmektedir. Bununla birlikte hikâye anlatıcılığına gücü veren ana unsurun, anlatıcı ile dinleyici arasındaki etkileşim olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle çalışmada incelenecek olan videoların altında bulunan video yorum panelleri de araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Ancak etkileşimin yanı sıra etkileşimin niteliği de doğru veri elde etmede önemli bir kriter olduğundan dolayı incelenecek yorumlar, en fazla yanıt alan ilk on yorumla sınırlı tutulmuştur. Nitekim daha fazla sayıda yorumun incelenmesi gereksiz bir zaman kaybına yol açacağı gibi, elde edilecek verinin niteliğinde de hiçbir değişikliğe neden olmayacaktır.

3. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Bu çalışmada, "YouTube Türkiye'nin dijital hikâye anlatıcıları" araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Ancak evrenin büyüklüğü göz önüne alındığında, tüm "araştırma evreni"nin çalışma kapsamında incelenmesi mümkün olmadığından, "çalışma evreni" olarak şu üç *YouTube* kanalı belirlenmiştir: *Barış Özcan* YouTube Kanalı, *Cep Hikayeleri* YouTube Kanalı ve *Sunay Akın* YouTube Kanalı. Nitekim Aziz'in (2020, s.48) de ifade ettiği gibi çoğu zaman tüm evrenin incelenmesi mümkün olmamaktadır. Böylesi bir durumda araştırma için evrenin tümü yerine, onu temsil etmesi muhtemel bir parçası üzerine odaklanılır. Böylece "araştırma evreni"nin küçük bir modeli olan "çalışma evreni"ne ulaşılmaktadır. Bu ikisi arasında niceliksel olarak farklılık bulunmakla birlikte niteliksel anlamda ise herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.

Araştırma evreni belirlenirken, Bernard R. Robin'in (2006, s.709) dijital hikâyelere yönelik olarak yaptığı sınıflandırma ile yine bu ismin (2008, s.223) yanı sıra Joe Lambert (2013, ss.37-38) ve Wu Qiongli (2009, ss.230-237) tarafından belirlenmiş olan dijital hikâye anlatıcılığının temel bileşenleri dikkate alınmıştır. İlk olarak Robin'in

sınıflaması üzerinden, *YouTube Türkiye* evreninde şu üç tema ile öne çıkmış olan kanallar belirlenmiştir: kişisel bir hikâye anlatma, tarihi bir olay aktarma, belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme. İkinci olarak bu kanallar arasında seçim yapılırken de dijital hikâye anlatıcılığının temel bileşenleri göz önüne alınmıştır. Ardından amaçlı örnekleme yöntemlerinden "kritik durum örneklemesi" yöntemine başvurularak her bir temaya karşılık gelen *YouTube* kanalları belirlenmiş ve böylelikle çalışma evreni ortaya çıkarılmıştır. Kritik durum örneklemesinde, "bu, burada oluyorsa, başka benzer durumlarda kesinlikle olur" ya da "bu, burada olmuyorsa, başka benzer durumlarda kesinlikle olmaz" düşüncesinden hareket edilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.121). Dolayısıyla araştırmanın amacına en uygun verilerin, bu üç *YouTube* kanalı üzerinden elde edilebileceği düşünülmektedir. Keza amaçlı örnekleme yönteminde örneklem belirlenirken temel ölçüt, amaca uygunluktur. Bu nedenle araştırma evrenindeki tüm birimlerden, araştırmanın amacına en uygun sonuçları verebileceği düşünülenler örnekleme dahil edilmektedir (Aziz, 2020, s.52).

Robin'in yaptığı sınıflandırma dikkate alınarak çalışma evrenine dahil edilmiş olan üç YouTube kanalından *Cep Hikayeleri* YouTube kanalında "kişisel bir hikâye anlatma"; *Barış Özcan* YouTube kanalında "belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme"; *Sunay Akın* YouTube kanalında ise "tarihi bir olay aktarma" temalarının ön plana çıktığı görülmüştür. Çalışma evreninde incelenecek olan içerikler belirlenirken de yine aynı şekilde Robin'in dijital hikâye sınıflandırması temel alınmış ve kritik durum örneklemesi yapılmıştır. Ancak söz konusu hikâye anlatımı olunca, dijital hikâyelerde öne çıktığı söylenen üç temanın, hikâyelerde birbirinin içine geçmiş olarak bulunabileceği gerçeği de unutulmamalıdır. Buradan hareketle araştırma kapsamında incelenecek olan içerikler şu şekilde belirlenmiştir:

Kanalda Öne Çıkan Tema	Kanal	Video	Videoda Öne Çıkan Tema
Kişisel Bir Hikâye Anlatma	Cep Hikayeleri	Eski Bir Kağıt Toplayıcısının Anıları / Cep Hikayeleri - Ekstra	Kişisel Bir Hikâye Anlatma
		Çanakkale / Cep Hikayeleri - Odak	Tarihi Bir Olay Aktarma
		Bir Hayal Kırıklığı Hikayesi / Cep Hikayeleri No:154	Belirli Bir Konu Hakkında Bilgi ya da Talimat Verme
Belirli Bir Konu Hakkında Bilgi ya da Talimat Verme	Barış Özcan	Hasan – Bilginin Rüzgarına Açılan Yelken	Kişisel Bir Hikâye Anlatma
		Mahya Işıkları 30.Gün | Güle Güle Ramazan	Tarihi Bir Olay Aktarma
		Dünya'yı Hareket Ettirenler | Bölüm 1: Zoetrope	Belirli Bir Konu Hakkında Bilgi ya da Talimat Verme
Tarihi Bir Olay Aktarma	Sunay Akın	Kim Ulan* Bu Elon Musk?	Kişisel Bir Hikâye Anlatma
		Ay'a Gerçekten Gidildi Mi?	Tarihi Bir Olay Aktarma
		Erteleme Hastalığınız Varsa Bu Videoyu Hiç Ertelemeden İzleyin!	Belirli Bir Konu Hakkında Bilgi ya da Talimat Verme

Tablo.1: *Analize Konu Olan Kanal ve Videolar*

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Mitra ve Cohen'e göre internet araştırmalarında *kullanıcı temelli* ve *içerik temelli* olmak üzere iki tür yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Kullanıcı temelli yaklaşımda çoğunlukla kullanıcıların internet kullanım alışkanlıklarına, sürelerine, pratiklerine ve internet hakkındaki görüşlerine bakılmaktadır. Dolayısıyla bu yaklaşım genellikle kamuoyu araştırma şirketleri tarafından tercih edilmektedir. İçerik temelli yaklaşımda ise kullanıcılar tarafından oluşturulan içeriklerin analizine odaklanılmaktadır (akt. Çomu ve Halaiqa, 2015, s.26). Ancak bu çalışmada, içerik temelli bir yaklaşım benimsenmiş olmakla birlikte, yer yer kullanıcı temelli yaklaşıma da yönelinmiştir. Nitel araştırma yöntemine uygun biçimde tasarlanmış olan çalışmada, betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemi, araştırmanın geneline yayılırken; içerik analizine ise kullanıcı yorumları incelenirken başvurulmuştur.

Betimsel analiz yöntemine göre araştırma kapsamında toplanan veriler, önceden belirlenmiş olan temalar etrafında özetlenerek yorumlanmaktadır. Araştırma süresince toplanan veriler, araştırma sorularıyla ortaya konacak olan temalar üzerinden incelenebilmektedir. Araştırma kapsamında elde edilen bulguların, düzenlenmiş ve yorumlanmış olarak sunulması temel amaçtır. Bu amaç doğrultusunda toplanan veriler, öncelikle sistematik ve açık bir biçimde betimlenmektedir. Ardından bu betimlemeler açıklanıp yorumlanmakta, neden-sonuç ilişkileri ortaya konmakta ve böylece birtakım sonuçlara ulaşılmaktadır (Şimşek ve Yıldırım, 2018, ss.239-240).

İçerik analizi yönteminde ise en temelde, toplanan verileri açıklayabilecek olan kavram ve ilişkilere ulaşılabilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda "toplanan verilerin önce kavramsallaştırılması, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların saptanması gerekmektedir". Bu yolla veriler tanımlanmaya ve içlerinde saklı olan gerçekler ortaya konmaya çalışılmaktadır. Aslında içerik analizi yönteminde, aralarında birtakım ortaklıklar bulunan verilerin, belirlenecek olan kavramlar ve temalar etrafında bir araya getirilerek anlamlı bir bütüne kavuşturulması durumu söz konusudur (Şimşek ve Yıldırım, 2018, s.242).

Çalışmanın araştırma soruları belirlenirken geleneksel hikâye anlatıcılığını güçlü kılan birtakım özellikler ile dijital hikâye anlatıcılığının temel bileşenleri dikkate alınmıştır. Yapılan değerlendirme sonucunda, analize konu edilen araştırma soruları şu şekilde sıralanabilir:

1. Anlatıcının ve yarattığı anlatı mekânının öne çıkan özellikleri nelerdir?
2. Hikâyenin konusu ve ana fikri nedir? Hikâyede nelerden bahsedilmektedir?
3. Anlatıcı, kendi kişisel hikâyesini mi anlatmaktadır; yoksa yalnızca hikâyenin aktarıcılığını mı üstlenmektedir? İkinci durumda, anlatısına kendi yaşam deneyimlerini de katmakta mıdır? Hikâyede anlatılanlar, kaynağını nereden almaktadır?
4. Hikâyede etkiyi güçlendirebilmek adına multimedya öğelerden ve çeşitli seslerden (müzik ya da ortam sesi vb.) faydalanılmış mı?
5. Hikâye yaratımında nasıl bir tasarım tercih edilmiş? Hikâyenin temposu nasıl ayarlanmış?
6. Hikâyenin yaratımında kullanılan ekipman ve malzemeler basit düzeyde mi; yoksa profesyonellik kaygısı taşıyor mu?
7. Kolektif bir yaratım süreci söz konusu mu? Anlatıcı ile dinleyiciler arasında ya da dinleyicilerin kendi aralarında etkileşim var mı? Hikâye çemberi yaratılabiliyor mu?

5. BULGULAR

5.1. Akın Andırın ve Cep Hikayeleri YouTube Kanalının Analizi

Kanal Adı:	Cep Hikayeleri
URL:	https://www.youtube.com/@CepHikayeleri
Katılma Tarihi:	23 Şubat 2016
İlk Video Yayınlanma Tarihi:	1 Haziran 2016
Görüntüleme Sayısı:	14.920.222
Abone Sayısı:	266 B
Video Sayısı:	217

Açıklama:	Cep Hikayeleri, çevremizde farkına varmadan geçip gittiğimiz insan hikayelerinin peşine düşer Bir esnaf, bir sanatçı, bir genç veya bir yaşlı; Cep Hikayeleri'ne göre herkesin anlatacak bir hikayesi vardır. Dijital projeleriniz ve bölüm sponsorluğu için: info@cephikayeleri.com / akinandirin@gmail.com Cep Hikayeleri tescilli bir marka olup ürettiği içerikler telif hakkına tabidir. Bu içeriklerin tamamının veya herhangi bir parçasının herhangi bir mecrada izinsiz olarak kullanılması yasaktır.

Tablo.2: *Cep Hikayeleri YouTube Kanalı*

Akın Andırın, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nde eğitimine devam ederken aynı zamanda çeşitli reklam setlerinde çalışmaya başlar. Yıllarca tanıtım filmleri çeker. Bir gün arkadaşına yaptığı işlerden örnekler sunduğu sırada arkadaşından gelen "Peki ruhun için ne yapıyorsun?" sorusu üzerine artık kafasındaki projeleri ertelememesi gerektiğine karar verir. Çünkü bu soruya verecek bir yanıtı yoktur. Fark eder ki 8-9 yıl boyunca yaptığı işlerin hiçbir tanesi onu tatmin etmemiştir; zaten iş sonunda bir kere bile dönüp izlememiştir onları. Oysaki yaşamın temposu içinde sürekli olarak geri plana attığı projelerin tamamı kendisine, ruhuna iyi gelecek işlerdir; fakat uygun şartların oluşmasını beklemekten bir türlü harekete geçemiyordur. Görür ki kafasında bir şey için ufaktan da olsa başlamak yerine sürekli olarak uygun şartların olgunlaşmasını beklemek boşuna zaman kaybıdır; çünkü o şartlar hiçbir zaman oluşmayacaktır (Cep Hikayeleri, 2018a; elmaaltshift.com).

Böylelikle *Cep Hikayeleri*, Andırın'ın işten arta kalan vakitlerde kaçış olarak yönelebileceği bir proje şeklinde çıkar ortaya. Bu nedenle başlarda belirli bir plan ve hedef doğrultusunda hareket etmez. Çekeceği videoların konseptine dair bir düşünce yoktur kafasında. Keza *YouTube* kanalı açma fikri de sonradan ortaya çıkar; hazırladığı hikâyeleri ilk olarak *Vimeo*'daki mevcut hesabı üzerinden yayınlamayı düşünür. Çevresinden gelen yönlendirmelerle bir *YouTube* kanalı açmaya karar verdiğinde ise

haftada bir yeni video yayınlama hedefiyle yola koyulur (elmaaltshift.com; EnBaba Baba, 2018).

İlk aklına gelen fikir, minibüs yazılarını filme almak ve müzik eşliğinde bir araya getirdiği görüntüleri paylaşmak olur. Ancak kamerasını alarak çıktığı çekim turlarında denk geldiği minibüs şoförü ile yaptığı bir sohbet, aklına yeni fikirler getirir. Bu şoför, kafasındaki kalıplaşmış minibüs şoförü imajından çok farklı bir yerdedir. Bunun üzerine şoförle yaptığı sohbeti de kayıt altına alarak videoyu bu şekilde hazırlamaya karar verir. Bu deneyimin ardından Cep Hikayeleri'ne doğru giden süreç de başlamış olur (Cep Hikayeleri, 2018a).

Ara sıra gittiği memleketi Adana'da yaptığı çeşitli esnaf ziyaretleri de elindeki videoların çoğalmasını sağlayınca, projesi için bir isim düşünmeye başlayan Andırın, "Cep Hikayeleri"nde karar kılar. Başlarda Andırın'ın hazırladığı dijital hikâyeler, yaklaşık bir ila dört dakika arası uzunluklara sahiptir; çünkü hem çekim öncesi hazırlık yapmamaktadır hem de kendisi dâhil tüm insanların daha uzun içeriklerden sıkıldığı düşüncesindedir. Ancak süreçte diğer kullanıcılardan gelen videoların daha uzun olmasına yönelik talepler doğrultusunda Cep Hikayeleri'nin süreleri biraz daha uzayacaktır (Çelik, 2017; EnBaba Baba, 2018).

Minibüs şoförüyle gerçekleştirdiği çekimden sonraki ilk boş gününde kamerasını alarak plansız bir şekilde sokağa çıkar. Esnaflar arasında rastgele dolaşır; kimi zaman bir berbere girer kimi zaman da bir terziye. Cep Hikayeleri'nin yaklaşık ilk on videosu bu şekilde çıkar ortaya. Elinde birikmiş olan bu hikâyeleri her hafta birer birer yayınlarken, kazanacağı süreyle de yeni hikâyelerin peşine düşmeyi planlamaktadır. Zaman Andırın'ın sokaktaki yürüme tarzı bile yavaş yavaş değişmeye başlar. Önceleri yere ya da telefona bakarak yürürken; artık insanlara ve dükkânlara daha bir dikkatle bakarak yürümeye başlar. Ancak her geçen gün elindeki hikâyelerin bir bir tükeniyor olması, acele etmesi gerektiğine dair düşünceler geliştirmesine sebep olur. Bu nedenle hikâyeleri farklı alanlarda da aramaya başlar; kimi zaman haber sitelerini karıştırır, kimi zaman da konuyla ilgili kitapları araştırır. Bazen yeni hikâyeler bulabilmenin yolu, çevresindeki insanlara danışmak olur. En zorda kaldığı durumlarda ise annesi, babası, dedesi ve ananesi gibi aile üyelerinin hikâyelerini filme alır. Hiç

kimseyi bulamadığında ise kamerasını alarak yeniden düşer yollara (Cep Hikayeleri, 2018a).

Andırın, projenin bilinirliği arttıkça, izleyen kişilerden de öneriler geleceğini düşünmektedir. Zamanla proje geliştikçe böyle de olur. Cep Hikayeleri aslında tek bir kişi tarafından yürütülen ve içerikleri yine tek bir kişi tarafından yaratılmakta olan bir kanaldır; ancak projeye desteklerini sunmak isteyen bazı kullanıcılar, yeni hikâyeler bulunması ve içeriklere altyazı hazırlanması gibi çeşitli konularda projeye vermektedir. Dolayısıyla projenin devamlılığının sağlanması, belki de bu insanların ortaya koydukları desteklerle mümkün olur. Ayrıca projenin, markalarla sürdürülen iş birliği süreçleri ise "PRO İletişim'in PRODIGY Storytellers Society" departmanı tarafından yürütülmektedir. Bu tarz ufak çaplı desteklerin yanı sıra bir hikâyenin ortaya çıkarılmasındaki tüm süreçlerde Andırın tek başına çalışmaktadır. Hikâyesi çekilecek insanların bulunmasından videoların montajlanmasına, videolara alt yazı eklenmesinden içeriğin internete yüklenmesine kadar tüm süreçler Andırın'ın kendisi tarafından gerçekleştirilir. İlk önce, hikâyesi çekilecek kişiye projeden bahsederek onayını almaya çalışır. Kişinin onayını aldıktan sonra kişiye özel sorular hazırlayıp çekim için kişinin bulunduğu mekâna gider. Çekimin ardından tüm görüntüleri özenle montajlayarak renk düzeltmelerini yapar. Müzik ve altyazıların da eklenmesinin ardından ortaya çıkan içeriği internete yükleyerek kanalın sosyal medya hesapları üzerinden paylaşır. Tüm bu süreçler zaman zaman Andırın'ı fazlaca yorsa da gün sonunda ortaya çıkmış olan iş, ona gerçek anlamda bir tatmin duygusu yaşatmaktadır (Cep Hikayeleri, 2018a; elmaaltshift.com).

Bugün gelinen noktada çok sayıda insan hikâyesini, farklı insanlara ulaştıran Andırın, yapmak istediği bir şeyi başarmış olmanın tatmini içindedir. Bunun yanı sıra işin en güzel kısmı onun için, kanalına konuk ettiği insanları tanımış olmaktır. Ayrıca Andırın, tüm hikâyeler yan yana getirildiği zaman bir dönemin insan haritasının ortaya çıktığını düşünmektedir. Yıllar sonra bu hikâyeleri izleyecek olan insanlar, günümüze dair küçük ipuçlarını bulabileceklerdir. Ona göre işin en önemli yanı ise insanlar arasında yeni köprülerin kurulmasını sağlamış olmasıdır. Hikâyesi anlatılan insanlar birer yabancı değil; her gün sokakta görüp konuşmadığımız insanlardır aslında.

Karşımızda kişi her ne işle meşgul olursa olsun ondan daima hayata dair öğrenilecek bir şeyler bulmak mümkündür. Dolayısıyla Andırın, Cep Hikayeleri'nin normal şartlarda birbiriyle konuşmayacak insanların arasında dahi bir diyalog kanalı yaratabilmiş olduğu düşüncesindedir. Bu durumun en net örneği ise kimi zaman videolarda hikâyesi anlatılan kişilere ulaşmak isteyen başka kişilerin ortaya çıkmasıdır. Andırın, bu yönüyle Cep Hikayeleri'nin kendi kendine gelişen bir sosyal sorumluluk projesi gibi de algılanabileceğini ifade etmektedir. Örneğin kanalda paylaşılan *No:19*'daki *Kanber Amca* hikâyesinden sonra pek çok kişi mail yoluyla Andırın'a ulaşarak, ona kitap yollamak istediklerini ifade etmiş ve iletişim bilgilerini alarak bunu gerçekleştirmiştir (Cep Hikayeleri, 2018a). Kanalda bu tarz durumlara örnek olay teşkil edecek başka içerikler de yer almaktadır. *No: 20*'deki *Filipinli Hassan* hikâyesinde de yine benzer şekilde çok sayıda insan Andırın'a ulaşarak, her gün Eminönü'nden Unkapanı'na doğru yürüyerek yol kenarında gördüğü kedileri besleyen Hassan için mama yardımında bulunmuştur. Andırın bu noktada şunları ifade etmektedir: "Kim bilir belki ileride Cep Hikayeleri'nin karakterlerine daha kolay ulaşılabilmesi için bir platform kurulur, şimdilik bunu en azından mailleşme yoluyla da olsa ilerletebiliyoruz" (elmaaltshift.com; Çelik, 2017).

Nitekim Andırın'ın en önemli motivasyon kaynaklarından birisi, hikâyelerin bu şekilde insanlarda sosyal sorumluluk bilinci yaratıyor olmasıdır. Ayrıca Cep Hikayeleri sayesinde pek çok insan bir taraftan kendisini başkalarına anlatma şansına ilk kez erişirken bir taraftan da kendi hikâyeleri dışında bir sürü farklı yaşama tanık olma, farklı insan tanıma şansına sahip olmaktadır. Öte yandan her hafta bir hikâye yayınlama hedefi ise yoğun stres yaşamasına neden olabilmektedir. Çünkü çoğu zaman iki hafta sonra ne çekileceğini bilememektedir. Kimi zaman "ya çekecek konu kalmazsa" korkusu yaşasa da temel malzemesi insan olan Andırın; aslında her insan özünde bir farklılık barındırır, dolayısıyla insan olduğu sürece hikâye de olacaktır düsturuyla yoluna devam etmektedir (Cep Hikayeleri, 2018a; EnBaba Baba, 2018).

Yola ilk çıkışında *YouTube*'a içerik üretmek ve buradan para kazanmak gibi bir hedefi bulunmayan Andırın, zaten böyle bir şeyin pek mümkün olmadığı düşüncesindedir. Ona göre *YouTube*'dan para kazanabilmenin yolu, detaylı bir şekilde

hazırlanmış ve sürdürülebilirliği olan bir proje ile işe başlamaktan geçmektedir. Bunun dışında, herkes *YouTube* izliyor diye bir *YouTube* kanalı açarak, zaten tutar mantığıyla hareket etmenin pek bir sonuç sağlamayacağını belirtmektedir. Diğer yandan kanalın bilinirliği arttıkça Türkiye'nin dört bir yanından gelmeye başlayan hikâye önerilerini, ekonomik nedenlerle hayata geçiremeyen Andırın, bunu ancak sponsor destekleri ile gerçekleştirebileceğini ifade etmektedir (EnBaba Baba, 2018). İlerleyen süreçte ise bu destek, *troy*'un *Türkiye'nin Değerleri* tanıtım kampanyası kapsamında, *Kültürel Mirasımız* başlığı altında sağlanacaktır (troyodeme.com).

Bunun yanı sıra Andırın, 9 Ağustos 2018 tarihinde *Cep Hikayeleri* YouTube kanalında yayınladığı "Cep Hikayeleri artık Patreon'da." (Cep Hikayeleri, 2018b) başlıklı video ile kanalı takip eden tüm kullanıcılara ekonomik destek talebinde bulunmuştur. Bunun için uluslararası kitle fonlama platformlarından biri olan *Patreon*'u tercih eden Andırın, buradan takipçilerine "750 destekçiye ulaştığımda şu an işimin yanında bir yan proje gibi yürüttüğüm Cep Hikayeleri projesini öncelikli işim olarak yürütmeye başlayabileceğim." mesajı ile "1500 destekçiye ulaştığımda Cep Hikayeleri'ni kitap olarak bastırma hedefime ulaşabileceğim." mesajını paylaşmıştır (patreon.com/cephikayeleri). Ancak 26 Aralık 2022 tarihi itibariyle yalnızca 4 kullanıcının düzenli bağışçı oldukları görüntülenmiştir.

Cep Hikayeleri Patreon Hesabı'nda, Cep Hikayeleri Projesi'nin temel amacının; her gün televizyon ekranlarında insanların "gözüne sokulan" ve ünlülerin hayatlarından derlenen magazin haberlerine alternatif olarak, "sıradan insan" hikâyelerini seyirciye ulaştırmak ve o hikâyelerden yine "sıradan insan"ın kendine dersler çıkarabilmesini sağlamak olduğu belirtilmiştir. Hikâyelere konu olan insanlar ile bu hikâyeleri seyreden insanlar arasında bir köprü oluşturabilmek de projenin bir diğer amacı şeklinde sunulmuştur. Bununla birlikte yoluna, "Bir esnaf, bir sanatçı, bir genç veya bir yaşlı; Cep Hikayeleri'ne göre herkesin anlatacak bir hikayesi vardır." mottosuyla devam eden Cep Hikayeleri'nde, gelir kaynağı beklentisiyle yola çıkılmamışsa da *Patreon* üzerinden sağlanacak desteklerle yeni ve daha uzak noktalardaki hikâyelerin de ulaşılabilir olacağı vurgulanmıştır. Zira bir taraftan kanalda yayınlanan videoların ortalama sürelerinin kısa olması nedeniyle izlenme oranlarına

bağlı olarak *YouTube*'dan sağlanan gelirler oldukça sınırlı kalmakta bir taraftan da projenin sürdürülebilirliği adına gerekli olan sponsor destekleri istenilen seviyelere ulaşamamaktadır; keza Hesap'ın açıldığı güne kadar paylaşılmış olan 102 farklı hikâyeden yalnızca 15 tanesinin sponsor desteğiyle yayınlanabildiği ifade edilmiştir (patreon.com/cephikayeleri).

Öncelikli hedefinin *Cep Hikayeleri*'ni daha interaktif bir biçimde kullanmak olduğunu ifade eden Andırın, *YouTube*'dan ziyade *Patreon*'un, yapısı itibariyle takipçiler tarafından ortaya konan talep, yorum, eleştiri ve fikirleri birebir değerlendirme noktasında daha kullanışlı bir platform olduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca burada oluşturulan destek sistemi sayesinde çekim öncesi veya çekim sonrası süreçlerle ilgili çok daha fazla içeriği takipçilerle paylaşmasının mümkün olduğunu belirtmektedir. Nitekim takipçilere, hikâyelerle ilgili daha fazla içeriğe ulaşabilme imkânının verilmiş olduğu *Cep Hikayeleri* Patreon Hesabı'nda, aylık 1$'dan 50$'a kadar değişen destek planları bulunmaktadır. Bu planlar ile plan içerikleri ise şu şekilde sıralanmaktadır (patreon.com/cephikayeleri):

> **Başlangıç desteği (Aylık 1$):** "Bir sonraki hikayenin kahramanını ve konusunu önceden öğren".
>
> **2 kat destek (Aylık 2$):** "Yukarıdaki ayrıcalıkların aynısına sahip olayım ama biraz daha fazla destek vereyim diyen herkes için:)".
>
> **Yeni hikayeleri birlikte seçelim (Aylık 3$):** "Size yapacağım hikaye önerilerinden hangisinin çekileceğini oylayarak birlikte karar verelim. Seçilen kişiye sormak için sizin de sorularınızı kullanalım. + Yukarıdakilerin hepsi".
>
> **Kamera arkası (Aylık 5$):** "Çekilen her yeni hikaye yayınlanmadan önce kamera arkası görüntülerini ve konuğumuz için hazırlanmış olan soruları ilk siz göreceksiniz. + Yukarıdakilerin hepsi".
>
> **Açıklama ekranı (Aylık 10$ ve katılım limitli):** "Bu destek planını seçen kişilerin isimleri video altındaki açıklama kısmına 'Patreon Hikaye Destekçileri' olarak belirtilecektir. + Yukarıdakilerin hepsi".

Çekimde ol (Aylık 50$ ve katılım limitli): "Bu destek planını seçen 5 kişiden her biri ayda 1 adet çekimde misafir olacaktır. (İstanbul içi) + Yukarıdakilerin hepsi".

Andırın ayrıca benzer bir kitle fonlama sürecini *YouTube* üzerinden yürütmektedir. *Katıl* butonu aracılığıyla gerçekleştirilen ve kanal üyeliklerinde kullanıcılara çeşitli ek fırsatların sunulduğu bu yönteme bağlı olarak *Cep Hikayeleri* Youtube kanalında üyelere aylık 5₺'dan 25₺'ya kadar değişen üyelik planları sunulmaktadır. Bu planlar ile plan içerikleri ise şu şekilde sıralanmaktadır (youtube.com, 2016):

Hikaye Sever (Aylık 5₺): "Yorumlarda ve canlı sohbette adınızın yanında bağlılık rozetleri gösterilir. Yorumlarda ve canlı sohbette kullanılabilecek özel emojiler. Yeni hikayenin konusunu önceden öğren (Bir sonraki haftanın hikayesi hakkında ön bilgi al)".

Kamera Arkacı (Aylık 10₺): "Hikayenin çalışma dökümanlarına eriş (Yeni hikayenin kamera arkası görüntülerini, konuğa sorulan soruları gör, müziklerini öğren). + Daha alt düzeylerde sunulan ayrıcalıklara erişimi de içerir".

Hikaye Seçici (Aylık 15₺): "Yeni hikayeyi sen seç (Hikaye önerileri arasında yapılacak oylamalarla yeni hikayelere birlikte karar verelim). + Daha alt düzeylerde sunulan ayrıcalıklara erişimi de içerir".

Hikaye Destekçisi (Aylık 25₺): "İsmin video açıklamalarında olsun (İsmin tüm yeni videoların açıklamalarında 'Hikaye destekleri' arasında bulunacak). + Daha alt düzeylerde sunulan ayrıcalıklara erişimi de içerir".

5.1.1. Eski Bir Kağıt Toplayıcısının Anıları / Cep Hikayeleri – Ekstra

Başlık:	Eski Bir Kağıt Toplayıcısının Anıları / Cep Hikayeleri - Ekstra
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=uJ7YxsJJMfk
Süresi:	12:53
Yüklenme Tarihi:	8 Kasım 2018

İzlenme Sayısı:	1.013.136
Beğenme Sayısı:	32.001
Yorum Sayısı:	1.621
Tanımı:	Oktay Çetinkaya, çocuk yaşta çalışmaya başladı. Adana'da başladığı kağıt toplayıcılığına İstanbul'da devam etti. O yıllarda yaşadıklarını anlatırken günümüz insanının ve dünyasının sorunlarına da değiniyor. Her hafta yeni bir hikaye için bu linkten kanala abone olabilirsin. https://goo.gl/rZI7NO Daha fazla içerik için; https://www.youtube.com/channel/UCaMk... http://patreon.com/cephikayeleri Cep Hikayeleri, çevremizde farkına varmadan geçip gittiğimiz insan hikayelerinin peşine düşer Bir esnaf, bir sanatçı, bir genç veya bir yaşlı; Cep Hikayeleri'ne göre herkesin anlatacak bir hikayesi vardır. Hikaye önerileriniz ve daha fazlası için; info@cephikayeleri.com facebook.com/cephikayeleri twitter.com/cephikayeleri instagram.com/cephikayeleri
Kategori:	Film & Animasyon

Tablo.3: *Eski Bir Kağıt Toplayıcısının Anıları / Cep Hikayeleri – Ekstra*

Dijital hikâyenin açılışında anlatıcı, hiçbir zaman okul okumak gibi bir hedefi bulunmadığını ifade ederek söze başlar. Bu konuda hayal dahi kurmamıştır; zira etraflarında okumuş tek bir insan bile yoktur. Bunun yanı sıra gecekondu tarzı bir evde geçen çocukluk yılları boyunca da evlerinde hiç kitap bulunmaz. Onlara, okumaları için kitap veren kimse de olmamıştır; zira okumak, onların yaşamında bir anlam ifade etmemektedir. Günlerden bir gün evlerinin bahçesinde, bir köşede broşür tarzı küçük bir kitapçık bulur ve onu bir solukta okuyarak bitirir. Bir zaman sonra evlerine televizyon gelir. O günlerde televizyonda gösterilen *Red Kit* adlı çizgi filmden etkilenerek çöpten bulduğu *TenTen* ve *Red Kit*'le alakalı hemen her türlü şeyi biriktirir, ama yine de

kitaplarla olan ilişkisi bundan öteye geçmez. Ancak evlerinin bahçesinde bulmuş olduğu o kitapçıkta okuduğu hikâye, bugün hala baştan sona aklındadır. Dolayısıyla eğer çocukluk yıllarında eline bir kitap verilmiş olsa onu mutlaka okumuş olacağını ifade eden anlatıcı, ne yazık ki yaşadığı ortamın da buna fırsat vermemiş olduğunu bir kez daha vurgular.

Bu anekdottan hareketle okuma alışkanlığının ancak çocuklukta edinilebildiğini belirten anlatıcıya göre çocuk kitapları bu süreçte oldukça önemli bir role sahiptir. Özellikle günümüzde televizyonun ve internetin varlığı, çocuk kitaplarının insan yaşamındaki yerini çok daha mühim kılmaktadır. Zira bugün, "kitapların bunlarla baş etmesi mümkün değil"dir. Fakat ne yazık ki Türkiye'de çocuk kitapları konusunda iyi örnekler bulmak da pek mümkün görünmemektedir. Bugün yalnızca para kazanmak amacıyla üretilmiş olan çok sayıda çocuk kitabı bulunmaktadır. "Garip gurip" hikâyelerin anlatıldığı bu kitaplar, göz boyamak amacıyla içerisine eklenen 3-5 resimle birlikte piyasaya sürülmektedir.

Anlatıcı, bir tarım bölgesi olan Adana'da, 4 çocuklu bir ailede dünyaya gelir. O dönem İstanbul'a yerleşmenin derdinde olan pek çok insan için ilk durak çoğu zaman Adana (Çukurova) veya Mersin civarlarıdır. Ailesi de benzer bir rota izlemiş olan anlatıcının çocukluğu da bu nedenle Adana'da geçer. İlkokula giderken bir taraftan da çalışmak zorunda olduğundan, okul ona sıkıcı gelir. Beşinci sınıfı tamamladığında ise okul yaşamı artık onun için son bulur; zira bir zamanlar okul bitirmek, 5.sınıfı bitirmekle eşdeğerdir. Dolayısıyla üniversite okumak da herkesin yapacağı bir iş değildir; şehirden 3-5 kişinin okumuş olması yeterlidir. Bu nedenle anlatıcı, o dönemler için üniversite okuyan kişileri çok farklı insanlar olarak gördüklerini ifade etmektedir.

"Biraz" alkolik ve kumarbaz bir babaya sahip olan anlatıcı, sıkıntılı bir ev ortamında büyür. Evde annesi, babası tarafından devamlı şiddete maruz bırakılırken, annesi de yaşadığı stres ve sıkıntıyı zaman zaman çocuklarından çıkarmaktadır; nitekim "bu tür ailelerde genelde" olan da budur. Ailenin en küçük üyesi olması sayesinde bu konuda şansı biraz daha yaver gitmişse de ablaları ve abisi onun kadar şanslı olamamıştır. Dolayısıyla çocukluğu, her gün dayağın ve kavganın eksik olmadığı bir evde, stres içinde geçer. Ayrıca bu tarz evlerde çocuklar da daima çalışmak zorundadır.

Bu noktada abisinin öteden beri çalıştığını, ablalarının da temizlik işlerine koşturduğunu ifade eden anlatıcının annesi ekmek satarken, kendisi ise pazarlarda simit ve su satar.

İlkokulu bitirmesinin ardından bir kaportacıda çalışmaya başlar ve yaklaşık 11 ay burada çalışır. Ancak yaptığı getir-götür işleri canını çok sıkar ve bir gün izin alarak ayrıldığı bu dükkândan adımını bir daha asla içeriye atmaz. Tıpkı eskiden hafta sonları çöplerden bulduğu plastik ve benzeri çeşitli parçaları hurdacılara götürüp sattığı dönemde olduğu gibi yine kağıtçılık işiyle uğraşmaya başlar. Adana'da 5 yıl kadar bu işi yapmaya devam ve ardından bir arkadaşıyla birlikte İstanbul'un yolunu tutar.

Yaşadığı toplumu, "çok özenti bir toplum" olarak tanımlayan anlatıcıya göre insanlar, bir dönem dedelerinden kalma gerçek tahta olan masif eşyaları çöpe atarak yerlerine suntadan mobilyalar almış; ancak 20-30 yıl sonra akılları başlarına gelince de koleksiyondan falan bahsetmeye, yeniden o eşyaları aramaya başlamışlardır. Fakat her biri birer antika olan o eşyalar bırakıldıkları çöplerde, hurda yığınları arasında heba olurken, orada burada kırılıp sobalarda yakılmıştır. Kâğıtlar, SEKA fabrikalarında eritilmiş; geçmişin anıları sürekli olarak imha edilmiştir. Dolayısıyla bugün 1930'lu, 1940'lı yılların kitaplarına ulaşmak son derece zordur; 1960 öncesi basılmış olan kitaplar dahi çok nadir bulunabilmektedir.

Kâğıt toplama işini, 1994 yılında Adana'dan geldiği İstanbul'da da 5 yıl kadar sürdürür. Beyoğlu ve Nişantaşı gibi çeşitli semtlerde dolaşarak çöplerden kâğıt toplayan anlatıcı; kendilerinin hurdacıya sattıkları kitapların aslında çok sayıda kitapçı tarafından sokak tezgâhlarında satılmakta olduğunu fark eder. O andan itibaren daha fazla para edeceği gerekçesiyle, topladığı kitapları herhangi bir hurdacıya satmak yerine, kitap olarak kendisi satmaya karar verir. Bir süre sonra kendisine sık sık uğrayan birkaç sahafla da arkadaş olur. Zamanla bu sahafların Kadıköy'de bulunan tezgâhlarını ziyaret etmeye başlayan anlatıcı, bu süreçte bir şeyler de okumaya başlar. Etraftan ismini duyarak satın aldığı ve baştan sona okuduğu ilk kitap Don Kişot olur. Bu kitabın hoşuna gitmesiyle de başka kitapların peşine düşer; çöpten bulduğu kitapları biriktirmeye ve bu biriktirdiği kitapları da götürüp kaldırımda satmaya başlar. Bir zaman sonra da Kadıköy'de tezgâh açan sahaf arkadaşlarının yanında kendi tezgâhını açabilir duruma gelir. 1999 yılına denk gelen bu günlerde yavaş yavaş olaya da aşinalık kazanmasıyla

birlikte sahaflık mesleğine giriş yapar ve birkaç yıl tezgâhçılık yaptıktan sonra kendi sahaf dükkânını açar. Bugün hala sahaflık mesleğini sürdüren anlatıcı, dijital hikâyenin paylaşıldığı gün itibariyle 19 yıldır bu işi yapmaktadır.

Hikâyenin devamında sosyal medyanın artık hep hayatımızda olacağına vurgu yaparak mevzuyu bu tarafa yönlendiren anlatıcı, "beyin fırtınası" olduğu gerekçesiyle *Twitter,* "çoluk çocuk işi, herkes her şeyi biliyor kimsenin kimseye tahammülü yok" sözleriyle de *Facebook* kullanmadığını belirtir. Ancak bir arkadaşının tavsiyesi üzerine bir *Instagram* hesabı açar ve "o yediğini içtiğini paylaşıyor, bu gökyüzünü çekiyor" derken, sokakta karşılaştığı bir-iki arkadaşını fotoğrafladıktan sonra çektiği bu tarz fotoğrafları buradan paylaşmaya karar verir. İşi bu olmadığı için de ekstradan kalkıp insan peşine düşmeyen anlatıcı, denk geldikçe onları fotoğraflamaya ve *Instagram* üzerinden paylaşmaya devam eder; ancak ne yazık ki hurda depolarında, sokaklarda yaşayan insanların, meczupların, delilerin birçoğu çoktan sokaklarda ölüp gitmiştir. Aralarında "keşke zamanında bir fotoğrafını çekseydik" dediği pek çok kişi bulunmaktadır; zira pek sağlıklı koşullarda yaşamadıkları için maalesef bu insanların ömürleri de kısa olmaktadır.

Anlatıcının *Instagram* hesabında; kâğıt toplayıcılarından, sokakta yaşayan insanlara kadar "çok farklı insanlar"ın fotoğrafları yer almaktadır. Bu insanlara yönelik olarak toplumda var olan zavallı algısının yanlış olduğuna dikkat çeken anlatıcıya göre "kağıtçılar zavallılar değil[dir] adamın mis gibi mesleği var[dır], geri dönüşümcü[dür]. Sokakta yaşayan insanlar da var, bunların ayrımını iyi yapmak lazım. Yani çalışan insan zavallı değildir. Hatta sokakta yaşayan insan bile zavallı değildir". Zavallı insan onun için; teslim olmuş, bir başkasına muhtaç yaşayan insandır. Dolasıyla zavallı insan aslında düzenli bir işe sahip olmakla birlikte dünyadan bihaber yaşayan, hayatı ev ile iş arasında geçip giden, "sokakta gördüğü insanlara surat asan", hiçbir şeyi beğenmeyen, gerçek anlamda tek bir arkadaşı bile bulunmayan insandır.

Hikâyesinin devamında diğer kâğıt toplayıcılarından da bahseden anlatıcı, özellikle ailesi olan kâğıt toplayıcılarının başka bir yaşamı arzuladıklarına dikkat çeker. Bu insanlar, çöp karıştırmak yerine örneğin memurluk gibi düzenli maaşı ve sigortası bulunan bir mesleğe geçiş yaparak yaşadıkları o hayattan kurtulmak istemektedirler.

Ancak bu insanların aksine, kâğıt toplayıcılığını hep severek yaptığını belirten anlatıcı, geçmiş mesleğine olan tutkusunu, sarf ettiği şu sözlerle ortaya koymaktadır: "Dünyaya bir daha gelsem kâğıtçı olurum yani, on numara iş. Yani Amerikan Başkanı olmaktansa kâğıtçı olmayı yeğlerim, uğraşamam ki abi, ne işim var. […] bir de işi bilinçli yaparsan, çöpten bir şeyler bulmak çok güzel bir şey". Dolayısıyla keyfini çıkararak yaptığı kâğıt toplayıcılığı işini, son derece eğlenceli bulan anlatıcının gözleri halen daha sokakta dolaştığı kimi günlerde heyecanla çöplere takılabilmektedir.

Para kazanabilmek için tüketimin yoğun olduğu; çöpten plastik, kâğıt, cam, metal ve benzeri parçaların çıkabilme ihtimalinin daha yüksek olduğu semtlerde çalıştıklarını ifade eden anlatıcı, çöpe bol bol kıyafetler atılan mahallelere özellikle gittiklerini belirtmektedir. Nitekim fakir fukara çöp poşeti dahi kullanmamakta, tüm çöplerini market poşetine koymaktadır. Öte yandan kâğıt toplayıcılığı, mikrop kapmaya veya çeşitli yaralanmalara sebep olabilecek, buna karşın eldivenle çalışmanın da pek rahat olmadığı bir iştir. Ayrıca dışarıdan bakıldığında, hiç kimsenin kolay kolay bulaşmak istemeyeceği, bu işi yapanların ise toplumun geneli tarafından dışlandığı bir meslek koludur. Buna rağmen insanların pek çoğu, kâğıt toplayıcılarına zabıtalar tarafından müdahale edildiği anlarda, "Aa niye karışıyorsunuz çocuğa?" şeklinde tepkiler vermektedir. Bunun yanı sıra zabıtalar, kâğıt toplayıcılarına çöplerin dağıldığı gerekçesiyle engel olmaya çalışırken, ayağa kalkan insanların pek çoğu, geri dönüşüm konusunda duyarlı görünen tiplerdir.

Bu noktada hikâyesine kâğıt toplayıcılığının, daha doğrusu geri dönüşüm meselesinin Avrupa'daki mevcut durumu üzerine birtakım bilgiler aktararak devam eden anlatıcıya göre Türkiye'nin ekonomik olarak hala sıkıntıda olan ve göç almaya devam eden bir ülke olması nedeniyle kâğıt toplayıcılığı konusundaki sorun görünenden çok daha büyüktür. Aslında sorunun tek çözümü istihdamdır; ancak bugün sokaktaki kâğıt toplayıcılarının tümüne iş imkânı sağlansa dahi sokağa bir o kadar daha kâğıt toplayıcısı çıkacağından dolayı sorun çözümsüz kalmaktadır. Oysaki geri dönüşüm tesislerine sahip olan Avrupa'da, geri dönüştürme işi tümüyle bu tesislerde gerçekleştirilmektedir. Belediye araçlarıyla tesislere getirilen çöp yığınları, buralardaki bantlarda seçilerek ayrıştırılmakta ve geri dönüşüm sürecine tabi tutulmaktadır. Öte

yandan Türkiye'de duyarlı görünen insanların bu durumdan hareketle örnek olarak verdikleri Norveç'teki geri dönüşüm sisteminin bir benzeri, bugün belediyeler tarafından hayata geçirilmeye çalışılsa dahi buna da karşı çıkacak çok sayıda insan peyda olacaktır. Diğer yandan geri dönüşüm oranları ülke genelinde %95'lere ulaşan Norveç'in 6-7 milyonluk nüfusuyla ürettiği çöp kapasitesi ortadadır; ayrıca sokaktaki insanların çöp toplamaya da ihtiyaçları yoktur. Ancak buna rağmen karşı çıkan pek çok insan neye karşı çıktığını, neden karşı çıktığını tam olarak anlamadan, bilmeden bunu yapacaktır.

Dünyada korkunç bir israf olduğunu belirterek hikâyesini yeni bir boyuta taşıyan anlatıcı, özellikle otellerin bu konuda öne çıktığını ifade ederek, bu duruma tepkisini ise "her şey dahi ne demek ya?" sözleriyle ortaya koymaktadır. Özellikle turistik amaçlı olarak dünyayı gezen büyük gemilerde israfın "haddi hesabı" yoktur. Konuya, çöp döküm sahasında çalıştığı günlerden bir örnek vererek devam eden anlatıcı, kahvaltı tabaklarında kapalı plastik paketlerle sunulan bal ve reçellerin, hiç açılmamış olsalar dahi diğer atıklarla birlikte çöpe gönderildiğini belirtmektedir. Pizza restoranlarında çoğunlukla gençlerin rağbet ettiği sınırsız pizza seçeneğine de eleştirilerde bulunan anlatıcıya göre gençler, ortasını ısırdıkları pizzanın kenarlarını atarak aslında yediklerinden daha fazlasını israf etmektedir. Bununla birlikte yarın bir gün çıkıp çevre eylemi yapmaktan da geri durmayacak olan bu gençlere; "evinde şunu ayır, plastiğini ayır, çöpünü ayır" uyarısında bulunacak olan birilerine karşı da mutlaka direnç göstereceklerini de sözlerine eklemektedir. Tüm bunlara ek olarak herkesin araba aldığı bir dünyada, insanlığa yönelik tepkisini ise "biri dur demiyor ha bir durun ulan ya" sözleriyle ortaya koymaktadır. Entelektüeller de bu durumdan azade değildir. Hayatı boyunca "fakirlerle" ilgili sayfalarca kaleme aldığı pek çok yazı sayesinde banka hesabında ömür boyu yese bitiremeyeceği kadar para biriktirmiş olan bir kişinin bu parası, ya çocuklarına ya da "oraya buraya" kalmaktadır. Lakin bu kişinin ölmeden önce yapması gereken ve doğru olan asıl şey, haklarında bu kadar çok şey yazmış olduğu "fakir fukaraya" en azından mülkünün bir kısmını dağıtmaktır. Ancak yeryüzünde masum tek bir kişi bile yoktur.

Hikâye yavaş yavaş son bulurken anlatıcı, erken gençlik döneminde çekilmiş olan ve ekrana verilen bir fotoğraf üzerinden birkaç çocuğun kısa yaşam öyküsünü izleyiciye aktarır. O fotoğraftaki çocukların bazıları maalesef bugün hayatta değillerdir. Hikâyesine, aslında hiçbir çocuğun sokağa düştüğü zaman orada kalmak istemediği gerçeğini vurgulayarak devam eden anlatıcı, her bir çocuğun ya da gencin dönem dönem durumunu toparlamak için yoğun bir mücadele içine girdiğini belirtmektedir. Tam da bu nedenle sokaktaki çocuklar, başlarına bir iş gelmesin diye her zaman bir arada bulunmaya dikkat etmektedirler. Fotoğrafta yer alan çocuklardan biri olan Diyarbakırlı Hakan, Taksim'de kendisinden büyük başka bir çocuk tarafından boğazı kesilerek öldürülmüştür. Bu noktada anlatıcı, Hakan'la ilgili hatırladığı kısa bir anıyla devam eder. Hakan, banyo yaptığı bir gün kendisine gelerek kalacak bir yere ihtiyacı olduğunu söyler. Banyo yaptıktan sonra üstünü de değiştirmiştir; ancak o soğuk havada üstüne giydiği tek şey bir tişörttür. Hakan üşümektedir. O zamanlar kendisine bir iş arayan Hakan, sokakları bırakmak için çabalamaktadır; tıpkı mücadeleyi hiçbir zaman bırakmak istemeyen tüm diğer sokak çocukları gibi. Fakat olmamış; Hakan yaşama tutunamamıştır. Fotoğrafta yer alan çocuklardan bir diğeri de son derece efendi bir çocuk olan Mahmut'tur. Ne yazık ki o da Kabataş'ta yüzerken boğularak yaşama veda etmiştir. Ardından sokağa düşen çocukların tamamına yakınının madde bağımlısı olduğunu ifade eden anlatıcı, fotoğraftaki çocuklardan birinin daha bu yaşamdan çıkabilmek adına tiner bağımlılığından kurtulmaya çalıştığını belirtmektedir. Böylelikle bir işe girerek çalışabileceğini düşünen bu çocuk, maalesef mücadeleyi kaybedenlerden biri olur. Fotoğraftaki çocuklardan bir tanesine özellikle dikkat çeken anlatıcı, az da olsa eğitim almış olmanın bile çok önemli olduğunun altını çizmektedir. Küçüklüğünde de iyi resimler yapabilen ve son derece yetenekli olan bu çocuk, bugün Beyoğlu'nda dövmecilik yaparak geçimini sağlamaktadır. Fakat ne yazık ki fotoğraftaki diğer çocuklar ise yaşama tutunamamıştır.

Video, doğrudan hikâyenin aktarımı ile başlamaktadır. Anlatıcının hikâyeye giriş mahiyetinde sarf ettiği birkaç cümlenin ardından açılış jeneriği ekrana gelir. Jenerikte anlatıcı, çekim mekânı olarak tercih edilen sahaf dükkânının önünde görüntülenmektedir. Canlı çekim ile elde edilmiş olan bu görüntünün üzerine, birer grafik metin halinde ve yukarıdan aşağıya doğru bir düzende sırasıyla "CEP

HİKAYELERİ" (beyaz formda) ve "Ekstra" (sarı formda) yazıları bindirilirken, bu yazıların ekrandan silinerek kaybolmasının ardından ekranda kalmayı sürdüren aynı görüntünün üzerine bu defa da "ESKİ BİR KAĞIT TOPLAYICISININ ANILARI" (sarı formda) yazısı bindirilir. Benzer şekilde canlı çekim kullanılarak oluşturulan ve anlatıcının, dükkânında ikamet eden yavru bir kediyi sevme görüntülerinin ardından ekrana gelen kapanış jeneriğinde de "CEP HİKAYELERİ" (beyaz formda) yazısı görüntünün üzerine bindirilirken; bu yazı bir süre ekranda kalmasının ardından silinerek kaybolur. Ayrıca bu son görüntü ile çerçevenin sağ üst köşesine yerleştirilmiş olan üç sarı banttan ilkinde, kanalın sosyal medya hesaplarına dikkat çekilirken ikincisinde, "Hikaye önerileriniz için; info@cephikayeleri.com" mesajı, üçüncüsünde ise kitlesel bir fonlama sistemi olan *Patreon*'un logosu ile "Destekleriniz için; patreon.com/cephikayeleri" mesajı yer alır. Bu üç sarı bantla birlikte çerçevenin alt kısmına yerleştirilen beyaz şerit üzerinde yazılı olan "Teşekkürler / Oktay Çetinkaya" ve "Film / Akın Andırın" yazıları bir süre sonra yerlerini "Cep Hikayeleri'ni desteklemek için kanala abone olabilirsiniz. Hikayeyle ilgili yorumlarınızı bekliyoruz" mesajına bırakır.

Dijital hikâye boyunca anlatıma hareketlilik katabilmek için çeşitli ara görüntüler kullanılmıştır. Yer yer hareketli kamera kullanımına başvurulmuş olan bu ara görüntülerde çeşitli çekim ölçeklerinden de faydalanılmıştır. Ancak anlatıcının performansı tek bir planda (göğüs plan) izleyiciye aktarılmıştır. Sahibi olduğu sahaf dükkânının içerisindeki bir taburede otururken görüntülen anlatıcı, performansı boyunca bakışlarını hiçbir şekilde kameraya yönlendirmemektedir. Çekim mekânı olarak tercih edilen sahaf dükkânının içinde ve dışında yapılan çekimlerde kameraya yansıyan türlü obje ve hayvan görüntülerinin yanı sıra anlatıcının gündelik iş akışında ortaya çıkan çeşitli enstantanelere de bu ara görüntülerde yer verilmiştir. Ayrıca anlatımın desteklenebilmesi adına videonun kimi bölümlerinde anlatıcının, sosyal medya hesaplarında paylaşmış olduğu bazı fotoğrafların ekran görüntülerinden de faydalanılmıştır. Özellikle hikâyenin sonlarına doğru anlatıcının geçmişteki bazı arkadaşlarından ve onların kısa süren yaşam öykülerinden bahsettiği bölümde ekrana gelen tek bir fotoğraf karesi, çeşitli efektler kullanılarak izleyiciye sunulmuştur. Dolayısıyla 12 dakika 53 saniyelik bir uzunluğa sahip olan ve tamamına yakını canlı

çekimlerle oluşturulan bu dijital hikâyenin yaklaşık 2 dakikalık bir bölümünde, anlatımın desteklenebilmesi adına stok görüntü kullanımına başvurulmuştur. Nitekim video boyunca bu stok görüntüler anlatımı destekleme noktasında diğer görüntülere kıyasla daha başarılı olurken, canlı çekimlerden elde edilen ara görüntüler ise daha çok anlatıma ritim katma noktasında verimli olmuştur. Benzer şekilde videonun başında yer alan açılış jeneriğiyle birlikte duyulan ve videonun çeşitli bölümlerinde değişerek devam eden müzikler de anlatımı desteklemekten ziyade anlatıcının sesine fon oluşturabilmek amacıyla videoya eklenmiş gibidir.

Önceden de ifade edildiği gibi dijital hikâyenin anlatımında yaklaşık 2 (2 dakika 1 saniye) dakikalık bir süre, stok görüntülerin kullanımına ayrılırken; geriye kalan 10 dakika 52 saniyenin tümünde canlı çekimlerden faydalanılmıştır. Anlatıcının hikâye anlatma performansı, bu sürenin 5 dakika 50 saniyelik bir bölümünde izleyiciye aktarılırken, 4 dakika 39 saniyelik kısmında ise çekim mekânından çeşitli görüntüler ekrana yansıtılmaktadır. Son olarak geriye kalan 23 saniyelik süre ise yine canlı çekimlerle oluşturulmuş olan açılış jeneriği (8 saniye) ile kapanış jeneriğine (15 saniye) ayrılmıştır. Uzunlukları 1 saniyeden 17 saniyeye kadar değişiklik gösteren her bir görüntünün ekranda kalma süresi ise *ortalama* 4 saniye olarak hesaplanmıştır. Ayrıca, anlatıcının hikâye anlatma performansı sırasında sıkça uygulanmış olan *jump cut* tekniği, doğal akışta aksamalara neden olmaktadır.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya gelen yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 1.620 yorumdan yalnızca 50 tanesine yanıt verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır. Bununla birlikte incelemeye konu olan 10 yorumun 10'una da yanıt verildiği görülürken; yapılan yorumlardan bir tanesinin kanal sahibine ait olduğu ve diğer kullanıcıları, anlatıcının sosyal medya hesabına yönlendirebilme amacı taşımakta olduğu anlaşılmıştır. Toplam 13 yanıt (görünen 14) ve 224 beğeniye sahip olan bu yoruma verilen yanıtlarda ise "beğeni ifade etme" temasının ön plana çıktığı görülmektedir. Öte yandan yanıt verilen yorum sayısının 10'un üzerinde olması nedeniyle, sıralama yapılırken yorumlara verilen yanıtların yanı sıra beğeniler de

dikkate alınmıştır. Aldığı 105 (görünen 114) yanıtla listenin başında yer alan kullanıcı yorumunun 3.515 adet de beğenisi bulunmaktadır. "İronide ya da mizahi bir yorumda bulunma" temasının ön plana çıktığı bu yorumda kullanıcı, videonun içeriğindeki kısa bir ana göndermede bulunmuştur. Bu yorumu aldığı 18 (görünen 20) yanıtla takip eden yorumun ise 1.139 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 3. sırasında bulunan yorum ise yukarıda da bahsi geçen ve kanal sahibi tarafından yapılmış olan yorumdur. Bu yorumu takip eden ve listenin 4. sırasında yer alan yorumun ise 9 yanıt ve 382 adet beğenisi bulunmaktadır. Bu yorum, listenin ilk sırasında yer alan yorum ile benzer özellikler göstermektedir. Listenin 5. sırasında yer alan yorumun, 9 yanıt ve 141 beğenisi bulunmaktadır. "Serzenişte bulunma ya da hayıflanma" temasıyla ön plana çıkan bu yorumda kullanıcının yüzeysel de olsa hikâyenin içeriği ile ilişki kurabildiği görülmektedir. 6. Sırada yer alan ve listenin 1. ve 4. sırasında bulunan diğer iki yorumla benzer özellikler gösteren yorumun, 8 yanıtı ve 662 adet beğenisi bulunmaktadır. Listenin 7. sırasında yer alan ve "video içeriğinden alıntı yapma" temasıyla ön plana çıkan; bu anlamda kullanıcının, hikâyenin içeriği ile yüzeysel de olsa bir ilişki kurabildiği görülen yorumun ise 8 yanıtı ve 558 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 8. sırasında yer alan yorumun, 8 adet yanıtın yanı sıra 351 adet de beğenisi bulunmaktadır. 9. sırada yer alan ve "serzenişte bulunma ya da hayıflanma" temasıyla ön plana çıkan bu yorumda da tıpkı listenin 5. sırasında yer alan yorumda olduğu gibi kullanıcı, hikâyenin içeriği ile yüzeysel de olsa ilişki kurabilmiştir. Listenin 10. sırasında yer alan ve kullanıcının, hikâyenin içeriği ile yüzeysel de olsa bir ilişki kurabilmiş olduğu yorumun ise 8 yanıtı ve 145 adet beğenisi bulunmaktadır.

Dolayısıyla video yorum panelinde yer alan ve incelemeye konu olan bu 10 yorum arasından 7 tanesinde kullanıcıların, hikâyenin içeriği ile yüzeysel de olsa bir ilişki kurabilmiş oldukları görülmektedir. Bu yorumlardan 3 tanesinde aynı esprinin farklı versiyonları kullanılırken; geriye kalan 4 yorumda ise hikâyeyle aktarılmak istenilen toplumsal mesaj ile bağ kurulmaya çalışılmıştır. Fakat aynı çabanın bu yorumlara verilen yanıtlarda bulunmadığı saptanmıştır. Genel itibariyle yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar şu şekilde sıralanmaktadır: 96 kez "emoji/emoticon kullanımı veya random gülme"; 61 kez "beğeni ifade etme"; 55 kez "öznel durum aktarma"; 43 kez "öznel yorumda bulunma"; 16 kez "soru sorma"; 15 kez "tahrikte

bulunma”; 12 kez “ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma”; 6 kez “enformasyon iletimi”; 6 kez “karşı tarafı onaylama”; 5 kez “iyi dileklerini sunma”; 5 kez “uyarıda bulunma”; 4 kez “kişisel tarihten bir anekdot paylaşma”; 4 kez “özür belirtme ya da teşekkür etme”; 4 kez “serzenişte bulunma ya da hayıflanma”; 3 kez “öneride bulunma”; 3 kez “üzüntü ifade etme”; 3 kez “yıkıcı eleştiride bulunma”; 2 kez “katkı sunma veya eleştiride bulunma”; 2 kez “selam iletme”; 2 kez “temennide bulunma”; 2 kez “video içeriğinden alıntı yapma”; 1 kez “farklı bir kanalın tanıtımını yapma”; 1 kez “talepte bulunma”; 1 kez “deyim ya da özdeyiş paylaşma”.

5.1.2. Çanakkale / Cep Hikayeleri – Odak

Başlık:	Çanakkale / Cep Hikayeleri - Odak
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=xtRx5Mbukws
Süresi:	08:01
Yüklenme Tarihi:	18 Mart 2019
İzlenme Sayısı:	35.596
Beğenme Sayısı:	2.255
Yorum Sayısı:	75
Tanımı:	Haluk Oral, Çanakkale üzerine yazmış olduğu kitap için yola çıkışını ve ilham aldığı noktaları anlatırken bu büyük zaferden anektodlar da aktarıyor. Adını “Türkiye’nin Ödeme Yöntemi”nden alan (Türkiye: TR, Ödeme: O, Yöntemi: Y) TROY, kartların sağ alt köşesinde yer alan yerel bir marka. TROY ile birlikte geçmişten ilham alan, geleceğe ışık tutan hikayeleri keşfediyoruz… Her hafta yeni bir hikaye için bu linkten kanala abone olabilirsin. https://goo.gl/rZI7NO Daha fazla içerik için; https://www.youtube.com/channel/UCaMk... http://patreon.com/cephikayeleri

	http://patreon.com/cephikayeleri Cep Hikayeleri, çevremizde farkına varmadan geçip gittiğimiz insan hikayelerinin peşine düşer Bir esnaf, bir sanatçı, bir genç veya bir yaşlı; Cep Hikayeleri'ne göre herkesin anlatacak bir hikayesi vardır. Hikaye önerileriniz ve daha fazlası için; info@cephikayeleri.com facebook.com/cephikayeleri twitter.com/cephikayeleri instagram.com/cephikayeleri
Kategori:	Film & Animasyon

Tablo.4: *Çanakkale / Cep Hikayeleri - Odak*

Video, anlatıcının "Savaş kötü bir şey ve nefret ediyorum savaştan." sözleriyle başlar. Ancak Çanakkale Savaşı, verilmesi gereken bir mücadeledir; çünkü anlatıcıya göre kapısına bir hırsız dayanmış olan herkes "Ben insana vurmaktan nefret ederim. Sana vuramam." demek yerine savaşmayı tercih etmektedir.

Anlatıcı, Çanakkale'deki savaş alanlarını ilk defa 1970 yılında gezer. Orada tuhaf bir şey hissederek Çanakkale Savaşları hakkındaki bilgilerinin neden çok sınırlı olduğunu sorgulamaya başlar. O andan itibaren Çanakkale Savaşları hakkında bulduğu hemen hemen bütün kitapları okur ve okudukça merakı daha da artar. Zira Çanakkale Cephesi'nde Osmanlı, dünyada hiç kimsenin beklemediği bir zafer kazanmıştır. Bu noktadan hareketle anlatıcı, neredeyse yıkılmak üzere olan bir imparatorluğun, nasıl olup da böylesi "parlak" bir zafer kazanabilmiş olduğu sorusunun peşine düşer. Süreçte İngilizcesini ilerleterek bu dildeki kitapları da okumaya başlar. Zamanla Osmanlıca'yı da öğrenen anlatıcı, bu sayede Osmanlıca kaynaklar ile o dönemin gazetelerini de inceleme fırsatı bulur. İlgisi bu şekilde artarak devam eder. Çanakkale Savaşı'yla ilgili bulduğu belgelerde, hiçbir kitapta yer almayan çeşitli ayrıntılara ulaşır. Bu ayrıntılarda, savaş zamanlarında geçirilen bazı günlerle ilgili birtakım bilgiler yer almaktadır.

Çanakkale Savaşı'nı bir fikir olarak ilk ortaya atan, İngilizler olur. Nitekim bir süredir Orta Avrupa'da devam etmekte olan I. Dünya Savaşı'nda ne Almanlar ne Fransızlar ne de İngilizler birbirlerine karşı bir türlü üstünlük sağlayamaz. Tam da bu

noktada Çanakkale'den girerek İstanbul'u işgal etme planları yapılır. Bu plana göre Çanakkale Boğazı'nı kolayca geçebileceklerini düşünen işgalci güçler, zaten İstanbul'un ele geçirilmesi durumunda Osmanlıların teslim olacakları düşüncesindedirler. Çanakkale'ye yapacakları ve sonucunda zafere ulaşabilecekleri tek bir çıkarma harekâtı ile Rusya'ya yardım edebilmelerinin önündeki tüm engeller ortadan kalkacaktır. Ayrıca Doğu'da Türklerle savaşan Rus birlikleri serbest kalacağından dolayı bu birliklerin Avrupa'da onlara yardım etmeleri mümkün hale gelecektir. Benzer şekilde Balkan Yarımadası da geçilmiş olacağından dolayı, Orta Avrupa'daki savaşa müdahale şansı ortaya çıkacaktır. Bununla birlikte İngiltere'de hemen kabul görmeyen bu fikirler, uzun bir süre tartışılmaya devam eder. Çünkü Çanakkale Boğazı'nın kolay geçilemeyeceğinin farkında olanlar da vardır; fakat en nihayetinde Çanakkale'ye saldırmaya karar verilir. Ancak bu karar, hüsranla sonuçlanır.

Hikâyenin devamında anlatıcı, Çanakkale Savaşı'ndan bahsederken değinilmesi gereken çok önemli noktalar bulunduğunu ifade eder. Boğaz'da İngiliz ve Fransız donanma gemileri ile bir Rus gemisinin bulunduğu 18 Mart günü, aslında işgalci güçler tarafından Çanakkale Boğazı'nın yalnızca gemilerle geçilemeyeceğinin anlaşıldığı gündür. O gün gerçekleşen en önemli olay, 18 Mart'tan yaklaşık on gün önce Nusret mayın gemisi tarafından kıyıya paralel bir şekilde dökülmüş olan mayınlar nedeniyle işgalci İngiliz gemilerinin büyük hasarlar alarak batması ya da geri dönmek zorunda kalmasıdır. Ayrıca anlatıcıya göre İngilizler, kara savaşını başlatma noktasında çok geç hareket etmişlerdir; bu da Osmanlı Ordusu için savunma anlamında çok iyi hazırlanabilecekleri yeterli bir zaman sunmuştur. Bunun yanında Osmanlı birlikleri, savaş konusunda son derece tecrübelidir; zira çoğu uzun yıllar farklı cephelerde mücadele ederek "ateşe, barut kokusuna" alışkın hale gelmiş olan askerlerdir. Aynı şekilde Osmanlı ordusundaki bir çavuş, Avustralya ordusundaki bir yüzbaşıdan çok daha fazla savaş tecrübesine sahiptir. Nitekim Osmanlı ordusunda birer efsane haline gelmiş olan çok sayıda isim yer almaktadır. Örneğin Yahya Çavuş ve yanına almış olduğu altmış asker, Ertuğrul koyuna binlerce İngiliz askeri tarafından yapılan çıkarmayı saatlerce geciktirebilme başarısını göstermiştir. Diğer tarafta ise Arıburnu bölgesinde, o dönem Osmanlı ordusunda bir yarbay olarak görev yapan Mustafa Kemal, Otto Liman von Sanders'in emri olmadan kendi inisiyatifiyle savaşa gitmiştir. "Yani

bütün yarbaylar, yüzbaşılar, çavuşlar kendi inisiyatiflerini kullanarak savaşa dahil olmuşlardır".

Anlatıcı (Haluk Oral), *Arıburnu 1915: Çanakkale Savaşı'ndan Belgesel Öyküler* başlıklı kitabını kaleme alırken, en çok insan hikâyelerinden etkilendiğini ifade ederek anlatımına devam eder. Ona göre Çanakkale Savaşı sırasında yazılmış olan tümen emirlerine, pusulalara, orada savaşmış olan insanların anılarına arandığı takdirde kolayca ulaşılabilmektedir. Örneğin bir dükkânda bulduğu ve Avustralyalı bir teğmene ait olan bir mataradan hareketle, bu adamın nerede öldüğünü araştırmaya başlar. Bu konuda bir konuşma yapmak üzere Avustralya'ya davet edildiğinde ise burada, Savaş'ta yaşamını yitiren teğmenin kardeşleriyle tanışma fırsatı bulur. Ayrıca incelediği bir fırka emrinde ise Mustafa Kemal'in isminin yanında, o dönem Osmanlı ordusunda görev yapan ve Çanakkale Savaşı sırasında Şehitler Tepesi'ne yapılan baskını komuta eden Saffet üst teğmenin ismine rastlar. Bu rastlantının ardından Mustafa Kemal'in Arıburnu Muharebe Raporu'nu okur ve orada da Saffet üst teğmenden bahsedilmekte olduğunu fark eder. Bu rapora göre saldırı esnasında sırasıyla iki kolundan birden yaralanan ve bu nedenle geri çekilmek zorunda kalan üst teğmen, saldırının devam ettirilmesi için kumandana yoğun ısrarlarda bulunmuştur. Okuduğu bu raporun ardından Saffet üst teğmen hakkında daha fazla araştırma yapan anlatıcı, üst teğmenin torununa ulaşır ve ondan, Saffet üst teğmenin oğlunun hala hayatta olduğunu öğrenir ve o günlerde 80'li yaşlarında olan bu adamla tanışır. Babası hakkında bu kadar ayrıntılı bilgiye sahip olmayan bu adama üst teğmenin hikâyesini anlatır. Ona, babasının Mustafa Kemal'e yazmış olduğu mektuptan ve Mustafa Kemal tarafından bu mektuba verilen yanıttan bahseder. Dinledikleri karşısında hüngür hüngür ağlayan adam, bu olaydan birkaç yıl sonra yaşamını kaybeder. Öte yandan ömrünün son günlerinde ona böyle bir hikâyeyi anlatabilmiş olmak anlatıcıyı oldukça mutlu etmiştir.

Anlatımına, Çanakkale Savaşı'nın kazanılamamış olması durumunda İstanbul'un zapt edileceğini belirterek devam eden anlatıcı, sarf ettiği "Zapt edilmiş bir şehir hiçbir zaman geri verilmez." sözleriyle hikâyesini yeni bir boyuta taşır. 1918 yılında İstanbul'u işgal eden güçler, "Mustafa Kemal'in dediği gibi geldikleri gibi de" gitmişlerdir. Ayrıca İstanbul'un, Savaş sırasında zapt edilmiş olması durumunda bugün

bir Türk şehri olarak anılmasının da mümkün olamayacağını ifade eden anlatıcı, Çanakkale'de elde edilen bu zaferle birlikte tüm ulusa yayılan umut dalgasının, Kurtuluş Savaşı'nın yapılmasındaki en önemli faktör olduğunu belirtir ve Çanakkale'nin her zaman "bu millet" tarafından bir ortak değer olarak kabul edilmesi temennisinde bulunur.

Hikâyesine, Çanakkale'nin kahramanları denildiğinde akla başta Mustafa Kemal olmak üzere Mahmut Sabri, Yahya Çavuş, Miralay Şefik, Esat Paşa gibi birçok ismin geldiğini belirterek devam eden anlatıcı, bu isimlerin yanı sıra adlarını asla öğrenemeyeceğimiz başka büyük kahramanlardan da söz eder. Örneğin 25 Nisan sabahı saat 04:30'da başlayan ve Arıburnu'na yapılan çıkarma harekâtında, sayıları 5000'e varan işgalci askere karşı duran yaklaşık 250 Osmanlı askerinin hemen tamamına yakını bu çarpışmada ya şehit olmuş ya da ağır şekilde yaralanmıştır. Ancak bugün bu askerlerin yalnızca birkaçının isimleri bilinmektedir; geri kalanların ise isimleri yoktur. Bu nedenle hikâyesine noktayı koyarken anlatıcının sarf ettiği son sözler; "ismini bildiklerimizi yâd ederken, hep o ismini bilmediklerimizi de aklımıza getirmeliyiz diye düşünüyorum." şeklinde olur.

Video, direkt olarak hikâyenin aktarımıyla başlar. Anlatıcının sarf ettiği birkaç cümlenin ardından ise açılış jeneriği ekrana gelir. Hikâyenin içeriğine göndermede bulunan bir resmin, yakın plan çekimi ile oluşturulan bu jenerikte, sırasıyla "CEP HİKAYELERİ / Odak" ve "Haluk Oral ile; ÇANAKKALE" yazıları birer grafik metin halinde ekrana verilirken, sağ alt köşede bulunan bir tanıtım bandıyla da videonun "troy sponsorluğunda" üretildiği vurgulanır. Buna paralel olarak kapanış jeneriğinde de sırasıyla; "Geleceğe yol alırken bizi biz yapan değerlerden ilham alıyoruz." ve "Türkiye'nin Ödeme Yöntemi TROY'la keşfedecek çok hikayemiz var." mesajları, birer grafik metin halinde ekrana gelirken, aynı anda "troy" logosu da hareketli bir grafik öğe olarak ekranın sağ alt köşesinde görülmektedir. Ayrıca "Türkiye'nin Ödeme Yöntemi" sloganıyla sunulan bu logo, bir sonraki karede tüm ekranı kaplamaktadır. Jeneriğin devamında hikâyenin içeriğiyle ilgili bazı fotoğraf, resim ve belgelerin yakın plan çekimleriyle elde edilmiş olan birtakım görüntüler, çerçevenin orta bölümüne sabitlenmiş olan "CEP HİKAYELERİ" yazısıyla birlikte ekrana yansırken, çerçevenin

alt bölümüne yerleştirilen beyaz bir bant üzerinde ise “Teşekkürler/Haluk Oral” ve “Film/Akın Andırın” yazılıdır. Ayrıca bu bantla beraber çerçevenin sağ üst köşesine konumlanan iki beyaz banttan birinde kanalın sosyal medya hesaplarına dikkat çekilirken, diğerinde ise “Hikaye önerileriniz için; info@cephikayeleri.com” mesajı yer almaktadır. Videonun son saniyelerinde “CEP HİKAYELERİ” yazısı ekrandan silinerek kaybolurken, alt bandın sağ ve sol köşesinde bulunan yazılar da yerlerini, “Cep Hikayeleri’ni desteklemek için kanala abone olup bildirimlerinizi açabilirsiniz.” mesajına bırakmaktadır.

Bir röportaj veya mini bir belgesel havasında ilerleyen hikâyede anlatıcı, arkasında kitaplıklar bulunan bir koltuğun üzerinde ve tek bir açıdan (göğüs plan) görüntülenirken, bakışlarını da video boyunca hiçbir şekilde kameraya yöneltmez. Keza anlatımı boyunca izleyiciyi de kendisine muhatap almamaktadır. Öte yandan kullanılan çeşitli kamera hareketleri ve yakın plan çekimleriyle anlatıma hareket katılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda dijital hikâye boyunca sunulmuş olan ara görüntüler, çoğu zaman anlatımı doğrudan desteklerken kimi zaman da hikâyenin geneline atıfta bulunan görüntüler kullanılmıştır. Bu görüntülerde, anlatıcının çoğunlukla kitaplardan göstermiş olduğu çeşitli belge, fotoğraf ve resimlerin yakın plan çekimleri ekrana yansımaktadır. Öte yandan anlatımı sürekli kılabilmek adına anlatıcının görüntüde olduğu kimi anlarda yapılan kesmeler (jump cut), doğal akışın bozulmasına neden olmaktadır.

Anlatımın etki kapasitesini arttırabilmek ve hikâyeye tempo katabilmek adına videodaki açılış sahnesi dışındaki tüm görüntülerde, müzik kullanımına başvurulmuştur. Çeşitli müziklerden faydalanılmış olan bu dijital hikâyede, anlatıcının Savaş’tan bahsettiği birinci kısımda farklı, esin kaynaklarından bahsettiği ikinci kısımda farklı, Savaş’ın sonuçlarından bahsettiği üçüncü kısımda farklı müzikler duyulmaktadır. Bunun yanı sıra anlatımın ritmine uygun tempo ve dinamiklere sahip müziklerin tercih edilmiş olduğu görülmektedir.

Yaklaşık 8 dakikalık bir uzunluğa sahip olan dijital hikâyenin tamamına yakın bir bölümünde yalnızca canlı çekimlerden faydalanılmıştır. Sponsor (*troy*) tanıtım jeneriğine ayrılan ve 9 saniye süren kısım ile canlı çekimler ve grafik metinlerin bir arada kullanıldığı toplam 23 saniyelik jenerik bölümleri dışında kalan 7 dakika 29

saniyelik bir süre boyunca ekranda tümüyle canlı çekimlerden elde edilmiş görüntüler yer alır. Ancak anlatıcının görüntüsü, bu sürenin sadece 1 dakika 40 saniyelik bir bölümünde ekranda kalır. Bunun yanı sıra uzunlukları 1 saniyeden 10 saniyeye kadar değişiklik gösteren her bir görüntünün ekranda kalma süresi, *ortalama* 3 saniye olarak hesaplanmıştır.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya gelen yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 75 yorumdan 17 tanesine yanıt verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır. Ayrıca verilen yanıtlardan 10 tanesinin kanal sahibi (Akın Andırın) tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte incelemeye konu olan 10 yorumun 10'una da yanıt verildiği; verilen toplam 11 yanıttan 5 tanesinin kanal sahibine ait olduğu görülmektedir. Yanıt verilen yorum sayısının 10'un üzerinde olması nedeniyle, sıralama yapılırken yorumlara verilen yanıtların yanı sıra beğeniler de dikkate alınmıştır. 2 yanıtla listenin başında yer alan kullanıcı yorumunun hiçbir beğenisi bulunmazken, bu yorumu aldığı 1 yanıtla izleyen yorumun ise 103 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 2. sırasında yer alan bu yorumda "serzenişte bulunma ya da hayıflanma" temasının ön plana çıktığı ve hikâyenin içeriğiyle ilgisi düşük olan bir özdeyişin paylaşıldığı görülmektedir. Listenin devamında bulunan yorumlardan birinin 2 yanıt almış olmasına rağmen bu yanıtın artık yorumun altında görüntülenemiyor olması nedeniyle, sıralama yapılırken bu yorum 1 yanıt almış olarak kabul edilmiştir. Böylelikle videonun altında yer alan ve yanıt verilen yorumlardan yalnızca ilk sıradaki yorumun 2 yanıtı bulunmaktadır; geriye kalan yorumların ise 1'er yanıtı bulunmaktadır. Öte yandan listenin 2. sırasından itibaren yorumlara gelen beğeni sayıları, sırasıyla 103, 62, 18, 15, 11, 5, 5, 4 ve 4 şeklindedir.

Videonun altına yapılan yorumlar ve bu yorumlara verilen yanıtlar incelendiğinde ise incelemeye konu olan toplam 21 gönderinin yalnızca 3 tanesinde kullanıcıların, hikâyenin içeriğiyle yüzeysel de olsa bir ilişki kurabildikleri görülmüştür. Listenin 4. ve 5. sırasında yer alan bu gönderilerde, hikâyenin içeriği ile yüzeysel bir ilişkinin kurulabildiği görülmektedir. Ancak oldukça sınırlı kurulmuş olan bu ilişki,

yorumlara gelen yanıtlarda içerikle ilgili yeni bağlantıların kurulabilmesi noktasında yetersiz kalmıştır. Ancak geriye kalan 18 gönderinin hiçbir tanesi hikâyenin içeriğiyle ilişkilendirilememektedir; bu gönderilerde çoğunlukla "özür belirtme ya da teşekkür etme" temasının ön plana çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla genel itibariyle yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar şu şekilde sıralanmaktadır: 9 kez "özür belirtme ya da teşekkür etme"; 3 kez "beğeni ifade etme"; 3 kez "iyi dileklerini sunma"; 2 kez "serzenişte bulunma ya da hayıflanma"; 2 kez "soru sorma"; 2 kez "tahrikte bulunma"; 2 kez "katkı sunma veya eleştiride bulunma"; 1 kez "uyarıda bulunma"; 1 kez "öneride bulunma"; hikâyenin içeriğiyle ilgisi düşük seviyede olmak üzere 1 kez "deyim ya da özdeyiş paylaşma"; 1 kez "enformasyon iletimi".

5.1.3. Bir Hayal Kırıklığı Hikayesi / Cep Hikayeleri No:154

Başlık:	Bir Hayal Kırıklığı Hikayesi / Cep Hikayeleri No:154
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=l7Qz9xlqI0c
Süresi:	09:10
Yüklenme Tarihi:	4 Haziran 2020
İzlenme Sayısı:	184.313
Beğenme Sayısı:	12.204
Yorum Sayısı:	677
Tanımı:	Cihan Gülbudak, çaldığı enstrümandan, yazdığı kitabı kendi elleriyle basmaya kadar bir çok yola hayal kırıklıklarının sonucunda koyuldu. Bu röportaj uzaktan görüntülü arama yöntemiyle kaydedilmiştir. Her hafta yeni bir hikaye için bu linkten kanala abone olabilirsin. https://goo.gl/rZI7NO Daha fazla içerik için; https://www.youtube.com/channel/UCaMk... http://patreon.com/cephikayeleri

	Cep Hikayeleri, çevremizde farkına varmadan geçip gittiğimiz insan hikayelerinin peşine düşer Bir esnaf, bir sanatçı, bir genç veya bir yaşlı; Cep Hikayeleri'ne göre herkesin anlatacak bir hikayesi vardır. Hikaye önerileriniz ve daha fazlası için; info@cephikayeleri.com facebook.com/cephikayeleri twitter.com/cephikayeleri instagram.com/cephikayeleri
Kategori:	Eğlence

Tablo.5: *Bir Hayal Kırıklığı Hikayesi / Cep Hikayeleri No:154*

Anlatacaklarının aslında bir tür köye dönüş hikâyesi olduğunu belirterek söze başlayan anlatıcı, memleketi Fatsa'ya dönmeden önce İstanbul'da bir stüdyo işletmektedir. Ancak o dönem yükselen muhalif toplumsal hareketlere dâhil olmaktan geri duramaz ve kendini bir anda işi gücü bırakmış olarak birtakım siyasi meselelerin içinde bulur. Her toplumsal olayda, bir şekilde en ön saflarda yer alır. Zamanla polislerle de başı belaya girmeye başlayan anlatıcı, bir an gelir ve bu hayattan sıyırmaya karar verir. Çünkü içinde bulunduğu halin bir siyasi duruş olmadığını ve bu şekilde hayatını berbat ettiğini fark eder. Bu durumu ise bir pişmanlık hali olarak değil; bir "hıyarlık olarak" tanımlar. Ardından aldığı bir kararla İstanbul'daki stüdyosunu devrederek memleketi Fatsa'ya döner. Kafasında, stüdyodan gelen parayla köye yerleşip burada arıcılık yapmak gibi çeşitli fikirler vardır; zira Fatsa'nın balları da çok güzel olmaktadır.

Böylelikle köyün yolunu tutan anlatıcı, burada çok çarpıcı bir tabloyla karşılaşır. Bir süredir altın madenciliği faaliyetlerinin yürütüldüğü köyünde, "onlarca kayadan birkaç gram altın almak için" açılan devasa siyanür havuzlarının bulunduğu maden sahası, yemyeşil kocaman bir dağ ile verimli ovaların tahribatına neden olmuştur. Ancak o, bu manzara karşısında geçmişte olduğu gibi etrafı yakıp yıkmak yerine bir belgesel çekmeye karar verirken, arıcılık faaliyetlerinde kullanmak için ayırdığı bütçeyle de kendisine bir drone alır. İşe ilk olarak kendi memleketindeki taş ocaklarının, altın madeni sahalarının görüntülerini çekerek başlar. Sonrasında aynı dönem içinde İstanbul'daki 3. köprü inşaatı ve Kuzey Ormanları'nın tahribatıyla ilgili

tartışmalar devam ederken burada da bazı çekimler gerçekleştirir. Bununla da yetinmeyen anlatıcı, Finike'deki mermer ocaklarının yanı sıra Doğubayazıt'taki İshak Paşa Sarayı'nda yapılan "acayip" kaplama işleminin ardından buradaki durumu da kayıt altına alır. Bu sayede kültür katliamlarına da dikkat çekebilmeyi amaçlamış olan anlatıcı, süreçte gerçekleştirdiği çekimlerden elde ettiği görüntüleri bir belgeselde birleştirmeye karar verir. Çünkü nihayetinde bu katliamları engelleyemeyecek olsa bile bundan "20 yıl sonra birileri gördüğü zaman adam en azından kaydını tutmuş" diyecektir. Buradan hareketle kamusal fonların peşine düşer ancak başarılı olamaz. Bu girişimin sonucunda anlatıcının eline kalan ise kendi parasıyla almış olduğu bir drone ve süreçte yapmış olduğu çeşitli masraflardır. Böylece arıcılık faaliyetlerinde kullanmak üzere ayırdığı parayı da tüketmiş olan anlatıcı, toplumsal muhalefet konusunda bir kez daha hayal kırıklığında uğramıştır.

Hikâyenin devamında, deneyimlediği büyük hayal kırıklıklarında yaşamın daima önüne yeni kapılar açtığını belirten anlatıcı, yaklaşık 13 yıldır çalmakta olduğu tereminle de bu şekilde tanıştığını ifade eder. Aslında o da her insan gibi normal bir enstrüman çalmak istemiştir; ancak ne zaman bir enstrümana dokunsa, üzerinden henüz yarım saat bile geçmeden vücudunun çeşitli bölgelerininin şişmeye ve kabarmaya başlaması, onun bu isteğini de bir hayal kırıklığı haline getirmiştir. Nitekim yaşadığı bu rahatsızlık nedeniyle alerji testine tabi tutulan anlatıcının, hangi malzemelere alerjisinin olup olmadığının tespit edilebilmesi adına sırtına bir etiket yapıştırılır ve testin sonucunda bu etikette bulunan malzemelerin yarısından fazlasına alerjisi olduğu anlaşılır. Çoğunda nikel krom alaşımı bulunan ve cilasında çeşitli kimyasallar barındıran pek çok enstüramana dokunabilmesi böylelikle artık mümkün olmayan anlatıcı, hiçbir zaman normal bir enstrümanla müzik yapamayacağını kabullenmek zorunda kalır.

Ancak günlerden bir gün, karşısına çıkan bir video aracılığıyla dokunmadan çalınan bir enstrümanın varlığından haberdar olan anlatıcı, ona sahip olması halinde enstrümanla müzik yapabileceğini düşünür. Ardından elinde kullanmadığı ne kadar müzik ekipmanı varsa bunların hepsini, kendi ifadesiyle "hayal kırıklıklarını" satarak bu enstrümana, yani teremine sahip olur. Tereminle birlikte sokak müzisyenliği de yapmış

olan anlatıcı, bir süre metro istasyonlarında çalar. Ancak bir müzisyenin metroda çalabilmesi izne tabii olduğundan, bu ancak öncesinde işletmeci kurumla arasında yaptığı bir sözleşme ile mümkün olur ve bu sözleşmenin 2-3 ayda bir güncellenmesi gerekmektedir. Bu nedenle başlarda keyifle sürdürdüğü ve iyi de paralar kazandığı bu işle de bir zaman sonra vedalaşmak zorunda kalır. Gerekçe ise yaptığı müziğin, insanların psikolojisini bozduğuna dair gelen şikâyetlerdir. Ancak bu olaydan yalnızca bir hafta sonra, Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde Salı günleri şizofreni hastalarına yönelik olarak gerçekleştirilen müzikli terapi saatlerinde çalmaya başlar.

Anlatısına bir diğer hayal kırıklığının ve ardından gelen yeni fırsatların hikâyesiyle devam eden anlatıcı, videonun bu bölümünde yaklaşık 12-13 yıl önce kaleme aldığı *Habis Kıssa* adlı kitabından ve sonrasında yaşadıklarından bahsetmektedir. Kitabını tamamlamasının ardından, gözüne ilk kestirmiş olduğu birkaç büyük yayıncıya kitabını basmaları için birer kopya gönderen anlatıcı, bu girişiminden sonuç alamaz. Ardından kendisinin orta düzey olarak tanımladığı birkaç yayıncıya daha ulaşmaya çalışır; ancak onlar da kitabıyla pek ilgilenmezler. Yalnızca birkaçından olumsuz geri dönüş alır. "Alt sınıf yayınevleri"nin, matbaa parasını vermesi durumunda kitabını basabileceklerini söylemesi ise içine sinmemektedir. Dolayısıyla bu da bir hayal kırıklığı olarak kişisel tarihindeki yerini alır. Bu "başarısız" girişimlerin üzerinden yaklaşık 10 yıl sonra bir arkadaşının yayınevi açması üzerine kitabını ona göndererek bastırmak ister. Ancak arkadaşından da beklemediği bir yanıt alır. Duruma tepkisini "Yani belki ben Dostoyevski'yim?" şeklinde göstermişse de arkadaşının yanıtı yine de olumsuz olur. O an anlar ki geçen 10 yıl boyunca kendisine kötü yazar muamelesi yaparak boşu boşuna üzmüştür. Ardından bahsettiği o anarşist tarafı yeniden ortaya çıkan anlatıcı, "Bu ben kendim yapacağım" diyerek kolları sıvar ve kitabını kendi elleriyle çoğaltarak okuyucusuna ulaştırır.

Kitabında, Tanrı ile Şeytan arasındaki "o ilahi bahsi" konu eden anlatıcı, "çok fazla mitolojiden, çok fazla ezoterizmden, çok fazla tasavvuftan beslendiğini" belirtmektedir. Ayrıca "aşırı satanik" bir görüntüye sahip olmasına rağmen kitapta aslında "kötü" kavramına tasavvufi bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Hikâyenin bu noktasında içsel bir sorgulamada bulunan anlatıcıya göre belki de yayınevleri haklıdır,

belki de gerçekten kendisi çok kötü bir yazardır. Fakat kitabı iyi ki de yayınevleri tarafından basılmamıştır. Çünkü onlar yalnızca bin kopya basacak ve o bin kopya tükendiğinde ise bir daha basmayacaklardır.

Anlatıcı, kitabını okuyucusuna ulaştırabilmek adına giriştiği işi, "delilik" olarak tanımlamaktadır. Kitabından toplam 666 kopya ürettiğini ifade eden anlatıcıya göre "666 tane kitabı bu işin profesyoneli olmayan bir adamın gözünü karartıp başlaması ve bitirmesi, gerçekten delilik"tir. Zira bir kopyayı ortalama olarak 2 ya da 2,5 gün içinde hazırlayabildiğini söyleyen anlatıcının, 666 adedi tamamlaması ise yaklaşık olarak 2-2,5 yılı bulmuştur. Bu süre zarfında sabahın köründe çalışmaya başlayarak yatana kadar devam ettiği pek çok gün olduğunu belirten anlatıcı, bazı zamanlar bıkkınlık da yaşadığını ifade eder. Ancak her şeye rağmen "Türkiye'de, kimseye hesap vermeyeceğini bilerek yazan belki de tek" yazardır ve bu işten para da kazanabilmektedir. Bunun gerçekten çok büyük bir güç olduğunu ifade anlatıcı bu düşüncesini, "ISBN kodu olmayan bir kitap yazıyorum. Belki bu kitap gerçekte yok hani. Birisi bu kitabı dava edemez, resmi bir kitap bile değil. Yok ve dolayısıyla bir otosansür uygulamayacağım." sözleriyle destekler.

Anlatıcı, oldukça sınırlı bir okuyucu kitlesine ulaşabilmektedir; ancak bunu dert etmez, çünkü 100.00 kitap basmanın peşinde değildir. Öyle çok büyük hayalleri de yoktur; zira ona göre küçülerek büyümek mümkündür. İnsanı büyüten büyük hayallerinin olmamasıdır. Anlatıcı yaşadığı hayatla bunu başarabildiğini düşünmektedir. Nitekim yaşamını küçültmesine rağmen hala para kazanan bir yazar olabilmesinin, kendisi için "paha biçilemez bir gurur ve özgüven kaynağı" olduğunu ifade etmektedir. Bu noktaya ulaşabilmesinde yaşadığı hayal kırıklıklarının rolüne vurgu yapan anlatıcıya göre hayal kırıklıklarıyla gelen zorunluluk halleri, insanları yaşamda bir şeyler yapmak zorunda bırakmaktadır. Bu nedenle kendisine yöneltilen, "Abi teremin alacağız, ders veriyor musun?" minvalindeki tüm sorulara, ders almak yerine tereminiyi kendilerinin kurcalayarak öğrenmelerinin daha değerli olacağı, aksi halde tekniği kopya etmekten öteye geçemeyecekleri şeklinde bir yanıt vermektedir. Bu yalnızca teremin çalmak ya da kitap üretmek için geçerli değildir; her şeyde bu böyledir. Keza kendisi de kitabını üretirken böyle yapmıştır; çok sayıda video izlemiş, pek çok kaynak taramıştır.

Videoların kimisinde kullanılan tekniğin dikme yöntemini, kimisinde ise şiraze örme yöntemini kendisine mâl ederken kimi zamanda tamamen kendi kafasına göre bir teknik uygulamıştır. Anlatıcı, bu noktada hikâyesini sonlandırırken insanlara da birtakım öğütlerde bulunmaktadır: "Bence kimseyi dinlemesinler. Bırakın yanılın, bırakın düşün. Düşün kalkın, 10 yıl sürüyor bazen kalkmanız. Ama 10 yıl sonunda bunun ne kadar iyi bir şey olduğunu görüyorsunuz ve anlıyorsunuz. O yüzden yani tek tavsiyem, hayal kırıklıklarını sevmeyi öğrensinler".

Video, anlatıcının teremin çaldığı performans görüntüsüyle başlar. Bu ilk karede, yukarıdan aşağıya doğru ve sıralı olarak "CEP HİKAYELERİ", "No:154" ve "Bir Hayal Kırıklığı Hikayesi" yazıları, grafik birer metin halinde ekranın tam orta yerinde belirir. Bu ilk görüntünün son saniyelerinde ise hikâyesini anlatmaya başlayan anlatıcının sesi duyulur. İzleyicileri görüntüsünden önce sesiyle karşılayan anlatıcı, ikinci karede ekrana gelir. Video boyunca, arkasında kitaplıklar ile çeşitli müzik ekipmanlarının bulunduğu bir sandalyenin üzerinde oturan ve bakışlarını kameraya yöneltmeden konuşan anlatıcının görüntüsü, tek bir çekim planıyla (göğüs plan) izleyiciye aktarılmaktadır. Bununla beraber anlatıcının, hikâyesini anlattığı esnada kendisine ilk muhatap aldığı kişi ya da kişiler izleyiciler değildir; onlarla iletişimi bir aktarıcı üzerinden sağlanmaktadır.

Videonun ikinci karesiyle beraber ekranın sol üst köşesine yerleştirilen Cep Hikayeleri kanal logosu, anlatımın tümüne eşlik etmektedir. Son karede ise bu logo ekrandan silinerek kaybolurken, çerçevenin sağ üst köşesine yerleşen üç beyaz banttan ilkinde, kanalın sosyal medya hesaplarına dikkat çekilirken ikincisinde, "Hikaye önerileriniz için; info@cephikayeleri.com" mesajı, üçüncüsünde ise kitlesel bir fonlama sistemi olan *Patreon*'un logosu ile "Destekleriniz için; patreon.com/cephikayeleri" mesajı yer almaktadır. Ekranın alt kısmında bulunan beyaz şerit üzerinde yazılı olan "Cep Hikayeleri'ni desteklemek için kanala abone olup bildirimlerinizi açabilirsiniz." mesajı, yerini bir süreliğine "Teşekkürler / Cihan Gülbudak", "Film / Akın Andırın" ve "Hikaye Önerisi / İlhan Bektaş" yazılarına bırakmasının ardından şerit üzerindeki yerini tekrar alır ve video bitene kadar burada kalır.

Videonun tümünde canlı çekilmiş görüntüler kullanılırken, görsel anlatımı güçlendirebilmek adına çeşitli ara görüntülerden faydalanılmıştır. Uzaktan görüntülü arama yöntemiyle kaydedilen röportaj görüntülerinin dışında kalan tüm ara görüntüler, anlatıcının kendi *YouTube* kanalında bulunan videoların bazılarından kırpılarak alınmıştır. Bu videolar arasında en çok kullanılanları ise anlatıcının teremin çaldığı performans görüntüleridir. Ayrıca dijital hikâyenin yaratımında, anlatıcının kitap üretim sürecinde uyguladığı çeşitli aşamalardan kesitlerin sunulduğu görüntülere de yoğun olarak başvurulmuştur. Anlatıcının drone kullanarak ülkenin çeşitli yerlerinde (Ordu, Fatsa; İstanbul, Garipçe, Beyazıt ve Bağcılar; Antalya, Finike; Ağrı, Doğubayazıt) gerçekleştirmiş olduğu çekimlerle yarattığı bir başka video da ara görüntüler için faydalanılan bir diğer kaynaktır. Ara görüntülere kaynaklık eden diğer tüm videolarda sabit kamera açıları tercih edilirken, yalnızca dronela yapılan çekimlerde hareketli kamera kullanımına başvurulmuştur.

Öte yandan dijital hikâyede kullanılan tüm müzikler, anlatıcının teremin çaldığı performans videolarından elde edilmiştir. Dolayısıyla kullanılan performans videoları arasındaki geçişler, hikâyenin seyrine paralel bir şekilde gerçekleşirken; fonda çalan müziğin değişimi de bu geçişlerle beraber sağlanmaktadır. Böylelikle video boyunca izleyici, hikâyede konunun farklı yönlere evrildiği her an, yeni bir performansın görüntüleri ve müziği ile karşılanmaktadır. Nitekim yaşamındaki bazı dönüm noktalarını bu dijital hikâye aracılığıyla paylaşan anlatıcı ile izleyicinin tanışması, birinci performans videosuyla birlikte başlayan hikâyenin giriş bölümünde gerçekleşir. Anlatıcının, teremin ile tanışma serüveninden ve sonrasında yaşadığı birkaç olaydan bahsettiği anlara da ikinci performans videosunun görüntüleri eşlik etmektedir. Ardından gelen üçüncü performans videosu ile hikâye yeniden farklı bir boyuta taşınırken anlatıcı, yazdığı kitabı kendi imkânları ile çoğaltmak zorunda kalışının öyküsünü anlatmaya başlamaktadır. Videoda kullanılan son performans görüntüsüyle başlayan sonuç bölümünde ise anlatıcı, tüm hikâyeyi genel bir sonuca bağlayarak izleyicilere çeşitli öğütlerde bulunmaktadır. Öte yandan malzeme olarak kullanılan performans videoları belirlenirken, videolarda icra edilen müzikler ile anlatımın ritmi arasındaki uyumun dikkate alındığı görülmektedir.

9 dakika 10 saniyelik bir uzunluğa sahip olan dijital hikâyenin tümünde, önceden de belirtilmiş olduğu gibi yalnızca canlı çekilen görüntülerden faydalanılmıştır. Ayrıca anlatıcının ekranda olduğu ve uzaktan görüntülü arama yöntemiyle kaydedilmiş olan görüntüler, içeriğin oluşturulmasında kullanılan malzemeler arasında, bu dijital hikâye için hazırlanmış olan tek videodur. Diğer görüntülerin tamamı, anlatıcının kendi *YouTube* kanalında bulunan mevcut videolardan elde edilmiştir. Dolayısıyla bu dijital hikâye, hemen hemen 7 farklı stok videonun bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkarılmıştır. Bu videolardan kırpılarak elde edilen görüntü parçalarının video içerisindeki dağılımına bakıldığında ise röportaj görüntülerinin toplamda 1 dakika 59 saniye, performans görüntülerinin toplamda 3 dakika 10 saniye, kitap üretim görüntülerinin toplamda 3 dakika 1 saniye ve drone görüntülerinin toplamda 1 dakikalık uzunluğa sahip olduğu görülmektedir. Her bir videodan elde edilen görüntü parçalarının ekranda kalma süreleri hesaplandığında ise röportaj görüntülerinin 2'şer saniyelik, performans görüntülerinin 6'şar saniyelik, kitap üretim görüntülerinin 4'er saniyelik ve drone görüntülerinin 8'er saniyelik *ortalama* sürelerle izleyicilerin dikkatine sunulmuş oldukları anlaşılmaktadır. Videonun tamamı dikkate alındığında ise uzunlukları 1 saniye ila 14 saniye arasında değişen görüntülerin ekranda kalma süreleri *ortalama* 4 saniye olarak hesaplanmıştır.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya gelen yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 677 yorumdan 17 tanesine yanıt verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır. İncelemeye konu olan 10 yorumdan birinin, izleyicileri Cihan Gülbudak'ın kitabının tüm yapım sürecini gösteren videoya yönlendirebilmek kanal sahibi (Akın Andırın) tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte incelemeye konu olan 10 yorumun 10'una da yanıt verildiği; verilen toplam 53 yanıttan 1 tanesinin kanal sahibine ait olduğu görülmektedir. Yanıt verilen yorum sayısının 10'un üzerinde olması nedeniyle, sıralama yapılırken yorumlara verilen yanıtların yanı sıra beğeniler de dikkate alınmıştır. 12 yanıtla listenin başında yer alan kullanıcı yorumunun 247 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 2. sırasında yer alan ve 560 beğenisi bulunan yorum, toplamda 6 yanıt almış olmasına rağmen bu yanıtlardan birinin artık yorumun altında

görüntülenemiyor olması nedeniyle 8 yanıt almış olarak kabul edilmiştir. Listenin 3. sırasında yer alan ve 7 adet yanıt alan yorumun 30 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 4. sırasında yer alan ve 74 beğenisi bulunan yorum, toplamda 6 yanıt almış olmasına rağmen bu yanıtlardan birinin artık yorumun altında görüntülenemiyor olması nedeniyle 5 yanıt almış olarak kabul edilmiştir. Listenin 5. sırasında yer alan ve 4 adet yanıt alan yorumun 575 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 6. sırasında yer alan ve 4 adet yanıt alan yorumun 168 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 7. sırasında yer alan ve kanalın sahibi tarafından tanıtım amacıyla yapılmış olan yorumun 4 adet yanıtı ve 81 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 8. sırasında yer alan ve 4 adet yanıt alan yorumun 3 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 9. sırasında yer alan ve 3 adet yanıt alan yorumun hiç beğenisi bulunmazken; toplamda 3 yanıt almış olmasına rağmen bu yanıtlardan birinin artık yorumun altında görüntülenemiyor olması nedeniyle 2 yanıt almış olarak kabul edilerek listenin 10 sırasına yerleştirilen yorumun 2 adet de beğenisi bulunmaktadır.

Videonun altına yapılan yorumlar ve bu yorumlara verilen yanıtlar incelendiğinde ise incelemeye konu olan toplam 63 gönderiden yalnızca 8 yorum ve 8 yanıtta kullanıcıların, hikâyenin içeriğiyle yüzeysel de olsa bir ilişki kurabildikleri; ayrıca yorumlara verilen yanıtlar arttıkça içeriğin bağlamından da giderek uzaklaşıldığı görülmüştür. Bununla birlikte incelemeye konu olan gönderiler arasında, dijital hikâyenin bağlamına en fazla yaklaşan gönderilerin, en yüksek beğeni sayısına ulaşanlar arasında bulundukları tespit edilmiştir.

Videonun altında yer alan yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar ise şu şekilde sıralanmaktadır: 18 kez “tahrikte bulunma”; 12 kez “beğeni ifade etme”; 9 kez “öznel yorumda bulunma”; 8 kez “enformasyon iletimi”; 7 kez “yıkıcı eleştiride bulunma”; 6 kez “soru sorma”; 5 kez “uyarıda bulunma”; 4 kez “emoji/emoticon kullanımı veya random gülme”; 4 kez “serzenişte bulunma ya da hayıflanma”; 3 kez “temennide bulunma”; 3 kez “özür belirtme ya da teşekkür etme”; 2 kez “öznel durum aktarma”; 2 kez “varsayımda bulunma”; 1 kez “iyi dileklerini sunma”; 1 kez “kişisel tarihten bir anekdot paylaşma”; 1 kez “rahatsızlık belirtme”.

5.2. Barış Özcan ve Barış Özcan YouTube Kanalının Analizi

Kanal Adı:	Barış Özcan
URL:	https://www.youtube.com/@BarisOzcan
Katılma Tarihi:	7 Ocak 2007
İlk Video Yayınlanma Tarihi:	20 Kasım 2010
Görüntüleme Sayısı:	746.107.607
Abone Sayısı:	6,15 Mn
Video Sayısı:	230
Açıklama:	I tell stories about art, design and technology. Sanat, tasarım ve teknoloji konularına "hikaye anlatıcılığı" (storytelling) perspektifinden bakış.

Tablo.6: *Barış Özcan YouTube Kanalı*

İnsanın yaşamı boyunca öğrenici olma felsefesiyle kendini araması, kendini keşfetmesi gerektiğini ifade eden Özcan (Gümüşay, 2017), aynı zamanda bunun bir süreç olduğunu da vurgulamaktadır. Özcan, kendini keşfetme sürecinin önemli dönemeçlerinden biri olan okul yıllarında sık sık münazaralara katılmaktadır. Bu yıllarda savunduğu bir konuyu sahiplenmekten ziyade onu en güzel şekilde nasıl hikâyeleştirebileceği üzerine odaklanmaktadır. Sonraki yıllarda ise birtakım hikâyeleştirme tekniklerini tasarımlarla, sunumlarla, web sitelerindeki çeşitli teknolojik araçlarla da uygulanabileceğini keşfeder. Zamanla anlatıcılık konusundaki yeteneklerini geliştirmeye başlayan Özcan, bu yeteneklerini ise en iyi şekilde videolarda sergileyebileceğine karar verir. Böylelikle hazırladığı kişisel belgeselleri *YouTube* başta olmak üzere pek çok dijital medya platformu üzerinden paylaşmaya başlar (Ünal, 2022).

Kendisini bir hikâye anlatıcısı olarak tanımlayan Barış Özcan, hikâye anlatıcılığını öğrenmeye hala devam ettiğini belirtmektedir. Bu süreçte öğrendiklerini, okuduklarını ve izlediklerini insanlarla paylaşabilmek ve sözde bilimsel inançları çürütebilmek adına dijital hikâyeler üretmektedir. Hikâyelerini paylaşmak için hikâye anlatıcılığının araçlarından biri olarak tanımladığı *YouTube*'u tercih eden Özcan, daha önce *Twitter*, *Facebook* ve *Friendfeed* gibi farklı platformlar üzerinden de çeşitli

denemelerde bulunur; ancak istediği sonuca bir türlü ulaşamaz. Sonrasında ise bir diğer çevrimiçi video paylaşım platformu olan *Vimeo* ile *YouTube* arasında kalır ve dijital hikâyelerini her iki platform üzerinden de yayınlamaya başlar. Ancak paylaşıma ve etkileşime daha fazla imkân veren yapısı nedeniyle hikâye anlatıcılığına yalnızca *YouTube* üzerinden devam etme kararı alır. Bu kararın ardından 1.000 aboneye ulaşma hedefiyle yola çıkan Özcan, sonrasında ise hedefini 100.000 abone olarak günceller (Evrim Ağacı, 2018). Bugün 6,15 milyon abonesiyle Barış Özcan, *YouTube Türkiye*'nin en fazla aboneye sahip içerik üreticilerindendir.

Sanat, tasarım ve teknoloji konularında hazırladığı dijital hikâyeleri, *YouTube* dışındaki çeşitli dijital platformlarda paylaştığında hikâyelerinin daha küçük bir kitleye ulaştığını ifade eden Özcan, *YouTube* sayesinde kendini daha fazla ifade edebilir bir hale geldiğini belirtmektedir. Hikâyelerin, *YouTube* aracılığıyla çok daha geniş bir kitleye ulaşmasıyla kullanıcılardan alınan geri bildirimler de çeşitlenmeye başlar. Bu anlamda *YouTube*'daki hikâye anlatıcılığı serüveninin kendisine çok şey katmış olduğunu ifade eden Özcan, insan psikolojisini daha iyi anlamaya başladığı düşüncesindedir. Ayrıca üstlendiği hikâye anlatma misyonu, okuduğu ve izlediği her şeye daha farklı bir gözle bakmasını sağlamıştır (Daşman, 2018).

Çok sayıda kaynaktan beslendiğini belirten Özcan, örneğin spor yaptığı esnada dinlediği bir şarkının içinde geçen bir sözün, önceki gece seyretmiş olduğu filmin bir sahnesini çağrıştırması sonucunda aldığı ilhamla birlikte kendini kitapların ve internet sayfalarının arasında dolaşırken bulduğunu ifade etmektedir (Ünal, 2022). Böylelikle hikâyelerini oluştururken okuduğu bir kitaptan veya izlediği bir filmden esinlenen Özcan, bilimsel bir kitaptan ziyade çoğu zaman sanattan yola çıkmaktadır. Zira kendisinin de ifade etmiş olduğu gibi günümüzde insan, oturduğu yerden tek bir adım bile uzaklaşmadan istediği her konuda araştırma yapabilme imkânına sahiptir. Bu anlamda kendisinin de özellikle gündem dışı bir konuda bilgi almak ve bir şeyler öğrenmek noktasında *YouTube*'dan faydalandığını belirtmektedir (Evrim Ağacı, 2018).

Ayrıca sinemaya da büyük bir ilgi duyan Özcan'a göre çağın en iyi hikâye anlatıcıları sinemacılar, özellikle yönetmenlerdir. Çünkü onlar, insanın tüm duygularına hitap edebilme başarısını göstermektedirler. Yaşamında bir dönem yönetmenlerden

aldığı ilhamla nasıl daha iyi sunum yapabileceği üzerine düşünmeye başlayan Özcan'ın hikâye anlatıcılığı serüveni de böylelikle başlamış olur. Zira hem kendi ajansında hem de çalıştığı tüm şirketlerde, kısacası tüm iş hayatı boyunca bir konferans vermek ya da bir sunum yapmak onun için daima işinin en önemli, en değerli kısmı olmuştur. Keza kafasındaki nasıl daha iyi sunum yaparım sorusu da zamanla nasıl daha iyi hikâye anlatırıma dönüşür. Buradan hareketle sinema teorisi üzerine kitaplar okumaya başlayan Özcan, kendince kitaplarda okuduğu teorilerden özet bir teori geliştirerek, bu teorinin uygulamasını da *YouTube* üzerinden gerçekleştirir. Nitekim hikâye anlatıcılığı konusundaki yeteneklerini daha da ilerilere taşımak adına *YouTube* kanalını bir pratik yapma alanı olarak kullanmaktadır. Temel gayesi ise dinleyicilerin/izleyicilerin hayal gücüne seslenebilmektir; zira bu süreçte okuduğu kitaplardan da görmüş olduğu üzere hikâye anlatıcılığında temel olan üç şey; problem, çözüm ve hayal gücüdür (Evrim Ağacı, 2018).

Tam da bu nedenle *YouTube* içeriklerini "bilim odaklı" olarak tanımlamaktan kaçınır; bunun yerine "sanat, tasarım ve teknoloji" hikâyeleri anlattığını ifade eder. Çünkü ona göre bilim verilerle ilgilenirken, hikâyeler ise verilmeyenlerle, hayal gücüyle ilgilidir (Ünal, 2022). Dolayısıyla dijital hikâyelerinde hiçbir zaman bilimi popülerleştirme ya da popüler olma amacı taşımamıştır. Bu nedenle *YouTube* kanalını da hikâye anlatıcılığını daha ileri seviyelere taşımak üzere geliştirdiği teorinin, pratikteki bir yansıması olarak tanımlamaktadır. Nitekim hala *YouTube* kanalı üzerinden öğrendiklerini paylaşmaya devam etmektedir. Ayrıca üç yıl önce kanalda yayınlanmış olan bir video ile yakın zamanda yayınlanan herhangi bir video seyredildiğinde, teknolojik anlamda ilerleme kat edilmiş olduğu görülebilse de üslupta birkaç ufak gelişmenin dışında çok da fazla bir değişiklik olmadığı hemen fark edilecektir (Evrim Ağacı, 2018).

Öte yandan multimedya araçlarının kullanımı konusunda oldukça bilgili olan Özcan, bu konudaki yeteneklerini hikâye anlatım teknikleriyle birleştirmektedir. Bu yolla hikâyelerindeki anlatımı ses, müzik, infografik, tasarım ve çeşitli materyaller ile güçlendiren Özcan'ın, *YouTube*'u tercih etmesinin bir diğer sebebi de buna son derece uygun bir ortam sağlıyor olmasıdır. Başlangıçta üslup tercihi olarak videolarda yalnızca

sesiyle yer almak ve kendini göstermek arasında kalan Özcan, *Instagram*'da paylaştığı fotoğraflar arasından kendisinin bulunduğu fotoğrafların daha fazla etkileşim aldığını fark edince bunlardan ikincisinde karar kılar. Bu sayede göz göze iletişim ve yakınlık hisleri oluşturarak insanları daha fazla etkileyebileceğini düşünür ve bilinçli bir tercih olarak kendini ekranda göstermeyi seçer (Evrim Ağacı, 2018).

Özcan, *YouTube*'daki dijital hikâye anlatıcılığının yanı sıra profesyonel iş yaşamında girişimcilik ve yatırımcılık faaliyetleriyle ilgilenmektedir. Markaların kendi hikâyelerini yenilikçi yollardan anlatabilmelerini sağlamak adına etkinlik gösteren ve New Yok ve İstanbul'da ofisleri bulunan Abak.us medya ajansının da sahibidir. Bunun yanı sıra zaman zaman *Apple, Adobe* ve *LinkedIn* gibi pek çok uluslararası yazılım firmasına danışmanlık yapmaya ve sosyal medya hizmeti sunmaya da devam etmektedir. Özellikle pandemi sürecinde insanlar evlerine kapanınca uzun yıllar yapmış olduğu kurumsal konuşmacılık işine de geri dönen Özcan, kurumlar için *YouTube*'daki canlı yayınlarına benzer online sunumlar hazırlamaktadır. Bundan önce çeşitli kurum etkinliklerinde ve konferanslarda 600'den fazla konuşma yapmış olan Özcan, ara sıra da Tuhaf Dergisi için yazılar kaleme almaktadır. Tüm bunlardan arta kalan vakitlerinde ise müzik ve kısa film yapımı üzerine çalışmalar yürütmektedir. Geçmişte ise *TRT, el-Cezire* ve *CNN Türk* gibi kanallarda yayınlanmış olan çok sayıda belgesele imza atan Özcan; piyasada *Photoshop, After Effects, Premiere* ve *Acrobat Reader* gibi pek çok yazılım ürünü bulunan *Adobe* için de altı yıl boyunca Akdeniz Ülkeleri Satış Müdürlüğü görevini yürütmüştür (Ünal, 2022; speakeragency.com.tr).

YouTube'da yaptığı işleri ise kişisel bir proje şeklinde değerlendiren Özcan, konuya profesyonel olarak yaklaşmak yerine, amatör bir ruhla yoluna devam etme niyetindedir. Dolayısıyla *YouTube*'u bir para kazanma aracı olarak görmemektedir. Zira *YouTube*'a içerik üretme işinin maddi gelir amacıyla yapılması durumunda insanın devam edecek enerjiyi kendinde bulamayacağı düşüncesindedir. Bu anlamda *Youtube*'u, insanın iki üç yıl boyunca yalnızca kendinden vererek yürüyebileceği bir yol olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla maddi kaygılardan ziyade nasıl daha fazla değer üretebileceğine ve nasıl daha iyi hikâye anlatabileceğine odaklanmaktadır. Dolayısıyla her defasında daha kaliteli içerikler paylaşabilmek asıl önceliğidir. Bunun yanında

YouTube'da yaptığı işten, tam zamanlı olarak geçimini sağlayabileceği kadar da bir gelir elde edememektedir (Gümüşay, 2017; Evrim Ağacı, 2018).

Ancak *YouTube* üzerinden icra ettiği dijital hikâye anlatıcılığını, mümkün olması halinde tam zamanlı bir meslek olarak sürdürebilme arzusundadır. Çünkü bu işi son derece tatmin edici bulmaktadır. İnsanlarla bir şeyler paylaşmak ve onlardan gelen dönütlerle işe yaradığını hissetmek ona büyük bir haz vermektedir. Örneğin Türkiye'nin en ücra köşesindeki bir köy okulundan gelen ve videolarının bir öğretmen ya da bir öğrenci tarafından derste gösterilmesi üzerine sınıftaki öğrencilerden alınan tepkileri aktaran mesajlar, onun en büyük motivasyon kaynaklarından biridir. Bu tarz mesajları çokça aldığını ifade eden Özcan, hayatı geçindirmek için motivasyonun tek başına yeterli olmadığının da altını çizmektedir. Öte yandan bir yolunun bulunması ve tek geçim kaynağının içerik üretmek olması durumunda ise hikâye anlatıcılığı meselesine daha fazla odaklanabileceğini ve daha kaliteli içerikler üretebileceğini de belirtmektedir. Zira kişisel tatmini çok yüksek bir iş olması nedeniyle bu konuda başarılı olacağına da inanmaktadır (Evrim Ağacı, 2018).

Bunun yanı sıra çok fazla sponsorluk teklifi de aldığını ifade eden Özcan, bunların yaklaşık %80'ini ise reddettiğini belirtmektedir. Geriye kalan %20'lik kısım için herhangi bir içerik ürettiğinde ise bunu geleneksel video paylaşım günü olan Pazar günü yerine Perşembe ya da Çarşamba günleri yayınlamayı tercih etmektedir. Bu sayede Pazar günü videosu yine her zamanki gibi tamamen kişisel tercihlerinin ürünü olarak ortaya çıkabilmektedir. Zira Özcan bu videoları tümüyle idealist bir perspektifle ve kendi alanından ayırdığı şeylerle üretmektedir. Dolayısıyla sponsorun talebi üzerine ekstra olarak hazırladığı videolar ise bir anlamda izleyenler için sponsordan gelen hediyeler gibi olmaktadır (Evrim Ağacı, 2018).

İzleyicileri ile arasında güvene dayalı bir ilişki bulunduğunu belirten Özcan, bunun kendisi için son derece önemli olduğunu ifade etmektedir. Bu ilişkiyi sürdürülebilir kılmak için de sponsorluk tekliflerine belirli bir sorumluluk duygusu ile yaklaşmaktadır. Kanalın popülerliği arttıkça markalardan gelmeye başlayan tanıtım tekliflerinin çoğunu reddeden Özcan'ın bu konudaki önceliği ise marka ile kanal arasında uyum bulunması ve tanıtılacak ürünün izleyicilerin yaşamına katkı sunabilecek

olmasıdır. Ayrıca markanın ürün ya da hizmetlerini hâlihazırda kendisi de kullanıyor ise videolarında yine bunlardan bahsedebilmektedir. Çoğu durumda bunun mümkün olmaması nedeniyle ürünün izleyici kitlesine bir fayda sağlayıp sağlamadığına, onların yaşamında bir katma değer oluşturup oluşturmadığına bakmaktadır (Daşman, 2018).

Bu sınırlar çerçevesinde sponsorluk tekliflerine sıcak bakan Özcan, gizli reklam stratejilerinin ise insanlar tarafından rahatsız edici bulunduğunu belirtmektedir. Bu nedenle insanlara fark ettirmeden onlara bir şey satabilmenin derdinde olan tanıtım fikirlerine karşıdır. İyi niyetin zedelenmemesi gerektiğini ve izleyiciyi "aptal yerine koyma"nın, bir taraftan bir şeyler anlatırken bir taraftan da markanın bir ürününü gizliden gizliye izleyiciye kakalamaya çalışmanın yanlış olduğunu düşünmektedir. Bu sebepten dolayı sponsor desteğiyle hazırladığı videolarda bunu hem sözle ifade ederek hem de açıklama kısmına yazarak "bu videonun sponsoru şudur" diye mutlaka belirtmektedir. En kötüsünün ise videonun konusundan, verilmek istenilen mesaja kadar tüm içeriğin sponsor tarafından belirlenmesi olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla markaları, kanalında birer misafir olarak gören Özcan, sponsorluk anlaşmalarını belirli prensipler çerçevesinde yapmaktadır. İçeriği oluşturmadan önce hazırladığı senaryoyu hiçbir şekilde sponsor ile paylaşmamaktadır. Marka adına teknik bir hata olup olmadığını kontrol ettirmek amacıyla yalnızca "sponsorun mesajı" denilen ve otuz ila kırk saniye arası süren bir kısmı sponsor ile paylaşmaktadır. Sponsordan aldığı geri bildirime göre eğer teknik bir hata varsa bunu düzelttiğini söyleyen Özcan, bugüne kadar video yayınlanmadan önce sponsorların içeriği göremediklerini, yalnızca markayla ilgili kısım ile konu başlığından haberdar olduklarını ifade etmektedir. Nitekim Özcan ancak bu sayede kendisi olmaya devam edebildiğini belirtmektedir. Öte yandan markaların kendi iletişim stratejilerine de saygı duyulması gerektiğini belirten Özcan, onların beklentilerini de karşılayabilmek adına işe markanın hikâyesini öğrenek başlamaktadır. Nitekim ortaya tatmin edici bir içerik çıkabilmesi için markanın hikâyesi ile kendi hikâyesinin ve izleyicilerininkinin kesişmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Daşman, 2018; Evrim Ağacı, 2018).

Aynı zamanda marka ile içeriğin örtüşmesi durumunda sponsor desteği alınmasında bir sakınca görmediğini belirten Özcan, çoğu durumda sponsor

desteklerinin içerik üreticilerinin daha iyi içerikler üretebilmeleri noktasında önemli katkılar sağlayabildiğini ifade etmektedir. Bu durumu kendisinden hareketle açıklamaya çalışan Özcan; örneğin herhangi bir konuda belgesel tarzı bir video serisi ortaya çıkarmak istediğinde, konuya daha fazla eğilmesi ve daha uzun süreler araştırma yapması gerekeceğini, dolayısıyla fazladan harcayacağı bu emek ve mesainin de bir karşılığının olabilmesi adına maddi bir desteğin mutlaka önceden sağlanmış olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu desteğin ise yalnızca *Patreon* gibi kitlesel bir fonlama sistemi aracılığıyla izleyiciden talep edilerek veya bir markayla sponsorluk anlaşması yapılarak sağlanabileceğini belirten Özcan, idealizmle ancak bir yere kadar devam edilebildiği görüşündedir (Evrim Ağacı, 2018).

Bununla birlikte hikâye anlatıcılığını insanlığa ve topluma karşı duyduğu sorumluluk ve görev bilinciyle yaptığını belirten Özcan'ın, *YouTube*'a içerik üretmekteki amacı ise insanlara bilgi vermekten çok, onlara ilham kaynağı olabilmektir. Ayrıca yıllar içinde izleyicilerden aldığı pek çok mesaj ona, hazırladığı dijital hikâyeler aracılığıyla çok sayıda insana dokunabildiğini ve onların hayatlarında iyi yönde değişimlere sebep olabildiğini göstermiştir. Bu hikâyeler sayesinde kimileri sigara gibi kötü bir alışkanlığından vazgeçerken kimileri de aldığı ilham ve motivasyonla yaşamda kendine yeni bir rota çizmiştir. Bu anlamda Özcan, *YouTube* aracılığıyla her türlü konuda değişim sağlamanın mümkün olduğu inancındadır. Çünkü ona göre *YouTube,* kitaba kıyasla ulaşılması çok daha kolay bir mecradır. Bugün bir kütüphanesi dahi bulunmayan köy okullarında, kitaplara erişimi olmayan çocukların bile bir şekilde *YouTube* erişebilme şansları vardır. Bu noktada kolay tüketilebilir olan görüntülü içerik yayıncılığı ile ulaşılması en zor olan yazılı içeriği bir araya getirme çabasında olduğunu ifade eden Özcan, bu yaklaşımın popülerlik kazanarak daha fazla göz önünde olmaya başlamasıyla daha çok insan tarafından ulaşılabilir hale gelmesinin günümüzde önemli bir fırsat olduğunu belirtmektedir. Çünkü ona göre bireyin değişimi, ailelerin değişimine, ailelerin değişimi de uzun vadede toplumların değişim ve dönüşümüne yol açmaktadır. *YouTube* ise bu anlamda hem bir eğlence aracı hem de bir okuldur. Ayrıca Özcan, yaptığı canlı yayınları veya hazırladığı videoları Türkiye'nin ücra bir köyünde, evinde oturup izleyen bir çocuğun, yarın öbür gün Mars'a yapılacak yolculuklarda rol

alan kilit isimlerden biri olabileceğine tüm samimiyetiyle inanmaktadır (Evrim Ağacı, 2018).

Bununla birlikte Barış Özcan, *YouTube* tarafından yürütülen *Creators for Change* adlı proje kapsamında dünya ölçeğinde belirlenmiş olan *12 Değişim Elçisi*'nden biri olmuştur. *Creators for Change* programı, *YouTube* kanallarında toplumsal meseleler üzerine içerikler üreten ve bu konuda insanlara rol model olabilecek kişilerin görünürlüklerini ve sayılarını daha da arttırabilmek amacıyla *YouTube* tarafından hayata geçirilmiş olan bir projedir. "Nefret söylemiyle mücadele eden, yabancı düşmanlığı ve aşırıcılığa karşı duran ve başkalarına karşı daha fazla hoşgörü ve empati gösterilmesini savunan bu içerik oluşturucular, dünyanın dört bir yanındaki takipçi kitlelerinden başlayarak olumlu bir sosyal değişim yaratmaya yardımcı" olmaktadır (YouTube Creators for Change, 2016). Barış Özcan da bu proje kapsamında *YouTube*'dan gelen davet ve destek üzerine senaryosunu Türkçe ve İngilizce olarak kaleme aldığı *Scarecrow/Korkuluk* (2017) adlı bir web dizisi hazırlamıştır. Çekimleri New York'ta gerçekleştiren dizinin, bölümlerini ilk olarak parça parça yayınlayan Özcan; tüm bölümlerin (7 bölüm) yayınlanmasının ardından ise diziyi tek parça halinde kanalına yüklemiştir. Dizi, bugün itibariyle toplam olarak iki milyondan fazla izlenme sayısına ulaşmıştır (Daşman 2018; speakeragency.com.tr).

Öte yandan Özcan, *Creators for Change*'in, *YouTube*'un nefret söylemi üretme ve ötekileştirme bağlamında giderek bozulan imajını düzeltebilmek ve platformun hala reklamcılar için cazip bir yer olabilmesini sağlamak adına hayata geçirilmiş bir proje olabileceğini ileri sürmektedir. Ona göre projeyle reklamcılara ve markalara; *YouTube*'da kötü örneklerin olabileceğinin ve medyanın da bu kötü örnekleri öne çıkartmayı çok sevdiğinin, ancak bununla beraber sosyal sorunlardan bahseden, değişim için, insanların ve toplumların değişimi için çaba sarf eden kişilerin de *YouTube*'da var olduğunun mesajı verilmek istenmektedir. Nitekim bu doğrultuda Londra'da gerçekleştirilen Creators for Change etkinliğine, kâr amacı gütmeyen pek çok kuruluş davet edilmiştir. Program kapsamında insanların ve kuruluşların bir araya gelmeleri sağlanarak sosyal değişime katkı sunulmaya çalışılmaktadır (Evrim Ağacı, 2018).

5.2.1. Kim Ulan* Bu Elon Musk?

Başlık:	Kim Ulan* Bu Elon Musk?
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=hQXLrPlcbeo
Süresi:	15:38
Yüklenme Tarihi:	12 Kasım 2017
İzlenme Sayısı:	9.059.424
Beğenme Sayısı:	368.054
Yorum Sayısı:	16.877
Tanımı:	Kasım 2017'de Türkiye'de yüzbinlerce insanın kafasında, eminim bu videonun başlığındaki soru vardı. Sizi tenzih ederim. Daha önce videolarımda da bahsettiğim bu ilginç kişiliği siz zaten tanıyor ve takip ediyor olabilirsiniz. Ama 1 milyon kişinin tanıdığını pek sanmıyorum. Yine de neredeyse o kadar kişi onun Instagram'da paylaştığı şu fotoğrafı beğendi. Türkiye'ye ilk kez gelen ve Instagram'ından genellikle uzay ve roket fotoğrafları paylaşan bir adam neden böyle bir fotoğraf çektirip yayınlamış olabilir? Hayatının farklı yönlerine bakıp bu soruya birlikte cevap arayalım mı? ~ Canon C200 ile 4K çekilmiştir. ~ Videonun tam metni ve kaynaklar sitemde: http://barisozcan.com/kim-ulan-elon-musk ~ Kısa filmim "Korkuluk"u izlemek için https://www.youtube.com/watch?v=wGjjA... ~ Yeni videoları kaçırmamak için ► http://bit.ly/barisozcanyoutube Altyazı eklemek için ► http://www.youtube.com/timedtext_cs_p... ~ STT ► http://bit.ly/stt-serisi OKU ► http://bit.ly/oku-serisi İZLE ► http://bit.ly/izle-serisi VLOG ► http://bit.ly/barisozcan-VLOG ~ http://twitter.com/BarisOzcan

	http://google.com/+BarisOzcan http://facebook.com/BarisOzcan http://instagram.com/BarisOzcan http://BarisOzcan.com/sikca-sorulan-s... ~ ~ ~ *Türk Dil Kurumu'na göre ulan: ünlem kaba konuşmada 1) ünlem Ey "Ulan, bizim sokak çocukları ne insan şeyler be!" – M. Ş. Esendal 2) Öfke ve nefret anlatan bir seslenme sözü "Uşaktım ulan ne olacak, dediği zaman kimse sesini çıkarmazdı." – S. F. Abasıyanık
Kategori:	Eğitim

Tablo.7: *Kim Ulan* Bu Elon Musk?*

Anlatıcı, hikâyesine ortaya attığı bir varsayım ile başlar: "Kasım 2017 de Türkiye'deki yüz binlerce insanın aklında muhtemelen bu videonun başlığındaki soru vardı". Daha önce yayınladığı bazı videolarda Elon Musk hakkında çeşitli bilgilere yer vermiş olan anlatıcı, bu videosunda ise çoğu zaman uzay ve roket fotoğrafları paylaşan bir adam olan Musk'ın, Türkiye'ye gerçekleştirdiği ilk ziyaretinde nasıl olup da Anıtkabir'de çekilmiş bir fotoğrafını *Instagram* hesabından paylaşmış olabileceği sorusunun peşine düşer.

Hikâyesine giriş yaparken ortaya attığı sorunun yanıtını izleyici de sürece dâhil ederek aramaya koyulan anlatıcı, onlarla video boyunca Musk'ın yaşam öyküsünden çeşitli anekdotlar paylaşır. Hakkında yazılmış olan tek resmi biyografi kitabının yazarı ile gerçekleştirdiği ilk buluşmada, ona "Deli miyim?" sorusunu yönelten Musk, gerçekten de deli olabilir miydi? Gece gündüz demeden çalışarak kurduğu şirkete yeni ortaklar ve yatırımcılar kazandırarak şirketin daha da büyümesini sağlayan, ardından bu şirketin sunduğu ve artık Türkiye'de geçerli olmayan *PayPal* adlı çevrimiçi ödeme sistemini dünya üzerindeki toplam 200 ülkeye kabul ettiren Musk, bir süre sonra büyük emek vermiş olduğu bu şirketi 1.5 milyar $'a elinden çıkarır. Bu satışın ardından cebine, 165 milyon $ gibi hayatının sonuna kadar tek bir gün bile çalışmadan rahat rahat

yaşayabileceği miktarda nakit para koyan Musk, her "akıllı" insanın yapacağı gibi henüz imara açılmamış birkaç tane arsa alarak etrafını çitlerle çevirmek yerine, ancak bir delinin yapabileceği yaparak kendisine bir roket fabrikası kurar! Musk, *PayPal*'in satışından elde ettiği 165 milyon $'ın üzerine "mutfakta kumbarasında biriktirdiği birkaç milyon doları daha ekleyerek", üç ayrı sanayi kolunda faaliyet gösteren üç farklı şirkete yatırımda bulunur. Elindeki paranın "10 milyon dolarını enerji şirketindeki SolarCity'ye, 70 milyon dolarını otomotiv sektöründeki Tesla'ya ve 100 milyon dolarını da uzay endüstrisindeki SpaceX'e" yatırır. Öte yandan birbirinden riskli endüstri alanlarında faaliyet gösteren bu üç şirket, aslında ortak bir vizyona hizmet etmektedir. Bu noktada anlatıcı, bununla neyi kastetmek istediğini videonun sonunda açıklayacağını belirterek anlatımına devam eder.

Teknoloji yatırımcılarının farklı alanlarda pek de başarılı olamadıklarını, internet ve bilgisayar teknolojilerinden kazandıkları paralı çoğunlukla yine bu alanlara yatırmayı tercih ettiklerini ifade eden anlatıcı, Musk'la sıkça karşılaştırılan Steve Jobs'u bu durumun dışında bir örnek olarak sunar; ancak o bile teknoloji dışında yalnızca eğlence sektöründe başarılı olur. 2008 yılında kurucu ortağı olduğu *Apple* firması, *iPhone*'nun yeni modeli *3G*'yi piyasaya sürerken, kurucusu olduğu bir başka şirket, *Pixar Animation Studio* ise gösterime soktuğu *WALL·E* adlı animasyon film ile gişeleri altüst eder. Bunun yanı sıra *Apple* firması, geliştirdiği *iPod* ve *iTunes* adlı ürünlerle de bir dönem müzik endüstirisinin devlerine kafa tutar. Ancak gözünü Uzay'a dikmiş olan Elon Musk, risk değil; ultra risk almaktadır. Çünkü bu alanda mücadele etmesi gereken şirketler değil; ABD, Rusya ve Çin gibi dünyanın önde gelen ülkeleridir.

Bu alana yaptığı 100 milyon dolarlık yatırım ile yıllık bütçesi 19 milyar $ olan NASA'yla rekabet edebileceğini düşünen Elon Musk'ın bir uzay şirketi kurabilmek için attığı ilk adım, uzay ve roketler hakkında bulabildiği bütün kitapları okumak olur. Dolayısıyla işe aldığı mühendislerden kimi taleplerde bulunurken, konuya en az onlar kadar hâkim olduğunu da gösterebilmiştir. Ayrıca işe alım mülakatlarının tümünde yer alırken, şirketine alacağı ilk 1000 kişiyi kendisi belirlemiştir. Öte yandan Musk'ın, bu görüşmeler sırasında adaylara oldukça enteresan sorular yönelttiği de söylenmektedir. Eski bir NASA çalışanı olan Jim Cantrell, kendisini doğrudan arayarak onu şirketi için

çalışmaya davet eden Musk ile arasında geçen bir telefon konuşmasını şu sözlerle aktarmaktadır: “Bir gün arabam ile yolda giderken bi telefon çaldı. Açtığımda komik aksanlı biri... ‘Ben bir milyarderim ve bir uzay programı başlatacağım ve sizinle de mutlaka görüşmem gerekiyor’ dedi. O sırada onu çok iyi duyamıyordum ve dediklerine pek fazla güvenemedim”

Musk ile yaptığı ilk telefon görüşmesini bu sözlerle aktaran Cantrell, bu ilk görüşmede onun ismini tam olarak algılayamadığını, başlarda “Yun Musk” sandığını da itiraf eder. Ancak Musk’ın isminin nasıl telaffuz edildiği konusunda bu güne kadar kafası karışık olan tek isim Cantrell değildir; keza anlatıcının bu videonun başlığına “böyle, biraz ses olarak benzeyen bir kelime” koymasının nedeni de telaffuzunun doğru hatırlanabilmesi içindir. Asıl meseleye dönecek olursak Musk, hayalindeki şirketi kurmak için ilk adım olarak uzay ve roket bilimi hakkında bulabildiği bütün kitapları okuyarak kendisine teorik bir altyapı oluşturmuş, ardından da bu alanda çalışan “dünyanın en parlak beyinlerini etrafın[d]a” toplayarak kurduğu ekiple birlikte projelerini birer birer hayata geçirmeye başlamıştır. SpaceX’in kuruluş öyküsünü bu sözlerle izleyiciye aktaran anlatıcı, kendisi için şirketin nasıl kurulduğundan ziyade neden kurulduğunun daha önemli olduğunu belirterek hikâyesini farklı bir boyuta taşır.

İngilizce’de yapılması en zor işler için kullanılan “Ya altı üstü bir bulmaca; roket bilimi değil sonuçta” şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Bir anlamda bu ifade ile dünyada en zor çalışma alanı olarak roket bilimi işaret edilmektedir. Dolayısıyla Elon Musk, *PayPal*’in satışının ardından cebine koyduğu tonlarca nakit para ile tam rahata kavuşacağı sırada böylesine zorlu bir yolculuğa çıkarak bir anlamda, “dünyanın en parlak beyinlerinin *Facebook*'ta daha fazla nasıl reklam gösterebiliriz konusunda çalışmalarına daha fazla dayanamayıp onların gerçekten de roket mühendisliği yapmalarına imkân” sağlamıştır. Aslında Musk’ın tüm bu deliliğin arkap lanında, sahip olduğu o büyük vizyon yatmaktadır: “Günün birinde Mars'a gidip oraya yerleşebilme hayali…”.

Los Angelas’ın tam ortasına kurulmuş olan *SpaceX*’in fabrika binasında bulunan ve Elon Musk’ın ana çalışma ofisine giden koridorun duvarlarında iki adet poster asılı durmaktadır. Bu posterlerden birinde Mars bugünkü haliyle, “yani soğuk,

çorak, o kırmızı gezegen olarak" resmedilirken; onun tam karşısında yer alan posterde ise Musk'ın gelecek hayali yer almaktadır: Okyanuslarla çevrili yeşillikler içerisinde bir Mars görüntüsü. Keza Musk'ın gelecek idealini ortaya koyarken sarf ettiği şu sözler, onun sahip olduğu o büyük vizyonun bir çıktısı gibidir: "İnsanlığın parlak bir geleceğe sahip olduğunu düşünerek ölmeyi tercih ederim."

SpaceX'in yanı sıra Musk'ın sahibi olduğu ve elektrikli otomobiller üreten *Tesla* adlı şirket de aslında bu büyük vizyonun bir parçasıdır. Çünkü *Tesla* ile ilgi alınmış olan bütün patentler halka açık bir şekilde sunulmaktadır. Dolayısıyla *Tesla* tarafından üretilen bütün otomobiller adeta "açık kaynak kodlu bir yazılım gibi; dileyenin ücretsiz olarak alıp bir web sitesi yapabileceği wordpress gibi"dir. Bu patentlere, şirketin rakipleri dâhil herkes tarafından ulaşılabilmektedir. Musk, ulaşım alanında geliştirmiş olduğu *Hyperloop* gibi diğer bazı projelerini de aynı şekilde tüm insanlığın hizmetine sunmaktadır. Yaptıklarına bir anlam veremeyen ve onu "delilikle" itham eden insanlara ise şu yanıtı vermektedir: "Deliklerle dolu bir gemideyiz ve bu gemi su alıyor. Biz Tesla'yla bu suyu boşaltan bir kova yaptık. Siz olsanız kovanın tasarımını paylaşmaz mısınız?". Nitekim Musk'ın dünyayı kastederek sarf ettiği bu sözlerin ve sahip olduğu o büyük vizyonun arka planında "bu geminin su aldığına" dair o derin korkunun yattığını söylemek yanlış olmaz.

Dünyanın geleceği hakkında oldukça endişeli olan ve yaşanılan küresel iklim krizine karşı, güneş ve benzeri sürdürülebilir enerji kaynaklarına yönelinmesi gerektiğini savunan Elon Musk'ın kurmuş olduğu bir diğer şirket *SolarCity*, bugün Amerika'nın en önemli güneş paneli üreticisi konumundadır. Şirket en son, çatılardaki kiremitlerin güneş enerjisini elektrik enerjisine dönüştürmesini sağlayan bir ürünü, normal bir çatının maliyetine eş değer bir fiyatla piyasa sürmeyi başarmıştır. Şirket ayrıca, herkesin bir gün çatısını yenilemek zorunda kaldığı zaman, maliyeti daha düşük olan ve güneş enerjisini kullanan bu çatı sistemini tercih edecek olmasından dolayı gelecekte tüm insanlığın kendi kendini idare eden evlerde oturacağı iddiasını taşımaktadır. Bu doğrultuda, üretilen enerjinin depolanabilmesi ve gerektiği anlarda *Tesla* marka otomobillerin şarj edilebilmesi için ev tipi piller de üreterek satışını yapmaktadır. Dolayısıyla bütünüyle bir ekosistem tasarlanmakta olduğunu söylemek

yanlış olmaz. Zira bu tür piller, yalnızca evlerin değil; bütün elektrikli otomobillerin en önemli ihtiyacıdır. Bunun çok iyi farkında olan Musk, bu ihtiyaca binaen *Gigafactory* adını verdiği lityum-iyon pil üretim fabrikalarını kurmuştur. Planlanan beş üretim tesisi arasından yalnızca birinde üretim başlamış olmasına rağmen *Gigafactory*, lityum-iyon pil üretim kapasitesi anlamında bugün dünyadaki tüm rakiplerinin önüne geçmiş durumdadır.

İnsanlığın geleceği hakkında Elon Musk'ı kaygılandıran bir diğer meselenin odağında ise dostu Larry Page bulunmaktadır. Musk, *Google*'ın kurucularından biri olan Page'in, "bir yerlerde insan ırkının kökünü kazıyabilecek kapasiteye sahip [olan] yapay zekalı bir robot filosu" kurmakta olabileceği yönünde bir endişe taşımaktadır. Onun bu endişesinin altında yatan temel düşünce ise Page'in iyimserliğinin, aynı zamanda onun en zayıf noktası olabileceği ve bu nedenle konu hakkında gerekli bütün önlemleri almaktan geri durabileceğidir. Nitekim yapay zekânın geleceği konusunda oldukça karamsar bir portre çizen Musk, bu teknolojinin olumsuz etkilerine karşı araştırmalar yapan ve kâr amacı gütmeyen *OpenAI* adlı organizasyonunun da kurucuları arasında yer almaktadır.

Hikâyesini sürdüren anlatıcı, o an elinde tuttuğu ve Elon Musk hakkında yazılmış olan biyografi kitabını izleyiciye göstererek Musk'ın hayatıyla ilgili bahsedeceği daha pek çok ayrıntı bulunduğunu ifade eder. Musk, henüz 12 yaşındayken kendi tasarladığı *Blaster* adlı uzay oyununu yaklaşık 500 $'a satarken, yazılım alanındaki ilk satışını da böylelikle gerçekleştirmiş olur. Musk'ın yaşamında annesinin ünlü bir fotomodel olmasının yanı sıra daha pek çok ilginç ayrıntı bulunmaktadır. Örneğin, *Iron Man* adlı sinema filminde Tony Stark karakterini canlandıran Robert Downey Jr.'ın, filmin çekimleri sırasında Elon Musk'ı ziyaret ettiği ve oynadığı bu karakteri de ondan aldığı ilhamla yarattığı rivayet edilmektedir.

Hikâyenin bu bölümüne kadar Elon Musk'ın yalnızca ilham verici özelliklerinden söz eden anlatıcı, tıpkı her insanda olduğu gibi onun da yaşamında birtakım kusurlar bulunduğunu belirterek hikâyesini farklı bir boyuta taşır. Örneğin aile yaşamı ve insan ilişkileri konusunda problemler yaşamış olan Musk, bazen kazançlı çıkarken bazen de kaybeden olmuştur. Bu nedenle anlatıcı, hikâyenin bu noktasında

şöyle bir öğütte bulunur: "'Kim ulen bu Elon Musk?' diyip onu küçümsemek de yaptıklarını ağzının sularını akıta akıta öve öve bitirip anlamsız fanatik bir hayranlık içerisine girmek de mantıklı değil". Keza bu yaklaşımın, tüm insanlar için geçerli olduğunu vurgulayan anlatıcı, böylesi bir tavır takınmak yerine onun yaşamından ilham alabilmenin, kendi yaşamlarımıza uygulayabileceğimiz sonuçlar çıkarabilmenin çok daha önemli olduğunun altını çizmektedir. Kendisinin de her zaman bardağın dolu tarafına odaklanmayı tercih ettiğini belirten anlatıcı, hikâyesine Musk'ın biyografisinde yer alan ve onun çocukluğuna dair kendisini de oldukça etkilemiş olan bazı bölümlerden aktardığı anekdotlarla devam eder.

Bugün bir Amerika Birleşik Devletleri vatandaşı olan Elon Musk, dünyaya gözlerini Güney Afrika'da açar. Dolayısıyla çocukluğu da bu ülkede geçer. Burada yaşanan şiddet ve gerilimin, kabile savaşlarının içinde büyür. En çarpıcı karakter özelliklerinden biri olan kitap okumaya dair içinde hissettiği yoğun arzu da o yıllarda oluşmaya başlar. Onun için günde 10 saate yakın kitap okumak veya bir hafta sonu oturup iki kitap bitirmek oldukça sıradan olaylarmış. Kitapta yazdığına göre Elon Musk, o günlerini şu sözlerle anlatmaktadır: "Bir keresinde okulun ve komşu okulun kütüphanelerindeki kitapların hepsini bitirmiştim. Bu sanırım üç ya da dördüncü sınıftaydı. Kütüphaneciyi benim için kitap sipariş etmesi konusunda ikna etmeye çalıştım. Böylece Britannica Ansiklopedisi'ni okumaya başladım. Bu oldukça faydalı olmuştu". Ardından da vizyonunu belirleyen ve ona, ileride yapacağı büyük işlerin ilk adımını attıran o cümleyi kurar: "Neyi bilmediğiniz hakkında hiçbir fikriniz yok".

Henüz Amerika'da bir üniversite öğrencisi iken gelecekte insanlığı en fazla tehdit edecek konular üzerine düşünen Musk, kendisine çalışma alanı olarak şu üç başlığı belirler: internet, temiz enerji ve uzay. Keza yaşamının geri kalanında attığı her bir adımda, aldığı her bir kararda bu anlayış doğrultusunda hareket eden Musk'ın kurduğu bütün şirketler de onun bu vizyonuna hizmet eder görünmektedir. Nitekim anlatıcının aktardığına göre "Musk'ın uzun vadeli ideali ise SpaceX vasıtasıyla uzayda gezegenler arası seyahat edebilen bir medeniyet yaratarak insanlığa yardım etmek"tir. Akıllara gelen, Elon Musk'ın bu idealini gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği sorusundan ziyade asıl önemli olan konu, insanın böylesi bir vizyona sahip olmasıdır.

Her şeyden önce insan kendisine böyle yüksek bir hedef belirlemeli ve belirdiği bu hedefe ulaşmak için de roketlere gerekli yakıtı doldurmalıdır. Anlatıcının, roketlere yakıtı doldurmakla kastettiği "okumak"tır; "ama kelimenin tam anlamıyla 'okumak'. Sadece bilmek için değil... Elon Musk'ın da söylediği gibi neleri bilmediğini fark etmek, onları da görebilmek için 'okumak'. İşte vizyon budur!".

Elon Musk'ın yaptığı şeyin de tam olarak bu olduğuna inanan anlatıcı, hikâyesini tamamlarken bir varsayımda daha bulunur. Musk'ın, çocukluk yıllarında okumuş olduğu o ansiklopedideki "A" maddesinin sonlarında yer alan bir isim özellikle dikkatini çekmiştir. Çünkü tıpkı kendisi gibi onun da yüksek hedeflere sahip birisi, "İstikbal göklerdedir." diyen birisi olduğunu fark etmiştir. Nitekim Türkiye'ye adımını attığı daha ilk günden onu ziyaret etmesinin ve oradan söz konusu o fotoğrafı paylaşmasının nedeni de tam olarak budur. Keza sonrasında paylaştığı bir başka fotoğrafın altına yazmış olduğu şu satırlar, Musk'ın okumuş olduğu şeyleri oldukça iyi anladığını ve bunları kendi vizyonuyla da örtüştürdüğünü bizlere göstermektedir: "Üç kırık kaburga… Bir delik akciğer… Ama o yine de savaştı… Yurtta barış, dünyada barış için…".

Video, doğrudan anlatıcının performansı ile başlar. Üzerine giydiği beyaz bir tişört ile izleyicinin karşına çıkmayı seçmiş olan anlatıcı, dekor tasarımı olarak da beyaz, sade bir fon tercih eder. Keza video boyunca, ekrana geldiği bütün görüntülerde kullandığı çekim ölçeği, tek bir çekim planının (omuz plan) çeşitlemelerinden ibarettir. Öte yandan performansını ortaya koyarken bakışları daima kameranın üzerinde olan anlatıcı, karşısında biri ya da birileri varmış gibi davranır. Zaman zaman ortaya attığı birtakım sorularla izleyiciyi hikâyenin akışına dâhil eder.

Anlatıcı, jest ve mimiklerinin yanı sıra ses tonunda yaptığı çeşitli değişikliklerle de anlatımını desteklemektedir. Ayrıca kendi görüntüsünün ekranda olduğu kimi anlarda, görüntü bindirme tekniğinden faydalanılarak izleyiciye sunduğu fotoğraf ve grafik metinler de anlatımına katkı sunmaktadır. Bunun yanı sıra video, ses tasarımı açısından incelendiğinde ise izleyicinin, uzun süreler boyunca anlatıcının sesiyle baş başa bırakıldığı; dolayısıyla bütün hikâyenin müzik ve ses efektlerine

boğulmadığı, bu unsurların yalnızca hikâye ile aktarılmak istenilen duygular güçlendirilmek istediği zaman kullanıldıkları görülmektedir.

Hikâye anlatma performansının tümünü, canlı çekimlerle izleyiciye aktaran anlatıcı, çeşitli formatlarda kullandığı ara görüntülerle de anlatımını renklendirmeye çalışmıştır. 15 dakika 38 saniyelik bir uzunluğa sahip olan bu dijital hikâyede, anlatıcının kişisel performansı toplamda 8 dakika 42 saniyelik (bu sürenin 45 saniyelik bir kısmı görüntü bindirme yöntemiyle sunulmuştur) bir süre boyunca ekranda kalırken; geriye kalan 6 dakika 56 saniyelik süre ise stok görüntülerin kullanımına ayrılmıştır. Anlatımın desteklenmesi için ara görüntülere ayrılmış olan bu sürenin; 4 dakika 15 saniyesinde hareketli stok görüntülerden, 1 dakika 21 saniyesinde (bu sürenin 21 saniyelik bir kısmı görüntü bindirme yöntemiyle sunulmuştur) ise sabit stok görüntülerden yararlanılmıştır. Aktarılan birtakım bilgilerin görselleştirilmesi noktasında infografik animasyonlar kullanılırken, bunların ekranda bulunma süreleri ise toplam 42 saniyedir. Videonun açılış (8 saniye) ve kapanış (27 saniye) jenerikleri, toplamda 35 saniye boyunca ekranda kalırken; geriye kalan 3 saniyelik sürede ise hikâye içerisinde anlatıcının işaret etmiş olduğu bir organizasyonun logo animasyon görüntüsü ekrana yansıtılmaktadır. Açılış jeneriğindeki animasyonda siyah renkli kanal logosu, beyaz bir zemin üzerinde sunulurken; bu logonun hemen altında ise kanalın konseptini oluşturan “Sanat | Tasarım | Teknoloji” başlığı ile kanal hesabının adresi “@BARISOZCAN” ifadesi bulunmaktadır. Kapanış jeneriğinde kullanılan ve Mars görüntüsünün hızla dönerek kanalın logosuna bağlandığı animasyon görselinin altında ise yukarıdan aşağıya doğru bir düzende “Sanat | Tasarım | Teknoloji”ve “CANON C200 İLE 4K ÇEKİLDİ” ifadeleri ile *Canon EOS*’un tanıtım logosu yer almaktadır. Öte yandan videoda uzunlukları 1 ila 46 saniye arasında değişen her bir görüntünün ekranda kalma süresi ise *ortalama* 16 saniye olarak hesaplanmıştır. Bununla birlikte anlatıcının performans görüntülerinde, jump cut tekniğinin yoğun olarak kullanılmış olması nedeniyle doğal akışın sık sık kesintiye uğradığı da vurgulanmalıdır.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya gelen yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 16.876 yorumdan 293 tanesine yanıt

verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır. İncelemeye konu olan 10 yorumdan bir tanesinin anlatıcı tarafından, "Yılın En İyi YouTube Kanalı" kategorisinde kendisinin de yer aldığı bir yarışma için diğer kullanıcıları oy vermeye davet etmek amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte incelemeye konu olan 10 yorumun 10'una da yanıt verilirken, yanıt verilen yorum sayısının 10'un üzerinde olması nedeniyle sıralama yapılırken, yorumlara verilen yanıtlarla birlikte beğeni sayıları da dikkate alınmıştır. 170 yanıtla listenin başında yer alan kullanıcı yorumunun 1.180 adet beğenisi bulunmaktadır. Listenin 2. sırasında yer alan yorumun 133 yanıtı ve 3.087 adet beğenisi bulunmaktadır. 3. sıradaki yoruma toplamda 116 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 4.004'tür. Listenin 4. sırasında yer alan yorumun 104 yanıtı ve 3.844 adet beğenisi bulunmaktadır. 5. sıradaki yoruma toplamda 80 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 2.141'dir. Listenin 6. sırasında yer alan yorumun 66 yanıtı ve 1.356 adet beğenisi bulunmaktadır. 7. sıradaki yoruma toplamda 64 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 1.700'dür. Listenin 8. sırasında yer alan yorumun 60 yanıtı ve 1.794 adet beğenisi bulunmaktadır. 9. sıradaki yoruma toplamda 59 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 2.587'dir. Listenin 10. ve son sırasında yer alan yorumun ise 58 yanıtı ve 3.723 adet de beğenisi bulunmaktadır.

Videonun altına yapılan yorumlar ve bu yorumlara verilen yanıtlar incelendiğinde ise incelemeye konu olan toplam 10 gönderiden yalnızca birinde hikâyenin içeriğine katkıda bulunulduğu görülerken; diğer 9 gönderinin 7'sinde ise bu katkı oldukça düşük bir seviyede kalmıştır. Aynı zamanda hikâyenin içeriği ile sınırlı da olsa ilişki kurulabilmiş olan bu birkaç yoruma verilen yanıtlarda, hikâyeye dair herhangi bir katkının sunulamamış olduğu anlaşılmaktadır. Geriye kalan 2 gönderide ise hikâyenin içeriği ile hiçbir şekilde bağlantı kurulamamaktadır. Bu gönderilerde daha çok "ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma" ve "talepte bulunma" temalarının ön plana çıktığı görülmektedir.

Genel itibariyle yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar ise şu şekilde sıralanmaktadır: 261 kez "öznel yorumda bulunma"; 188 kez "tahrikte bulunma"; 107

kez “öznel durum aktarma”; 104 kez “enformasyon iletimi”; 83 kez “emoji/emoticon kullanımı veya random gülme”; 70 kez “ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma”; 65 kez “soru sorma”; 63 kez “karşı tarafı onaylama”; 62 kez “uyarıda bulunma”; 50 kez “selam iletme”; 40 kez “beğeni ifade etme”; 35 kez “iyi dileklerini sunma”; 35 kez “serzenişte bulunma ya da hayıflanma”; 28 kez “öneride bulunma”; 24 kez “özür belirtme ya da teşekkür etme”; 19 kez “varsayımda bulunma”; 18 kez “deyim ya da özdeyiş paylaşma”; 17 kez “talepte bulunma”; 11 kez “amacı anlaşılamayan gönderi”; 11 kez “temennide bulunma”; 6 kez “farklı bir kanalın tanıtımını yapma”; 4 kez “kişisel tarihten bir anekdot paylaşma”; 4 kez “rahatsızlık belirtme”; 4 kez “üzüntü ifade etme”; 4 kez “yıkıcı eleştiride bulunma”; 2 kez “video içeriğinden aforizma paylaşma”; 2 kez “katkı sunma veya eleştiride bulunma”.

5.2.2. Ay’a Gerçekten Gidildi Mi?

Başlık:	Ay’a Gerçekten Gidildi Mi?
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=31xYUbF3V2M
Süresi:	18:23
Yüklenme Tarihi:	21 Temmuz 2019
İzlenme Sayısı:	5.385.141
Beğenme Sayısı:	163.720
Yorum Sayısı:	14.154
Tanımı:	Bundan 50 yıl önce 20 Temmuz 1969’da ilk kez iki insan Dünya’dan başka bir gök cisminin üzerine indi. Takip eden yıllarda sevgili uydumuza 6 kez daha insanlı uçuş gerçekleşti ve Ay yüzeyinde toplam 12 kişi yürüdü. Bu kişilerin hepsi de Amerikalı ve NASA astronotu. Sizlere 3 cümle söyledim ve sonuncu cümlemde bu bilgilerin kaynağını da vermiş oldum. Peki ya bu bilgiler doğru değilse? Ay’a gerçekten gidildi mi? “We never went to the moon - Ay’a hiç gitmedik”. Bu soruya ilk hayır gidilmedi cevabının bu kitapla verildiğini görüyoruz. Geçen haftaki videomda sizlere komplo teorilerini araştırdığınızda karşınıza genellikle tek bir

	kaynağın çıkacağını söylemiştim. İşte o kaynak bu kitap. Ay'a gidilmesinden 7 yıl sonra 1976'da yayımlanmış, yine ABD'de. Yani Ay'a gittiğini söyleyenler de Amerikalı, gidilmediğini söyleyenler de... Kitaptaki iddialar daha sonra bu konuda geliştirilen söylemin temelini oluşturuyor. NASA 1960'lı yıllarda insanları Ay'a götürebilecek bir teknolojiye sahip değildi. Ay'ın yüzeyinde çekilen fotoğraflarda yıldızlar gözükmüyor. Aynı fotoğraflarda optik anomaliler var. Ay'a iniş yapan Lunar modüllerin indikten sonra çok büyük bir toz bulutu oluşturması gerekirdi. Ay'a canlı yayın yapabilecek TV ekipmanı götürüp çalıştırmak imkânsızdır. Ay yüzeyindeki sıcaklığın çok düşük ya da çok yüksek olması nedeniyle astronotların fotoğraf makinelerinin erimiş ya da donmuş olması gerekirdi. Kitaptaki bu iddialara yıllar içerisinde daha pek çok yenisi eklendi. Hepsi hakkında konuşabilmek bir video süresi içerisinde mümkün olamayacağı için ben en önemli iddialar üzerinde durmak istiyorum. "Van Allen radyasyon kuşağından nasıl geçtiler?" gibi daha mantıklı soruları cevaplamak. Önce teknolojiden başlayalım. NASA 1960'lı yıllarda insanları Ay'a götürebilecek bir teknolojiye sahipti. Sadece Amerikalılar değil Ruslar da böyle bir teknolojiye sahipti. Apollo uzay araçlarında dijital bir bilgisayar bile kullanıldı. 2 kb RAM ve 36 kb ROM kapasitesiyle bugünkü kol saatleriyle bile boy ölçüşemeyecek bir bilgisayardı ama böyle bir görev için yeterliydi. Benim kuşağımdan arkadaşlar Commodore 64 için yapılan demoları izlemişse küçük datalarla bile neler yapılabileceğini gayet iyi hatırlıyordur. 2 dakika 21 saniyelik şu klipteki animasyon ve müziği bir kişi sadece 256 byte'lık bir kodla yazdı. Apollo görevinde kullanılan bilgisayar dönemine göre oldukça gelişmiş ve yeterliydi. Ayrıca uzay araçları tamamen kendi içindeki bilgisayara bağımlı değildi. Zaten bu bilgisayar daha ilk iniş sırasında Apollo 11'de arıza yaptı ve buna rağmen iniş gerçekleşti. Sovyetler Birliği bilgisayar teknolojisi konusunda daha geride olduğu için Ay projelerindeki uzay araçlarına bilgisayar yerine sadece hesap makinesi koyabildiler. Bu yöntemle Ay'a ABD'den 10 yıl önce 13 Eylül 1959'da

	Luna 2 aracını indirmeyi başardılar. Evet Ay'a ulaşan ilk insan yapımı cisim Ruslar tarafından gönderildi. Kısaca o dönemde Ay'a uzay aracı gönderebilmek ve onu indirebilmek teknolojik olarak mümkündü. Riskli ve zor olan şey insanları oraya göndermekti. Aslında o da kolay da onları Ay'a gönderdikten sonra canlı olarak Dünya'ya geri getirebilmek mesele. Dolayısıyla sorulması gereken asıl soru ne biliyor musunuz? Tüm bu risklere rağmen Ay'a neden gidildi? ~ Videonun tam metni ve kullandığım kaynaklar web sitemde: http://barisozcan.com/aya-gercekten-g... ~ TÜM VİDEOLAR ► http://bit.ly/barisozcanvideolar Yeni videoları kaçırmamak için ► http://bit.ly/barisozcanyoutube Altyazı eklemek için ► http://www.youtube.com/timedtext_cs_p... ~ http://twitter.com/BarisOzcan http://facebook.com/BarisOzcan http://instagram.com/BarisOzcan http://BarisOzcan.com/sikca-sorulan-s...
Kategori:	Eğitim

Tablo.8: Ay'a Gerçekten Gidildi Mi?

Anlatıcı hikâyesine, insanlığın Dünya dışındaki bir gök cismine tarihte ilk defa 20 Temmuz 1969 günü ayak bastığını belirterek başlar. Devamında ise anlatıcı, videonun yayınlandığı güne kadar toplamda altı insanlı uçuş daha gerçekleştirildiğini ve bu denemeler sonucunda Dünya'nın uydusu Ay'ın üzerinde, tamamı Amerikalı ve NASA astronotu toplam on iki kişi yürümüş olduğu bilgisini aktarır. Bununla birlikte NASA'nın roket fırlatışlarına davet edilen ve dolayısıyla resmi söylemin dışında bir şeyler söylemesi pek de mümkün görünmeyen anlatıcının, aktardığı bilgiler de haliyle güvenilmezdir. Ondan beklenen, insanları Ay'a gidildiğine inandırması olacaktır. Ancak uzun süredir hikâyelerini takip edenler anlamış olacaklardır ki o yalnızca bilgi vermenin peşinde değildir; aynı zamanda insanların bilgiye nasıl ulaşacaklarını ve ulaştıktan sonra ellerindeki o bilgileri nasıl değerlendireceklerini de anlatmaya çalışmaktadır. Anlatıcı bu durumu şu veciz söz ile aktarır: "Eğer buraya sadece balık yemeye geliyorsanız

işiniz biraz zor çünkü burada hep beraber daha iyi nasıl balık tutabileceğimizi öğreniyoruz ki tek başımızayken aç kalmayalım". Nitekim günün balığı son derece büyük olduğu için de işe ilk olarak, yarım yüzyıldır tartışılagelen "Ay'a gerçekten gidildi mi?" sorusunu sorarak başlar.

Bu soruya tarihte ilk defa "Hayır gidilmedi!" yanıtı, yine bir Amerikalı tarafından kaleme alınan ve Ay'a gidilmesinden tam yedi yıl sonra yayınlanan *We Never Went to the Moon* (1976) adlı kitapla verilir. Aynı zamanda konu hakkında ortaya atılan çeşitli komplo teorileri üzerine yapılacak olan bir araştırmada, karşılaşılması muhtemelen tek kaynak da bu kitap olacaktır. Keza konuyla ilgili olarak geliştirilen pek çok söylemin, bu kitapta yer alan iddialardan beslendiği de görülebilecektir. Anlatıcı, aralarına yıllar içerisinde daha birçok yenisinin eklenecek olduğu bu iddiaları şu şekilde sıralamaktadır: "NASA 1960'lı yıllarda insanları Ay'a götürebilecek bir teknolojiye sahip değildi."; "Ay'ın yüzeyinde çekilen fotoğraflarda yıldızlar gözükmüyor."; "Aynı fotoğraflarda optik anomaliler de var."; "Ay'a iniş yapan Lunar modüllerin indikten sonra çok büyük bir toz bulutu oluşturması gerekirdi."; "Ay'a canlı yayın yapabilecek televizyon ekipmanı götürüp orada çalıştırmak imkânsızdır!"; "Ay yüzeyindeki sıcaklığın çok düşük ya da çok yüksek olması nedeniyle astronotların fotoğraf makinelerinin erimiş ya da donmuş olması gerekirdi.". Videonun devamında, bunların tümüne birçok kez ikna edici yanıtlar verilmiş olması nedeniyle, kendisinin çok daha önemli olduğunu düşündüğü konular üzerinde durmak istediğini belirten anlatıcı, kitaptaki iddialardan ziyade ona çok daha mantıklı görünen "Van Allen radyasyon kuşağından nasıl geçti astronotlar?" tarzındaki sorulara odaklanacağını ifade eder.

İlk olarak dönemin teknolojik imkânlarını sorgulayarak başlar ve 1960'lı yıllarda NASA'nın insanları aya götürebilecek bir teknolojiye sahip olduğunu belirtir. Aynı zamanda böyle bir teknolojiye yalnızca Amerikalılar değil, Ruslar da sahiptir. Nitekim 20 Temmuz 1969 tarihinden yaklaşık 10 yıl kadar önce, 13 Eylül 1959 tarihinde insan yapımı bir cismi Ay'a indirmeyi başaran ilk devlet Sovyetler Birliği'dir. Dönemin teknolojisine bakıldığında ise tüm Apollo uzay araçlarında, dijital bilgisayar teknolojisinin kullanılmış olduğu görülür. Nitekim 2 kilobayt RAM ve 36 kilobaytlık ROM kapasitesi ile günümüzdeki herhangi bir kol saatiyle bile boy ölçüşemeyecek

kadar ilkel bir teknolojiye sahip olan bu bilgisayar, dönemine göre oldukça gelişmiş ve haliyle uzay görevi için de son derece yeterlidir. Anlatıcı, o dönem için küçük verilerle ne gibi büyük işler yapılabileceğine, kendi kuşağından bir oyun konsolu (*Commodore 64*) için yapılan demoları bu duruma örnek olarak sunar. Ayrıca dönemin uzay araçlarının hiçbir tanesi içerisinde bulunan bilgisayarlara tümüyle bağımlı olmamıştır. Zira tarihte gerçekleştirilmiş olan ilk iniş denemesinde Apollo 11'in bilgisayarı, iniş sırasında arıza yapmış olmasına rağmen araç, Ay'ın yüzeyine inmeyi başarmıştır. Öte yandan dönem itibariyle bilgisayar teknolojisi anlamında Amerika Birleşik Devletleri'nin çok daha gerisinde bulunan Sovyetler Birliği, Ay'a gönderilmesi planlanan uzay aracına bilgisayar yerine yalnızca hesap makinesi koyabilmiştir. Nitekim görüldüğü üzere o dönem için dahi Ay'a bir uzay aracı göndermek ve aracın burada iniş yapabilmesini sağlamak son derece mümkündür. Asıl riskli ve zor olan şey ise insanları oraya ulaştırmak ve sonrasında "kanlı canlı" olarak Dünya'ya geri getirebilmektir. Dolayısıyla burada sorgulanması gereken, "tüm bu risklere rağmen Ay'a neden" gidilmiş olduğudur.

Anlatıcıya göre bu sorunun yanıtı oldukça basittir; savaş. İnsanlık tarihine bakıldığında pek çok teknolojik gelişmenin altında savaşların yattığı görülmektedir. II. Dünya Savaşı'nın ardından Amerika Birleşik Devletleri ile Sovyetler Birliği arasında yaşanan Soğuk Savaş dönemi, bu iki ülkenin birçok değişik alanda birbirleriyle rekabet içinde olmalarına yol açmıştır. Şüphesiz ki bu alanlardan "en havalısı", uzay yarışıdır. Bu yarışta *Sputnik 1* adlı uydu ile 1957 yılında uzaya ilk uydu gönderen de 1959 yılında *Luna 2* adlı uzay aracı ile ilk kez Ay'ın yüzeyine bir cisim indirmeyi başaran da Sovyetler Birliği olur. Bunun yanı sıra 1961 yılında uzaya giden ilk insan olan Yuri Gagarin ile 1963 yılında uzaya giden ilk kadın olan Valentina Tereshkova da birer Sovyetler Birliği vatandaşıdır. Tüm bu gelişmeler bir taraftan Amerikalıları farklı ruh hallerine sürüklerken bir taraftan da daha fazlasını yapmaları için onlara motivasyon kaynağı olur. Bu noktada insanların, "Heee, işte o yüzden zaten böyle bir kandırmacaya giriştiler." düşüncesine kapılabileceklerini ve hatta ellerinde tek bir ispat dahi olmadan "Tüm o görüntülerin hepsi de stüdyolarda çekildi. Stanley Kubrick yönetti hatta!" gibi asılsız birtakım iddialarda bulunabileceklerini belirten anlatıcı, tüm bunlara karşın Amerikalıların ise "Biz Ay'a gittik, bunları çektik, şunları yaptık ve oradan yarım tona

yakın taş taşıdık.” diyerek çeşitli kanıtlar öne sürdüklerini ifade etmektedir. Böylelikle konu içinden çıkılması zor bir hâl alırken, anlatıcı bağımsız kaynaklardan sunduğu birtakım kanıtlarla meseleye açıklık getirmeye çalışır.

Anlatıcı, sunacağı kanıtların tümüyle NASA’dan bağımsız olarak gerçekleştirilen çeşitli gözlemlere dayandığını belirtmektedir. Kanıtlarını sıralamaya, Japonya Uzay Araştırma Ajansı, JAXA tarafından yapılan bir araştırmanın sonuçlarını sunarak başlar. 2008 yılında Ay yörüngesine gönderilen *Selene* adlı bir uzay aracının, 2 yıla yakın bir süre boyunca Ay’ın yüzeyini tarayarak oluşturmuş olduğu üç boyutlu yüzey görüntüsü ile *Apollo 15* astronotları tarafından 1971 yılında çekilen bazı fotoğrafları karşılaştıran anlatıcı, Ay’a iniş yapan modülün motorundan kaynaklanan minik kraterin her iki görüntüde de yer aldığını gösterir. Böylelikle *We Never Went to the Moon* adlı kitabın ortaya atmış olduğu önemli iddialardan biri, “İkinci Dünya Savaşı'nda Amerika Birleşik Devletleri'nin iki kentine atom bombası atmasıyla binlerce vatandaşı ölen Japonlar” tarafından çürütülmüş olur. *Selene*’nin ardından yine aynı yıl Hindistan tarafından yörüngeye gönderilen *Chandrayaan-1* adlı uzay aracının, aynı bölgede yapmış olduğu çeşitli taramalar sonucunda ortaya çıkardığı düşük çözünürlüklü harita da sonucu değiştirmez. 2010 yılında Çin tarafından gönderilen *Chang'e 2* adlı uzay aracı tarafından oluşturulan harita da Amerika Birleşik Devletleri tarafından sunulan verileri doğrulamaktadır. Zaten anlatıcının da ifade etmiş olduğu gibi verilerde “en ufak bir uyuşmazlık olsa, başta Çinliler olmak üzere, bu kanıtları tüm dünyayla paylaşmakta” asla gecikmeyeceklerdir.

Anlatıcı, tüm bu devletler kendi aralarında insanlığa böylesi büyük bir yalanı söyleme konusunda anlaşmış oldukları -ki bu oldukça düşük bir ihtimâldir- kabul edilse dahi tümüyle devletlerden bağımsız olarak gözlemler yapan kişiler ile bu kişilerin konuyla ilgili ortaya koymuş oldukları çeşitli kanıtların da göz ardı edilemeyeceğini belirterek anlatımına devam eder. Örneğin Ay’a ilk ayak basılışından yaklaşık bir yıl kadar önce, 21 Aralık 1968 tarihinde Ay’a kadar gidilen ancak yüzeye iniş yapılmadan geri dönülen *Apollo 8* görevinin çeşitli aşamaları, Dünya’nın birçok farklı noktasında bulunan çok sayıdaki amatör astronom tarafından görüntülenir. Sonraki *Apollo 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16* ve *17* görevlerinde de teleskoplarla yapılan çeşitli gözlemlerde pek

çok benzer görüntü tespit edilir. Ayrıca ev yapımı birçok amatör radyo ekipmanı ile *Apollo 15* ve *Apollo 16* görevleri sırasında Ay yörüngesindeki Kumanda Modülü'nden çeşitli sinyallerin yakalandığı da bilinmektedir. Öte yandan 1959 yılıyla birlikte uzay yarışında bir adım geriye düşen Rusların, çok daha gelişmiş ekipmanlara ve en ileri seviyedeki istihbarat araçlarına sahip oldukları, dolayısıyla tüm bu *Apollo* görevlerini çok daha yakından takip edebildikleri de unutulmamalıdır. Nitekim "bugüne kadar Rus resmi makamlarından Ay'a gidilmediğine dair tek bir resmî açıklama" dahi yapılmamıştır. Hikâyenin buraya kadar olan bölümlerinde, NASA'dan bağımsız kaynaklarca doğrulanmış olan bazı kanıtların üzerinde durduğunu belirten anlatıcı, son 50 yıllık süreçte NASA'nın da konuyla ilgili çok sayıda gözlem gerçekleştirdiğini ve bu gözlemlerden hiçbir tanesinin, varsayılan durumda en ufak bir değişikliğe sebep olmadığını vurgulayarak hikâyesini yeni bir boyuta taşır.

NASA tarafından kullanılan ve Ay'ın etrafında dönen LRO uydusu (Lunar Reconnaissance Orbiter) *Apollo 11, 12, 14, 15, 16* ve *17* görevlerinde kullanılan uzay araçlarının, Ay yüzeyinde iniş yaptıkları noktaları yüksek çözünürlüklü olarak görüntülemeyi başarmıştır. Bu noktada anlatıcı "*Apollo 13* niye yok?" diye soracak olanlar için hikâyesine küçük bir parantez ekleyerek, "görev sırasında yaşanan bir arıza nedeniyle iniş yapamadan Dünya'ya dönmek zorunda kaldı" açıklamasında bulunur. Hikâye devam ederken, 2009 yılında bu uydu tarafından çekilen ve yaklaşık 500 metre genişliğindeki bir alanı gösteren bir fotoğraf ekrana gelir. Fotoğraf, *Apollo 17* göreviyle Ay'a giderek burada son kez yürüme şansına erişmiş olan insanların, içerisinde bulundukları uzay aracıyla iniş yaptıkları bölgeyi göstermektedir. Ayrıca Dünya'ya dönerken yine aynı noktadan fırlatılan uzay aracının orada kalan kısmı ile astronotların Ay'ın yüzeyinde ulaşımlarını sağlayan rover tipi uzay aracının, son bırakıldığı noktadaki görüntüsü de fotoğrafta yer almaktadır. Aynı zamanda bu aracın, Ay'ın yüzeyinde oluşturmuş olduğu lastik izlerinin yanı sıra astronotların ayak izleri de fotoğrafta detaylı bir şekilde görülebilmektedir. Ay'ın yüzeyinden çekilen başka fotoğraf ve videolarda ise aracın farklı görüntüleri ile astronotların bu izleri nasıl bıraktıklarına dair çeşitli görüntüler ekrana yansımaktadır. Görüntülerde şarkı söyledikleri duyulan astronotların, "Bir gün parkta geziniyordum (I was strolling in the park one day)." şeklindeki şarkı sözlerini "Bir gün ayda geziniyordum (I was strolling

on the Moon one day).” olarak değiştirdikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra yine aynı fotoğraflarda, ALSEP (Apollo Lunar Surface Experiments Package) adı verilen ve Ay’ın yüzeyinde gerçekleştirilen çeşitli deneylerde kullanılan bazı ekipmanların görüntüleri de yer almaktadır. Görüntülere yansıyan bu ekipmanlardan biri de Ay’ın yüzeyine özellikle bırakılmış olan yansıtıcılardır. Uzunca bir süredir bırakıldıkları bu yerde bekleyen yansıtıcılar, yıllardır Dünya'dan yapılan çeşitli gözlemlerde “Ay'a olan mesafenin hassas bir şekilde hesaplanabilmesi” noktasında işlevsel olarak kullanılmaktadır.

Ay’da başlatılmış olan deneylerin kimisine Dünya’da da devam edilmiş olduğunu belirten anlatıcı, *Apollo Uzay Programı* boyunca gerçekleştirilen altı insanlı görevde toplam 380 kilo Ay taşının toplanarak Dünya’ya getirildiğini ifade etmektedir. Ayrıca Dünya’ya getirilen bu taşlar, son 50 yıldır birçok çok bilim insanı tarafından incelenirken, yapılan incelemeler sonucunda hazırlanan bilimsel yayınların tamamı, bu taşların Ay'dan getirilmiş olduklarını doğrulamaktadır. Örneğin *Apollo 15* görevi sırasında Ay’ın yüzeyinden alınan bir taşın yaşını hesaplamaya çalışan bilim insanları, bu taşın 4.46 milyar yaşında; yani Dünya yüzeyinde şimdiye kadar bulunan en eski kayadan bile 200 milyon yıl kadar daha yaşlı olduğunu bulmuşlardır.

Öte yandan anlatıcı bu taşların, Ay’a gönderilen insanlar tarafından değil de robotlar tarafından dünyaya getirilmiş olabilme ihtimalini de sorgular. Nitekim daha önce Sovyetler Birliği bu şekilde Ay taşı getirebilmeyi başarmıştır. Ayrıca bugün, Mars veya “başka gök cisimlerinden robotik görevlerle örnekler toplayıp getirebilmek de mümkün”dür. Ancak 380 kilo Ay taşından bahsedilmektedir; yani neredeyse yarım tondan. Dolayısıyla bu kadar taşı, bu şekilde getirebilmek pek de mümkün görünmemektedir Zira Sovyetler Birliği’nin *Luna 16, 20* ve *24* görevleriyle Dünya’ya getirebildiği taş miktarı yalnızca 326 gramdır; yani söz konusu miktarın “binde birinden bile az”. Aynı zamanda NASA tarafından Mars’a gerçekleştirilen insansız görevlerde toplanabilen örnek miktarı ise sadece 500 gramdır. Dolayısıyla 380 kilo Ay taşının robotik görevlerle Dünya'ya getirebilmesi için günümüzde dahi 2000 kez Ay'a gidip gelinmesi gerekmektedir.

Farklı kaynaklardan sunduğu çeşitli kanıtların ardından, hikâyenin ilk bölümlerinde ortaya atmış olduğu, astronotların Van Allen radyasyon kuşağından nasıl geçebildikleriyle ilgili sorusuna tekrar dönüş yapan anlatıcı, hikâyesine konuya dair çeşitli bilgiler aktararak devam eder. Dünyanın etrafında, manyetik alanlarla oluşan bir bölge bulunmaktadır. Enerji yüklü parçacıklarla dolu olan bu bölge, iki radyasyon kuşağından meydana gelmektedir. Dolayısıyla anlatıcının daha önce de ifade etmiş olduğu gibi sorgulanması gereken asıl meselelerden bir tanesi; astronotların, Ay'a giderken bu bölgelerden geçmiş olmalarına rağmen nasıl olup da hayatta kalabildikleridir. Anlatıcı bu soruya yanıt verebilmek için öncelikle bu radyasyon kuşaklarının nasıl oluştuğunun anlaşılması gerektiğini belirtir. Bunun için ilk olarak enerji yüklü parçacıklar ifadesiyle neyin kastedilmek istediğini açıklamaya çalışır. Atomu oluşturan proton, nötron ve elektron gibi çeşitli enerji parçacıkları, Güneş'te meydana gelen nükleer reaksiyonlarla birbirinden ayrılırken, ayrışan tüm bu parçacıklar Güneş rüzgarları halinde evrenin dört bir yanına dağılmaktadır. Dünyamıza da ulaşan bu parçacıklar, pozitif veya negatif yüklü oldukları için buradaki manyetik alanla da etkileşime girmektedir. Hatta bazıları, Kuzey ve Güney Kutbu'ndan atmosferimize kadar ulaşarak, Kuzey ya da Güney ışıkları olarak adlandırılan doğal ışımalara neden olmaktadır. Geriye kalan parçacıklar ise bu manyetik alanın içerisine hapsolurken, Dünya'nın etrafında kuşaklar ya da bantlar halinde birikmektedir. Bu durum, Dünya'nın çevresinde iç ve dış kuşaklar olarak adlandırılan radyasyon kuşaklarının oluşumuna neden olmaktadır. Ayrıca bu kuşaklara, büyük Güneş patlamaları esnasında, çok daha geniş bir alanı kaplayan geçici bir kuşak daha eklenmektedir. Ancak bu geçici kuşak, patlamaların ardından ortadan kaybolmaktadır. Öte yandan parçacıkların yoğun olarak bulunduğu bölgeler kuşağın orta kısımlarında yer almaktadır. Aynı zamanda bu bölgeler, Dünya'nın orta bölümünde yer alan Ekvator semalarında oldukça kalın bir tabaka halinde bulunurken, kutuplara doğru giderek incelmektedir. Dolayısıyla *Apollo* görevleri planlanırken güneş patlamalarının yaşanmadığı, yani o en büyük kuşağın ortaya çıkmadığı zamanlar tercih edilmiştir. Ayrıca planlanan yolculuk rotasına göre fırlatılan uzay aracı birinci kuşağa hiçbir şekilde uğramazken, ikinci kuşağın ise en ince olduğu bölgeden geçerek yoluna devam etmiştir. Ancak buna rağmen astronotlar, gidiş yönünde üç buçuk saat, dönüş yönünde ise iki buçuk saat boyunca radyasyona maruz kalmışlardır. Bununla birlikte uçuş esnasında üstlerinde bulunan ve sürekli ölçümler

yapan dozimetreler, astronotların görev süresince maruz kaldıkları radyasyon miktarını, ortalama 0.80 rem olarak hesaplamıştır. Bugün nükleer reaktörlerde görev yapan kişiler için belirlenmiş olan yıllık üst sınır dahi 5 rem'dir. Keza astronotların en fazla radyasyona maruz kaldıkları *Apollo 14* görevinde bile ölçülen radyasyon miktarı, hemen her insanın yaklaşık üç yılda aldığı radyasyon miktarına eşit olan 1.14 rem'dir. Öte yandan "Van Allen Kuşağı'ndan asla geçilemez!" iddiasını ortaya atanlara, bu kuşakları keşfeden ve o sıralar hayatta olan James Van Allen'ın kendisi dahi gülüp geçmektedir. Zira ona göre tüm bu iddialar birer "saçmalık"tan ibarettir.

Hikâyenin devamında, 1972 yılından bu yana Ay'a gidilmemiş olduğu halde, son dönemlerde pek çok ülkenin bu konuda yeni girişimlerde bulunmasının nedenlerini sorgulayan anlatıcı, olayın arka planında yine videonun başında vermiş olduğu o çok basit yanıt ile benzer bir durumun yattığını belirtir: Savaş. Nitekim Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından yaklaşık son 30-40 yıldır insanlar, tek kutuplu bir dünyada yaşamaktadır. Nitekim Soğuk Savaş döneminin sona ermesi, aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'nin gücünü tehdit eden başka bir süper gücün de yokluğu anlamına gelmekteydi; ta ki içinde bulunduğumuz bu son döneme kadar. Zira bugün Amerika Birleşik Devletleri ile yıllar içinde bir süper güç haline gelmiş olan Çin Halk Cumhuriyeti arasında henüz adı konmamış bir savaş devam etmektedir. Anlatıcıya göre tarih kitapları bu savaşı gelecekte, bir "Soğuk Savaş" olarak değil ama bir "Ticaret Savaşı" olarak mutlaka yazacaktır.

Nitekim Çin Halk Cumhuriyeti, 2007 yılında kendi Ay programı *Chang'e*'yi, resmî olarak başlattığını açıklarken, tarihler 2019 yılını gösterdiğinde ise Ay'ın karanlık tarafına iniş yapmayı başaran ilk ülke olarak tarihe geçer. Anlatıcının belirttiğine göre *Çin Ulusal Uzay Ajansı* aynı yılın sonlarında, Ay'ın Güney kutbuna da bir iniş gerçekleştirmeyi planlamaktadır. Zira Çin'in hedefi, önümüzdeki 10 yıllık süre içerisinde Ay'ın aynı bölgesine insanlı bir iniş gerçekleştirebilmektir. Öte yandan Çin'in bu yöndeki açıklamalarından oldukça kısa bir süre sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin; Ay'ın Güney Kutbu'na 10 yılda değil, 5 yılda gideceğini ve üstelik orada kalıcı bir Ay üssü kuracağını açıklaması, anlatıcının varsayımını da doğrular niteliktedir.

Ayrıca yaşadığımız bu yüzyılda yalnızca devletler değil; aynı zamanda özel şirketler de bu uzay yarışına dahil olmuş görünmektedir. Örneğin Elon Musk'ın şirketi SpaceX, 2023 yılında -ki bu tarih NASA'nın planladığından da öncedir- Japon milyarder Yusaku Maezawa ile onun tarafından belirlenecek olan bir grup sanatçıyı Ay'a gönderme hazırlıkları yapmaktadır. Üstelik bu yolculuk için belirlenen ilk sanatçının "Whiplash", "Aşıklar Şehri" ve "Ay'da İlk İnsan" filmlerinin yönetmeni Damien Chazelle olduğuna dair çeşitli söylentiler de bulunmaktadır. Bununla birlikte gerçekleştirilmesi planlanan bu yolculukta Ay'ın yüzeyine inilmeyecek, etrafında bir tur atıldıktan sonra Dünya'ya dönüş yapılacaktır. Ancak bu kadarının bile başarılması durumunda, o kafilede yer alacak olan kişiler, "yanlarında astronot veya kozmonot olmadan oralara giden ilk insanlar" olarak tarihe geçecektir.

Bu noktaya kadar izleyicilere konuyla ilgili çok sayıda somut bilgi ve kanıtlar sunmuş olan anlatıcı, hikâyede artık son bölüme girilirken kişisel fikrini dile getireceğini belirterek anlatımına devam eder. Anlatıcı, bu fikirlere yalnızca mantığını kullanarak ulaştığını da ifade etmektedir. Ona göre Ay'a ayak basma hikâyesinin iki ihtimalli bir sonucu bulunmaktadır. Bu ihtimallerden ilkinde Apollo Uzay projesine katılmış olan çok sayıda kişi ve bu projeyi yakından takip eden, konuyla ilgili destekleyici argümanlar ortaya atan birçok ülke tarafından tüm insanlığa yalan söylenmektedir. İkinci ihtimalde ise Ay'a gerçekten de gidilmiştir. Dolayısıyla ilk durumda 50 yıla yakın bir süredir; hem Ay'a ayak bastığı iddia edilen 12 astronot ile bu görevler sırasında Ay yörüngesinde bulunan ve onlara yardım eden diğer 6 astronot, 10 yıllık süre boyunca *Apollo Uzay Projesi*'nin çeşitli aşamalarında görev yapmış olan yaklaşık 400 bin kişi, Dünya'ya getirilen Ay taşları üzerine çeşitli incelemelerde bulunmuş olan dünyanın dört bir yanındaki binlerce bilim insanı tek bir ağızdan son derece tutarlı bir biçimde tüm insanlığa yalan söylemekte hem de tüm bu görevleri oldukça yakından takip eden, "ABD'nin ezeli rakibi Sovyetler Birliği başta olmak üzere Japonya, Çin, Hindistan gibi ülkeler de kendi yaptıkları bağımsız gözlemlerini bir sır olarak" saklamakta ve bu yalana uygun olarak değiştirmektedir. İkinci durumda ise sonuç zaten bellidir.

Dijital hikâye, retro tarzda dizayn edilmiş bir oda içerisinde bulunan antika bir televizyon görseli ile bu televizyonun ekranına yansıyan ve insanlığın Ay'a ayak bastığı ilk anları gösteren birtakım görüntülerle başlamaktadır. İlk karede, Neil Armstrong'un bir görüntüsü ekrana gelirken, arka planda ise "That's one small step for a man, one giant leap for mankind." (Benim için küçük, insanlık için büyük bir adım.) şeklindeki o meşhur ifadesi duyulmaktadır. Bu ilk sahnenin ardından hikâyenin anlatımına kendi görüntüsüyle dahil olan anlatıcı, performansını tümüyle siyah bir fonun önünde sergilerken, üzerine de bu fona sert bir kontrast oluşturan beyaz sade bir tişört giymeyi tercih etmiştir. Aynı zamanda video boyunca anlatıcının ekrana geldiği tüm görüntülerde, tek planın (omuz plan) çeşitlemelerinden faydalanılmıştır. Bununla birlikte bu görüntülerde yoğun bir şekilde kullanılmış olan *jump cut* tekniği, doğal akışın sık sık kesintiye uğramasına neden olmaktadır.

Anlatıcı, video boyunca kullandığı jest ve mimiklerin yanı sıra ses tonunda yaptığı çeşitli değişikliklerle de anlatımını güçlendirmektedir. Ayrıca zaman zaman ortaya attığı birtakım sorularla, izleyicileri de hikâyenin akışına dahil eder. Keza anlatıcı, performansını tümüyle karşısındaki kameraya yönelmiş olarak gerçekleştirirken, bakışlarını da bu kameraya odaklamakta ve karşısında birileri varmış gibi hareket etmektedir. Bunun yanı sıra hikâyeyi daha etkileyici kılabilmek, verilmek istenen duyguyu çok daha güçlü bir şekilde karşı tarafa aktarabilmek amacıyla çeşitli müzik ve ses efektlerinden faydalanılmıştır. Hikâyenin farklı bölümlerinde farklı müzik kullanımları dikkat çekmektedir. Ayrıca video boyunca kullanılan sesler yardımıyla izleyici -hikâyenin konusuna da uygun olarak- bilinmez olanın verdiği gergin ruh hali içinde tutulmaya çalışılmıştır.

Dijital hikâye oluşturulurken, anlatıcının performans görüntülerini barındıran canlı çekimlerin yanı sıra çok sayıda stok görüntüden de faydalanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda anlatımı çeşitlendirebilmek adına kullanılmış olan bu stok görüntülerin bazıları, grafik metin kullanımı ve bindirme yöntemiyle de desteklenmektedir. Örneğin videonun ilk açılış sahnesinde uygulanmış olan bindirme yöntemi ile sabit ve hareketli stok görüntüler bir arada sunulurken; kapanış sahnesinde ise "dünya dışı bir yüzeye inmeden önceki" son anların görüntüleri ile 2009 yılı ve sonrasında Ay yüzeyinde

yapılan çeşitli taramalarda çıkarılan uydu haritasının görüntüleri, grafik metin kullanımıyla da desteklenerek eş zamanlı bir şekilde ekrana verilmektedir.

Video boyunca görüntüler arası geçişler hikâyenin ritmine uygun olarak gerçekleşirken; görüntü geçişlerinde dijital hikâyenin konusuna uygun bazı ses ve geçiş efektlerinin kullanıldığı da görülmektedir. Öte yandan 18 dakika 23 saniyelik bir uzunluğa sahip olan bu video boyunca anlatıcı, toplam 5 dakika 51 saniye ekranda kalırken; 12 dakika 32 saniye gibi uzunca bir bölüm ise çeşitli stok görüntülerin kullanımına ayrılmıştır. Bu sürenin 7 dakika 15 saniyelik (bu sürenin 58 saniyelik bir kısmı görüntü bindirme yöntemiyle sunulmuştur) kısmında hareketli stok görüntüler, 5 dakika 17 saniyelik (bu sürenin 50 saniyelik bir kısmı görüntü bindirme yöntemiyle sunulmuştur) kısmında ise sabit stok görüntülerden faydalanılmıştır. Geriye kalan 17 saniyelik süre ise kanalın logo animasyon görüntüsünün siyah bir zemin üzerinde ekrana geldiği kapanış jeneriğine ayrılmıştır. Logo animasyon, bu sürenin yalnızca 5 saniyesinde ekranda kalırken, sonraki 12 saniyelik bölüme ise karanlık hakimdir; tıpkı uzayın da büyük bir kısmında olduğu gibi. Bunun yanı sıra videonun tamamı dikkate alındığında uzunlukları 1 saniye ila 30 saniye arasında değişen görüntülerin ekranda kalma süreleri, *ortalama* 4 saniye olarak hesaplanmıştır.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya gelen yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 14.153 yorumdan 583 tanesine yanıt verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır. İncelemeye konu olan 10 yorumdan bir tanesinin anlatıcı tarafından ve diğer kullanıcıların talepleri üzerine içeriğe dair yeni bir belge sunmak amacıyla yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte incelemeye konu olan 10 yorumun 10'una da yanıt verilirken, yanıt verilen yorum sayısının 10'un üzerinde olması nedeniyle sıralama yapılırken, yorumlara verilen yanıtlarla birlikte beğeni sayıları da dikkate alınmıştır. 286 yanıtla listenin başında yer alan kullanıcı yorumunun 7.051 adet beğenisi bulunmaktadır. Listenin 2. sırasında yer alan yorumun 200 yanıtı ve 3.655 adet beğenisi bulunmaktadır. 3. sıradaki yoruma toplamda 138 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 3.479'dur. Listenin 4. sırasında yer alan yorumun 107

yanıtı ve 1.378 adet beğenisi bulunmaktadır. 5. sıradaki yoruma toplamda 89 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 2342'dir. Listenin 6. sırasında yer alan yorumun 68 yanıtı ve 4.752 adet beğenisi bulunmaktadır. 7. sıradaki yoruma toplamda 63 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 583'tür. Listenin 8. sırasında yer alan yorumun 60 yanıtı ve 226 adet beğenisi bulunmaktadır. 9. sıradaki yoruma toplamda 51 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 513'tür. Listenin 10. ve son sırasında yer alan yorumun ise aynı şekilde 51 yanıtı, ancak 268 adet beğenisi bulunmaktadır.

Videonun altına yapılan yorumlar ve bu yorumlara verilen yanıtlar incelendiğinde ise incelemeye konu olan toplam 10 gönderiden yalnızca iki tanesinde hikâyenin içeriğine katkıda bulunulduğu görülerken; geriye kalan 8 gönderinin 4'ünde bu katkı oldukça düşük bir seviyede kalmıştır. Aynı zamanda hikâyenin içeriği ile ilişki kurulabilmiş olan bu birkaç yoruma verilen yanıtlarda, hikâyeye dair herhangi bir katkının sunulamamış olduğu da anlaşılmaktadır. Geriye kalan 4 gönderide ise hikâyenin içeriği ile hiçbir şekilde bağlantı kurulamamaktadır. Bu gönderilerde, "ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma" ve "talepte bulunma" temalarının ön plana çıktığı görülmektedir.

Genel itibariyle yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar ise şu şekilde sıralanmaktadır: 360 kez "öznel yorumda bulunma"; 201 kez "tahrikte bulunma"; 194 kez "emoji/emoticon kullanımı veya random gülme"; 171 kez "ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma"; 170 kez "öznel durum aktarma"; 167 kez "enformasyon iletimi"; 145 kez "soru sorma"; 76 kez "karşı tarafı onaylama"; 76 kez "öneride bulunma"; 58 kez "beğeni ifade etme"; 57 kez "serzenişte bulunma ya da hayıflanma"; 54 kez "varsayımda bulunma"; 40 kez "katkı sunma veya eleştiride bulunma"; 30 kez "uyarıda bulunma"; 26 kez "özür belirtme ya da teşekkür etme"; 22 kez "amacı anlaşılamayan gönderi"; 22 kez "yıkıcı eleştiride bulunma"; 21 kez "talepte bulunma"; 16 kez "temennide bulunma"; 13 kez "iyi dileklerini sunma"; 9 kez "deyim ya da özdeyiş paylaşma"; 8 kez "rahatsızlık belirtme"; 7 kez "farklı bir kanalın tanıtımını yapma"; 7 kez "kişisel tarihten bir anekdot paylaşma"; 5 kez "selam iletme".

5.2.3. Erteleme Hastalığınız Varsa Bu Videoyu Hiç Ertelemeden İzleyin!

Başlık:	Erteleme Hastalığınız Varsa Bu Videoyu Hiç Ertelemeden İzleyin!
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=oN_8J6W8iJE
Süresi:	12:06
Yüklenme Tarihi:	4 Eylül 2019
İzlenme Sayısı:	4.750.930
Beğenme Sayısı:	260.349
Yorum Sayısı:	15.584
Tanımı:	Sponsor Cambly'yi "erteleme10" kodu ile 10 dakika ücretsiz deneyebilirsiniz: http://bit.ly/2EILyI4 kod: erteleme10 ~ 29 Ekim 1787 gecesi Mozart hızlı adımlarla Prag'daki Estates tiyatrosunun bu gördüğünüz sahnesine girdi. Çok heyecanlıydı. Tam bu noktada durdu ve kalabalığı selamladı. Kalabalık ondan daha da heyecanlıydı. Eee ne de olsa daha yaşarken bir efsaneye dönüşmüş bu bestecinin en önemli eserlerinden birini ilk kez dinleyeceklerdi. Don Giovanni Operası. Bu eser o kadar önemlidir ki felsefeci Kierkegaard tüm klasik müzik parçaları içerisinde onun en üstte durduğunu söyler. Eğer ölmeden önce tek bir opera izleme şansınız olursa görmeniz gereken opera budur. Böylesine önemli bir eserin prömiyer gecesinde Mozart'tan da onu dinlemeye gelen kişilerden de daha heyecanlı olan birileri vardı: Orkestra üyeleri. Neden heyecanlıydılar biliyor musunuz? Çünkü hiç prova yapamamışlardı. Çünkü az önce hızlı adımlarla sahneye giren Mozart eserin şu anda dinlemekte olduğunuz uvertürünün notalarını yazmayı yeni bitirebilmişti. Orkestranın önüne konulan notaların mürekkebi bile daha kurumamıştı. Çünkü Mozart gibi dahiler bile işlerini erteleye erteleye son dakikaya bırakabiliyordu. Uzun bir tatilden sonra yine işimize, okulumuza döndük ve yeni bir başlangıç yapacağız. Bunun sıkı bir başlangıç olabilmesi için şu hemen hepimizde olan erteleme hastalığı hakkında biraz konuşalım istedim. O yüzden bu videoyu ertelemeden izleyin dedim. Bugünün işini yarına bırakmadan bugün bitirebilmenin kolay bir yolu var mı? Kolay mı bilemiyorum ama size bunun için basit bir oyun

	önerisinde bulunacağım. ~ Videonun tam metni ve kullandığım kaynaklar web sitemde: http://barisozcan.com/erteleme-hastal... ~ TÜM VİDEOLAR ► http://bit.ly/barisozcanvideolar Yeni videoları kaçırmamak için ► http://bit.ly/barisozcanyoutube Altyazı eklemek için ► http://www.youtube.com/timedtext_cs_p... ~ http://twitter.com/BarisOzcan http://facebook.com/BarisOzcan http://instagram.com/BarisOzcan http://BarisOzcan.com/sikca-sorulan-s...
Kategori:	Eğitim

Tablo.9: *Erteleme Hastalığınız Varsa Bu Videoyu Hiç Ertelemeden İzleyin!*

Anlatıcı, ünlü besteci Mozart'ın hayatından küçük bir anekdot paylaşarak hikâyesine giriş yapar. Tarih, 29 Ekim 1787. Estates Tiyatrosu'nu doldurmuş olan yüzlerce Praglı müzikseveri selamlamak için sahneye çıkan Mozart son derece heyecanlıdır. O gece, yeni tamamladığı eseri Don Giovanni Operası'nın prömiyeri yapılacaktır. Salonda bulunan insanlar da yaşayan efsane Mozart'ın, bu önemli eserini ilk kez dinleyecek oldukları için en az onun kadar heyecan duymaktadırlar. Zira anlatıcıya göre bu eser o kadar önemlidir ki Felsefeci Kierkegaard dahi onu, bütün klasik müzik eserleri içinde ayrı bir yere koymaktadır. Nitekim kendisine ölmeden önce tek bir opera seyretme şansı verilmiş olan bir insanın dahi görmesi gereken opera budur! Ancak o gece, onlardan çok daha heyecanlı olan birileri daha vardır. Orkestra üyeleri. Zira az önce sahneye çıkarak izleyicileri selamlamış olan Mozart, eserini henüz tamamlamış ve orkestraya prova şansı tanımamıştır. Keza önlerine konulan notaların mürekkepleri dahi kurumuş değildir. Anlatıcının buradan çıkardığı ders ise Mozart gibi dâhilerin bile işlerini son dakikaya kadar erteleyebildikleridir.

Hikâyenin devamında anlatıcı; insanların uzun bir tatilden işlerine ve okullarına dönmüş oldukları o günlerde, iyi bir başlangıç için bu erteleme hastalığı hakkında biraz konuşmak istediğini söyleyerek, videonun başlığını "Bu videoyu

ertelemeden izleyin!" olarak belirlemesini de buna bağlar. Bu anlamda erteleme problemini aşmada insanlara yol gösterebilmek, bugünün işini yarına bırakmama konusunda onlara yardımcı olabilmek için bir önerisi olduğunu ifade eder. Ancak öncesinde konuyla ilgili çeşitli açıklamalarda bulunur.

Öncelikle işleri ertelemenin insanın kişiliğine dair bir kusur olmadığı kabul edilmelidir; zira her insan çeşitli birtakım sebeplerle önündeki işleri erteleme eğilimi göstermektedir. Kendisine, “Ya ben hep böyleyim!” veya "Zamanımı hiç yönetemiyorum!" gibi türlü bahaneler üreterek harekete geçmekten imtina etmektedir. Dolayısıyla anlatıcının da vurguladığı gibi “ertelemek, bir zaman yönetimi problemi değildir. Bir duygu yönetimi problemidir”. Nitekim kendisinden bir ödev ya da bir rapor hazırlaması beklenen bir kişinin aklına gelmesi muhtemel cümleleri şu şekilde sıralamak mümkündür: "Ben bunu yazacak kadar zeki biri değilim! 'Hadi yazdım diyelim; okuyanlar hakkımda neler düşünecek? Zaten yazmayı hiç sevmiyorum, oldum olası sevmedim!". Devamında ise bu kişi, ona sıkıntı veren bu tarz düşünceler nedeniyle kendisini bir anda masasının üzerini toparlamak gibi uzun zamandır ertelediği ve o an için pek de acil olmayan bazı işleri yaparken bulabilmektedir. Asıl yapılması gereken iş ise çoktan ikinci, üçüncü plana atılmıştır bile.

İnsanları, bir iş yapmaktan alıkoyan bu ruh hali ve onu ortaya çıkaran düşünce kalıplarının altında yatan sebepler incelendiğinde ise “kendinden şüphe duymak, özgüvensizlik ve endişe” gibi olumsuz birtakım duygularla karşılaşılmaktadır. Daha da kötüsü insan, bu olumsuz duygular ile önünde tamamlanmayı bekleyen iş arasında “tehlikeli bir ilişki” kurmaktadır. Tam da bu nedenle işten kaçınma eğilimi gösterir ve yapması gereken önemli işleri olabildiğince ertelemeye çalışılır. Ancak her bir kaçınma, bu tarz duyguların daha da güçlenerek geri dönmelerine sebep olmaktadır. Dolayısıyla insan, tamamlaması gereken bir işi erteledikçe, enerjisini daha pek çok önemsiz işe harcamakta ve içine düştüğü bu kısır döngüden kurtulmakta son derece zorlanmaktadır.

Önem sırasında çok gerilerde olmasına rağmen bir anda insana ilgilenmesi gereken tek mesele oymuş gibi gelen meşgalelerin tamamı, aslında insan beyninin işten kaçınabilmek için ürettiği ödüllerdir ve o ödüle kavuşabilmenin tek yolu da o an tamamlanması gereken işin ertelenmesidir. Bu durumun farkında olsun ya da olmasın,

bu tuzağa düşmek istemeyen her insanın yapması gereken şey ise beyine, bu ödüllerden daha cazip bir teklif sunmaktır. Bu noktada anlatıcının önerisi ise onunla bir oyun oynamaktır: TIP! oyunu. Oynaması oldukça basit olan bu oyunda "Bir, iki, üç, TIP!" dendiğinde herkes susar ve dayanamayıp konuşan ya da gülen kişi yanarak oyundan çıkar. Fakat oyundan çıkmasıyla onun için yeni bir oyun başlar ve rakiplerine çeşitli muziplikler yaparak onların da yanmalarını sağlamaya çalışır. İşte anlatıcının, erteleme hastalığına karşı insanlara önerdiği çözüm yolu da bu TIP! oyununu kendi beyinleriyle oynamalarıdır.

Yapılması gereken şey oldukça basittir; önem sıralamasında başta olan ve bitirilmesi gereken bir işin başına oturulduğunda, tıpkı oyunda da olduğu gibi "Bir, iki, üç, TIP!" demek ve o iş tamamlanana kadar masadan kalkmamaktır. Ancak talimatları son derece basit gibi görünen bir oyun olmakla birlikte, uygulama anında kişi çeşitli zorluklarla karşılaşabilmektedir. Zira sessizlik süresince beyni, o kişiye türlü kışkırtmalarda bulunacak, çok daha keyifli, çok daha tatmin edici ödüller için onu yolundan çıkartmaya uğraşacaktır. Ancak tüm bu tahriklere rağmen kafasında dolduran sayısız düşünceye kayıtsız kalarak önündeki işi tamamlayan kişi, oyunun da galibi olacaktır. Aslında beyin için de en güzel ödül, o ana kadar üzerinde hissetmiş olduğu stres ve baskının, tam da bu anda son bulacak olmasıdır.

Anlatıcı, bu oyunu daha da kolaylaştıracak olan üç basit stratejiden bahsederek anlatımına devam eder. Bu stratejilerden ilki; "parçala, böl, yönet stratejisi"dir. İnsan beyni, çok zor olduğunu düşündüğü bir işle uğraşmaktansa her zaman ondan kaçınmayı yeğlemektedir. Bu nedenle yapılması gereken en doğru şey, bitirilmesi gereken iş her ne kadar zorlayıcı ve geniş kapsamlı olursa olsun, onu küçük parçalara bölerek daha kontrol edilebilir bir hale getirmektir. Bu stratejiyi açıklarken, ilgili videoyu hazırlama sürecini de bir örnek olarak sunan anlatıcı; aslında uzunca bir süredir bu videoyu hazırlamak istediğini, ancak çeşitli sebeplerle bunu yapmaktan da kaçındığını ifade eder. Ona göre erteleme hakkında bir video yapmayı ertelemenin altında yatan temel sebep ise mükemmellik arayışıdır. Ancak mükemmel, iyinin düşmanıdır! Bu nedenle ilk adım olarak videoyu hazırlayabilmesi için gerekli olanları bir liste halinde önüne koyan

anlatıcı, listede yazanları parçalara ayırıp her defasında da tek bir parçayı bitirmeyi hedeflediğini belirtir.

Bu noktada önerdiği stratejinin ikinci maddesini açıklayan anlatıcı, parçalardan en zor olanıyla işe başlamak gerektiğinin altını çizer. Ayrıca bu parçayı eğlenceli bir hale dönüştürmek, başlamayı da kolaylaştıracaktır. Çünkü herkes için en zor olanı, nasıl bir yol izleyeceğine karar verip, önlerinde duran o boş kâğıda ilk cümleleri yazmaya başlamaktır. Keza ilgili videoyu hazırlama sürecinden bahsetmeye devam eden anlatıcı, böylesi başlangıç anlarında kendisi için sanat ve müzik konularının daima birer kurtarıcı olduğunu belirtir. Dolayısıyla videonun üretim sürecini kendisi için daha eğlenceli kılabilmek adına yapmış olduğu kısa bir araştırmanın sonucunda hikâyesine "Mozart'ın yaptığı besteyi son geceye kadar ertelemesiyle ilgili bir örnekle başlamaya karar" verir. Beynini, "Bir, iki, üç, TIP!" sözleriyle kandırdıktan sonra yazmaya başlayan ve 4-5 saat kadar o boş kâğıdın başında oturan anlatıcı, bu sürenin sonunda ise yalnızca Mozart'la ilgili kısmı değil, bütün hikâyenin metnini tamamlamış olarak kalkar o masadan. Nitekim daima en zor olanı başlamaktır ve insan onu bir kez eğlenceli hale dönüştürdü mü artık tamamlaması da çok daha kolaydır.

Üçüncü olarak izleyicilere, çalışma anlarında çevrelerinde bulunan bütün dikkat dağıtıcı unsurlardan kurtulmalarını öneren anlatıcı, yalnızca internetten uzak durmalarının bile yeterli olacağını belirtir. Bu duruma Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde, ertelemenin özel bir türü olan akademik erteleme konusunda yapılan bir araştırmayı örnek olarak verir. Araştırma, akademik ertelemenin en önemli sebebinin, "problematik internet kullanımı" olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sonuç, pek çok insan için önemli bir bilgi kaynağı olan internetin, bilginin öğrenilmesi sürecinde dikkat dağıtıcı bir unsur haline de gelebileceği gerçeğini gözler önüne sermektedir. Aynı dertten muzdarip olduğunu belirterek hikâyesine devam eden anlatıcı, bu soruna karşı geliştirdiği çözümü izleyiciye aktarır. Video üretim aşamalarını listeleyerek kendisine bir yol haritası belirlemiş olan anlatıcı, hikâyeyi oluşturmanın yanı sıra araştırma yapmanın da oldukça zorlayıcı bir aşama olduğunu belirtir. Bu nedenle yeteri kadar araştırma yaptıktan sonra onunla pek bir işi kalmadığı için interneti kapattığını söyleyen anlatıcı, yalnızca tuttuğu notlar ve aklında kalanlarla hikâyesini

oluşturmaya başladığını, bulanık kalan noktalara soru işaretleri koyarak ilerlediğini aktarır. İşin bu en zor kısmını tamamladıktan sonra, hikâyesine yaptığı çeşitli eklemelerle bu soru işaretlerini ortadan kaldırdığını ifade etmektedir.

Anlatıcı oynadığı bu basit oyunun, işlerini veya ödevlerini devamlı ertelemekle ilgili problemi olan başka kişilere de faydalı olabileceğini belirterek hikâyesine devam eder. Zira işin sırrı başlamaktadır.

Videonun tam bu noktasında, "Şimdi size erteleme ile ilgili son bir şey daha söyleyeceğim ama bu videonun sponsoru Cambly'nin mesajını daha fazla ertelemeden vermek istiyorum" sözleriyle anlatımında küçük bir parantez açarak, videonun sponsoru olan Cambly'nin mesajını, hikâyesiyle aktarmak istediği temel mesaj ile bağlantılandırarak izleyiciye aktarır. Cambly, İngilizce'sini geliştirmek isteyen herkesi, dünyanın dört bir yanında bulunan ve anadili İngilizce olan kaliteli eğitmenlerle buluşturabilmeyi amaçlayan bir eğitim platformudur. İngilizce derslerinin, online görüntülü görüşme yöntemiyle birebir alınabilmesini mümkün hale getiren platform; bunun yanı sıra insanların, İngilizce'ye bugüne kadar olduğundan farklı bir tarzda yaklaşmalarını sağlamaya çalışmaktadır. Nitekim platforma abone olanlar bir taraftan İngilizce'yi öğrenirken bir taraftan da korkusuzca konuşmaya teşvik edilmektedir. Zira Cambly'de öğrenilenlerin her an pratiğe dökülebilme imkânı vardır. Anlatıcı, bu noktada Cambly abonelerinin "ya kariyerlerinde ya da özel hayatlarında gerçekleştirmek istedikleri bazı hedefler" bulunan kişiler olduklarını belirterek, sponsorun mesajını şu sözlerle izleyiciye aktarır: Sizin de İngilizce ile ilgili böyle hedefleriniz varsa, gelecek yıl, "Keşke geçen yıl başlasaydım!" demek yerine, bu işi daha fazla ertelemeyi bırakıp harekete geçmelisiniz. İlk adım olarak videodan sonra, açıklamadaki linke tıklayıp Cambly'i *erteleme10* koduyla, 10 dakika ücretsiz deneyebilirsiniz".

Bu kısa aranın ardından yeniden hikâyesine dönen anlatıcı, meseleyi şöyle bir toparlayarak sonuca bağlama yoluna gider. Eylül ayıyla beraber herkesin hayatında yeni bir dönem başlamıştır. İnsanının geçmişte ertelediği her ne varsa onlar için dövünmesi, kendini suçlaması artık hiçbir anlam ifade etmemektedir; ayrıca ertelemek, kişisel bir karakter sorunu olmayıp, herkesin zaman zaman eğilim gösterdiği insani bir durumdur.

“Mozart gibi dâhiler[in] bile”. Ancak yine de bunu bir bahane olarak almamak gerekmektedir; zira anlatıcının da ifade ettiği gibi Mozart, 35 yıllık kısacık ömründe bestelediği 600'den fazla eser arasından yalnızca bir tanesinin giriş bölümünü bestelemeyi son geceye bırakmıştır. Bunun dışında tüm profesyonel müzik yaşamı boyunca, beynindeki notaları önündeki kağıtlara aktarmayı durmadan ve istikrarlı bir şekilde sürdürmüştür.

Hikâye yavaş yavaş kapanışa doğru ilerlerken anlatıcı, izleyiciye “Bu yeni döneme başlarken, aklınızda hem o notalar hem de ‘Bir, iki, üç, TIP!’ oyunu olsun.” öğüdünde bulunur ve ardından verdiği birkaç talimatla birlikte anlatımını sonlandırır. Tamamlanması gereken, aciliyeti bulunan her ne iş varsa, önce parçalarına ayrılmalı, ardından da yüksek sesle “Bir” denmelidir. Parçalar arasındaki en zor kısım belirlendikten sonra ise “İki” diye devam edilerek cep telefonu uçak moduna alınmalı ve gerekirse bilgisayarın interneti kapatılmalıdır. Son olarak da ‘Üç’ dedikten sonra “TIP!” sözcüğüyle işe başlanmalıdır. Bundan sonrasında ise işin yapılıp yapılamayacağının artık bir önemi kalmayacaktır; zira çoktan yapılmaya başlanmıştır bile.

Video, anlatıcının dijital hikâyenin içeriğine göndermede bulunduğu kısa bir oyunculuk performansıyla başlar. Bu performansın ardından ise anlatıcı, ekrana gelen ve anlatımın desteklenmesi amacıyla videoya eklenmiş olan ara görüntülerle birlikte hikâyesini anlatmaya koyulur. Arkasına aldığı siyah sade bir fonun önünde, üzerine giydiği beyaz tişörtü ile izleyicisine seslenmektedir. Anlatıcının bu siyah fon seçimi, *YouTube*’un o dönem kullanıcılarına yeni bir görünüm seçeneği olarak sunduğu “Siyah Tema” ile de uyum göstermektedir. Ayrıca video boyunca, anlatıcının ekrana geldiği tüm görüntülerde tek bir çekim ölçeğinin (omuz plan) çeşitlemeleri kullanılmıştır.

Anlatımına canlılık katabilmek adına anlatıcı hem jest ve mimiklerinden hem de sesinin farklı tonlarından yararlanmaktadır. Hikâye anlatma performansını ortaya koyduğu bütün görüntülerde bakışları tümüyle kameranın üzerinde olan anlatıcı, karşısında birileri varmış gibi davranmakta ve kurduğu cümleleri buna göre seçmektedir. Zaman zaman yönelttiği birtakım sorularla da izleyicileri hikâyenin akışına dâhil etmektedir. Öte yandan video boyunca duyulan çeşitli müzikler ile ses

efektlerinin, anlatımı destekleme noktasında oldukça verimli kullanıldıkları görülmüştür. Anlatıcının sesi dışındaki diğer tüm sesler, yalnızca hikâyenin etkileyiciliği arttırılmak istendiği anlarda videoya eklenmiştir. Nitekim anlatıcının performans görüntülerinin arka planında çoğu zaman yoğun bir sessizlik hâkimdir. Diğer taraftan görüntüler arası geçişlerde yer yer çeşitli geçiş ve ses efektlerine de yer verilmiştir.

Videonun yaratımında canlı çekimlerin yanı sıra anlatıma çeşitlilik kazandırabilmek adına bazı stok görüntülerden ve metin animasyon videolarından yararlanılmıştır. Stok görüntüler kimi anlarda hareketli grafik metin kullanımıyla da desteklenmiştir. Ayrıca bu görüntülerin kimi sabit kimi de hareketli formatlarda izleyiciye sunulmuştur. Bazı noktalarda ise çeşitli video bindirme efektlerinden de faydalanıldığı görülmüştür. Özellikle videonun tek jeneriği olan ve 25 saniye süren kapanış jeneriğinde; bir logo animasyon, bir canlı çekim konser videosu ve üzerinde çeşitli notalar bulunan portre sayfalarının animasyon görüntüleri üst üste bindirilmiş olarak izleyiciye sunulmaktadır. Videonun dikkat çeken bir diğer özelliği ise Cambly sponsorluğunda hazırlanmış olması ve daha önce de ifade edilmiş olduğu gibi sponsorun mesajı ile hikâyenin temel mesajını tek bir potada eritmeyi başarabilmesidir. Ayrıca sponsorun mesajına ayrılmış olan bölümde, insanların platformu ücretsiz olarak deneyebilmeleri için söz konusu videoya özel olarak tanımlanmış bir de deneme kodu paylaşılmaktadır.

Yukarıda da belirtildiği gibi videonun oluşturulma sürecinde hem canlı çekimlerden hem de çeşitli formatlardaki stok görüntülerden faydalanılmıştır. Toplam süresi 12 dakika 6 saniye olan dijital hikâyenin 7 dakika 36 saniyelik uzunca bir bölümünde, canlı çekim yöntemiyle elde edilmiş olan ve anlatıcının ekrana geldiği görüntüler yer almaktadır. Ayrıca bu bölümlerdeki toplam sürenin 26 saniyesinde hareketli stok görüntüler, 22 saniyesinde ise sabit stok görüntüler bindirme efekti kullanılarak anlatıcının canlı çekim görüntüleri ile bir arada sunulmuştur. Videonun geneline bakıldığında ise dijital hikâyenin toplam 1 dakika 20 saniyelik (4 saniyesinde grafik metinlerle desteklenen) bir kısmında hareketli, 1 dakika 55 saniyelik (35 saniyesinde grafik metinler desteklenen) bir kısmında ise sabit stok görüntülerden

faydalanıldığı görülmektedir. Ayrıca sabit stok görüntüler bindirme yöntemi yardımıyla, ekrana geldikleri sürenin 35 saniyesinde grafik metinler ile 13 saniyesinde ise hareketli görüntüler ile desteklenmektedir. Videonun 50 saniyelik bir kısmında ise siyah zemin üzerinde sunulmuş olan hareketli grafik metinlerden yararlanılmıştır. Ayrıca video boyunca ekrana gelen ara görüntülerin hemen tamamı, tıpkı ses kullanımında da olduğu gibi anlatımı destekleme noktasında oldukça verimli bir şekilde kullanılmıştır. Öte yandan videonun tümünde, uzunluğu 1 saniye ila 27 saniye arasında değişen her bir görüntünün ekranda kalma süresi, *ortalama* 6 saniye olarak hesaplanmıştır. Ayrıca, anlatıcının hikâye anlatma performansı sırasında sıkça uygulanan *jump cut* tekniğinin, doğal akışta aksamalara sebep olduğu da eklenmelidir.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya gelen yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 15.586 yorumdan yalnızca 266 tanesine yanıt verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır. Ayrıca incelemeye konu olan 10'una da yanıt verilirken, yanıt verilen yorum sayısının 10'un üzerinde olması nedeniyle sıralama yapılırken, yorumlara verilen yanıtlarla birlikte beğeni sayıları da dikkate alınmıştır. 349 yanıtla listenin başında yer alan kullanıcı yorumunun 36.113 adet beğenisi bulunmaktadır. Listenin 2. sırasında yer alan yorumun 158 yanıtı ve 11.500 adet beğenisi bulunmaktadır. 3. sıradaki yoruma toplamda 66 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 7.741'dir. Listenin 4. sırasında yer alan yorumun 63 yanıtı ve 7.300 adet beğenisi bulunmaktadır. 5. sıradaki yoruma toplamda 53 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 2.911'dir. Listenin 6. sırasında yer alan yorumun 46 yanıtı ve 2.456 adet beğenisi bulunmaktadır. 7. sıradaki yoruma toplamda 44 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 820'dir. Listenin 8. sırasında yer alan yorumun 60 yanıtı ve 1.794 adet beğenisi bulunmaktadır. 9. sıradaki yoruma toplamda 42 defa yanıt verildiği görülürken, bu yorumun ulaştığı beğeni sayısı ise 900'dür. Listenin 10. ve son sırasında yer alan yorumun ise aynı şekilde 42 yanıtı, ancak 864 adet beğenisi bulunmaktadır.

Videonun altına yapılan yorumlar ve bu yorumlara verilen yanıtlar incelendiğinde ise incelemeye konu olan toplam 10 gönderiden yalnızca birinde hikâyenin içeriğine katkıda bulunulduğu görülerken; diğer 9 gönderinin 7'sinde ise bu katkı oldukça düşük bir düzeydedir. Toplam bu 8 gönderide, "ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma" temasının ön plana çıktığı görülürken; aynı zamanda tüm bu gönderilere verilen yanıtlarda, hikâyeye dair herhangi bir katkının da sunulamamış olduğu anlaşılmaktadır. Geriye kalan 2 gönderide ise hikâyenin içeriği ile hiçbir şekilde bağlantı kurulamamaktadır. Bu gönderilerde "beğeni ifade etme" ve "talepte bulunma" temalarının ön plana çıktığı görülmektedir.

Genel itibariyle yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar ise şu şekilde sıralanmaktadır: 338 kez "emoji/emoticon kullanımı veya random gülme"; 295 kez "öznel durum aktarma"; 101 kez "enformasyon iletimi"; 92 kez "tahrikte bulunma"; 73 kez "ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma"; 62 kez "öznel yorumda bulunma"; 59 kez "beğeni ifade etme"; 49 kez "karşı tarafı onaylama"; 30 kez "soru sorma"; 30 kez "uyarıda bulunma"; 30 kez "serzenişte bulunma veya hayıflanma"; 23 kez "amacı anlaşılamamış gönderi"; 19 kez "öneride bulunma"; 13 kez "farklı bir kanalın tanıtımını yapma"; 11 kez "yıkıcı eleştiride bulunma"; 11 kez "özür belirtme ya da teşekkür etme"; 10 kez "talepte bulunma"; 9 kez "iyi dileklerini sunma"; 9 kez "temennide bulunma"; 7 kez "selam iletme"; 4 kez "üzüntü ifade etme"; 3 kez "deyim ya da özdeyiş paylaşma"; 1 kez "katkı sunma veya eleştiride bulunma"; 1 kez "varsayımda bulunma".

5.3. Sunay Akın ve Sunay Akın YouTube Kanalının Analizi

Kanal Adı:	Sunay Akın
URL:	https://www.youtube.com/@SunayAkin62
Katılma Tarihi:	25 Ağustos 2014
İlk Video Yayınlanma Tarihi:	31 Aralık 2017
Görüntüleme Sayısı:	41.233.118
Abone Sayısı:	298 B
Video Sayısı:	227

Açıklama:	Sunay Akın'ın resmi Youtube kanalıdır.

Tablo.10: *Sunay Akın YouTube Kanalı*

Şair, oyuncu, yazar ve programcı Şükrü Sunay Akın, mesleğini okuryazarlık şeklinde tanımlamaktadır. Çünkü okuma yazmayı ilk öğrendiği 6 yaşından bu yana okumak ve yazmak dışında başka hiçbir iş yapmamıştır (Kafa TV, 2018). "Kömür" adlı ilk şiiri, 1984 yılında Oğuz Aral tarafından çıkarılan *Gırgır* adlı mizah dergisinde yayımlanır. Derginin *Yeni Yetenekler Sayfası*'nda yayımlanan bu ilk şiir için aldığı ücret, Akın'ın hayatında kazandığı ilk para olur. Sonrasında ise şiirleri *Milliyet Sanat, Yeni Olgu, Cumhuriyet Kitap, Varlık, Cumhuriyet Kitap* ve *Öküz* gibi dergilerde yayımlanmaya devam eder. 1987 yılında *Noktalı Virgül* başlığıyla hazırladığı dosya ile Halil Kocagöz Şiir Ödülü'nü kazanır. İlk şiir kitabı *Makiler* ise 1989 yılında yayımlanır. Kitaba ismini veren kişi de ünlü şair Cemal Süreya'dır (Küçükşahin, 2020).

Yine bu yıllarda arkadaşlarıyla birlikte *Yeni Yaprak* (1989) ve *Olmaz* (1990) adlı edebiyat dergilerinin çıkarılmasında rol alır. Bir dönem Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde edebiyat ve yaratıcı yazarlık üzerine dersler verir. Özellikle Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde, usta birçok tiyatrocu ile bir arada bulunmanın fırsatını iyi değerlendiren Akın, burada drama tekniği üzerine dersler alır. Okulun hem hocası hem de öğrencisi olur. Devamında ise önceden kendisinde var olan edebi birikimi ile burada geliştirmiş olduğu oyunculuk yeteneğini bir araya getirerek hazırlamış olduğu tek kişilik gösteriler sahnelemeye başlar (Küçükşahin, 2020; 196Sekiz, 2021). İlk gösterisini de 1999 yılında Muammer Karaca Tiyatrosu'nda sahneler (196Sekiz, 2021).

Tek kişilik gösterileri hem yurt içinde hem de yurt dışında Frankfurt, Nürnberg ve Londra gibi sayısız şehirde büyük ilgi toplar (biyografi.info). *Bu Bir Prova, İki Kitap Bir Heves, Sunay Akın ile Görçek, İstanbul'un Sırları* ve *Sunay Akın ile Yüzyüze,* Akın'ın hazırlayıp sahneye koyduğu gösterilerden birkaçıdır (tiyatrolar.com.tr/sunay-akin). Gösterilerinde drama tekniği ile uzun yıllar topladığı hikâyeleri bir arada sunan Akın, bir anlamda Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki meddah geleneğinin de temsilciliğini üstlenmektedir (196Sekiz, 2021). Keza kendisinin de ifade etmiş olduğu

gibi meddah, okuduğu kitapları kendi tarzında farklı bir dile dönüştürerek oyunculuk teknikleri üzerinden dinleyiciye aktaran kişidir. Ona göre meddahların bir saatine bin kitabın ışığı sığmaktadır. Ayrıca anlattığı tüm hikâyelerin gerçeklere dayandığını belirten Akın, aktardığı bir olayda eksik olan parçaları ise hayal gücüyle tamamlamaktadır. Nitekim o bir tarihçi değil; bir edebiyatçıdır ve hiçbir zaman gerçeği birebir aktarma derdinde olmamıştır. Bunu ustalıkla yapabilmesini ise yaşam deneyimlerine ve buradan sağladığı bilgi birikimine bağlamaktadır. Dolayısıyla tüm yaşamı kütüphanelerde, müzelerde, antikacı ve sahaflarda geçen; gittiği, gördüğü her yerden, okuduğu her şeyden hikâyeler biriktiren ve buralardan topladığı bilgilerle oluşturduğu hikâyelerini insanlarla buluşturan Akın'ı, meddah geleneğinin günümüzdeki temsilcilerinden biri olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır (Pena, 2018; Kafa TV, 2018; 196Sekiz, 2021).

Bunun yanı sıra Akın, dinleyicilerle yalnızca sahnede değil; radyo, televizyon ve internet gibi farklı mecralarda da bir araya gelmektedir. *Yaşam Radyo, Radyo Kent, Best FM* gibi çeşitli radyolarda programlar yapan Akın; televizyonda ise ATV, TRT 2, TV8, CNN Türk ve Skyturk360 gibi pek çok kanalda programlar hazırlayarak sunmuş ya da program hazırlıklarına çeşitli katkılarda bulunmuştur. ATV'de yayınlanan *Yaşamdan Dakikalar* adlı program; TV8'de yayınlanan *Gezgin Korkuluk* ve *Mahya Işıkları* adlı programlar ile Skyturk360'ta yayınlanan *Hayat Deyince* adlı program Sunay Akın'ın yer aldığı televizyon programları arasında sayılabilir (biyografi.info). Son zamanlarda ise dinleyicilerine daha çok çeşitli sosyal medya platformları üzerinden seslenen Akın, özellikle 2014 yılında kendi adıyla açmış olduğu *YouTube* kanalı üzerinden, dijital hikâyelerini anlatmaya devam etmektedir (Sunay Akın, 2014). Bu kanalda yayınlanan dijital hikâyeler, çoğu zaman okullarda öğretmenler tarafından öğrencilere izlettirilmekte ve bu yolla öğrenciler, daha fazla araştırma yapmaya teşvik edilmektedir (Pena, 2018).

Öte yandan Akın, Nürnberg Oyuncak Müzesi'nden aldığı ilhamla 23 Nisan 2005 tarihinde Türkiye'nin ilk oyuncak müzesini, İstanbul Oyuncak Müzesi'ni kurar. Müze için İstanbul'un Göztepe semtinde bulunan, ailesinden kalma tarihi bir köşkü kullanır. Akın'ın dünyanın pek çok farklı yerinden topladığı ve 1700'lü yıllardan

günümüze ulaşan yerli ve yabancı binlerce oyuncak bu müzede sergilenmektedir (Küçükşahin, 2020). Aslında Akın, bu müzede bulunan çeşitli oyuncaklar aracılığıyla dünya tarihinden kesitler sunarak, toplumsal dönüşümün hikâyesini aktarma uğraşındadır.

5.3.1. Hasan - Bilginin Rüzgarına Açılan Yelken

Başlık:	Hasan - Bilginin Rüzgarına Açılan Yelken
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=RP5_5BY5i-o
Süresi:	08:10
Yüklenme Tarihi:	23 Kasım 2018
İzlenme Sayısı:	138.468
Beğenme Sayısı:	6.726
Yorum Sayısı:	168
Tanımı:	İLK'LER serisinde; işgale, adaletsizliğe, haksızlığa karşı bağımsızlığı, kardeşliği ve barışı savunan aydınlanma tarihimizin cesur ve güzel yüreklerinin öykülerini usta hikaye anlatıcısı Sunay Akın'ın üslubuyla izleyeceksiniz. Marka: Petrol Ofisi Yapım: Terzihane Yapım Yönetmen: Ali Ozan Akın Senaryo: Sunay Akın Görüntü Yönetmeni/Konsept Tasarım: Öner Biberkökü Çizer: Dinç Onur Aydın Animasyon: Öner Biberkökü Kreatif Direktör: Berkay Dağlar Konsept Artist: Ubeyd Bayraktar Uygulayıcı Yapımcı: Mustafa Köksalan & Veysel Değertekin Yapım Amiri: Kuntercan Gökçek Kostüm Tasarım: Gizem Geçer Işık: Uğur Karaca Arşiv Tarama: Samet Karahasanoğlu Ses: HB Prodüksiyon Set: Set Gripim Saç/Makyaj: Sezgin Milik Kurgu: Özgür Kurt

	Ulaşım: Hasan Kırca
Kategori:	İnsanlar & Bloglar

Tablo.11: *Hasan - Bilginin Rüzgarına Açılan Yelken*

Anlatıcı (Sunay Akın), bu dijital hikâyeye bir zamanlar küçük ve yalnız bir çocuk olan Hasan'ın öyküsüyle başlar. O güne dek ağzından tek bir kelime dahi çıkmamış olan Hasan, konuşamamaktadır. Bu duruma oldukça üzülen annesi Neyir'e Hanım'a bir komşusu tarafından, Padişah'ın yemeğinden artakalanları çocuğun yemesi durumunda dilinin çözüleceği ve bülbül gibi şakımaya başlayacağı söylenir. Hasan'ın suskunluğuna bir türlü çare bulamamış olan Neyire Hanım bir de bu yolu denemeye karar verir; ancak her isteyenin Saray'a ulaşması mümkün değildir. Lakin "anne yüreğinin karşısında aşılmadık dağ olmaz[;] olamaz…". Nitekim Neyire Hanım tanıdıkları aracılığıyla Saray'a ulaşmayı bir şekilde başarır. O sırada yemekte olan Padişah II. Abdülhamid'e Neyire Hanım'ın isteği, bir görevli tarafından kulağına fısıldanır; fakat Padişah "Olmaz böyle şey." diyerek bu isteği net bir şekilde geri çevirir. Ancak yemeğinden artakalanları bekleyen çocuk, Ertuğrul Fırkateyni'nin kaptanı Ali Bey'in torunudur.

Bu noktada anlatıcı, yan bir hikâye olarak Ertuğrul Fırkateyni'nin öyküsünü anlatmaya başlar. Dönemin Japon İmparatoru Meiji tarafından İstanbul'a gönderilen hediyelere karşılık olarak Japonya'ya bir deniz seferi düzenlenmesine karar verilmiştir. O yıllarda Osmanlı Donanması'nın bu yolculuğu karşılayabilecek, yeteri kadar kömür alabilecek maddi güce sahip olmaması nedeniyle, yolculuk için hem küçük bir kazana sahip olan hem de yelken donanımı bulunan Ertuğrul adlı fırkateyn tercih edilir. Yapımı Haliç Tersanesi'nde gerçekleştirilmiş olan Ertuğrul Fırkateyni, aynı zamanda okyanusa yelken açan ilk gemimiz olacaktır; ancak 11 yıldır Haliç'te dubaya bağlı olarak beklemiş olan Ertuğrul, aslında dibi midye bağlamış hurda bir gemidir.

Bir yaz günü Kız Kulesi'nden top atışlarıyla uğurlanan Kaptan Ali Bey ve denizcilerimiz, Saray'ın hediyelerini Japon İmparatoru'na ulaştırmak üzere Ertuğrul Fırkateyni ile okyanusa açılırlar. Fakat Ertuğrul, normal şartlarda bir geminin üç ayda alabileceği bir yolu, yaklaşık bir yılda tamamlayarak Japonya'nın Yokohama Limanı'na

ulaşmayı başarır. II. Abdülhamid tarafından gönderilen hediyelerin Japon İmparatoru Meiji'ye sunulmasından hemen sonra geri dönüş hazırlıklarına başlayan denizcilerimize Japon yetkililerden kötü haber gelir. Önlerindeki iki ay fırtına mevsimidir ve bu mevsimde bir balıkçı sandalı dahi okyanusa bırakılmamaktadır. Öte yandan Kaptan Ali Bey çok iyi bilmektedir ki geri dönüş yolculuğunda uğranılacak limanlardan alınacak yemekler için elde bulunan para, varış limanına kadar anca yeterli olacaktır. Bu da iki ay ertelenecek bir seferde, gemicilerin iki ay aç kalacakları anlamına gelmektedir. Bu nedenle "ilk kez açıldığımız okyanus ülkelerinde dilenci konumuna düşmeyi onuruna yediremeyen Kaptan Ali Bey" tarafından bir an önce geri dönüş hazırlıklarına başlanması emredilir; ancak takvimler 16 Eylül 1890 tarihini gösterdiğinde Ertuğrul Fırkateyni, Oshima Adası'nın yakınlarında sulara gömülür. 69 denizcimiz yüzerek kıyıya ulaşmayı başarırken, ne yazık ki 500'den fazla denizcimiz ise bu kazada hayatını kaybeder. Hayatını kaybedenlerden biri de geminin kaptanı Ali Bey'dir. Ali Kaptan'ın eşi Ayşe Hanım, başucunda kızı Neyire ve kucağında ikizleriyle lohusa yatağında iken alır haberi.

Yan hikâyeyi bu noktada ana hikâyeye bağlayan anlatıcı, Ayşe Hanım'ın tüm umudunun torunu Hasan'da olduğunu belirtir. Ayşe Hanım, Hasan'ın okuyacağı ve yüzünü güldüreceği inancını asla kaybetmemiştir. Onu hayatta tutan bir diğer şey ise geceleri herkes odasına çekildiğinde öpe koklaya okuduğu mektuplardır. Gözü gibi baktığı bu mektuplar, eşi Ali Bey'in Japonya seferi sırasında Ertuğrul'un uğramış olduğu otuz iki ayrı limandan yolladığı aşk mektuplarıdır. Ancak Hasan'ın hala konuşmamakta oluşu hem onu hem de kızı Neyire'yi üzmeye devam etmektedir. Bu nedenle Hasan'ı yanına alarak Saray'ın yolunu tutan Neyire Hanım, Padişah'ın durumu öğrenmesiyle -böyle safsatalara inanmasa da- götürülmesine izin verdiği tabaktan artakalanları bir umutla onan yedirir; ancak yine de değişen bir şey olmaz.

Günlerden bir gün Hasan beklenmedik bir anda konuşmaya başlar; fakat bu sefer de başka bir sorun çıkar ortaya. Hasan, her gün evdeki tüm terlikleri toplayarak odasına kapanmaktadır. Bir gün odanın anahtar deliğinden içeriye bakan Neyire Hanım, Hasan'ın karşısına dizdiği terliklerle konuştuğunu fark ederek korkuya kapılır; bu kez de oğlu aklını kaçırmıştır. Ancak içeriyi dikkatle dinlediğinde Hasan'ın kurduğu son

derece mantıklı ve bilgi dolu cümleleri duyar. Aslında Hasan, dayısı Rauf'a ders vermek için eve gelen öğretmenin sözlerini ezberlemekte ve karşısına aldığı terliklere bu sözleri tekrar etmektedir. Oğlunun "öğretmencilik oynadığını anlayan Neyire Hanım'ın yüzündeki gülümseme yıllar sonra tüm ülke çocuklarına yayılacaktır". Çünkü Neyire Hanım'ın oğlu, Ertuğrul Fırkateyni'nin kaptanı Ali Bey'in torunu Hasan, "Cumhuriyet Dönemi'nin unutulmaz Milli Eğitim Bakanı Öğretmen Hasan Âli Yücel'dir. Hasan Âli Yücel, büyük bir cesaretle, yılmadan zorlukların üstüne giden dedesinden miras aldığı yelkenleri yıllar sonra bilginin rüzgarına açacaktır". Nitekim Hasan büyüdüğünde; halkı bilgisizliğin karanlığından kurtarabilmek için mücadele veren çok sayıda öğretmenin yetişmiş olduğu Köy Enstitüleri'nin kuruculuğunu üstlenir. Bilgiye ulaşmak isteyen tüm öğrencilere yol göstermesi adına ilk Türkçe ansiklopedinin hazırlanmasını sağlar. Dünya Klasikleri'ni Türkçe'ye çevirterek kitabın ışığını halkına taşır. Bir taraftan Ankara Devlet Konservatuarı gibi çok sayıda eğitim kurumunu ülkesine kazandırırken bir taraftan da uluslararası ölçekte UNESCO'nun kuruluşuna imzasını atar.

Bu dijital hikâyede dinleyicisine Öğretmen Hasan Âli Yücel'in yaşam öyküsünü aktaran anlatıcı, "Aydınlanmanın yolunda bilginin ışığını karanlığa taşıyan tüm öğretmenlerimizin günü kutlu olsun." sözleriyle anlatımını sonlandırır.

Hikâye izleyiciyi, hareketli bir grafik metinle sunulan ve video serisinin de ismi olan "İLK'LER" yazısı ile karşılamaktadır. Animasyon ile canlı çekimin bir arada sunulmuş olduğu ilk sahnede, bir akşam vakti panayır alanında bulunan ve üstünde *Petrol Ofisi*'nin flamasının yer aldığı mobil bir sahne ile bu sahnenin önünde toplanmış olan insanlar görülmektedir. Perdenin açılmasının ardından kopan alkışla beraber sahneye gelen anlatıcı, hikâyesini anlatmaya başlar. Anlatımını jest ve mimiklerinin yanı sıra ses tonunda yaptığı değişiklikler de destekler. Performansı sırasında gözleri çoğunlukla kamerada olsa da zaman zaman bakışlarını panayır alanındaki seyircilere de yöneltir. Ayrıca anlatıcı performansının yanı sıra bir projeksiyon makinesinden sahnenin kenarında asılı duran projeksiyon perdesine yansıtılan animasyon görüntülerle de hikâyenin etkileyiciliği arttırılmaya çalışılmıştır. Bu görüntüler hikâyenin akışına

bağlı olarak ekrana verilmeden hemen önce perdeye yansıtılırken, dönüldüğü anlarda ise perdeden kaybolmaktadır.

Anlatımı güçlendirebilmek adına çeşitli ortam seslerine yer verilmiş olan dijital hikâyede, müzik seçimleri de hikâyenin temposuna uygun olarak yapılmıştır. Hikâyenin her bir bölümünde, farklı tempo ve dinamiklerdeki müzikler tercih edilmiştir. Ayrıca anlatıcının canlı çekimlerinde müzikler susarken, ekrana gelen animasyon görüntülerde yeniden başlamaktadır. Dolayısıyla hikâyenin ritmi hem görsel hem de işitsel manada bu geçişler aracılığıyla düzenlenmiştir. Bu anlamda görüntüler arası geçişler de hikâyenin ritmine uygun olarak planlanmıştır. Hikâyenin ritmi ayarlanırken farklı çekim ölçeklerinden de faydalanılmıştır. Bunun yanı sıra anlatıcının görüntüye yansıdığı bölümlerdeki profesyonel ışık ve renk uygulaması da göze çarpmaktadır.

Bu dijital hikâyenin anlatımında, 8 dakika 10 saniyelik sürenin; 4 dakika 57 saniyesinde animasyon görüntülerden, 1 dakika 51 saniyesinde gerçek görüntülerden, 1 dakika 18 saniyesinde animasyon ve canlı çekimin bir arada bulunduğu görüntülerden faydalanılmıştır. Geriye kalan 4 saniye ise videonun sponsoru olan *Petrol Ofisi*'nin marka logosu ile yapımcı firma olan *Terzihane Yapım*'ın şirket logosunun görüldüğü kapanış jeneriğine ayrılmıştır. Aynı zamanda uzunlukları 2 saniyeden 19 saniyeye kadar değişiklik gösteren her bir görüntünün ekranda kalma süresi, *ortalama* 6 saniye olarak hesaplanmıştır.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya yapılan yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 168 yorumdan yalnızca 7 tanesine yanıt verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır. Bu nedenle sıralama yapılırken yorumlara verilen yanıtların yanı sıra beğeniler de dikkate alınmıştır. Aldığı 3 yanıtla listenin başında yer alan kullanıcı yorumunun 79 beğenisi bulunurken, onu takip eden ikinci yorumun ise yalnızca 2 yanıtı ve 2 beğenisi bulunmaktadır. Listenin devamında yer alan yoruma 2 yanıt verilmiş olmasına rağmen, bu yanıtlardan bir tanesinin artık yorumun altında görüntülenemiyor olması nedeniyle bu yorum 1 yanıt almış olarak kabul edildiğinden listenin 3. sırasına yerleşmiştir; ayrıca bu yorumun 90 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 4. sırasında yer alan yoruma gelen 1

adet yanıt bulunmakla birlikte 65 adet beğeni aldığı görülmektedir. Yine 1 adet yanıtla, listenin 5. sırasında yer alan yorumun 16 beğenisi bulunmaktadır. Listenin 6. sırasındaki yorumun 1 adet yanıtla birlikte 15 beğenisi vardır. Listenin 7. sırasında yer alan yoruma verilen 1 yanıt bulunmasına rağmen hiçbir beğeni gelmemiştir. Listedeki diğer yorumlara gelen beğeni sayıları ise sırasıyla 37, 26 ve 12'dir. Bu son üç yorum arasından 26 beğenisi bulunan yoruma önceleri bir yanıt verilmiş olmasına rağmen, bu yanıtın artık bir sebeple görüntülenemiyor olmasından dolayı bu yorum, yanıt almamış olarak kabul edilmiştir.

Videonun altına yapılan yorumlar ve bu yorumlara verilen yanıtlar incelendiğinde ise incelemeye konu olan toplam 20 gönderinin yalnızca 10 tanesinde kullanıcıların, hikâyenin içeriğiyle yüzeysel de olsa bir ilişki kurabildikleri görülmüştür. Ancak geriye kalan 10 gönderinin hiçbir tanesi hikâyenin içeriğiyle ilişkilendirilememektedir; bu gönderiler hikâyeden ziyade anlatıcının şahsına yöneliktir. Videoya yapılan bir yorumdan anlaşılmaktadır ki anlatıcı, aynı hikâyeyi daha önce televizyondaki bir programında da anlatmıştır. Öte yandan genel itibariyle yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar şu şekilde sıralanmaktadır: 3'ü anlatıcıya, diğer 2'si de hikâyenin karakterine ve tarihsel bir kişiliğe yönelik olarak 6 kez "beğeni ifade etme"; 4 kez "iyi dileklerini sunma"; 3 kez "serzenişte bulunma ya da hayıflanma"; 3 kez "emoji/emoticon kullanımı veya random gülme"; 1 kez "selam iletme"; 1 kez "özür belirtme ya da teşekkür etme"; 1 kez "temennide bulunma"; 1 kez "kişisel tarihten bir anekdot paylaşma"; 1 kez "ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma"; 1 kez "uyarıda bulunma"; 1 kez "talepte bulunma"; 1 kez "üzüntü ifade etme"; 1 kez "öneride bulunma"; 1 kez "yıkıcı eleştiride bulunma"; 1 kez "soru sorma"; 1 kez "deyim ya da özdeyiş paylaşma".

5.3.2. Mahya Işıkları 30.Gün | Güle Güle Ramazan

Başlık:	Mahya Işıkları 30.Gün | Güle Güle Ramazan
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=tV0ydYr9wqw
Süresi:	07:30
Yüklenme Tarihi:	23 Mayıs 2020

İzlenme Sayısı:	19.649
Beğenme Sayısı:	2.059
Yorum Sayısı:	381
Tanımı:	Sağlıklı bir gelecek istiyorsak ne yapmalıyız? Mahya Işıkları'nın sonuna geldik. Yarın Petrol Ofisi'nin katkılarıyla hazırladığımız İLK'LER serisinin yeni bölümünü izlemeyi unutmayın. Bayramınız kutlu olsun!.. Mahya Işıkları Ekibi Marka: Petrol Ofisi Yapımcı: Ali Ozan Akın Yönetmen: Mustafa Köksalan Kamera: Sunay Akın Kurgu ve Renk: Özgür Haci Kurt Işık: İsmail Şara Ses: Sunay Akın Dekor Kurulum: Hıdır Serhat Ak İçerik Asistanı: Samet Karahasanoğlu Jenerik Tasarım: Öner S. Biberkökü Çizer: Dinç Onur Aydın Altyazı: Dua Özbilenler Pamuk İngilizce Altyazı: Pınar Gülenoğlu Tüm Katkılarından Dolayı Belgin Akın'a ve İstanbul Oyuncak Müzesi'ne Sonsuz Teşekkürler. Mahya Işıkları'nın önceki bölümleri 1.Gün Hilal Göründü: https://www.youtube.com/watch?v=qCUTO... 2.Gün İstanbul'da Salgın: https://www.youtube.com/watch?v=H5RQ8... 3.Gün Mahyanın Doğuşu: https://www.youtube.com/watch?v=W93cq... 4.Gün Naşit'e Gidelim: https://youtu.be/zhGp_45hj40 5.Gün İftar Sofrası: https://youtu.be/wHM7MLynBJc 6.Gün Pul Parası: https://youtu.be/cy3nIOQOtiI 7.Gün Ramazan Hayali: https://youtu.be/cy3nIOQOtiI 8.Gün Sanat Emekçisi: https://youtu.be/TIgxpv_J5dw 9.Gün Su ve Ateş: https://youtu.be/Lobj7dBe5eM 10.Gün Afrika'daki Işık: https://youtu.be/DbyUrOQ_uYQ 11.Gün Kaleme Saygı: https://youtu.be/J39FEEveIaI 12.Gün Manideki Sır: https://youtu.be/7vvk9MYEphg 13.Gün Mahyadaki Uçak: https://youtu.be/ATJfZahhkUo

	14.Gün Kukla Hırsızı: https://youtu.be/JancbD_zYNA 15.Gün Resim ve Mahya: https://youtu.be/DscTDy9sZRg 16.Gün Şarlo Gülerse: https://youtu.be/xC9ViffYM8k 17.Gün Anneler Günü: https://youtu.be/ebo6YudJ4o4 18.Gün Masal Gibi: https://youtu.be/2sCl9ZQKnfc 19.Gün Yeni Dünya: https://youtu.be/H7tSIc0N1S8 20.Gün Deniz Kızı: https://youtu.be/j9MFveSitK4 21.Gün Canbaz Gölgesi: https://youtu.be/jP3YmgJu3HE 22.Gün Boğaz Şarkıcısı: https://youtu.be/E8kgp1ndg6Q 23.Gün Uçan Şemsiye: https://youtu.be/5cYYbs2QnjA 24.Gün Diş Kirası: https://youtu.be/sV4p90TuwJk 25.Gün Şair ve Meddah: https://youtu.be/LsEuRSbYBT0 26.Gün Kurtuluş Aşısı: https://youtu.be/uAbppTFChUM 27.Gün Çocuk Ramazan: https://youtu.be/gN35eOFGbY4 28.Gün Karagöz Çizmek: https://youtu.be/-dD5vqZGgH4 29.Gün Kadın Tulumbacı: https://youtu.be/voSCJIHzm0Q Sunay Akın'ın diğer resmi sosyal medya hesapları: facebook: https://www.facebook.com/SunayAkin62 twitter: https://twitter.com/SunayAkin62 Instagram: https://www.instagram.com/Sunay.Akin
Kategori:	İnsanlar & Bloglar

Tablo.12: *Mahya Işıkları 30.Gün | Güle Güle Ramazan*

Anlatıcı, hikâyesine bir tarih vererek başlar, 5 Temmuz 1867. Bu tarihte Fransa'nın Paris kentinde bulunan I. Napolyon'un mezarı başında heybetli ve gösterişli bir adam kollarını iki yana açmış dua etmektedir. Mezarın başında durmuş dua eden bu adam, onur konuğu olarak katılacağı Sanayi Fuarı için Paris'e gelmiş olan dönemin Osmanlı padişahı Sultan Abdülaziz'dir. Sultan Abdülaziz'in Paris'ten sonra Londra'ya geçerek Viyana üstünden ülkesine döndüğü bu yolculuk, bir Osmanlı padişahının Avrupa'ya yaptığı ilk ziyaret olarak tarihteki yerini alır.

Hikâyenin devamında ise anlatıcı, Sultan Abdülaziz tarafından I. Napolyon'un mezarına yapılan bu ziyaretin nedenini, babası II. Mahmud'un tahtta olduğu dönemde aramaya başlar. "Kendi döneminin çok ilerisinde, ileri görüşlü bir" padişah olan II. Mahmud, 1827 yılında çağdaş eğitim veren ilk tıp fakültesini kurar. Vezneciler'deki bir konakta eğitime başlayan okulun açılışı da bizzat Padişah'ın kendisini tarafından yapılır. Böylelikle Osmanlı sınırları içinde çağdaş tıp eğitiminin başlatılmasına öncülük

etmiş olan II. Mahmud, açılışta öğrencilere yönelik yaptığı konuşmasında Fransızların, tıp eğitiminde geldikleri noktanın, bizim kitaplarımızda bulunan bilgilerin çok daha ilerisinde olması nedeniyle, eğitimlerini Fransızca alacaklarını ifade eder. Ancak vakti geldiğinde ise bu kitapları, Türkçe'ye çevirmeyi asla unutmamaları gerektiğini de sıkı sıkı tembihler. Anlatıcı, hikâyenin bu noktasında II. Mahmud'un bilime ve dile verdiği önemin altını çizmektedir.

Bu fakültede yetişmiş olan pek çok hekim, ülkesine değerli hizmetlerde bulunmuştur. Bu hekimlerden biri de Feyzullah İzmidî'dir; yani bilinen adıyla Feyzi Paşa. Fakülte'den 1872 yılında birincilik derecesiyle mezun olan Feyzi Paşa, Paris'e giderek burada salgın hastalıklar üzerine uzmanlık eğitimi alır. Ardından Almanya'da bir doktorun, Doktor Koch'un verem hastalığı üzerine ilaç araştırmaları yaptığını duyunca da buraya giderek bu konudaki bilgileri de ülkemize getirir. 1900'lü yılların başlarında İstanbul'da yaşanan kolera salgınındaki hizmetleriyle bilinen ve tüm yaşamı salgın hastalıklarla mücadele ile geçen Feyzi Paşa, 1910 yılında memleketi İzmit ve Adapazarı'nda ortaya çıkan büyük sıtma salgınında da yine soluğu burada alır. Yüzlerce, binlerce insanı ilaçlarıyla tedavi etmeye çalışsa da sonuç umulduğu gibi olmaz; salgınla mücadelede başarısız olunur. Bunun nedenini araştırmak üzere tekrar İstanbul'daki laboratuvarın yolunu tutan Feyzi Paşa, yaptığı incelemelerde fark eder ki hastalığı tedavi edecek etkin madden çok azdır; yeteri kadar ilaç yoktur. Bunun üzerine Bursa'dan getirttiği zeytin yaprakları ile yaptığı ilaçlarla bu salgın hastalığı da yenmeyi başarır.

Feyzi Paşa'nın hikâyesinden tekrar Sultan Abdülaziz'e dönerek onun döneminde de kolera salgını yaşandığını belirten anlatıcı, salgın hastalıkların tarih boyunca hep var olduğunu, bunun günümüze ait bir şey olmadığını ifade ederek hikâyesine devam eder. Sultan Abdülaziz, kolera salgınının yaşandığı günlerde, salgınla mücadeleye destek olan insanlar için bir madalya bastırtır. Üzerinde meşe ağacının resminin bulunduğu madalya üzerinde, meşe ağacının altındaki fidanları şimşeklerden koruduğu yazılıdır. Bunun üzerine anlatıcı, "Eğer sağlıklı bir gelecek istiyorsak bunun doğayı korumakla mümkün olduğunu görmeliyiz. Bu güzel doğayı bu güzel toprakları koruyalım." sözleriyle hikâyesine son noktayı koyar.

Bu video, 2020 yılının Ramazan Ayı'nda yayınlanan Mahya Işıkları serisinin son videosu olduğu için videonun sonunda anlatıcı bir de kapanış konuşması yapar. Bir ramazanın daha sonuna gelindiğini belirten anlatıcı, bu seriyi İstanbul Oyuncak Müzesi'nde bulunan uzay odasında hazırlamış ve oradan sunmuştur. Çünkü bu oda, Müze'nin kuruluşunda tasarladıkları ilk yerdir. O gün de olduğu gibi 15 yıl önce de anlatıcı, İstanbul Oyuncak Müzesi için yine orada tek başınadır; ancak daima "bilgiye değer veren güzel insanların varlığına" inanmış ve bu inancında yanılmamıştır. Bu nedenle Mahya Işıkları'nı da bu odada hazırlayıp sunmuştur. Bu açıklamaların ardından sarfettiği; "Çünkü biliyordum ki siz oradaydınız. Varsınız. Ve her akşam anlattığım hikâyelerin altına öyle güzel yorumlar yazdınız ki… Beni yine yanıltmadınız. Ülkemin bilgiye, kitaba, sanata, kültüre değer veren güzel insanları. Mahya Işıkları'nı tamamladık." sözleriyle yaptığı kapanışın ardından küçük bir teşekkür bölümü ve sunduğu iyi dilekler ile videoyu sonlandırır.

Bu son kısmın teşekkür bölümünde video serisinin, Petrol Ofisi'nin katkılarıyla hazırlanmış olduğunun altı çizilmektedir. Ayrıca videoların, çok sayıda insanın ortak emeği sonucunda ortaya çıkmış olduğu da görülebilmektedir. Sunay Akın çekim mekânından ayrıldıktan sonra Müze'ye gelerek kameralardan görüntülerin toplanmasında, bu görüntülerin arşivlenmesinde, ses ve görüntü düzenlemelerinin yapılmasında; özetle çekim mekânında ışık ve kamera konumlarının ayarlanmasından, görüntülerin montajlanarak hazır bir ürün haline getirilmesine kadar tüm süreçlerde pek çok kişinin görev aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Akın, videonun yine bu son kısmında izleyicilerin Ramazan Bayramı'nı tebrik ederken, "Ve yine Ramazan Bayramı'nın ilk gününde yine Petrol Ofisi'nin katkılarıyla hazırladığımız 'İlkler' dizisinde harika, sürpriz, güzel bir mahya konusu bulacaksınız. Onu da, İlkler'i de seyretmeyi sakın unutmayın." sözleriyle de Petrol Ofisi'nin sponsorluğunda hazırlanan yeni bir serinin tanıtımını yapmaktadır. Bunun devamında ise Akın, "Ve Ramazan Bayramı'na geldik. Hepinizin Ramazan Bayramı kutlu olsun. Seneye yeniden birlikte olmayı umut ediyorum. Hepinize sağlıklı, mutlu bir Ramazan Bayramı, bir ülke ve bir dünya, bir gelecek diliyorum. Sürç-i lisan ettiysem affola." sözleriyle serideki son videonun, son noktasını koyar.

Video, animasyon görüntülerle hazırlanan ve bir mahya ustasının yağlı kandil ile mahya hazırlayışını gösteren bir jenerik ile başlar. Jeneriğin sonunda, bu usta tarafından hazırlanmış olan bu mahyada, serinin ismi "Mahya Işıkları" yazılıdır. Mahyanın hemen üstünde de "Petrol Ofisi sunar" yazısı, marka logosu ile birlikte görülmektedir. Videonun devamında ise bu ilk açılış jeneriğinden kapanış jeneriğine kadar olan bölümde, tümüyle canlı çekimlerden yararlanıldığı görülmektedir. Görsel materyallerle anlatımı desteklemek adına ise yalnızca, ekranın sol köşesine yerleştirilen ve altında "Mahya Işıkları" yazılı olan bir fonun üzerinde çerçeve içine alınmış olan çeşitli fotoğraflardan faydalanılmıştır.

Jenerik sonrası ekrana gelen ilk karenin alt bölümüne yerleştirilmiş olan bir KJ bandında, "Mahya Işıkları'nın çekimleri Covid-19 nedeniyle Sunay Akın'ın tek başına olacağı şekilde İstanbul Oyuncak Müzesi'nde gerçekleşmektedir." şeklinde bir açıklama yer almaktadır. Bu açıklama, kullanılan çekim açısıyla da desteklenir. Bu ilk karede bir masanın başında oturmuş olan anlatıcı, etrafındaki kamera ve set ışıklarıyla yalnız resmedilmiştir. Üzeri kitaplarla dolu olan masa, İstanbul Oyuncak Müzesi'ndeki bir odanın tam ortasına yerleştirilmiştir. Anlatıcının önünde ise bir kitap açık şekilde durmaktadır.

Anlatıcı, tüm performansını çekim anı kayıtta olan kameralardan, yalnızca karşısında bulunan kameraya doğru gerçekleştirmektedir. Böylelikle bakışlarını tek bir kameraya yöneltmiş olan anlatıcı, zaman zaman izleyicilere sorduğu sorularla hikâyesine yön verirken, aynı zamanda anlatımını jest ve mimikleriyle de desteklemektedir. Anlatıcının ortaya koyduğu performansın tamamına yakını tek bir planda kesilmeden verilmektedir. Farklı çekim açıları ise sadece ilk planda bir KJ bandı üzerinde yazılı olan açıklama ile anlatıcının çekim mekânına dair sözlerini desteklemek amacıyla kullanılmıştır; tüm bu kesmelerde hikâyenin sözel anlatımı kesintiye uğramadan devam etmektedir. Bununla birlikte anlatıcının sesi dışında, anlatılan hikâyeyi desteklemek amacıyla videoda herhangi bir ses veya müzik kullanımına başvurulmamıştır. Video boyunca yalnızca açılış ve kapanış jeneriklerinde kullanılan tanıtım müzikleri duyulmaktadır.

Videonun sonunda oturduğu yerden kalkarak kameraları kapatmaya başlayan anlatıcının, kayıtta olan son kamerayı da kapatmasıyla başlayan jenerikte, bu video serisinin hazırlanmasında emeği geçen kişilerin isimleri yazmaktadır. Böylelikle bu dijital hikâyenin nihai bir ürün haline getirilerek izleyiciye sunulmasında anlatıcı dahil toplam 11 kişinin görev aldığı anlaşılmaktadır. Videonun sonunda ise yapımcı firmanın şirket logosu bir animasyon görüntü ile ekrana gelmektedir.

Bu videoda anlatılan hikâyenin büyük bir kısmı tek bir planda izleyiciye sunulmuş olduğundan, görüntüler arası geçişler son derece sınırlıdır. Videonun 4 dakika 17 saniyelik bölümünde anlatılan hikâyeyi desteklemek amacıyla kullanılan ve 2 saniyeden 38 saniyeye kadar değişen sürelerle izleyicinin dikkatine sunulmuş olan toplam 17 görselin ekranda değişmeden kalma süresi *ortalama* 15 saniye olarak hesaplanmıştır; tüm video boyunca ekrana gelen, süreleri 2 saniye ila 26 saniye arasında değişen her bir görüntünün ekranda kalma süresi ise *ortalama* 21 saniyedir. Keza video boyunca görüntüler arası geçişlere, yalnızca başta ve sonda yer alan jenerik bölümlerinde rastlanmaktadır. Bu bölümlerdeki bir görüntünün ekranda kalma süresi ise 15 saniye süren açılış jeneriği için *ortalama* 3 saniye, 35 saniye süren kapanış jeneriği için de *ortalama* 12 saniye olarak hesaplanmıştır.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya yapılan yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 381 yorumdan yalnızca 2 tanesine yanıt verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır. Bu nedenle sıralama yapılırken yorumlara verilen yanıtların yanı sıra beğeniler de dikkate alınmıştır. Aldığı 2 yanıtla listenin başında bulunan kullanıcı yorumunun 45 tane de beğenisi vardır. Onu takip eden ikinci yorumun ise yalnızca 1 yanıtı bulunurken, hiçbir beğenisi bulunmamaktadır. Ayrıca bu yanıtın, altına yazılmış olduğu kullanıcı yorumuyla ilgisiz olduğu görülmektedir. Listede bulunan diğer yorumlara gelen beğeni sayıları ise 31, 29, 25, 14, 10, 9, 9, 7 şeklinde sıralanmaktadır.

Yapılan yorumlar ve bu yorumlara verilen yanıtlar incelendiğinde ise hepsinin dijital hikâyenin içeriğine göndermede bulunduğu, fakat bunun da yalnızca videonun sonunda yer alan ve anlatıcının Ramazan Bayramı'na dair iyi dileklerini sunduğu

bölümle sınırlı kaldığı görülmüştür. Yorumlardan birinde videonun içeriğine dair daha net bir göndermede bulunulmuşsa bile bu gönderme de aradan cımbızlanarak kullanılan bir aforizma ile sınırlı kalmıştır. Genel itibariyle yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar şu şekilde sıralanmaktadır: 15 kez “özür belirtme ya da teşekkür etme”; 12 kez “iyi dileklerini sunma”; 7 kez “temennide bulunma”; 7 kez “emoji/emoticon kullanımı veya random gülme”; 6 kez “beğeni ifade etme”; 2 kez “üzüntü ifade etme”; 1 kez “video içeriğinden aforizma paylaşma”.

5.3.3. Dünya'yı Hareket Ettirenler | Bölüm 1: Zoetrope

Başlık:	Dünya'yı Hareket Ettirenler | Bölüm 1: Zoetrope
URL:	https://www.youtube.com/watch?v=Bx01zu0XoWw
Süresi:	03:47
Yüklenme Tarihi:	21 Temmuz 2021
İzlenme Sayısı:	18.976
Beğenme Sayısı:	1.121
Yorum Sayısı:	42
Tanımı:	Beş kıtadan insanlar, beş çemberli Olimpiyat Bayrağı altında oyunlar oynamak için Tokyo'da buluşuyor... Biz de bu buluşmanın ışığında, Toyota ile birlikte imkansızı başaran insan öykülerini anlatmak üzere harekete geçiyoruz. Müşteri: Toyota & Alametifarika Kreatif Yapım: Terzihane Yaratıcı Yapımcı: Ali Ozan Akın Yönetmen: Mustafa Köksalan Senaryo: Sunay Akın Görüntü Yönetmeni & Kurgu: Yunus Sayan Animasyon Yönetmen: Öner S. Biberkökü Animasyon Sanat Yönetmeni & İllüstratör: Dinç Onur Aydın Animasyon Renklendirme: Burcu Kınran Aydın Yapım Asistanı: Samet Karahasanoğlu & Dua Özbilenler Pamuk 1. Kamera Asistanı: Özgür Haci Kurt

	2. Kamera Asistanı: Alperen Yılmaz Ses: Kamen Kudret Pamuk Renk: Dua Özbilenler Pamuk Müşteri Temsilcisi: Merve Haklı Siyah-Beyaz Film: Georges Méliès / A Trip to the Moon (1902) Müzik: Audio Network & A Trip to the Moon Soundtrack Georges Méliès, Nuve Film, İstanbul Oyuncak Müzesi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürlüğü'ne katkılarından dolayı sonsuz teşekkürler.
Kategori:	İnsanlar & Bloglar

Tablo.13: *Dünya'yı Hareket Ettirenler | Bölüm 1: Zoetrope*

Dijital hikâyede anlatıcı, geçmişte okul kitaplarındaki sayfaların sağ üst köşelerine çizdikleri resimleri, bu sayfaları parmakları arasından hızlıca akıtma yoluyla hareketlendirdikleri bilgisini kendi deneyimi üzerinden aktararak hikâyesine başlar. Bu aktarım, araya eklenen iki boyutlu bir animasyon ile tamamlanır. Devamında ise bugün izlediğimiz tüm filmleri bu oyuna, yani resmin hareketine borçlu olduğumuzu ifade eder. Koskoca sinema endüstrisi, oynanan bu görsel oyundan doğmuştur. Aslında her şey 1830'lu yıllarda ortaya çıkan, "Zoetrope" adlı bir oyuncak ile başlamıştır. Zira Lumière Kardeşler sinematografı üretirken, optik bir hile barındıran bu oyuncaktan ilham almışlardır. Şekli çember bir kutuya benzeyen bu oyuncağın içerisinde, bir hareketin anlarının çizili olduğu bir resim şeridi bulunmaktadır. Bu resim şeridi, çember kutunun bir kasnak üzerinde döndürülmesi ile hareket kazanırken, resmin bu hareketi de oyuncağın dış çeperine eşit mesafelerle açılmış olan boşluklardan izlenebilmektedir.

Hikâyenin devamında ise anlatıcı, "insana hareket özgürlüğünü veren tekerlek" ile "resmin hareketini hayallerimize kazandıran oyuncak" arasında şekilsel bir benzerlik olduğunu belirtir. Yaptığı bu benzetmenin ardından sorduğu, "Peki kimdi bir taşı çember şeklinde oyan o ilk mağara insanı?" sorusuyla da hikâyeyi farklı bir boyuta taşır. Devamında, avlanmak için bir balta ya da mızrak ucu yapmak yerine, bir taşın çember şeklinde oyulmasına neden olan düşünceyi de sorgulayan anlatıcı; bunu yapan kişinin, Ay'ın gökyüzünde eksiksiz, tam olarak görüldüğü dolunay haline dokunmak

istemiş olabileceğini ileri sürer. Ancak bugün bunların hiçbirine net yanıtlar verilemeyecek olsa da bu ilk insanın, oyduğu bu taş ile tekerleği bulduğundan habersiz biçimde oyunlar oynadığı söylenebilmektedir. Bu ara hikâyenin ardından ise anlatıcı, tekerleğin motor gücüne kavuşması gibi Zoetrope ile başlayan resmin hareket serüveninin de zaman içinde sinemaya dönüştüğünü belirterek ana hikâyeye dönüş yapar.

Hikâyenin son bölümünde ise ister bir otomobil tekerleğinin döngüsü olsun isterse de bir Zoetrope'un döngüsü, her ikisini de keşfederek insan yaşamına hareket özgürlüğü kazandıranın, oynayan insan olduğunu ifade eden anlatıcı, beş kıtadan insanların, beş çemberli olimpiyat bayrağı altında oyunlar oynamak üzere Tokyo'da bir araya geldikleri bilgisini paylaşır. Ardından sarfettiği, "Biz de bu buluşmanın ışığında *Toyota*'yla birlikte imkânsızı başaran insanları anlatmak üzere harekete geçiyoruz." sözleri ile anlatımına son verir.

Açılışı, bir otomobil markası olan *Toyota*'nın amblemi ile yapılan bu dijital hikâye, İstanbul Oyuncak Müzesi tabelasının görüntüsüyle başlamaktadır. Hikâyenin hemen başında grafik bir metin ile ortaya çıkan Sunay Akın isminin altında, *Toyota*'nın marka sloganı, "Mobilsen Özgürsün" ifadesi yer alır. Ardından bu grafik metni sırasıyla; hikâye serisine adını veren "Dünya'yı Hareket Ettirenler" başlığı ile yine *Toyota*'nın marka sloganlarından bir diğeri olan "Çünkü Mobilsen Hayallerine Ulaşırsın Sen" mesajı takip eder. Anlatıcı (Sunay Akın) ile ilk kez karşılaşılan anda ekrana gelen grafik metinde ise "Bölüm 1: Basit Bir Hareket İnsanlığın Geleceğini Değiştirebilir mi?" yazılıdır. Hikâye kapanırken ise görsel efekt kullanımıyla hazırlanmış olan ve Zoetrope'un hareketini betimleyen Sunay Akın'ın dairesel yürüyüşü ile Olimpiyat Oyunları'nın amblemi arasında imgesel bir ilişki kurulmaktadır. Ardından Georges Méliès'in *Ay'a Seyahat* adlı filminden meşhur bir kare ekrana gelir. Ancak bu sefer o meşhur karedeki Ay'ın gözüne saplanmış olan mekiğin üzerinde anlatıcı oturmaktadır. Ekranda bulunan grafik metinlerde ise sırasıyla şu ifadeler yer almaktadır: "Sunay Akın'la Dünya'yı Hareket Ettirenler", "İhtiyacın Olan Her Şey Burada / mobilsenozgursun.com", "Start Your Impossible". Yukarıda ise iki yanında Uluslararası

Olimpiyat ve Paralimpik Oyunları'nın amblemleri bulunan *Toyota* logosu bulunmaktadır. Kapanışta ise yine siyah zemin üzerine beyaz *Toyota* logosu ekrandadır.

Anlatıcı, hikâyesini anlatırken kameraya doğrudan bakmakta; anlatımını ses tonunda yaptığı değişikliklerin yanı sıra jest ve mimikleriyle de desteklemektedir. Oyuncak Müzesi'nin çeşitli mekânlarında gerçekleştirilen iç ve dış çekimlerde; genel, boy, omuz, göğüs ve yakın plan gibi çeşitli ölçekler kullanılmıştır. Anlatıcı, her bir ara görüntünün ardından farklı bir mekândan, farklı bir açıyla dinleyiciye seslenmektedir. Ayrıca mekânın kendisi ile mekânda bulunan çeşitli objeler de hikâyede anlatımı güçlendirici birer öğe olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra hikâyenin etkisini güçlendirebilecek unsurlardan bir diğeri olan müzik ve ses efekti kullanımı ise hikâyenin akışına uygunluk göstermektedir. Anlatıya uygun olan tempo ve dinamiklere sahip müzikler tercih edilerek anlatım güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Öte yandan dijital hikâyede, anlatının ilgi çekici kılınabilmesi adına birçok görsel efektten faydalanılırken, görüntü geçişlerinde ise çeşitli geçiş efektlerine ve imgesel bağlantılara başvurulmuştur. Hikâyenin dinleyiciye/izleyiciye aktarımında başvurulan bir diğer yöntem ise animasyon kullanımıdır. 3 dakika 47 saniyelik bir uzunluğa sahip olan dijital hikâyenin 1 dakika 47 saniyesinde gerçek görüntüler, 47 saniyesinde animasyon görüntüler kullanılırken, 35 saniyesinde ise çeşitli görsel efektlerden faydalanılmıştır. Gerçek görüntülere ayrılan sürenin 1 dakika 16 saniyelik bir bölümünde, anlatım performansını sergilemekte olan anlatıcının görüntüsü ekrana gelmektedir. Ayrıca videonun 29 saniyesinde animasyon görüntüler, gerçek görüntüler ile bir arada sunulurken; 7 saniyelik bir kısımda ise gerçek görüntüler, animasyon görüntüler ile desteklenmiştir. Geriye kalan son 2 saniye ise kapanış jeneriğinin sonunda yer alan *Toyota* amblemine ayrılmıştır. Bunun yanı sıra anlatıda çekimler 1 saniyeden 19 saniyeye kadar çeşitli uzunluklara sahip olmakla birlikte, bir görüntünün ekranda kalma süresi *ortalama* 5 saniye olarak hesaplanmıştır.

Hikâye ve anlatıcının, izleyiciler ile etkileşimini ölçebilmek adına videoya yapılan yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Videoya yapılan yaklaşık 42 yorumdan yalnızca 2 tanesine yanıt verildiği görülürken, geriye kalan yorumlarda ise herhangi bir yanıt bulunmamaktadır.

Bu nedenle sıralama yapılırken yorumlara verilen yanıtların yanı sıra beğeniler de dikkate alınmıştır. Aldığı 2 yanıtla listenin başında bulunan kullanıcı yorumunun 32 tane de beğenisi vardır. Onu takip eden ikinci yorumun ise yalnızca 1 yanıtı ve 1 beğenisi bulunmaktadır. Listedeki diğer yorumlara gelen beğeni sayıları ise 12, 6, 5, 4, 2, 2, 2 şeklinde sıralanmaktadır.

Yapılan yorumlar ve bu yorumlara verilen yanıtlar incelendiğinde ise yalnızca en fazla yanıt alan yorumun, dijital hikâyedeki içeriğe gönderme yaptığı, bunun da yalnızca görsel bir gönderme ile sınırlı kaldığı görülmüştür. Genel itibariyle yorum ve yanıtlarda öne çıkan temalar şu şekilde sıralanmaktadır: 7 kez "emoji/emoticon kullanımı veya random gülme"; 7 kez "beğeni ifade etme"; 2 kez "özür belirtme ya da teşekkür etme"; 2 kez "iyi dileklerini sunma"; 2 kez "temennide bulunma"; 2 kez "izleme amacını belirtme"; 2 kez "kişisel tarihten bir anekdot paylaşma"; 1 kez "üzüntü ifade etme"; 1 kez "soru sorma"; 1 kez "farklı bir kanalın tanıtımını yapma".

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Hikâyeler, anlatılmaya başlandıkları günden bu yana içerisinde birtakım yararlı bilgiler barındıran, yaşama dair sorgulamalara verdiği yanıtlarla insanın anlam arayışına çeşitli katkılar sunan bilgi hazineleridir. Öte yandan hikâyeler hem biçimsel hem de içeriksel manada, anlatıldıkları toplumlarda süregiden yaşayış biçimlerinin daima etkisi altında olmuştur. İnsanlar arası eşitsizlik koşullarının henüz oluşmamış olduğu uygarlık öncesi topluluk biçimlerinde, hikâyeler çok daha rafine biçimdeki bilgi ve deneyimlerin aktarıcılığını üstlenirken; bu durum, uygarlık sürecine geçişle birlikte bozulmaya başlamıştır. Nitekim uygarlık süreciyle birlikte, insan toplulukları tarihte ilk defa iş bölümü ve özel mülkiyet uygulamalarıyla karşılaşırken, bu karşılaşma insanlar arasındaki eşitsizlik koşullarını da inşa etmeye başlamıştır. Böylelikle toplumsal yapı, yönetenler ve yönetilenler olarak iki karşıt sınıfa ayrılmıştır. Bu ayrışma sonrasında yönetenler, yönetilenler üzerindeki iktidarlarını daimî kılabilmek için bilgiyi denetim altına almak istemişlerdir. Bu isteğin yansımalarını ise hikâyelerde görmek mümkündür.

Dolayısıyla, insan bilincinin ürünleri olan hikâyeleri, maddi üretim koşullarından bağımsız olarak ele almak mümkün görünmemektedir. Keza insan, maddi yaşamını inşa ettiği noktada aslında düşünsel dünyasını da inşa etmektedir. Çünkü insan, emeği aracılığıyla ortaya koyduğu her bir faaliyette fiziksel ve zihinsel tüm yetilerini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte insan, her şeyden önce temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için üretim faaliyetinde bulunmaktadır ve bu amaç doğrultusunda geliştirmiş olduğu araç ve gereçlerin tamamı, onda birtakım yeni ihtiyaçların oluşmasına neden olmaktadır. Çünkü yaşamın da bu araç ve gereçlerin kullanımına uygun olarak yeniden düzenlenmesi gerekmektedir. Öte yandan insan, emeği aracılığıyla ortaya koyduğu her bir ürünün varoluş amacını da kendisi belirlemektedir. İnsanın emeği aracılığıyla gerçekleştirdiği tüm bu akış, döngüsel bir süreç şeklinde devam etmektedir. Ancak ne zaman ki bu işleyişte bir aksama meydana gelir, işte o zaman insanın fiziksel ve zihinsel uyumu da bozulmaya başlar. Bu bozulma, söz konusu işleyişin aksadığı oranda gerçekleşmektedir. Bu nedenle toplumsal yaşam koşullarında meydana gelen her türlü gelişmenin, hikâyelerde karşılık bulması kaçınılmaz bir durumdur.

Bu nedenle “Deneyimden Dijitale Hikâye Anlatıcılığı: Youtube Türkiye Örneği” başlıklı bu çalışmada, hikâye anlatıcılığı meselesi tarihsel bir perspektiften ele alınarak tarih boyunca maddi yaşamın yeniden üretim koşullarında ortaya çıkan her bir dönüşümün, hikâye anlatıcılığı ve hikâyeler üzerindeki etkileri görünür kılınmaya çalışılmıştır. Böylelikle bir taraftan hikâye anlatıcılığının, toplumsal yaşamda üstlenmiş olduğu rol ile bu rolün yıllar içerisinde geçirmiş olduğu dönüşümler ortaya konulurken bir taraftan da bu dönüşümlerin altında yatan toplumsal değişim koşulları açıklanmak istenmiştir. Nitekim “Geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilmesi mümkün müdür?” sorusu üzerinden dijital hikâye anlatıcılığının, günümüzde karşı-hegemonya oluşturabilme potansiyelini sorgulamak ve yapılan bu sorgulama sonucunda kesin bir sonuca ulaşabilmek ancak, hikâyelerin üretim ve tüketim koşullarında dünden bugüne meydana gelen dönüşümler ile bu dönüşümlerin, ideolojik mücadelenin topluma yansıma biçimi olan hegemonya kapsamında değerlendirilmesiyle mümkündür. Bu bağlamda hikâye anlatıcılığı meselesi, toplumsal maddi yaşamın yeniden-üretim koşulları ile bu koşulların toplum ve birey üzerindeki etkileri esas alınarak incelenmiştir.

Modern öncesi dönemlerde toplumsal denetim, zor kullanımı veya birtakım geleneksel değer ve davranış kalıplarının benimsetilmesiyle sağlanmaktaydı. Bu sürecin yürütülmesinde ise hikâyeler önemli bir rol üstlenmekteydi. Çünkü insan düşünebilmeyi dahi, zekânın gelişimi noktasında önemli bir bilişsel etkinlik olan hikâye anlatımı aracılığıyla öğrenmektedir. Keza insanın gördüklerinden ve duyduklarından, diğer bir ifadeyle yaşadıklarından bütünsel bir anlam inşa etme süreci, çeşitli duygu ve düşünce parçacıklarının zihinde birtakım nöronlar aracılığıyla bir araya getirilmesi süreci ile paralel olarak gerçekleşmektedir. Nitekim ilgili nöronların uyarılarak bu tür bağlantıların kurulabilmesinde, anlatılar oldukça büyük bir paya sahiptir. Bununla birlikte, özellikle tarih öncesi çağlarda yazıdan yoksun olunması, iktidarın yetki alanını oldukça sınırlandırırken bu durum, yönetici sınıf karşısında yönetilen sınıfın kendi kültürel değerlerini yaşatabilmesine imkân vermekteydi. Ancak yazının ve özellikle matbaanın icadıyla birlikte hikâyelerin, egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda yeniden düzenlenerek, insanların tüketimine sunulabilir hale gelmesi, geçmişte egemen kültürün

karşısında konumlanan ve halk kültürü olarak da tanımlayabileceğimiz kültürel formun, yaşam üzerindeki etkisinin giderek zayıflamasına yol açmıştır. Dolayısıyla hayat da her geçen gün biraz daha fazla şekilde, egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda yaşanır olmuştur. Özellikle modern dönemle birlikte geleneksel tüm değerlerini ardında bırakmak zorunda kalan ve hayatın karmaşıklaşan yapısı içerisinde toplumsal varoluş koşullarını anlamlandırma noktasında problemler yaşayan kitleler, ideolojik manipülasyona açık bir hale gelirken, egemen ideolojinin hegemonyası altında yaşamak zorunda bırakılmışlardır.

Bu dönüşümün daha anlaşılabilir kılınması adına çalışmanın birinci bölümünde hikâyelerin toplumsal rolü, çeşitli başlıklar altında ele alınırken, yaşamın maddi üretim koşulları ile hikâyeler arasındaki doğrusal ilişki görünür kılınmaya çalışılmıştır. Nitekim çok önceleri hikâyeler; deneyimin, deneyim aracılığıyla aktarılan bilgeliğin birer taşıyıcısı iken tarihin bir döneminde meydana gelen birtakım gelişmeler ile toplumların yöneten ve yönetilenler olarak iki temel sınıfa ayrılması sonucunda, egemen kültürel kodların taşıyıcıları haline gelmişlerdir. Keza bu bölümün birinci başlığı altında da vurgulanmış olduğu gibi bir toplumsal yapı içerisinde egemen olan sınıfın, iktidarını devam ettirebilmek için toplumun diğer kesimleri üzerinde kurmaya çalıştığı hegemonyanın sürdürülebilirliği, ancak egemen sınıf dışında kalan diğer toplumsal kesimlerin benimsemiş olduğu kültürel kodlara karşı gösterecek olduğu müsamaha ile mümkündür. Dolayısıyla bu anlamda hegemonya, bir kültürel mücadele alanı olarak ele aldığında karşı-hegemonyanın temin edilmesi de olası hale gelmektedir. Ayrıca Antonio Gramsci, Douglas Kellner, Stuart Hall, Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe gibi pek çok düşünür, hegemonik mücadelenin verildiği en önemli alanlardan biri olarak popüler kültür alanını işaret etmektedir. Bu nedenle günümüzde karşı-hegemonyanın oluşturulabilmesi adına popüler kültür ürünlerine başvurulması son derece olasıdır. Bunun yanı sıra hegemonik mücadele, yalnızca sınıfsal bir ideolojik savaşım hali olarak da görülmemelidir; zira hegemonya, toplumun farklı kesimlerinden çok sayıda insanın çatışan çıkarları ile bunlar tarafından belirlenen kültürel kodların iç içe geçmiş olduğu sentez bir konumda yer almaktadır. Aynı zamanda ideolojik öznelerin, açık ve net bir biçimde anlaşılabilecek olan sınıfsal aidiyetleri bulunmamaktadır; tıpkı yeni medya platformlarında bir araya gelen her bir kullanıcı gibi. Nitekim hegemonya

mücadelesinin günümüzde, sınıfsal aidiyetleri bulunmayan özneler tarafından popüler kültür alanlarında verildiği düşünüldüğünde *YouTube* platformunun, karşı-hegemonya oluşturabilme potansiyeline sahip olabileceği varsayımı da geçerlilik kazanmaktadır. Ancak çalışma kapsamında bu potansiyelin hikâye anlatıcılığı üzerinden sorgulanması planlandığı için çalışmanın devamında, hikâyelerin ve hikâye anlatıcılığının toplumsal yaşamdaki rolü kapsamlı bir şekilde ortaya konulmuştur.

İnsanlığın yazıdan yoksun yaşadığı uzun çağlar boyunca, yaşam deneyimleri aracılığıyla ulaşılan her türlü bilginin korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasında hikâyelerden faydalanılmıştır. Bu nedenle sözlü kültür döneminin hikâyelerinde, insanın yaşamını idame ettirebilmek için ihtiyaç duyduğu birtakım bilgilere ve hayatın anlamına dair verdiği çeşitli yanıtlara ulaşabilmek mümkündür. İnsanlık tarihi boyunca anlatılagelmiş olan tüm hikâyelerin kökeninde ise mitoloji yer almaktadır. Mitoloji, ilkel insanın elindeki tek bilimsel bilgi olarak kabul edilebilir. İçerisinde barındırdığı doğaüstü unsunlar, ilkel insanın zihinsel yapısındaki farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Birçok mitolojik anlatının günümüzde gerçek dışı olarak kabul edilmesinin nedeni de özellikle yazının icadıyla birlikte bilimsel araç ve tekniklerde görülmeye başlanan ilerleme ile insanın zihin dünyasında meydana gelen farklılaşmadır. Keza modern insan için bilim ve felsefe neyse, ilkel insan için de mitoloji odur. Dolayısıyla insanlık tarihi göz önüne alındığında hikâyelerin, oldukça yakın zamana kadar kurgu ile gerçeklik ayrımından uzak olduğu söylenebilmektedir. Bu ayrım tarihte ilk defa, insanlığı kurgusal anlatı türüyle tanıştırmış olan romanın ortaya çıkışıyla beraber söz konusu olmuştur. Nitekim sözlü kültür döneminde hemen her türlü bilgiye sözlü anlatılar aracılığıyla ulaşıldığı için bu ilişki kimse tarafından sorgulanmazdı.

Öte yandan Walter J. Ong'un da ifade etmiş olduğu gibi sözlü kültür dönemi boyunca bilginin gelecek nesillere aktarımında insanın en büyük yardımcısı bellek olmuştur. Bu nedenle bilginin, belleklere kaydedilmesinde çeşitli tekniklerden faydalanılmıştır. Bunlardan ilki bilginin, ilgi çekici unsurlar ile bezenerek hikâyeleştirilmesi ve dinleyiciye bu şekilde aktarılmasıdır. İkinci teknik ise kalıplaşmış çeşitli deyiş ve söz öbeklerinin ritmik kullanımıdır. Yazının olmadığı bir dönemde başvurulmuş olan bu iki teknik sayesinde insanın, yaşam deneyimlerinden elde ettiği

çeşitli bilgileri belleğine kaydederek kendinden sonra gelecek olanlara aktarması mümkün olmuştur. Dolasıyla kültürün ağızdan ağıza söylenen hikâyeler aracılığıyla aktarıldığı uzun çağlar boyunca, insanların toplu etkinliklerde bir araya gelmeleri son derece önemlidir. Zira bilginin aktarılarak toplumsallaştırılması ancak bu şekilde mümkündür. Öte yandan bu tarz etkinlikler, insanların toplumsal bilinç inşalarına da yardımcı olmaktadır.

Yazıdan yoksun olunan tüm zamanlar boyunca, insanlığın sahip olduğu bilgiler, onun yaşamla kurduğu dolaysız ilişkiden çıkardıklarıdır. Dolayısıyla hikâyelerde aktarılan, tüm insanlığın ortak yaşam deneyimleridir. Bu anlamda hikâye anlatıcılığını da bir çeşit deneyim aktarımı olarak görmek mümkündür. Hikâye anlatıcısı ise insanlığın ortak yaşam deneyimi ile kendi yaşam deneyimini bir arada dinleyiciye sunan, böylelikle bu deneyimleri dinleyicinin deneyimi haline getiren bilge kişidir. Benjamin, bu kişinin sahip olması gereken bütün özelliklerin, Orta Çağ'daki zanaatkâr ustada toplanmış olduğunu ifade etmektedir. Çünkü gezgin kalfalık döneminde gittiği her yerden topladığı hikâyeler ile ustalık döneminde yerleştiği bölgenin hikâyeleri, zanaatkâr ustanın varoluşsal bütünlüğünü meydana getirmektedir. Bu nedenle geçmiş ile şimdinin, yakın ile uzağın bilgisi onda bir arada bulunmaktadır. Ancak tarihsel süreç içerisinde toplumsal üretim koşullarında yaşanan dönüşümler, zanaatkâr ustayı da emeğini satmak zorunda bırakınca, bu durum tümüyle ortadan kalkmıştır. Zira hikâye anlatıcılığının ham maddesi, insanın yaşamla kurduğu dolaysız ilişkiden elde ettiği saf deneyimdir.

Modern öncesi dönemle birlikte toplumsal üretim koşullarında görülmeye başlanan devasa dönüşümler, insanın önceleri yaşamla kurduğu bu dolaysız ilişkiye son vermiştir. Oysaki feodal dönemde toplumun geniş bir kesimini oluşturan serfler ya da zanaatkârlar, karşılaştıkları tüm zorluklara rağmen yaşamla kurdukları ilişkiyi sürdürebilmekteydiler. Çünkü çalışmanın birinci bölümünün son başlığı altında da belirtilmiş olduğu gibi her ne kadar sabanın icadıyla birlikte insan yaşamına toplumsal eşitsizlik koşulları yön vermeye başlamışsa da modern döneme kadar insanlar, bir şekilde kendilerine zaman ayırabilmekte ve en önemlisi yaptıkları işlerle yaşamları arasında bağ kurabilmekteydiler. Örneğin kendi evini atölye olarak kullanan zanaatkâr

usta ile yanında çalışan çırak ve kalfası arasında insani bir ilişki söz konusuyken; bunun yanı sıra üretim sürecinin bütününe hâkim olabilmeleri de günün sonunda yaptıkları işten tatmin duyabilmelerini sağlamaktaydı. Benzer şekilde bir lorda bağlı olarak çalışan serf de, emeğinin ürününü lort ile paylaşmak zorundaysa da üretim süreci ile bu sürecin ürününe sahip olabilmekte ve iş dışı zamanlarını kendisine ayırabilmekteydi. Ayrıca bazı zamanlarda sorunlar yaşansa da lort ile serfin ailesi arasında samimi bir ilişki söz konusuydu. Modern öncesi dönemlerin bir başka önemli özelliği de yönetenlerin, yönetilenler üzerindeki kültürel hâkimiyetlerini henüz rafineleştirememiş olmalarıdır. Dolayısıyla insanlar bir taraftan yaşamla dolaysız bir şekilde ilişki kurabilmekte bir taraftan da bu ilişkiden elde ettikleri deneyimleri birbirlerine aktarabilecek ortamları oluşturabilmekteydiler.

Ancak çalışmanın ikinci bölümünde anlatılan ve toplumsal üretim koşullarında meydana gelen birtakım dönüşümlerle birlikte bu hal ve vaziyet son bulmuş, hikâye anlatıcılığının toplumsal yaşamdaki rolü de giderek zayıflamaya başlamıştır. Modern öncesi dönemde Avrupa'nın pek çok bölgesinde büyük kentler inşa edilirken, bu kentlerde fabrika tarzı devasa üretim tesisleri faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu tesislerde ihtiyaç duyulan işçi stoğu ise yaşanan gelişmeler sonrasında atölyesini, ekip biçtiği topraklarını geride bırakarak göç etmeye zorlanan ve geldiği büyük kentlerde emeğini satarak hayatta kalmaya çalışan insanlar tarafından karşılanmıştır. Böylelikle birer işçiye dönüşen bu insanlar, tarihin hiçbir döneminde olmadığı şekilde üretim sürecinin yalnızca tek bir fragmanında, tek bir aletin başında ve tek bir işle uğraşmaya mahkûm edilmişlerdir. Bu durum, tarihte iş bölümü uygulamasının o güne kadar ulaşmış olduğu en ileri seviyedir. İşçi, üretim araçlarına sahip olamadığı gibi emeğinin ürününe de sahip değildir. Bunun yanı sıra üretim sürecinin yalnızca tek bir fragmanında faaliyet gösteriyor olması nedeniyle yaptığı işin ne olduğuna dair net bir fikri de yoktur. Kısacası fabrika tipi üretim sisteminde, zihin ile kol emeği arasındaki ilişki ortadan kalkarken işçinin toplumsal gerçekliğini algılaması sorunlu bir hale gelmiştir.

Modern bireyin toplumsal varoluş koşullarını doğru bir şekilde algılayabilmesinin önündeki engellerden bir diğeri de ancak şoklar düzeyinde

deneyimlenebilen modern kent yaşamıdır. Modern kentlerde hayat oldukça hızlı bir şekilde akarken birey, bir çeşit uyarı bombardımanına maruz kalmaktadır. İçsel ve dışsal pek çok uyaranın hızlı ve kesintisiz akışı, bireyin sinirleri üzerinde çeşitli tahribatlar meydana getirir. Bu nedenle ruhsal aygıt, bu uyaranlara karşı kendisini koruma altına alabilmek adına artık yüreğiyle değil, zihniyle tepki vermeye başlar. Çünkü Simmel'in de ifade ettiği gibi zihin, insanın içsel potansiyelleri arasında uyumlanma yetisi en yüksek olanıdır. Hayatın çok daha yavaş aktığı kır yaşamında insanlar arası ilişkilerin hala çok daha samimi kurulabilmesinin nedenlerinden biri de budur. Dolayısıyla modern kent yaşamıyla birlikte ruhsal aygıtta meydana gelen bu değişim, toplumsal hayattaki bireyselleşme eğilimlerini de arttırmıştır. Aynı zamanda iş dışı saatlerin geçirildiği kent mekânları ile iş saatlerinde bulunulan üretim mekânlarının hacimsel büyüklükleri de dikkate alındığında modern dönemin kitleleri atomize edici karakteri daha görünür olmaktadır.

Bununla birlikte çalışmanın ikinci bölümünde yer alan ve hikâye anlatıcılığının ortadan kayboluşu ile romanın ortaya çıkışı arasındaki ilişkiyi gözler önüne seren, "Romanın Ortaya Çıkışı ve Hikâye Anlatıcılığının Ortadan Kayboluşu" başlığı altında da belirtilmiş olduğu gibi insanlar arası bireyselleşme eğilimlerinin, tarihte ilk defa yazının yaygın kullanımı ile ortaya çıkmış olduğu söylenebilir. Sonrasında gelen matbaanın icadı ise bu tarz eğilimlerin daha da güçlenerek sürmesini sağlamıştır. Çünkü bu iki buluşla birlikte hikâyeler; insanların önceleri hikâye anlatıcısının etrafında toplanmak suretiyle bir araya geldikleri çeşitli etkinlerde dinlenen bir şey olmaktan çıkarak insanların kendi bireysel ortamlarına çekilmek suretiyle sessiz bir şekilde yazılı metinlerden okumayı tercih ettikleri farklı bir kültürel form haline dönüşmüştür. Fakat yine de sessiz okuma alışkanlığının toplumun geneline yayılması uzun yıllar almıştır. Bu yıllar içerisinde hikâyeler, bir süre daha insanların katılımları ile gerçekleştirilen toplu etkinliklerde dinlenmeye devam etmişse de artık oldukça önemli bir farklılık söz konusudur. Yazının yaygın kullanımıyla birlikte hikâyeler, dinleyicilere anlatılmak yerine sesli bir şekilde okunarak aktarılmaya başlanmıştır. Ancak matbaanın icadı, bu tür etkinliklerin giderek toplumsal yaşamdan uzaklaşması sonucunu ortaya çıkarırken bireysel ve sessiz okuma alışkanlığı da zamanla toplumun tüm kesimleri tarafından kabul görmüştür. Nitekim Benjamin'in, romanın ortaya çıkışı ile hikâye anlatıcılığının

son buluşu arasında paralellik kurması ve roman okurunu, okurların en yalnızı olarak görmesi de bundandır.

Dolayısıyla hikâye anlatıcılığının günümüzde değerli bir şey olmaktan çıkarak yalnızca nostaljik bir unsur haline gelmesinin önemli nedenlerinden bir tanesi; insanlar arası toplumsal ilişkilerin zayıflamasıyla birlikte ortak duyunun yitirilmesi ve bireyselliklerin giderek artmasıdır. Diğer bir önemli neden ise modern yaşama üslubuyla beraber bellek inşa süreçlerinin sekteye uğramış olmasıdır. Nitekim hikâye anlatıcılığı, yaşamla kurulan dolaysız ilişkiden elde edilen deneyimin, hikâyeler aracılığıyla aktarılarak bilgiye dönüştürülmesi sürecine işaret eden bir olgu ise bellek de bu süreci mümkün kılan yegâne unsurdur. Dolayısıyla bellek inşasının mümkün olmadığı durumlarda, bireyin toplumsal gerçeklik algısı da yıkıma uğramaktadır. Böylelikle zihnine akan çeşitli veri parçacıklarından bütünsel bir kavrayış durumuna erişemeyen bireyin, ideolojik manipülasyona açık bir hale gelmesi de kaçınılmaz bir sondur. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde yer alan "Kapitalist Üretim Süreçleri", "Yaşam Deneyimlerinin Bellek Üzerine Etkileri" ve "Medya ve Kitle Kültürü Tarafından Kuşatılmış Birey" başlıkları altında, modern yaşamın bellek inşa süreçlerine olumsuz etkileri üzerinde özellikle durulmuştur.

Nitekim modern birey hem iş zamanlarında hem de iş dışı vakitlerinde bellek edinmesine imkân vermeyen bir hayatı deneyimlemektedir. İşte olduğu saatlerde üretim sürecinin yalnızca tek bir fragmanında çalışmaya zorlanması, bununla birlikte emeğinin ürününe de sahip olamaması, işçinin üretim sürecinin bütünlüğünü kavramasına engel teşkil etmektedir. Dolayısıyla Marx'ın da ifade etmiş olduğu gibi işçinin, emeği aracılığıyla toplumsal varlığına dair bir bilinç edinmesinin de önü kapanmaktadır. Öte yandan işçinin, çalışma dışı vakitlerde de hayatı ancak şoklar düzeyinde algılayabilmekte oluşu ve sürekli olarak uyaranlara maruz kalması da zihinsel durumunda benzer bir etkiye neden olmaktadır.

Keza modern hayat, hemen tüm alanlarında insana son derece hızlı ve parçalı bir yaşam deneyimi sunmaktadır. Dolayısıyla hayatla, kendi toplumsal varoluş koşullarıyla dolaysız ve bütünlüklü bir ilişki kurma şansı elde edemeyen modern bireyin, bellek inşası da sorunlu bir alan haline gelmektedir. Zira bellek inşası, ancak

hayatın zaman ve mekân koordinatlarının uyum içerisinde deneyimlenebildiği durumlarda mümkün olmaktadır. Bu nedenle yaşam deneyimlerinden elde edilen bilgi kırıntılarının bellekte kalıcı hale gelerek bütünsel bir yaşam bilgisine dönüşmesi için hızlanmak değil, yavaşlamak ve belki de durmak gerekmektedir. Ancak modern yaşam buna pek de imkân veriyor gibi görünmemektedir. "Yaşam Deneyimlerinin Bellek Üzerine Etkileri" başlığı altında da belirtildiği gibi kent hayatında ruhsal aygıtın, içsel ve dışsal uyaranlara karşı yüreği yerine zihni ile tepki vermeye başlamasıyla birlikte iradeye bağlı bellek bireyin yaşamında önem kazanırken iradeye bağlı olmayan bellek ise geri plana itilmiş. İradeye bağlı olan bellek çevresel uyaranların, bilinç tarafından hızlı bir şekilde kaydedilmesini sağlayarak ruhsal aygıtı koruma altına almaktadır. Böylelikle bilinç tarafından şoklar biçiminde algılanan ve kent yaşamında her daim maruz kalınan çok sayıda uyaranın, iradeye bağlı olmayan bellekte kalıcı anı izleri bırakmasına da engel olmaktadır. Ancak Benjamin'in de ifade etmiş olduğu ibi iradeye bağlı bellek, bireye atomize ve yalıtılmış bir deneyim hali (Erlebnis) sunmaktadır. Oysaki iradeye bağlı olmayan belleğin bireye sunabilecek olduğu deneyim hali yani (Erfahrung), bütünlük ve süreklilik arz eden, gerçeklikle bütünleşmiş bir deneyim halidir. Dolayısıyla belleğin sağlıklı bir şekilde inşa edilebilmesinin en önemli koşulu, yaşamla dolaysız bir ilişki içerisinde kurulan deneyimdir.

Modern yaşama üslubunun yanı sıra modern kapitalist üretim tarzı da bireyin, yaşam deneyimlerinden bellek edinebilmesine engel teşkil eden bir yapı arz etmektedir. Çünkü "Kapitalist Üretim Süreçleri" başlığı altında da ortaya konulmuş olduğu gibi çeşitli sebepler nedeniyle bireyin/işçinin, tek bir aşamasında faaliyet gösterdiği üretim sürecini bütünsel olarak kavrayamaması, yaşamındaki her türlü olay ve olguyu da birbirinden bağımsız, rastlantısal gelişmeler sonucu ortaya çıkmış şeyler olarak algılamasına neden olmaktadır. Öte yandan modern dönemle birlikte yaşamın tüm alanlarının kapitalist üretim tarzına uygun olarak yeniden düzenlenmesi, bireyin yaşadığı bu olumsuz tecrübeyi ve üzerindeki muhtemel etkilerini daha da güçlendirmektedir. Ford Motor Şirketi'nin sahibi Henry Ford, Frederick W. Taylor'dan aldığı ilhamla geliştirmiş olduğu yürüyen bant sistemi ile kapitalist üretimin dönem itibariyle gelişkin bir örneğini sunarken; bu sistem, işçinin düşünsel hiçbir çaba gerektirmeyen tek bir işi, gün boyu durmadan hızla tekrarlamasına ve dolayısıyla

zihinsel melekelerini her geçen gün biraz daha kaybetmesine neden olmaktadır. Bu sistem ile üretim kapasitesinde yaşanan artış sonucunda yeni bir tüketici tipine ihtiyaç duyulurken, bu ihtiyacın karşılanabilmesi adına kullanılan pek çok manipülatif yöntem, insanın zihinsel durumundaki gerilemeyi daha da hızlandırmıştır.

Hemen her türlü endüstriyel ürünün, belirli kültürel normlar çerçevesinde kodlanarak kitlelere sunulmaya başlandığı bu süreç, "Medya ve Kitle Kültürü Tarafından Kuşatılmış Birey" başlığı altında ele alınmıştır. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno, Horkheimer ve Marcuse'nin yanı sıra Gramsci'nin de vurgulamış olduğu gibi bu ürünlere yönelik talebi canlı tutabilmek adına uygulanan tek-tip üretim sistemi ve bu sistemin beraberinde dayatılan tek-tip yaşam biçimi, bireyin de tek-tip düşünceler geliştirmesine sebep olmuştur. Zira hız ve hazza dayalı modern yaşam kültürü, kendisini alternatif düşünce ve yaşam tarzlarına olabildiğince kapatmıştır. Bu nedenle hemen her türlü sosyal ve kültürel pratik, unutturma ve belleksizleştirme üzerine inşa edilmiştir. Sistemin ekonomik örgütlenmesi dahi bunun üzerine kurulmuştur. Birey, para verip satın aldığı hiçbir ürün veya hizmetin geri planındaki üretim koşullarından yeteri kadar haberdar değildir; dolayısıyla bu da bireyin, hayatını eksik bir şekilde yaşamasına sebep olan ve bu nedenle bellek bilinci geliştirmesine de engel teşkil eden bir başka durumdur.

Oskay'ın da ifade ettiği gibi tüm bu süreçler bireyin, yaşamla dolaysız bir ilişkide bulunabilmesine, dolayısıyla da toplumsal varoluş koşullarını doğru bir şekilde algılayabilmesine imkân vermemektedir. Zira modern hayat, bireyin geçmişte sahip olduğu saf deneyim ve bellek edinme gibi pek çok olanağı elinden almıştır. Bu durumun, farkında olsun ya da olmasın, bireyin yaşamında yarattığı en büyük problem, hikâye anlatıcısının artık hayatında hiçbir hükmünün kalmamış olmasıdır. Zira modern yaşam biçimi, insanın toplumsal gerçeklikle kurduğu ilişki aracılığıyla deneyim veya bellek oluşturmasına imkân tanımamaktadır. Bu nedenle, giderek karmaşıklaşan yaşam koşulları, kitleleri ideolojik manipülasyona daha açık bir hale getirmiştir. Çünkü insanın, yaşamsal motivasyon kaynaklarından biri olan bilgi edinme ihtiyacının büyük bir kısmı, modern dönemle birlikte kitle iletişim araçlarından karşılanmaya başlanmıştır.

Modern öncesi dönemlerde insan bilgisinin kaynağı, büyük oranda kendi yaşam deneyimleri ile atalarından aktarılan yaşam deneyimlerinin toplamından ibaretti. Ancak modern dönemle birlikte bu kaynaklar insan hayatından giderek uzaklaşırken oluşan boşluk kitle iletişim araçları tarafından doldurulmuştur. Matbaa teknolojisinin yanı sıra telgrafın icadı, bilginin zaman ve mekân koordinatları boyunca yayılımını hızlandırırken bu durum bir taraftan dünyanın dört bir yanında inşa edilen iletişim ağları ile bilgiye erişim imkânlarını çoğaltırken bir taraftan da sermayenin akışkanlığı ile iktidarın bilgi üzerindeki denetim kapasitesini de arttırmıştır. Lakin kitle iletişim araçlarıyla aktarılan artık bilgi değil; enformasyondur. Zira "Enformasyona Dayalı Modern Kültür ve Deneyimin Yıkımı" başlığı altında da bahsedilmiş olduğu gibi bilginin inşası ancak saf deneyimden elde edilen duygu ve düşünce kırıntılarının iradeye bağlı olmayan belleğe aktarılması yoluyla mümkündür. Enformasyon ise Benjamin'in de ifade etmiş olduğu gibi yeni olduğu anda değerlidir ve bu nedenle kendinden bir sonra gelecek olana hemen yer vermek ve yenilenmek zorundadır. Bu zorunluluk hali onu, bağlamdan da yoksun kılmaktadır. Dolayısıyla enformasyon, bireyin bellek edinme imkânını son derece sınırlandırmaktadır.

Bunun yanı sıra enformasyonun, salt yaşam deneyimi ile bilgi arasındaki ilişkiye ağır bir darbe vurmuş olması da modern dönemde karşılaşılan bellek yitimi sorununa yeni bir açıklama getirmektedir. Dolayısıyla hikâye anlatıcılığının toplumsal yaşamda üstlenmiş olduğu rolü ortadan kaldıran en önemli gelişmelerden bir diğeri de kitle basının ortaya çıkışıdır. Zira kitle basını, enformasyonun niceliğinde devasa bir artışa neden olurken niteliksel anlamda ise tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar büyük bir düşüşe yol açmıştır. Çünkü matbaa ve telgraf teknolojileriyle birlikte ortaya çıkan kitle basını, enformasyonu alınıp satılabilir olan bir metaya dönüştürmüştür. Bu nedenle basın tarafından sunulan haberler de kolay algılanabilir, hızla tüketilip yenilenebilir olma koşuluyla üretilmektedir. Aynı zamanda enformasyonun her yerdeliği, bireyin yaşamla ilişkisine ket vurmaktadır; zira çevresinde olup biten hemen her şeyden haberdar gibi görünmesine rağmen, aslında hiçbir durum ya da olayla gerçek anlamda zihinsel veya duygusal bağ kuramamaktadır. Tüm bunlar, bireyin dış dünyadan aldığı enformasyonu, anlamdan ve duygudan yoksun kılmaktadır. Dolayısıyla toplumsal yaşam ile ilişkisini enformasyon üzerine inşa eden bireyin gerçeklikle olan ilişkisi de

sorunlu bir alan haline gelmiştir. Böylelikle zaten toplumsal varoluş koşullarını kavrama noktasında problemler yaşamakta olan bireyin, ideolojik manipülasyona olan maruziyeti daha da artmıştır.

Gerbner'in de ifade etmiş olduğu gibi insan, hikâyelerle dolu bir dünyada yaşamaktadır. Ancak hikâyelerin teknik bir araç dolayımıyla sunulması, insanlık tarihinde ilk defa modern öncesi dönemde gerçekleşmiştir. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışı ise hikâye aktarımını çok daha dolaylı bir hale getirmiştir. Hikâye anlatıcısı ile dinleyicisinin ortak bir deneyim etrafında buluşma imkânını ortadan kaldıran bu durum aynı zamanda bireyin gerçeklik algısını da yitirmesine sebep olmaktadır. Bu hal, yukarıda da belirtilmiş olduğu gibi bireyin yaşamında olup biten herhangi bir durum ya da olayla zihinsel veya duygusal bağ kuramaması sonucunu doğurmaktadır. Bunun önemli sebeplerinden bir diğeri ise kitle iletişim araçlarıyla sunulan anlatıların niteliğidir. Her şeyden önce bu anlatılar aslında bir grup medya profesyoneli tarafından oluşturulan kurgusal bir gerçekliğin yansımalarıdır. Bunun yanı sıra bireyin, bellek inşa sürecini engelleyen kimi unsurlarla bir arada sunulmaktadır. Örneğin televizyonda yer alan programlar ile bu programlarda sunulan içerikler son derece parçalı bir yapı arz etmektedir. Bir yayın akışı boyunca sunulan programlar arasında anlamsal herhangi bir ilişki bulunmadığı gibi programlardaki görüntüler arası geçiş süresi de oldukça kısadır. Nitekim televizyonda bir görüntünün ekranda kalma süresi maksimum üç buçuk saniye ile sınırlıdır.

Dolayısıyla televizyon da tıpkı diğer tüm kitle iletişim araçlarında olduğu gibi bireyin anlam inşa sürecine ket vurmaktadır. Yukarıda bahsedilmiş olan sebeplerin yanı sıra bir diğer önemli konu da başta televizyon olmak üzere hemen tüm kitle iletişim araçlarının yoğun olarak tek bir duyu organına hitap etmekte oluşudur. Nitekim radyo yalnızca kulağa hitap ederken gazete ve televizyon ise daha çok göze hitap etmektedir. Ancak McLuhan ve Powers'ın ifade ettiği gibi insanın gerçekliği algılama kapasitesi, beynin nitel bir karaktere sahip olan sol yarımküresi ile nicel karakterli sağ yarımküresinin tam bir denge durumunda olduğu "kapsamlı kavrayış" anlarının sıklığıyla doğru orantılıdır. Ancak hiçbir kitle iletişim aracı bu duruma imkân vermediği için gerçeklik de bir sis perdesinin ardında gizli kalmaya devam etmektedir. Örneğin

televizyon karşısında vakit geçiren bir kişi, yoğun bir görüntü bombardımanına maruz kalırken zihni ise düşünce geliştirebileceği tek bir boşluk dahi bulamamaktadır. O anlarda beynin sağ yarımküresi duygusal ve sembolik uyaranlara son derece açık olduğu için kişi, duygusal olarak etki altındadır; ancak sol beyin edilgen bir konuma geçtiğinden düşünsel kapasitesini ise tümüyle yitirmektedir. Bu nedenle birey, kendisini kitle kültürü ürünleri aracılığıyla sunulan hazır düşünce ve davranış kalıplarına teslim etmektedir. İnsan deneyimi ile kolektif belleğin inşası arasındaki ilişkisellik de bu şekilde yıkıma uğramaktadır.

Yaşadığı hayatı kendi deneyimleri aracılığıyla anlamlandırabilme fırsatı elinden alınmış olan bireyin toplumsal bellek bilinci edinme noktasında da yapacak pek fazla bir şeyi kalmamıştır. Bu nedenle toplumsal hayatın karmaşıklığı karşısında kendini edilgin bir varlık olarak duyumsayan birey, çareyi kitle kültürü tarafından sunulan fantazyalara sığınmakta bulur. Bireyin bu tür ürünlerle çoğunlukla iş dışı vakitlerde meşgul olması, serbest zamanların da metalaştırılması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Nitekim bireyin, fantazyalarını yaşayabilmek adına katlanmak zorunda olduğunu düşündüğü çalışma zamanı, serbest zamanın içinde erimektedir. Dolayısıyla bir kaçış olarak sığındığı fantazyalar, aslında onu sistemle yeniden bütünleşmeye davet eden ideolojik birer aygıt görevi görmektedir. Bununla birlikte kendisini bir çıkmazın içinde hisseden bireyin, yöneldiği bir diğer çözüm yolu ise her defasında daha fazla tüketimde bulunmaktır. Böylelikle bireyin, farkında olsun ya da olmasın tümüyle sistemin yararına çalışması teminat altına alınmaktadır.

Kitle kültürünün üstlenmiş olduğu bu misyon nedeniyle Adorno, onu kültür endüstrisi kavramıyla ifade etmeyi daha uygun bulmaktadır. Zira kitle kültürü, "sıradan" insanın kendi edimleriyle inşa ettiği bir kültürel form olmak yerine, totalite tarafından üretilen ve toplumun tüm kesimlerine empoze edilen yapay bir kültürel formdur. Bu anlamda kitle kültürü egemen kültürün taşıyıcılığını üstlenmektedir. Keza bireyin egemen kültürle bütünleşmesini sağlayarak hegemonyayı tesis eden de yine o ve onun pratik uygulamalarıdır. Bununla birlikte kitle kültürü, diğer bir ifadeyle kültür endüstrisi de modern kapitalist üretim süreçlerine tabi olan diğer tüm endüstri alanlarındakine benzer bir üretim tarzı ve sermaye birikim yapısına sahiptir. Bu nedenle

topluma tek-tip düşünce ve davranış kalıplarını ezberletmeyi amaçlayan, pek fazla zihinsel kapasite gerektirmeyen pek çok ürün, kültür endüstrisi tarafından piyasaya sürülmektedir. Bu ürünler aslında insanın hayal gücünü elinden alarak egemen kültürel kodlarla donatıldıktan sonra paketlenip satışa hazır hale getirilen ideolojik birer metadırlar. Nitekim her bir ürünle, farklı bir dünyanın mümkün olmadığı düşüncesi bireye benimsetilmeye çalışılmaktadır; zira bu düşünce, diğer bir ifadeyle insanın düş gücünün elinden alınması hegemonyayı tesis edebilmenin kalıcı bir yolunu sunmaktadır. Keza birey bugün, hikâye anlatma yeteneğini kaybetmiş gibidir.

Dolayısıyla karşı-hegemonyanın oluşturulması noktasında, insanın düş gücünü ona tekrar kazandırabilecek olan hikâye anlatıcılığının, toplumsal yaşamdaki aktif rolünün yeniden harekete geçirilmesi son derece önemlidir. İnsanlığın ortak yaşam deneyimlerini, diğer bir ifadeyle ortak bilgi hazinelerini herhangi bir açıklama getirmeden anlattığı hikâyelerle yine insanlığın ortak deneyimine sunan hikâye anlatıcısı, bugün belki de bireyin özgürleşim sorununa çare olabilecek yegâne unsurdur. Nitekim deneyimin ortak paylaşımı bir taraftan ideolojik manipülasyonu ortadan kaldırma potansiyelini taşırken bir taraftan da ortak duyunun yeniden tesis edilebilmesinin çeşitli araçlarını sunmaktadır. Aynı zamanda hikâye anlatıcısının, anlatısında açıklamalara yer vermek yerine kuru bir üslup tercih etmesi, dinleyicinin imgelem ve yorumlama yetisini de teşvik etmektedir. Zira hikâyelerle aktarılanın mahiyeti ve sunulma biçimi, kitle iletişim araçlarıyla üretilen enformasyon biçimlerine kıyasla çok farklı bir gerçeklik algısı yaratmaktadır. Bunun yanı sıra hikâye anlatıcısının, anlatım esnasında dinleyicilerle kurduğu yoğun etkileşim hikâyelerin bir taraftan akılda kalıcılığını sağlarken bir taraftan da ortak insanlık deneyimine yeni katkılar sunulmasına fırsat tanımaktadır. Çünkü hikâye anlatıcısı, karşısındaki dinleyici kitlesine bağlı olarak anlatısında yaptığı birtakım değişikliklerle hikâyenin çeşitlemelerini ortaya koyarken; aynı zamanda sunacakları katkılarla hikâyeyi dinleyicilerin yönlendirmesine imkân vermektedir. Herhalde kültür endüstrisi tarafından sunulan tek-tip düşünce ve davranış kalıplarına bundan daha iyi bulunabilecek bir panzehir yoktur.

Kitle iletişim araçlarının hikâye anlatıcılığı rolünü üstlenmiş olduğu uzun yıllar boyunca, "sıradan" insanın elindeki çeşitli imkânlar bu panzehirin harekete geçirilmesi noktasında oldukça yetersiz kalmaktaydı. Fakat günümüzde yeni iletişim teknolojileri, hikâye anlatıcılığının yaşama yeniden dahil olabilmesi adına birçok yeni fırsat sunmaktadır. Bunlardan belki de en önemlisi bugün "sıradan" insanın dahi medya içeriğinin üreticisi haline gelebiliyor olmasıdır. Böylelikle medya anlatıları, egemen sınıfın hizmetinde maaşlı olarak çalışan profesyonel ekiplerin tekelinden çıkarak daha demokratik bir form haline gelmiştir. Nitekim günümüzde medyada içerik üretmek, bir çeşit hikâye anlatıcısına dönüşmek oldukça olasıdır. Bunun için bir cep telefonu veya mikrofonu bulunan bir bilgisayara sahip olmak bile yeterli görülmektedir. Zira içinde bulunduğumuz dönemde bir anlamda hikâye patlaması yaşanırken sosyal medya platformları, gelecek yeni hikâyeler için hazır beklemektedir. Öte yandan bu hikâyelerin mahiyetinin de sorgulanması gerekmektedir. Bu sorgulama için hikâyelere ev sahipliği de yapmakta olan yeni medya platformları, iyi bir başlangıç noktası gibi görünmektedir; ancak öncesinde bu platformların ortaya çıkışına zemin hazırlayan yeni medya teknolojileri üzerine düşünmek de yerinde olacaktır.

Öncelikle hatırlanması gereken en önemli noktalardan bir tanesi, çalışmanın ikinci bölümünde yer alan "Yeni Medya Teknolojileri: Ekonomi Politik Bir Değerlendirme" başlığı altında da vurgulanmış olduğu gibi yeni medya teknolojilerinin varoluş koşullarına zemin hazırlayan kapitalizmin, daima krizlere açık bir sistem oluşudur. Nitekim karşılaşılan her bir kriz durumunda kapitalizmin buna çözümü daima yaşamın daha önce keşfedilmemiş olan bir alanını sömürgeleştirmek ve yeni bir ekonomik faaliyet alanına dönüştürmek olmuştur. Bu nedenle Harvey'in izinden giderek, yeni medya teknolojilerini özellikle 70'li yıllarda ortaya çıkan aşırı birikim krizine karşı, kapitalizmin üretmiş olduğu çeşitli çözüm yollarından biri olarak görmek mümkündür. Nitekim kitlesel ve standart üretim koşullarının hâkim olduğu Fordist üretim sisteminin terkedilerek, bireysel tüketime yönelik esnek üretim koşullarına işaret eden Post-Fordist üretim sistemine geçiş süreci bu yıllarda yaşanmıştır. Ayrıca bu dönüşüm, başta Douglas Kellner olmak üzere birçok düşünür tarafından, *tekno-kapitalizm*e geçiş evresi şeklinde de tanımlanmaktadır.

Yaşanan bu dönüşümle birlikte bir taraftan Castells'in ifade etmiş olduğu gibi üretim süreçlerinde bilgisayar ve otomasyon sistemleri daha etkin olarak kullanılmaya başlarken bir taraftan da bu tür teknolojiler, gündelik hayatın parçası haline gelmiştir. Özellikle internet ve Web 2.0 teknolojisinin sunduğu çeşitli imkânlar sayesinde birer üreten-tüketici haline gelen geçmişin edilgen medya tüketicileri, bambaşka bir medya ortamıyla karşılaşmışlardır. Aynı zamanda istedikleri anda, istedikleri yerden birkaç basit işlemle çok sayıda insana ulaşabilme imkânı bulan internet ve sosyal medya kullanıcıları, bilgiye erişim anlamında da oldukça geniş bir kaynak havuzuna sahip olmuşlardır. Jenkins tarafından dikkat çekilen katılımcı kültür, yakınsama, kolektif zekâ başta olmak üzere daha pek çok yeni kavramın tartışılabilir olmasına imkân veren bu teknolojiler, kapitalizmin kendine yeni ekonomik faaliyet alanları bulmasına da yardımcı olmaktadır. Bu konudaki en büyük yardımcısı ise yeni medya teknolojileri ile mümkün hale gelen detaylı ölçümleme sistemleri ve algoritmalardır. Bu sistemler sayesinde kullanıcıların tüm dijital ayak izlerini takip eden yeni medya şirketleri, bu takipten elde ettikleri üreten-tüketici verilerini algoritmalar aracılığıyla işleyerek reklamverenlere satmaktadır. Bu nedenle günümüzde uluslararası medya şirketlerinin iş yapış biçimleri, üretimden ziyade daha çok içerik dağıtım kanallarının kontrolüne odaklanmaktadır. Keza Fuchs'un da dikkat çekmeye çalıştığı gibi bu şirketler tarafından sunulan çok sayıda hizmetten tek bir ücret dahi talep etmemelerinin nedeni de budur. Kârlarının büyük bir kısmını reklamverenlerle kurdukları ilişkiyle sağladıkları için kullanıcılarının ekran başında geçirdikleri sürelerle daha çok ilgilenmektedirler. Kullandıkları çeşitli algoritmalar aracılığıyla kullanıcı davranışlarını yönlendirerek bu süreleri arttırmaya çalışmaktadırlar.

Nitekim çalışmada, "Yeni Medya Teknolojileri: Ekonomi Politik Bir Değerlendirme" başlığı altında dikkat çekilmeye çalışılan bir diğer mesele de uluslararası medya şirketlerinin artı-değer üretim kapasitelerini büyük oranda kullanıcı türevli içeriklerin sömürgeleştirilmesine bağlı kılmış olmalarıdır. Zira yazılım ve pazarlama gibi kimi departmanlarda maaşlı olarak çalışan çeşitli ekipler söz konusu olsa da şirket kârları temel olarak kullanıcıların gayri-maddi emekleri üzerinden sağlanır. Ayrıca kullanıcılara, gayri-maddi emekleri karşılığında ücret ödemesi de yapılmaz. Yalnızca şirket hedeflerine uygun hareket eden çok az sayıda kullanıcıya oldukça küçük

miktarlarda ödeme yapılmaktadır. Dolayısıyla uluslararası medya şirketlerinin sermaye birikim süreçleri tümüyle kullanıcı verileri ile kullanıcı türevli içeriklerin sömürüsüne dayanmaktadır. Aslında bu durumu, esnek üretim koşullarıyla birlikte ortaya çıkan güvencesiz istihdam biçimlerinin bir uzantısı şeklinde okumak mümkündür. Bu nedenle kullanıcıların fotoğraf, video, ses veya metin gibi çeşitli unsurlardan bir veya birkaçını kullanarak oluşturmuş oldukları her bir içeriği ve bu içerikler etrafında şekillenen kullanıcı davranışlarının çeşitli çıktılarını, bu şirketler tarafından sömürülen ücretsiz emeğin ürünleri olarak görmek mümkündür.

Bununla birlikte yeni medya teknolojileriyle beraber deneyimlenmeye başlanan ve Jenkins'in ileri sürdüğü yakınsama kültürü, bu sömürünün sınırlarını alabildiğine genişletmektedir. Bugün, modern birey neredeyse uyanık olduğu her saniye sistemin çıkarına hizmet eder durumdadır. Dolasıyla geçmişte Dallas Smythe tarafından ortaya atılmış olan izleyici metası tezinin, günümüzde çok daha geçerli bir hale gelmiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca kültür endüstrisi, yeni medya araçları aracılığıyla yaşamın tüm alanlarına yayılma şansı bulurken bu durum, hegemonyanın tesis edilmesi noktasında egemen sınıfın elini kuvvetlendirmiş görünmektedir. Nitekim medya içeriklerinin tüketim pratiklerinde gözlemlenen bireyselleşme eğilimlerindeki artış, hikâye anlatıcılığının ihtiyaç duyduğu bir aradalık haline zarar vermektedir. Ayrıca bu tip ortamlar, yaşamı bir ekranın arkasına hapsederek bireyin saf deneyim imkânını büyük ölçüde sınırlandırmaktadır. Bunun yanı sıra yeni medya ortamlarında, kullanılan çeşitli algoritmalar aracılığıyla kullanıcı dikkatinin sürekli olarak cezbedilmeye çalışılması; içeriklerin genellikle küçük ekranlardan takip edilmesi; içeriklerde sunulan birtakım özelliklerin, insanın düşünsel kapasitesinin dışında olması; alımlama sürecinin istenildiği anda sonlandırılabilmesi ve alımlama mekânının çoğu zaman dikkat dağıtıcı uyaranlara açık olması gibi pek çok sebep, bireyin hikâye dinleme/izleme sürecini bütünsel bir kavrayış içerisinde deneyimlemesine engel teşkil etmektedir. Bu nedenle yeni medya deneyiminin, bellek inşa süreçlerini ve insan ile yaşam arasındaki deneyim imkânlarını sekteye uğratarak unutturma üzerine kurulu olan kapitalist düzeni, yeniden ürettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Althusser'in de işaret etmiş olduğu gibi ideolojiler, bir aygıt ve bu aygıtın maddi pratikleriyle ortaya koyulmaktadır.

Öte yandan "Yeni Medya Teknolojileri ve Karşı-Hegemonya" başlığı altında da belirtilmiş olduğu gibi artı-değer üretiminin devamlılığı adına kullanıcıların bu ortamlarda sürekli olarak hoşnut tutulmalarının bir zorunluluk halini alması, karşı-hegemonyanın oluşturulabilmesi noktasında yeni fırsatlar ortaya çıkarmış gibi görünmektedir. Zira sosyal medya kullanıcıları, yaşamdan çok farklı beklentileri bulunan geniş bir kitle meydana getirmektedir ve bu kitle, sosyal medya şirketleri açısından hem bir çalışan hem de bir müşteri stoğu anlamına gelmektedir. Bu durum, günümüzde "sıradan" insanın sesini daha yüksek çıkarabilmesine imkân tanırken alternatif söylem üretebilmenin de önünü açmıştır. Böylelikle önceleri medyada konuşulma şansı bulamayan pek çok mesele, yeni medya ortamlarında konuşulabilmeye başlanmıştır. Nitekim bunda, gelişen teknolojiyle birlikte içerik üretim araçlarının kimi modellerine, uygun fiyatlarla ulaşabilmenin mümkün hale gelmiş olmasının da büyük bir payı vardır. Zira bugün, çok düşük maliyetlerle çeşitli içerikler üretmek ve bunları çok sayıda insana ulaştırmak oldukça sıradan bir durumdur. Bununla birlikte yukarıda da belirtilmiş olduğu gibi yeni medya teknolojileriyle beraber insanlar arası etkileşim ve paylaşım imkânlarının artmış olması, sermaye birikimi açısından yeni fırsatlar ortaya çıkarırken aynı zamanda bu fırsatların toplum yararına kullanılması noktasında, "sıradan" insanın hareket kabiliyetini de arttırmıştır. Keza Bertolt Brecht ve Walter Benjamin'in de egemen kültürün temin edilmesinde işlevsel kılınmış olan teknik araçların, bu kültüre alternatif olacak farklı bir kültürel formun yaratımında da kullanılabileceğini ifade etmektedirler. Bu formun yaratımı ise ancak karşı-hegemonyanın tesis edilmesiyle mümkündür. Bugün insanlığın elinde bulunan ve bunu gerçekleştirme potansiyeli en yüksek olan araç da dijital hikâye anlatıcılığı gibi durmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan "Dijital Hikâye Anlatıcılığı" başlığı, tümüyle bu potansiyelin görünür kılınabilmesi amacını taşırken aynı zamanda bu potansiyele ket vuran diğer ihtimalleri de gözler önüne sermektedir. Bu nedenle başlık altında, ilk olarak dijital hikâye anlatıcılığıyla kastedilmek istenilenin ne olduğu açıklanmaya çalışılmış, ardından ise verilen çeşitli örneklerle bu yeni anlatı formunun çeşitli alanlar için taşıdığı potansiyel ile bu potansiyelin açığa çıktığı alanlarda, dijital hikâye anlatıcılığının hegemonya ile olan ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Dijital hikâye anlatıcılığı hareketi aslında dijital teknolojilerin gündelik hayata dahil olmaya başladığı 90'lı yılların ilk yarısında, atölye tabanlı bir uygulama olarak başlamıştır. Hareketin ilk önemli örnekleri, merkez ofisi Berkeley'de bulunan *Dijital Hikâye Anlatım Merkezi* tarafından verilmiştir. Merkez tarafından gerçekleştirilen çok sayıda atölye çalışmasında, toplumun dezavantajlı gruplarına kendi kişisel hikâyelerini anlatma ve seslerini duyurabilme imkânı sunulmuştur. Bu yönüyle muhalif bir tavır şeklinde tanımlanabilecek olan dijital hikâye anlatıcılığı hareketinin ülkemizdeki ilk örnekleri ise 2009 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne bağlı olarak faaliyete başlayan *Dijital Hikâye Anlatımı Atölyesi* tarafından verilmiştir. Dünyanın dört yanında gerçekleştirilen atölye çalışmalarıyla pek çok toplumsal meselenin görünürlük kazanması sağlanırken aynı zamanda katılımcıların toplumsal olanla yeniden ilişki kurabilmelerine de yardımcı olunmuştur. Bu noktada katılımcıların kişisel hikâye anlatımlarını, atölye yürütücülerinin yönlendirmeleri ile hikâye çemberi olarak adlandırılan kolektif bir ortam ve süreç içerisinde gerçekleştirmeleri, bu hareketin en güçlü yönünü ortaya koymaktadır.

Dijital hikâyelerin yaratımı için mikrofonu bulunan bir bilgisayar ve basit bir video düzenleme yazılımının dahi yeterli olması -ki günümüzde tek bir akıllı cep bile bu iki ön gereksinimi tek başına karşılamaktadır- günümüzde hemen herkesi potansiyel bir hikâye anlatıcısına dönüştürmüştür. Böylelikle hikâyeler zaman ve mekân sınırlamalarını aşarak dünyanın dört bir yanına dağılırken insanlar arası etkileşim olanaklarını arttırmıştır. Dolayısıyla dijital hikâye anlatıcılığını, günümüzün kültürel aktarım edimlerinden biri olarak görmek mümkündür. Bununla birlikte bugün birçok toplumsal meselenin çözümünde, dijital hikâye anlatıcılığı yönteminden faydalanılmaktadır. Keza dijital hikâye anlatıcılığı, toplumsal eylemlilik hallerinde biz bilincinin yaratımına ciddi şekilde katkı sunmaktadır. Zira görsel ve işitsel unsurları bir arada sunabiliyor olması, içerikte verilmek istenilen mesaj ile izleyicinin, duygusal bağ kurabilmesini son derece kolaylaştırmaktadır. Dijital hikâye anlatıcılığının sahip olduğu bu özellik, eğitimden reklamcılığa kadar birçok farklı alanda kendine yer bulabilmesini sağlamıştır. Bilhassa tüketicinin, marka ile duygusal bağ kurmasını sağlama noktasında işletmelere çok büyük avantajlar sunmaktadır. Bu durum dijital hikâye anlatıcılığının sahip olduğu ticari potansiyeli ortaya koyarken, bu potansiyelin fark edilmiş olduğu bir

diğer alan ise sosyal medya platformlarıdır. Bu platformlarda içeriklere gelen kullanıcı tepkileri anlık olarak takip edilebildiğinden hedef kitlenin beklentileri doğru bir şekilde hesaplanabilmekte ve paylaşılan içerikler, yapılan bu hesaplamalar doğrultusunda belirlenebilmektedir.

Bu konuda özellikle *YouTube*, içerik üreticilerinin diğer kullanıcılarla etkileşim halinde kalarak videolar paylaşabildikleri ve paylaştıkları bu videolar aracılığıyla, platforma sundukları katkı oranında gelir de sağlayabildikleri, bir çevrimiçi video paylaşım ve sosyal medya platformu olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle adeta geleneksel hikâye anlatma mekânlarının dijital bir replikasını sunuyor gibi görünen *YouTube,* aynı zamanda internet kullanıcıları tarafından dünyada en fazla ziyaret edilen çevrimiçi video paylaşım platformudur. Bu nedenle çalışma kapsamında, araştırmanın; arşivinde sayısız dijital hikâye barındıran *YouTube* üzerinden gerçekleştirilmesine karar verilmiştir. Zira bir kültürel formun karşı-hegemonya oluşturma potansiyelini ortaya koyabilmesinin ön koşulu, çok sayıda insana ulaşabiliyor olmasıdır.

Çalışmada net veriler ortaya koyabilmek adına araştırmanın kapsamı, *YouTube Türkiye* ile sınırlı tutulurken; araştırmanın evreni de "YouTube Türkiye'nin dijital hikâye anlatıcıları" olarak belirlenmiştir. Örneklem seçiminde ise *amaçlı örnekleme* yöntemlerinden, *kritik durum örneklemesi* yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın bu bölümünde, Bernard R. Robin'in dijital hikâyeler üzerine yapmış olduğu sınıflandırma ile yine aynı ismin yanı sıra Joe Lambert ve Wu Qiongli tarafından farklı şekillerde tanımlanan ve dijital hikâye anlatımında temel olan bileşenler dikkate alınarak örneklem seçimi yapılmıştır. Robin, yaptığı sınıflandırmada dijital hikâyelerin şu üç tema ile öne çıktıkları görülmektedir: kişisel bir hikâye anlatma, tarihi bir olay aktarma, belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme. Bu sınıflandırmayı temel alarak yapılan örneklem seçiminde öncelikle araştırma evreni daraltılarak çalışma evreni ortaya çıkarılmış ya da diğer bir ifadeyle anlatıcılar belirlenmiş; ardından ise çalışma evreninde yer alan dijital hikâyeler incelenerek analizi yapılacak olan dijital hikâyelere karar verilmiştir:

- Kişisel bir hikâye anlatma: **Cep Hikayeleri**
    1. Kişisel bir hikâye anlatma: Eski Bir Kağıt Toplayıcısının Anıları / Cep Hikayeleri – Ekstra
    2. Tarihi bir olay aktarma: **Çanakkale / Cep Hikayeleri – Odak**
    3. Belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme: **Bir Hayal Kırıklığı Hikayesi / Cep Hikayeleri No:154**
- Belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme: **Barış Özcan**
    4. Kişisel bir hikâye anlatma: **Kim Ulan* Bu Elon Musk?**
    5. Tarihi bir olay aktarma: **Ay'a Gerçekten Gidildi Mi?**
    6. Belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme: **Erteleme Hastalığınız Varsa Bu Videoyu Hiç Ertelemeden İzleyin!**
- Tarihi bir olay aktarma: **Sunay Akın**
    7. Kişisel bir hikâye anlatma: **Hasan – Bilginin Rüzgarına Açılan Yelken**
    8. Tarihi bir olay aktarma: **Mahya Işıkları 30.Gün | Güle Güle Ramazan**
    9. Belirli bir konu hakkında bilgi ya da talimat verme: **Dünya'yı Hareket Ettirenler | Bölüm 1: Zoetrope**

Nitel araştırma desenine uygun şekilde planlanmış olan çalışmada, betimsel analiz yöntemi ile içerik analizi yöntemi bir arada kullanılmıştır. Videoların altına gelen kullanıcı yorumlarının incelenmesinde içerik analizi yöntemine başvurulurken; araştırma sorularından elde edilen verilerin değerlendirilmesinde ise betimsel analiz yönteminden faydalanılmıştır. Araştırma soruları; geleneksel hikâye anlatıcılığını eşsiz kılan kimi özelliklerin yanı sıra Bernard R. Robin, Joe Lambert ve Wu Qiongli tarafından farklı şekillerde tanımlanmış olan dijital hikâye anlatımının temel bileşenleri dikkate alınarak hazırlanmıştır:

1. Anlatıcının ve yarattığı anlatı mekânının öne çıkan özellikleri nelerdir?
2. Hikâyenin konusu ve ana fikri nedir? Hikâyede nelerden bahsedilmektedir?
3. Anlatıcı, kendi kişisel hikâyesini mi anlatmaktadır; yoksa yalnızca hikâyenin aktarıcılığını mı üstlenmektedir? İkinci durumda, anlatısına kendi yaşam deneyimlerini de katmakta mıdır? Hikâyede anlatılanlar, kaynağını nereden almaktadır?

4. Hikâyede etkiyi güçlendirebilmek adına multimedya öğelerden ve çeşitli seslerden (müzik ya da ortam sesi vb.) faydalanılmış mı?
5. Hikâye yaratımında nasıl bir tasarım tercih edilmiş? Hikâyenin temposu nasıl ayarlanmış?
6. Hikâyenin yaratımında kullanılan ekipman ve malzemeler basit düzeyde mi; yoksa profesyonellik kaygısı taşıyor mu?
7. Kolektif bir yaratım süreci söz konusu mu? Anlatıcı ile dinleyiciler arasında ya da dinleyicilerin kendi aralarında etkileşim var mı? Hikâye çemberi yaratılabiliyor mu?

Araştırma soruları değerlendirildiğinde, ilk üç soruda hikâyelerin içeriğine dair birtakım özelliklerle, anlatıcının konumuna odaklanıldığı görülürken; sonraki üç soruda ise daha çok, hikâyelerin biçimsel özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu altı soru üzerinden, incelenen dijital hikâyelerin sahip olduğu temel özellikler ile dijital hikâye anlatıcılarının niyetleri görünür kılınmaya çalışılmıştır. Son soru ise anlatıcının, anlatısı üzerinden dinleyiciler/izleyiciler ile kurduğu etkileşimin ve bu etkileşime aracılık eden anlatı mekânının mahiyetini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında bu yedi soruya verilmiş olan yanıtlarla, geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilmesinin mümkün olup olmadığı sorusunun cevabı aranmıştır.

"Kişisel bir hikâye anlatma" temasının öne çıktığı *Cep Hikayeleri* YouTube kanalı üzerinden çeşitli insan hikâyeleri paylaşan Akın Andırın, aslında uzun yıllardır çeşitli reklam ve tanıtım filmlerinin çekimlerinde de yer almış olan profesyonel bir yönetmen, yapımcı ve senaristtir. *Cep Hikayeleri* projesine başlarken kafasında kendisi için bir portfolyo oluşturmak olan Andırın, insanlardan gelen çeşitli tepkiler sonrasında amacını güncelleyerek daha çok insana dokunabilmenin ve yaşamdan farklı insan manzaraları sunabilmenin peşine düştüğünü belirtmektedir. Zamanla, yaptığı işin sosyal yardımlaşma konularında da olumlu etkilere yol açtığını gören Andırın, bunun kendisi için en büyük motivasyon kaynağı olduğunu belirtmektedir. Ancak bu etkinin oldukça sınırlı bir düzeyde kaldığına ve daha organize bir şekilde hareket edilmesi gerektiğine de dikkat çekmektedir.

Kanaldaki tüm içeriklerin üretimini tek başına gerçekleştiren Andırın, özellikle yeni hikâyeleri takip etme ve farklı şehirlerdeki insan hikâyelerine erişme noktasında maddi yetersizlikler nedeniyle problem yaşadığını ifade etmektedir. Bu konudaki maddi desteğin bir bölümü, kanaldaki kullanıcı etkileşimleri bir noktaya ulaştıktan sonra, "Türkiye'nin ilk ve tek yerli ödeme sistemi" olan *troy* markasının başlatmış olduğu *Türkiye'nin Değerleri* tanıtım kampanyası kapsamında karşılanmaya çalışılmıştır. Ancak *Kültürel Mirasımız* başlığı altında sağlanan bu destek, çok da yeterli gelmemiş olacak ki kanaldaki içeriklerin yayınlanma sıklığında değişimler yaşandığı gözlemlenmektedir. Nitekim başlangıçta haftada bir video yayınlama hedefiyle hareket ettiğini belirten Andırın, süreci yalnız başına götürmek zorunda kaldığı ve yaşamını idame ettirebilmek adına başka işlerle de uğraştığı için bu hedefin kendisini oldukça zorlandığını da ifade etmektedir. Bu nedenle yaptığı asıl işin yanında bir yan proje olarak yürüttüğü *Cep Hikayeleri* projesini, öncelikli işi haline getirebilmek adına uluslararası bir kitle fonlama platformu olan *Patreon* ile *YouTube*'daki "Katıl Butonu"nu aktive ederek takipçilerinden maddi destek talebinde bulunmuştur. Ancak kanalın, *Patreon*'daki profili üzerinden elde edilen veriler, bu destek talebine yeterli karşılığın verilmediğini göstermektedir. Kanala diğer kullanıcılar tarafından sunulan destekler, yeni hikâyeler bulunmasıyla ve içeriklere altyazı hazırlanmasıyla sınırlı kalmaktadır. Bu ve bunun gibi pek çok sebep, kanalda içerik paylaşımında devamlılık sağlanamamasına yol açmamaktadır.

Kendisini bir dijital hikâye anlatıcısı olarak tanımlayan Barış Özcan da tıpkı Akın Andırın gibi *YouTube*'daki çalışmalarının öncelikli işi hale gelmesini umanlardandır; ancak bir taraftan da kanal konseptinin buna çok da imkân vermeyeceği düşüncesindedir. Özcan, *YouTube*'daki projesine başlarken öncelikli amacının, profesyonel iş hayatında yaptığı sunum ve konuşmaları daha etkileyici hale getirebilmek için hikâye anlatıcılığı konusundaki yeteneklerini geliştirebilmek olduğunu belirtmektedir. Kreatif bir medya ajansının sahibi olan Özcan, geçmişte çok sayıda belgeselin de yönetmenliğini üstlenmiştir. Uzun yıllar *Adobe*'da yöneticilik görevinde bulunmuş olan Özcan, bugün çok sayıda uluslarası markaya da sosyal medya danışmanlığı yapmaktadır. Dolayısıyla kanalındaki tüm içerikleri tıpkı Andırın gibi yalnız başına hazırlamış olan anlatıcı, dijital içerik üretimi noktasında gerekli bilgi ve

yetilere fazlasıyla hâkimdir. Aynı zamanda profesyonel bir konuşmacı ve *YouTube*'un *Creators for Change* projesi kapsamında dünya ölçeğinde belirlemiş olduğu *12 Değişim Elçisi*'nden de biri olan Özcan, kendisinin de ifade etmiş olduğu gibi dijital hikâye anlatıcılığı vasıtasıyla insanlara bilgi vermekten çok onlara ilham olabilmenin derdinde gibi görünmektedir. Nitekim en büyük motivasyonun kaynağının da bu nokta olduğunu belirtmektedir. Zira zaman zaman diğer kullanıcılar tarafından yapılan çeşitli geri dönüşler, Özcan'ın paylaştığı içeriklerle insanlara dokunabilmekte olduğunu fark etmesini de sağlamıştır. Bu nedenle sponsorlu içeriklerini, video paylaşım günlerinden Pazar gününe denk getirmemeye çalıştığını ve bu günde yalnızca tümüyle kişisel tercihlerinin ürünü olan dijital hikâyeleri paylaşmaya çalıştığını ifade etmektedir. Sponsor seçimlerinde de belirlemiş olduğu birtakım kriterlere göre hareket ettiğini söyleyen Özcan, tanıtımı yapılması istenilen ürünün mutlaka kendisinin de kullandığı bir ürün olmasına ya da insanlara faydasının dokunacağını düşündüğü bir ürün olmasına dikkat ettiğini belirtmektedir. Sponsorun mesajı ile videonun mesajı arasında bir uyum olmasına da dikkat eden Özcan, sponsorun içeriği yönlendirmesine ise hiçbir şekilde müsaade etmemektedir. Ayrıca sponsorun mesajını asla üstü kapalı biçimde aktarmadığını da sözlerine eklemektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki meddah geleneğinin günümüzdeki son temsilcilerinden biri olan Sunay Akın; şair, oyuncu, yazar ve programcıdır. Videoların yayınlanma sıklığı, belirli bir düzeni takip etmeyen *Sunay Akın* YouTube kanalında, içeriklerin tamamına yakını sponsorlu olarak ve belirli bir profesyonel ekip tarafından hazırlanmaktadır. Ayrıca yayınlanan içeriklerde dönem dönem format değişikliği yapıldığı anlaşılmaktadır. Kanaldaki ilk videolar, dijital hikâye anlatıcılığına uygun özellikler sergilerken ilerleyen süreçte içeriklerin söyleşi formatına evrildiği görülmektedir. Bununla birlikte içeriklerde daima hikâye aktarımına odaklanılmış olduğunu söylemek de mümkündür. Bunun yanı sıra kanalda yer alan dijital hikâyeler aracılığıyla Akın'ın daha önce çeşitli radyo ve televizyon programlarında anlatmış olduğu hikâyelerin, *YouTube* platformuna taşındığı görülmektedir. Tüm bu sebepler, *Sunay Akın* YouTube kanalı'nın; medyaya yeni bir yayıncılık anlayışı getirmiş olan *YouTube*'da, Sunay Akın "markası"nı var etme çabasının bir ürünü şeklinde ortaya çıktığını düşündürmektedir.

Cep Hikayeleri YouTube kanalında yer alan ve kanaldaki en yüksek izlenme sayısına ulaşan *1 numaralı* videoda, geçmişte kâğıt toplayıcılığı yaparak hayatını idame ettirmeye çalışmış olan bir sahafın yaşam hikâyesi aktarılmaktadır. Hikâyede anlatıcı, kendi yaşam hikâyesinden ve çevresinde tanık olduğu insan hikâyelerinden bahsederken aynı zamanda insanlığa dair görüşlerini de paylaşmaktadır. Hikâyede okumanın ve sorgulamanın önemine dikkat çekilirken insanlığın içinde bulunduğu vaziyetin de sorgulanması sağlanmaktadır. *2 numaralı* hikâyede ise aynı zamanda bir tarihçi olan anlatıcı, Çanakkale Savaşı'na dair duygu ve düşüncelerini aktarırken bu savaşa dair kaleme almış olduğu kitabın hazırlık sürecinden de bahsetmektedir. Anlatıcı aynı zamanda Çanakkale Savaşı özelinde, savaşlara ve insana dair görüşlerini de ortaya koymaktadır. Ayrıca hikâyede, resmi tarihin dışında da bir tarih olduğuna ve bu tarihin insan hikâyelerinde aranması gerektiğine vurgu yapılmaktadır. *3 numaralı* hikâyede ise hayatında birçok farklı şey yapmayı denemiş ancak her denemesinde yeni bir hayal kırıklığıyla karşılaşmış olan Cihan Gülbudak'ın hikâyesine, onun ağzından tanık olunmaktadır. Hikâyede, insanın yaşamda karşısına çıkabilecek olan her olumsuzluğun, önüne yeni yollar çıkarabileceği, bu nedenle mücadelenin asla bırakılmaması gerektiğinin altı çizilmektedir. Bu videonun en dikkat çeken özelliği ise tümünde canlı çekimlerden yararlanılmış olmasına rağmen bütün içeriğin stok görüntülerle hazırlanmış olmasıdır. Video, pandemi koşullarında anlatıcı ile gerçekleştirilen uzaktan görüntülü arama yöntemiyle kaydedilen görüntülerle, yine anlatıcının kendi *YouTube* kanalında yer alan görüntülerin montajlanmasıyla ortaya çıkarılmıştır. Öte yandan *1* ve *3 numaralı* hikâyelerde tümüyle anlatıcı deneyimlerine odaklanılmış olduğu görülürken *2 numaralı* hikâyede ise kişisel deneyimler ile başka kişi ya da kaynaklardan elde edilen bilgilere odaklanıldığı görülmektedir.

Barış Özcan YouTube kanalında yer alan *4 numaralı* videoda anlatıcı, dünyaca ünlü iş insanı Elon Musk'ın yaşam hikâyesini izleyiciye sunmaktadır. Bu hikâye aracılıyla anlatıcı, insanın yaşamda karşılaştığı türlü zorlukların büyük işler başarmasına engel teşkil etmediğine, asıl engelin insanın zihinsel bariyerleri olduğuna dikkat çekmek istemektedir. Büyük başarıların, insanlığın yararına yönelik doğru işler başarmanın ise okumakla, okumak ve hayal kurmakla mümkün olduğunun altını çizmektedir. *5 numaralı* videoda anlatıcı, Ay'a gerçekten gidip gidilmediği tartışması üzerinden yine

benzer bir noktaya dikkat çekme çabası içindedir. Anlatıcı, konu hakkında ortaya atılmış olan çeşitli komplo teorilerine akılcı yollardan birtakım yanıtlar sunarak inşa ettiği hikâyesinin arka planında, aslında hayal kurmanın ve kurulan hayalin peşinden asla pes etmeden gidebilmenin önemine vurgu yapmaktadır. Zira büyük işlerin başarılması, ancak atılmış olan küçük adımlarla mümkündür. Anlatıcı *6 numaralı* dijital hikâyesinde, Mozart'ın hayatından aktardığı bir anekdot ile insanın önündeki bir işe nasıl odaklanarak çalışabileceğinin yöntemlerini sunmaktadır. Aynı zamanda insana dair olan erteleme hastalığının, psikolojik arka planına dair de çeşitli bilgiler aktarmaktadır. Anlatıcı bir taraftan erteleme hastalığı için çeşitli teknikler sunarken bir taraftan da olayın psikolojik boyutunu da dikkate alarak izleyicinin bu konuda kendini yalnız hissetmemesi ve gerekli motivasyonu kendinde bulabilmesi adına da birtakım eklemelerde bulunmaktadır. Öte yandan anlatıcının *1* ve *2 numaralı* dijital hikâyeleri hazırlarken bazı bilimsel çalışmaların yanı sıra çeşitli görsel ve yazılı materyallerden elde ettiği bilgilerden hareket ettiği anlaşılmaktadır. Anlatıcının *3 numaralı* hikâyeyi oluştururken ise çeşitli bilimsel çalışmaların, yazılı ve görsel materyallerin yanı sıra kendi kişisel deneyimlerinden de faydalanmış olduğu görülmektedir.

Sunay Akın YouTube kanalında yer alan *7 numaralı* hikâyede anlatıcı, Hasan Âli Toptaş'ın yaşam hikâyesi üzerinden aydınlık bir geleceğe ancak dededen toruna, nesiller boyu devam edecek bir mücadele ile ulaşılabileceğine ve bu mücadelede insanın en büyük yardımcısının ise eğitim olduğuna vurgu yapmaktadır. Anlatıcı *8 numaralı* hikâyesinde ise Sultan Abdülaziz, babası II. Mahmut ve Feyzi Paşa'nın yaşamından aktardığı birkaç ufak anekdotla bir taraftan bu kişilere, geçmişte toplum yaşamına sunmuş oldukları çeşitli katkılardan dolayı şükranlarını sunarken bir taraftan da izleyiciye, sağlıklı bir geleceğin yalnızca doğayı korumakla mümkün olduğu mesajını vermektedir. *9 numaralı* hikâyede anlatıcı, Zoetrope adlı oyuncağın Lumière Kardeşler'in icat etmiş olduğu sinematograf makinesine dönüşme süreci üzerinden insanın düş gücünün üretebileceği sonuçlara ve dolayısıyla hayal kurmanın ve kurulan hayalin peşinde harekete geçmenin önemine dikkat çekmek istemektedir. Öte yandan anlatıcının bu üç hikâyeden yalnızca *9 numaralı* hikâyenin ufak bir bölümünde kendi deneyiminden bahsettiği görülmektedir. Bunun dışında anlatıcının hikâyelerini oluştururken, kendisinin de ifade etmiş olduğu gibi okuduğu çeşitli kaynaklardan

edindiği bilgiler ile farklı insanlardan dinlediği hikâyelerden yararlanmış olduğu görülmektedir.

Çalışmaya konu olan toplam 9 dijital hikâyenin biçimsel özellikleri, kanal bazında birtakım farklılıklar içermektedir. İncelenen videolar arasında, *Cep Hikayeleri* kanalındaki videoların tamamına yakın bir bölümünde canlı çekimlerden faydalanılmıştır. Yalnızca *1 numaralı* videoda, anlatımı desteklemek amacıyla birtakım ekran görüntüleri kullanıldığı görülmüştür. Videoların başlangıç ve kapanış bölümlerinde, videonun başlığı ile yapıma dair kısa bilgiler birer grafik metin ile sunulmuştur. Müzikler ise videonun geneline yayılarak birer fon müziği şeklinde kullanılmıştır. Hikâyedeki akış değişikliklerine bağlı olarak müziklerin de değiştiği görülmüştür. Ancak bunlar dışında sade bir tasarım tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra dijital hikâyede de kanal sahibinin aktarıcı konumunda bulunduğu görülmektedir. Bu nedenle mini belgesel veya röportajvari bir formata sahip olan içeriklerde, izleyici ile herhangi bir etkileşim çabasına girilmediği anlaşılmaktadır. Anlatıcı tek bir planda (göğüs plan) izleyiciye aktarılırken, kullanılan ara görüntülerle anlatımda hareketlilik sağlanmıştır.

Barış Özcan YouTube kanalındaki videolarda ise canlı çekimlerin yanı sıra hareketli ve sabit stok görüntülerden de faydalanıldığı görülmüştür. Bununla birlikte infografik animasyonlardan, logo animasyonlardan, grafik metinlerden ve çeşitli metin efektlerinden faydalanıldığı görülmüştür. Görüntüler arası geçişlerde kullanılan görüntü geçiş ve ses efektlerinin yanı sıra gerektiği durumlarda bindirme efektinden de yararlanılmıştır. Görüntüye dair tüm bu kullanımlar, anlatımı güçlendirme ve gerektiğinde izleyicilere çeşitli ek bilgiler sağlayabilme amacı taşımaktadır. Ayrıca videolarda yaratılmak istenilen atmosfer ile bu atmosferin karşılığı olarak izleyicide oluşturulmak istenilen duygu, çeşitli müziklerin ve ses efektlerinin kullanımıyla sağlanmıştır. Öte yandan anlatıcı, üzerine giymiş olduğu tek renk (siyah ya da beyaz) sade bir tişörtle ve bu tişörte kontrast oluşturan tek renk (siyah ya da beyaz) sade bir fonun önünde performansı gerçekleştirirken genellikle görüntüsüyle ekranda olduğu bu anlarda anlatıcının sesi dışında farklı bir ses de duyulmamaktadır. Aynı zamanda anlatıcı, bakışlarını doğrudan kameraya yöneltmiş olarak hikâyesini anlatırken tek bir

planın (omuz plan) çeşitlemeleri ile ekrana verilmektedir. Ayrıca kullandığı jest ve mimiklerin yanı sıra sesinde yaptığı çeşitli değişikliklerle de anlatımını desteklemektedir. Ara ara ortaya attığı birtakım sorularla izleyicileri de hikâyenin akışına dahil eden anlatıcı, aslında hikâye boyunca onlarla etkileşimde kalabilme çabası içindedir. Zira anlatımını etkileyici kılabilmesinin yolu da buradan geçmektedir.

Sunay Akın YouTube kanalındaki videolarda ise farklı biçimsel özelliklerin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu noktada araştırmaya konu olan üç *YouTube* kanalı içerisinden yalnızca bu kanaldaki içeriklerin profesyonel bir ekip tarafından hazırlanmakta olduğunu özellikle belirtmek gerekmektedir. Kanalda yer alan *7 numaralı* videoda canlı çekimlerin yanı sıra yoğun olarak animasyon görüntülerin kullanımından da faydalanılmıştır. Özellikle anlatıcının ekranda yer aldığı görüntülerde sık sık canlı çekim görüntüleri ile animasyon görüntüler bindirme efekti yardımıyla bir arada sunulmuştur. Gerçek görüntüler ile animasyon görüntülerin bir arada kullanılmasıyla oluşturulan mizansende anlatıcı, akşam vakti bir panayır alanında bulunan mobil bir sahnede hikâyesini anlatırken gösterilmektedir. Anlatıcının ekranda tek başına yer aldığı görüntülerde ise profesyonel ışık kullanımı dikkat çekmektedir. Hikâyesini anlatırken doğrudan kameraya yöneltmiş olduğu bakışlarını ara ara mizansene uygun olarak alandaki diğer seyircilere çeviren anlatıcı, çeşitli çekim planları kullanılarak ekrana verilmektedir. Bununla birlikte anlatıcı kullandığı jest ve mimikler de anlatımını desteklemektedir. Ayrıca anlatıma etkileyicilik katabilmek adına çeşitli müziklerden ve ses efektlerinden de yararlanılmıştır. Kanalda yer alan *8 numaralı* videonun çekimleri pandemi koşullarında ve İstanbul Oyuncak Müzesi'nin bir odasında gerçekleştirilmiştir. Videonun tamamında canlı çekimlerden faydalanılırken, anlatımı destekleme noktasında ise yalnızca ekranın sol köşesine bindirme efekti kullanılarak yerleştirilmiş olan ve altında "Mahya Işıkları" yazılı bir fonun üzerinde çerçeve içine alınmış çeşitli fotoğraflardan yararlanılmıştır. Bununla birlikte anlatımını destekleme noktasında jest ve mimik kullanımına başvuran anlatıcının performansı neredeyse tek bir çekim planıyla izleyiciye aktarılmaktadır. Ayrıca video boyunca anlatıcının bakışları daima tam karşısında bulunan kameraya, diğer bir ifadeyle izleyicilerin bulunduğu varsayılan yere doğru yönelmiş durumdadır. Müzik kullanımı ile animasyon görüntülerin kullanımına ise yalnızca videonun açılış ve kapanış jeneriklerinde yer

verilmiştir. *9 numaralı* videoda çekim mekânı olarak yine İstanbul Oyuncak Müzesi tercih edilirken bu defa hareketli kamera ile farklı çekim ölçekleklerinin kullanımı söz konusudur. Müzenin farklı noktalarında gerçekleştirilen iç ve dış çekimlerde anlatıcı, performansını ortaya koyarken bakışlarını daima kameranın üzerinde tutmakta ve anlatımını desteklemek adına jest ve mimik kullanımına başvurmaktadır. Bunun yanı sıra dijital hikâyenin hazırlanmasında canlı çekimlerden elde edilen görüntüler ile animasyon görüntülerden faydalanılırken, videonun kimi bölümlerinde bindirme efekti yardımıyla canlı çekim ve animasyon görüntüler bir arada sunulmuştur. Bununla birlikte etkileyiciliği arttırabilmek adına müzik ve çeşitli ses efektlerinin kullanımına başvurulken kimi bölümlerde çeşitli görüntü efektlerine yer verilmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca videonun açılış ve kapanış bölümlerinde görüntüye logo animasyon ya da grafik metin yerleştirmesi yapılmıştır.

Bununla birlikte araştırmaya konu olan *YouTube* kanallarının abone ve görüntülenme sayıları dikkate alındığında içeriklerin hazırlanmasında harcanan emek zamanın, kullanılan materyallerin ve bu materyallerin sunulma biçimlerinin, dijital hikâyelere olan talebi arttırma noktasında belirleyici birer unsur olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim oluşturduğu içeriklerle oldukça profesyonel işler ortaya koyan ve videoların hazırlanma süreçlerinde tümüyle yalnız çalışan Barış Özcan'ın, incelenen üç kanal arasında en fazla abone (6,15 Mn) ve görüntülenme sayılarına (746.107.607) ulaşan kanala sahip anlatıcı olduğu görülmektedir. Bununla birlikte zaten kendisi de profesyonel bir hikâye anlatıcısı olan ve dijital hikâyelerini arkasındaki profesyonel bir ekiple beraber hazırlayan Sunay Akın'ın *YouTube* kanalı da bu üç kanal arasında abone (298 B) ve görüntülenme sayıları (41.233.118) anlamında ikinci sırada yer almaktadır. Yayınladığı mini belgesel veya röportajvari insan hikâyeleriyle, *YouTube* kanalındaki abone (266 B) ve görüntülenme sayıları (14.920.222) Sunay Akın'a oranla biraz daha düşük olan Akın Andırın'ın, yarattığı dijital hikâyelerin anlatıcılığını üstlenmemesinin yanı sıra çok daha sade bir tasarımı tercih ettiği görülmektedir. Bu anlamda dijital hikâye anlatım atölyelerinde üretilen dijital hikâyelerin basit ve sade tasarımlarına kıyasla *YouTube*'un dijital hikâye anlatıcıları tarafından ortaya konan dijital hikâyelerin, ekonomik potansiyellerinin çok daha yüksek olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca içerik üretiminde devamlılığın sağlanması da abone ve görüntülenme sayıları üzerinde

olumlu etkiye sahip gibi görünmektedir. Nitekim incelenen üç kanal arasında, izleyicilerin en fazla ilgi gösterdikleri *YouTube* kanalı, yayınladığı ilk dijital hikâyeden bu yana haftada en az bir video yayınlama hedefini tutturmayı başarabilmiş olan Barış Özcan'a aittir. Bu anlamda insanların hala kitle medyasındaki profesyonel iş akış düzeninin beklentisi içerisinde olduklarını söylemek de yanlış olmayacaktır. Zira *YouTube* da anlaşma yapacağı kanalları buna göre belirlemektedir. Bunun yanı sıra Özcan'ın, kendi internet sitesi[*] üzerinden "Bizimle çalışmak ister misiniz?" başlığı altında, kendi *YouTube* kanalı için senaryo yazarı ile video kurgucu aramaya başlamış olması, onun da kitle medyasındaki bu profesyonel iş akış düzenine uyumlanmaya çalıştığını net şekilde ortaya koymaktadır.

Öte yandan incelemeye konu olan dijital hikâyelerde her bir görüntünün ekranda kalma süresi incelenerek anlatımda nasıl bir tempo tercih edilmiş olduğu da belirlenmeye çalışılmıştır. Buradan elde edilen veriler, *YouTube* platformu üzerinden bir dijital hikâyeyi izlemekte olan herhangi bir kullanıcının zihinsel durumu ve algı kapasitesi noktasında bir ön bilgi sunmaktadır. Buna göre araştırmaya konu olan dijital hikâyelerde her bir görüntünün ekranda kalma süresi *Cep Hikayeleri* YouTube kanalında *ortalama* **4 saniye** (bkz. Ek-1, s.407); *Barış Özcan* YouTube kanalında *ortalama* **9 saniye** (bkz. Ek-2, s.408); *Sunay Akın* YouTube kanalında *ortalama* **11 saniye** (bkz. Ek-3, s.409) olarak hesaplanmıştır. Dolayısıyla *Cep Hikayeleri*, *Barış Özcan* ve *Sunay Akın* YouTube kanallarında yer alan ve araştırmaya konu olan dijital hikâyelerin tümünde her bir görüntünün ekranda kalma süresi *ortalama* **8 saniye**dir (bkz. Ek-4, s.410). Bununla birlikte *Cep Hikayeleri ve Barış Özcan* YouTube kanallarındaki söz konusu videolarda yoğun olarak kullanılan jump cut'lar nedeniyle doğal görüntü akışı sık sık kesintiye uğratılmaktadır.

Elde edilen verilere bakıldığında, *YouTube* platformu üzerinden dijital hikâyeler izlemekte olan bir kullanıcının zihinsel durumunun, televizyon karşısındaki bir izleyiciden çok da farklı olmadığını söylemek mümkündür. Keza bu konuda yeni medya pratiklerinin de göz önüne alınması gerekmektedir. Dolayısıyla daha net bir şey söyleyebilmek için eldeki bu verilerle, anlatıcı ile izleyiciler arasındaki etkileşimin

[*] https://barisozcan.com/

niteliğini ölçmeyi amaçlayan içerik analizinin verileriyle birlikte değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Bununla birlikte karşı tarafa aktarılmak istenilenin hikâyeleştirilme düzeyindeki ustalık oranında görüntüler arası geçiş sıklığının da azaldığı görülmektedir. Nitekim Sunay Akın, hikâye anlatıcısının Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki karşılığı olan meddah geleneğinin son temsilcilerinden biri olarak bu konuda büyük bir tecrübeye sahiptir. Barış Özcan'ın da aktarmak istediklerini hikâyeleştirme noktasında Sunay Akın'la benzer bir yol takip ettiğini söylemek mümkündür. Ancak Akın, kendisine daha çok hikâyeleri ve yaşamı kaynak alırken; Barış Özcan çoğunlukla bilimsel yayınları, yazılı ve görsel materyalleri kaynak alıyor gibi görünmektedir. Bu anlamda dijital hikâyeler ile deneyim ve bilgi aktarımının gerçekleşebilmesi için kişinin kendisini, kontrolü altında bulunan uyaranlardan uzak tutmasıyla mümkün olabileceği de söylenebilir. Öte yandan bir hikâye anlatıcısından çok bir hikâye aktarıcısı şeklinde tanımlanabilecek olan Akın Andırın ise *Cep Hikayeleri* YouTube kanalıyla saf deneyim aktarımından ziyade atölye tabanlı dijital hikâye anlatıcılığında olduğu gibi insan hikâyelerinin politik karakterine tutunmuş gibidir; ancak buradaki temel problem, bu karakterin kolektif eylemlilik durumuna geçirilemiyor oluşudur.

Çalışmada daha önce de pek çok defa söylenmiş olduğu gibi değerlendirmede bulunulurken yeni medya platformlarının sermaye yapılarının da göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Nitekim *YouTube*, kullanıcıların platforma sundukları katkı oranında onlara ücret ödemesinde bulunan ticari bir yapılanmadır. Bununla birlikte araştırma kapsamında ele alınan dijital hikâye anlatıcıları arasından yalnızca Sunay Akın'ın çeşitli markalarla yoğun ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Nitekim Akın, bir sosyal medya içerik üreticisi olmaktan ziyade bu alanın dışında da çeşitli sanat ürünleri vermiş bir isimdir. Keza yukarıda da belirtilmiş olduğu gibi *Sunay Akın* YouTube kanalı, Sunay Akın "markası"nı yeni medya ortamlarına taşıma çabasının bir sonucudur. Diğer iki hikâye anlatıcısının ise kişisel yaşamlarında farklı gelir kaynakları bulunmaktadır. Ancak her ikisi de *YouTube* içerik üreticiliğinin öncelikli işleri haline gelmesini istemekle birlikte, üretmiş oldukları içeriklerle hitap ettikleri kitlenin ve bu kitlelere ulaşma amaçlarının buna uygun olmadığının da farkındadır. Keza araştırmaya konu olan dijital hikâyeler incelendiğinde, bu içerik üreticilerinin üçer videosundan yalnızca birer tanesinde sponsor desteğinin bulunduğu görülmektedir. Barış Özcan'ın, yayın tarihleri

Pazar günlerine denk gelen *4* ve *5 numaralı* dijital hikâyelerinde herhangi bir sponsor katkısı yer almazken yalnızca *6 numaralı* dijital hikâyede, sponsorun iletmek istediği mesaj ile hikâyeyle aktarılmak istenilen mesajın bir araya getirilerek sunulduğu ve sponsor seçiminde, hikâyenin konsepti ile markanın uyumuna da dikkat edildiği anlaşılmaktadır. Ancak *4 numaralı* dijital hikâyenin içeriğinde herhangi bir sponsor mesajı yer almamakla birlikte videonun altındaki açıklama bölümünde bulunan "Canon C200 ile 4K çekilmiştir." mesajı ile videonun kapanış jeneriğine yerleştirilmiş olan *Canon EOS* marka tanıtım logosu kafa karıştırmaktadır. *Cep Hikayeleri*'nin videolarında ise yalnızca *2 numaralı* dijital hikâyenin sponsor desteği ile yaratıldığı ve bu desteğin, video içeriğinde oldukça ekonomik bir şekilde vurgulandığı görülmektedir. Diğer taraftan *Sunay Akın* YouTube kanalında yer alan *7* ve *8 numaralı* dijital hikâyelerin *Petrol Ofisi*'nin sponsorluğunda hazırlandığı ve dokuz video arasından en prodüksiyonlu olan *8 numaralı* dijital hikâyede marka logosunun cömertçe kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kanaldaki *9 numaralı* dijital hikâye ise bir otomobil markası olan *Toyota*'nın sponsorluğunda hazırlandığı, videonun konseptinin markanın konseptine uygun şekilde oluşturulduğu ve içerikte vurgunun sık sık harekete yapıldığı görülmektedir. Bu vurgu, otomobillerin insanlara hareket özgürlüğü sağladığı mesajı ile doruğa ulaşmaktadır. Keza videonun, yer aldığı serinin başlığı dahi "Dünyayı Hareket Ettirenler"dir ve bu serinin tüm videoları *Toyota*'nın marka amblemi ile açılmaktadır.

Anlatıcının, hikâyesi üzerinden izleyiciler ile kurduğu etkileşimin niteliği ile kullanıcılar arası etkileşimin niteliğini ölçebilmek adına videonun altına yapılan yorumlar incelenerek kolektif bir yaratım sürecinin söz konusu olup olmadığı sorusuna yanıt aranmıştır. *Cep Hikayeleri* YouTube kanalında yer alan ve incelemeye konu olan üç videonun toplam izlenme sayısı 1.233.072; videoların altına yapılan toplam yorum adedi ise 2.372'dir, yani izleyicilerin yalnızca %0,19'u videonun altına yorum yapmıştır (bkz. Ek-5, s.411). *Barış Özcan* YouTube kanalında yer alan ve incelemeye konu olan üç videonun toplam izlenme sayısı 19.195.495; videoların altına yapılan toplam yorum adedi ise 46.615'tir, yani izleyicilerin yalnızca %0,24'ü yorum videonun altına yapmıştır (bkz. Ek-6, s.412). *Sunay Akın* YouTube kanalında yer alan ve incelemeye konu olan üç videonun toplam izlenme sayısı 177.093; videoların altına yapılan toplam yorum adedi ise yalnızca 591'dir, yani izleyicilerin yalnızca %0,33'ü videonun altına

yorum yapmıştır (bkz. Ek-7, s.413). Kullanıcı yorumlarına verilen yanıtların oranlarına bakıldığında ise şöyle bir tablo ile karşılaşılmaktadır. *Cep Hikayeleri* YouTube kanalında yer alan ve incelemeye konu olan üç videonun altına yapılan toplam yorum adedi 2.372'dir; bu yorumların altında sıralanan yanıtların toplam adedi ise 84'tür, yani kullanıcıların yalnızca %3,54'ü etkileşime girme çabasında bulunmuştur. *Barış Özcan* YouTube kanalında yer alan ve incelemeye konu olan üç videonun altına yapılan toplam yorum adedi 46.615'dir; bu yorumların altında sıralanan yanıtların toplam adedi ise 1.142'dir, yani kullanıcıların yalnızca %2.44'ü etkileşime girme çabasında bulunmuştur. *Sunay Akın* YouTube kanalında yer alan ve incelemeye konu olan üç videonun altına yapılan toplam yorum adedi 591'dir; bu yorumların altında sıralanan yanıtların toplam adedi ise 11'dir, yani kullanıcıların yalnızca %1.86'sı etkileşime girme çabasında bulunmuştur.

Dijital hikâyelerle kurulan etkileşimin niteliğini net olarak ortaya koyabilmek adına videoya gelen yorumlar arasından en fazla yanıt alan ilk 10 yorum ile bu yorumlara verilen yanıtlar incelenmiştir. Ayrıca yapılan sıralamada verilen yanıt sayılarının yeterli olmadığı durumlarda, beğeni sayıları da dikkate alınmıştır. *Cep Hikayeleri* YouTube kanalındaki dijital hikâyeler üzerinden sağlanan kullanıcılar arası etkileşimde; "beğeni ifade etme", "öznel durum aktarma", "öznel yorumda bulunma", "tahrikte bulunma" ve "soru sorma" temalarının ön plana çıktığı görülmektedir (bkz. Ek-5, s.411). Ayrı videolarda toplam 30 yorumun 2 tanesinin kanalın sahibi Akın Andırın tarafından yapıldığı ve kullanıcıları, anlatıcıların sosyal medya hesaplarına yönlendirme amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Andırın'ın, bazı kullanıcı yorumlarına da yanıt verdiği ve bu yanıtlarda "teşekkür etme" temasının öne çıktığı görülmektedir. Kullanıcı yorumlarında, izleyicilerin hikâyelerin içerikleri ile pek bir bağ kuramamış oldukları tespit edilmiştir. Ayrıca video altı yorumların sayısı arttıkça, kanal sahibinin diğer kullanıcılarla arasındaki etkileşim azalırken aynı zamanda yorumlara verilen yanıt sayılarının artışı da içeriğin bağlamından giderek uzaklaşılmasına neden olmaktadır.

Barış Özcan YouTube kanalındaki dijital hikâyeler üzerinden sağlanan kullanıcılar arası etkileşimde; "öznel yorumda bulunma", "öznel durum aktarma", "tahrikte bulunma", "enformasyon iletimi" ve "ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma" temalarının ön plana çıktığı görülmektedir (bkz. Ek-6, s.412). Kanaldaki

dijital hikâyelerinin altında yer alan ve incelemeye konu olan toplam 30 yorumdan 2 tanesinin Barış Özcan'a ait olduğu tespit edilmiştir. Bu yorumlardan bir tanesinde Özcan'ın diğer kullanıcıları, kendisinin de yarışmacı olarak yer aldığı bir yarışmada oy kullanmaya davet ettiği görülürken diğer yorumunda ise takipçilerden gelen talep üzerine, içeriğe dair katkı olarak yeni bir belge daha sunduğu anlaşılmaktadır. Videonun altına bırakılan yorumların ve bu yorumlara verilen yanıtların birçoğunda hikâyelerin içerikleri ile ilişki kurulamamış olduğu görülürken; içeriklerle yüzeysel de olsa bir ilişkinin kurulabilmiş olduğu gönderilerde ise kullanıcıların çoğunlukla ya eğlenmek amacıyla çeşitli ironiler barındıran mizahi yorumlarda bulundukları ya da birbirlerini kışkırtarak temeli olmayan öznel yorumlarla birbirlerine sataştıkları tespit edilmiştir. Bununla beraber içerikle herhangi bir ilişki bulunmayan kimi yorumların altında dahi az sayıda katkı sunan yanıtlara rastlanmıştır; ancak bu gönderilerin de fazlasıyla öznel yorum ve tahrik unsuru içerdiği belirlenmiştir.

Sunay Akın YouTube kanalındaki dijital hikâyeler üzerinden sağlanan kullanıcılar arası etkileşimde; "beğeni ifade etme", "iyi dileklerini sunma", "özür belirtme ya da teşekkür etme", "temennide bulunma" ve "üzüntü ifade etme" temalarının ön plana çıktığı saptanmıştır (bkz. Ek-7, s.413). Bununla birlikte kullanıcıların, paylaştıkları gönderilerin pek çoğunda doğrudan anlatıcıyı muhatap aldıkları görülmektedir. Ayrıca "kişisel tarihten bir anekdot paylaşma", "katkı sunma veya eleştiride bulunma", "öneride bulunma" gibi etkileşimin niteliğine olumlu etkide bulunma potansiyeli yüksek olan birkaç temanın, incelemeye konu olan bütün dijital hikâyelerde geri planda kaldığı tespit edilmiştir. Nitekim bu tür gönderilere rastlanmanın pek mümkün olmadığı, rastlansa dahi hemen bir sonraki gönderide bağlamdan uzaklaşıldığı bir ortamda kolektif üretimden söz edebilmek mümkün değildir. Keza *Cep Hikayeleri* kanalında incelenen birkaç gönderi dışında, kanal sahiplerinin kullanıcılarla video altı yorumlar üzerinden etkileşimde bulunma çabalarının da olmadığı görülmüştür. Bu nedenle *YouTube*'daki dijital hikâye anlatım mekânlarında hikâye çemberi oluşturulamadığını, zira yeni medya deneyiminin izleyicileri buna teşvik etmediğini söylemek mümkündür.

Dolayısıyla günümüzde bir dijital hikâye anlatım mekânına dönüşmüş olan *YouTube*'da dijital hikâye anlatıcılarının diğer kullanıcılar ile kurdukları etkileşimin niteliğini ölçmek amacıyla uygulanan içerik analizinden elde edilen veriler (bkz. Ek-8, s.414) ile dijital hikâyelerdeki görüntü trafiğinin hesaplanmasıyla ulaşılan sonuçlar (bkz. Ek-4, s.410), yeni medya pratikleri de göz önüne alınarak bir arada değerlendirildiğinde; *YouTube* tarafından sunulan dijital hikâye deneyiminin, birey üzerinde geleneksel medya araçlarında sunulana benzer etkiler bıraktığını söylemek mümkündür. Keza geçmişte kent yaşamının kaçınılmaz bir sonucu olan şok deneyimi, bugün yeni medya teknolojileri aracılığıyla yaşamın tüm alanlarında olağanlaşan bir olgu haline gelmiştir. Özellikle günümüzde *YouTube Shorts*, *Instagram Reels* ve *TikTok* gibi uygulamalarda sunulan kısa video deneyimleri, bu şok etkisini daha da güçlendirmektedir. Bunun yanı sıra bu teknolojiler, bireyin zihnini uykuda olmadığı her saniye meşgul etmektedir. Dolayısıyla zaman ve mekân koordinatlarını yitiren bireyin, yaşam deneyimleri aracılığıyla belleğini inşa edebilmesi de artık mümkün değildir. Bu durum mevcut hegemonya koşullarının devamlılığını teminat altına almaktadır.

Nitekim zihinsel yetilerini verimli kullanma noktasında problem yaşayan insan tipi, günümüzün uluslararası medya şirketlerinin ihtiyaç duyduğu kullanıcı profiline son derece uymaktadır. Bu türde kullanıcılar, çeşitli algoritmalar aracılığıyla, uzun saatler ekran başında tutulabilirken, platformlarda geçirdikleri süreler boyunca bıraktıkları çeşitli dijital ayak izleri, kapitalist sermaye birikiminin yeniden-üretimine katkı sunmaktadır. Zira artı-değerin üretimi, günümüzde çoğunlukla ücretsiz emeğin sömürüsüne dayanmaktadır. Yeni medya şirketleri hem algoritmalar aracılığıyla kullanıcı davranışlarından elde ettikleri verilerin reklamverenlere satışının gerçekleştirilmesi hem de kullanıcıların *maddi olmayan emek*lerine el konulması yoluyla kârlarını maksimize etme peşindedirler. Bu anlamda bugün *YouTube*'da dijital hikâye anlatıcılarının ve dijital hikâye izleyicilerinin *maddi olmayan emek*lerinin sömürüldüğü bir manzara ortaya çıkmaktadır; bir tarafta yaşadığı topluma faydalı olabilmenin arayışındaki dijital hikâye anlatıcıları bir tarafta da her geçen gün biraz daha karmaşıklaşan toplumsal yaşam karşısında yenilmişliğini kabul etmek istemeyen dijital hikâye izleyicileri. *YouTube* tarafından sunulan çeşitli etkileşim olanakları yeni hikâyelerin yaratılmasında, yeni hikâye çemberlerinin oluşturulmasında, toplumsal

olanın yeniden inşasında kullanılmak yerine; serbest zamanlarda sığınılan fantazyaların sahte hazzını çoğaltmada kullanılmaktadır. Dolayısıyla günümüzün *enfo-eğlence* çağında *YouTube*, el koyduğu *ücretsiz emek* üzerinden, dijital hikâyeleri birer *tekno-meta*ya dönüştürerek kitlelerin tüketimine sunmaktadır.

Öte yandan atölye tabanlı dijital hikâye anlatımı hareketinin karşı-hegemonyanın oluşturulabilmesi noktasında taşıdığı potansiyelin de göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Nitekim bu hareketin elinde bulunan en büyük güç, çalışma kapsamında elde edilen verilerle de ortaya konmuş olduğu gibi çevrimdışı alanlarda kolektif eylemliliğe imkân vermesidir. Keza bu gücün, ana akım yeni medya platformları üzerinden inşa edilmesi pek de mümkün görünmemektedir. Burada ortaya çıkan paradoks ise muhalif bir tavır olarak başlayan dijital hikâye anlatımı hareketinin karşı-hegemonya oluşturma potansiyeli, ulaşılabilen insan sayısının azlığı nedeniyle toplumsal hayatın bütününe yayılamazken; *YouTube* aracılığıyla milyonlarca insana ulaşan dijital hikâyelerin ise çalışmada aktarılan pek çok durum nedeniyle mevcut toplumsal düzenin yeniden üretimine katkı sunmaya devam etmekte oluşudur. Dolayısıyla çalışmanın odağında yer alan "Geleneksel hikâye anlatıcılığının geçmişte üstlenmiş olduğu toplumsal rolün, bugün dijital hikâye anlatıcılığı tarafından yerine getirilmesi mümkün müdür?" sorusuna, bugün olumlu bir yanıt vermek mümkün gibi görünmemektedir. Günümüzde hikâyelerin form ve içeriklerinde meydana gelen büyük çaplı dönüşümün, paylaşım pratiklerine yansımamış olması bu sonucu ortaya çıkarmaktadır. Sorunun kaynağında, toplumsal yaşamın maddi koşulları bulunmaktadır. Keza Althusser'in de ifade etmiş olduğu gibi ideoloji bir aygıtta ve bu aygıtın pratiklerinde açığa çıkmaktadır. Bu anlamda *YouTube* ideolojik kodlar üreten bir aygıt değil; ideolojinin ta kendisidir!

EKLER

EK-1: CEP HİKAYELERİ – GÖRÜNTÜ ANALİZLERİ

CEP HİKAYELERİ				
	1. Hikâye	2. Hikâye	3. Hikâye	**Toplam**
Toplam Süre (Saniye)	773	481	550	**1804**
Canlı Çekim Süresi (Saniye)	652	481	0	**1133**
Yüzdeleri	**84,34%**	**100,00%**	**0,00%**	**62,80%**
Diğer Görüntüler (Saniye)	121	0	550	**671**
Yüzdeleri	**15,65%**	**0,00%**	**100%**	**37,19%**
Performans Süresi (Saniye)	350	100	119	**569**
Yüzdeleri	**45,27%**	**20,79%**	**21,63%**	**31,54%**
Her Bir Görüntünün Ekranda Kalma Süresi (Saniye)	4	3	4	**3,666666667**

EK-2: BARIŞ ÖZCAN – GÖRÜNTÜ ANALİZLERİ

BARIŞ ÖZCAN				
	1. Hikâye	2. Hikâye	3. Hikâye	**Toplam**
Toplam Süre (Saniye)	938	1103	726	**2767**
Canlı Çekim Süresi (Saniye)	522	351	456	**1329**
Yüzdeleri	**55,65%**	**31,82%**	**62,80%**	**48,03%**
Diğer Görüntüler (Saniye)	416	752	270	**1438**
Yüzdeleri	**44,34%**	**68,17%**	**37,19%**	**51,96%**
Performans Süresi (Saniye)	522	351	456	**1329**
Yüzdeleri	**55,65%**	**31,82%**	**62,80%**	**48,03%**
Her Bir Görüntünün Ekranda Kalma Süresi (Saniye)	16	4	6	**8,666666667**

EK-3: SUNAY AKIN – GÖRÜNTÜ ANALİZLERİ

SUNAY AKIN				
	1. Hikâye	2. Hikâye	3. Hikâye	**Toplam**
Toplam Süre (Saniye)	490	450	227	**1167**
Canlı Çekim Süresi (Saniye)	189	400	107	**696**
Yüzdeleri	**38,57%**	**88,88%**	**47,13%**	**59,64%**
Diğer Görüntüler (Saniye)	301	50	120	**471**
Yüzdeleri	**61,42%**	**11,11%**	**52,86%**	**35%**
Performans Süresi (Saniye)	189	400	76	**665**
Yüzdeleri	**38,57%**	**88,88%**	**33,48%**	**56,98%**
Her Bir Görüntünün Ekranda Kalma Süresi (Saniye)	6	21	5	**10,66666667**

EK 4: GÖRÜNTÜ ANALİZLERİ – GENEL TABLO

	GENEL TOPLAM
Toplam Süre (Saniye)	**5738**
Canlı Çekim Süresi (Saniye)	**3158**
Yüzdeleri	**55,03%**
Diğer Görüntüler (Saniye)	**2580**
Yüzdeleri	**44,96%**
Performans Süresi (Saniye)	**2563**
Yüzdeleri	**44,67%**
Her Bir Görüntünün Ekranda Kalma Süresi (Saniye)	**7,666666667**

EK-5: CEP HİKAYELERİ – YORUM ANALİZLERİ

CEP HİKAYELERİ				
	1. Hikâye	2. Hikâye	3. Hikâye	**Toplam**
Toplam Yorum Adedi	1620	75	677	**2372**
Verilen Yanıt Adedi	50	17	17	**84**
Yüzdeleri	3,08%	22,66%	2,51%	**3,54%**
KODLAR				
emoji/emoticon kullanımı veya random gülme	96		4	100
beğeni ifade etme	61	3	12	76
öznel durum aktarma	55		2	57
öznel yorumda bulunma	43		9	52
tahrikte bulunma	15	2	18	35
soru sorma	16	2	6	24
özür belirtme ya da teşekkür etme	4	9	3	16
enformasyon iletimi	6		8	14
ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma	12			12
uyarıda bulunma	5	1	5	11
serzenişte bulunma veya hayıflanma	4	2	4	10
yıkıcı eleştiride bulunma	3		7	10
iyi dileklerini sunma	5	3		8
karşı tarafı onaylama	6			6
kişisel tarihten bir anekdot paylaşma	4		1	5
temennide bulunma	2		3	5
katkı sunma veya eleştiride bulunma	2	2		4
öneride bulunma	3	1		4
üzüntü ifade etme	3			3
deyim ya da özdeyiş paylaşma	1	1		2
selam iletme	2			2
varsayımda bulunma			2	2
video içeriğinden alıntı yapma	2			2
farklı bir kanalın tanıtımını yapma	1			1
izleme amacını belirtme			1	1
rahatsızlık belirtme			1	1
talepte bulunma	1			1

EK-6: BARIŞ ÖZCAN – YORUM ANALİZLERİ

BARIŞ ÖZCAN				
	1. Hikâye	2. Hikâye	3. Hikâye	**Toplam**
Toplam Yorum Adedi	16876	14153	15586	**46615**
Verilen Yanıt Adedi	293	583	266	**1142**
Yüzdeleri	1,73%	4,11%	1,70%	**2,44%**
KODLAR				
öznel yorumda bulunma	261	360	62	683
emoji/emoticon kullanımı veya random gülme	83	194	338	615
öznel durum aktarma	107	170	295	572
tahrikte bulunma	188	201	92	481
enformasyon iletimi	104	167	101	372
ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma	70	171	73	314
soru sorma	65	145	30	240
karşı tarafı onaylama	63	76	49	188
beğeni ifade etme	40	58	59	157
öneride bulunma	28	76	19	123
serzenişte bulunma veya hayıflanma	35	57	30	122
uyarıda bulunma	62	30	30	122
varsayımda bulunma	19	54	1	74
selam iletme	50	5	7	62
özür belirtme ya da teşekkür etme	24	26	11	61
iyi dileklerini sunma	35	13	9	57
amacı anlaşılamamış gönderi	11	22	23	56
talepte bulunma	17	21	10	48
katkı sunma veya eleştiride bulunma	2	40	3	45
yıkıcı eleştiride bulunma	4	22	11	37
temennide bulunma	11	16	9	36
deyim ya da özdeyiş paylaşma	18	9	3	30
farklı bir kanalın tanıtımını yapma	6	7	13	26
rahatsızlık belirtme	4	8		12
kişisel tarihten bir anekdot paylaşma	4	7		11
üzüntü ifade etme	4		4	8
video içeriğinden aforizma paylaşma	2			2

EK-7: SUNAY AKIN – YORUM ANALİZLERİ

SUNAY AKIN				
	1. Hikâye	2. Hikâye	3. Hikâye	**Toplam**
Toplam Yorum Adedi	168	381	42	**591**
Verilen Yanıt Adedi	7	2	2	**11**
Yüzdeleri	4,16%	0,52%	4,76%	**1,86**
KODLAR				
beğeni ifade etme	6	6	7	19
iyi dileklerini sunma	4	12	2	18
özür belirtme ya da teşekkür etme	1	15	2	18
emoji/emoticon kullanımı veya random gülme	3	7	7	17
temennide bulunma	1	7	2	10
üzüntü ifade etme	1	2	1	4
kişisel tarihten bir anekdot paylaşma	1		2	3
serzenişte bulunma veya hayıflanma	3			3
izleme amacını belirtme			2	2
soru sorma	1		1	2
deyim ya da özdeyiş paylaşma	1			1
farklı bir kanalın tanıtımını yapma			1	1
ironide ya da mizahi bir yorumda bulunma	1			1
öneride bulunma	1			1
selam iletme	1			1
talepte bulunma	1			1
uyarıda bulunma	1			1
video içeriğinden aforizma paylaşma		1		1
yıkıcı eleştiride bulunma	1			1

EK-8: YORUM ANALİZLERİ – GENEL TABLO

	GENEL TOPLAM
Toplam Yorum Adedi	**49578**
Verilen Yanıt Adedi	**1237**
Yüzdeleri	**2,49%**
KODLAR	
öznel yorumda bulunma	735
emoji/emoticon kullanımı veya	732
öznel durum aktarma	629
tahrikte bulunma	516
enformasyon iletimi	386
ironide ya da mizahi bir	327
soru sorma	266
beğeni ifade etme	252
karşı tarafı onaylama	194
serzenişte bulunma veya	135
uyarıda bulunma	134
öneride bulunma	128
özür belirtme ya da teşekkür	95
iyi dileklerini sunma	83
varsayımda bulunma	76
selam iletme	65
amacı anlaşılamamış gönderi	56
temennide bulunma	51
talepte bulunma	50
katkı sunma veya eleştiride	49
yıkıcı eleştiride bulunma	48
deyim ya da özdeyiş paylaşma	33
farklı bir kanalın tanıtımını	28
kişisel tarihten bir anekdot	19
üzüntü ifade etme	15
rahatsızlık belirtme	13
izleme amacını belirtme	3
video içeriğinden aforizma	3
video içeriğinden alıntı yapma	2

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abraham, K. (2017). *Rüyalar ve Mitler*. E. N. Gökçe (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Adorno, T. W. (2013a). "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma", *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. N. Ülner (çev.). A. Artun (drl.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. (2013b). "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış", *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. M. Tüzel (çev.). A. Artun (drl.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. (2013c). "Kültür ve Yönetim", *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. M. Tüzel (çev.). A. Artun (drl.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. ve M. Horkheimer (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. N. Ülner ve E Öztarhan Karadoğan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Alexander, B. (2011). *The New Digital Storytelling: Creating Narratives with New Media*. Kaliforniya: Greenwood Publishing Group.

Altay, D. (2005). "Marshall McLuhan: Küresel Köyün Medyatik Mimarı", *Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*. N. Rigel vd. (hzl.). İstanbul: Su Yayınevi.

Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. A. Tümertekin (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Andaç, F. (2017). *Öykü Yazmak Hikâye Anlatmak*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.

Arık, B. (2011). Raymond Williams. B. Çoban (Ed.) *Kadife Karanlık II - Ayna Şövalyeleri: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* içinde. İstanbul: Su Yayınevi, 117-139.

Aydoğan, F. (2000). *Medya ve Serbest Zaman*. İstanbul: Om Yayınevi.

Aydoğan, F. (2005). *Medya ve Tüketim Kültürü Üzerine Eleştirel Bir Analiz*. İstanbul: Türkmen Kitabevi.

Aydoğan, F. (2011). *Tüm Boyutlarıyla Küresel Medya*. İstanbul: Beta Yayıncılık.

Aziz, A. (2020). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Başaran, F. (2014). "Giriş", *M@rx Geri Döndü: Medya, Meta ve Sermaye Birikimi*. F. Başaran (hzl.). İstanbul: NotaBene Yayınları.

Batuş, G. (2011). Walter Ong: Kültürel Çalışmaların Yorulmaz Savaşçısı. B. Çoban (Ed.) *Kadife Karanlık II - Ayna Şövalyeleri: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* içinde. İstanbul: Su Yayınevi, 173-192.

Belge, M. (2016). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (2011). *Pasajlar*. A. Cemal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. N. Gürbilek (hzl.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2016). *Parıltılar.* Y. Öner (çev.). İstanbul: Belge Yayınları.

Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Ü. Altuğ ve B. Peker (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bernstein, J. M. (2013). "Sunuş", *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. E. Gen (çev.). A. Artun (drl.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Briggs, A. ve P. Burke (2011). *Medyanın Toplumsal Tarihi: Gutenberg'ten İnternete.* Ü. H. Yolsal ve E. Uzun (çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Burgess, J. ve J. Green (2009). *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press.

Campbell, J. ve B. Moyers (2017). *Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikayeler*. Z. Yaman (çev.). İstanbul: MediaCat Kitapları.

Carpenter, E. (2011). Yeni Diller. B. Ersöz (çev.). D. Crowley ve P. Heyer (Ed.). *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum* içinde. Ankara: Siyasal Kitabevi, 377-385.

Cassirer, E. (2017). *Dil ve Mit*. O. Kuzgun (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Castells, M. (2009). *Communication Power*. New York: Oxford University Press.

Connerton, P. (2018). *Modernite Nasıl Unutturur?* K. Kelebekoğlu (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Crowley, D. ve P. Heyer (2011). *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum*. B. Ersöz (çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Çetindağ, S., S. Ünal ve M. Binark (2018). "Televizyon Endüstrisinde Yeni Yayıncılık Ekosistemi ve 'İkinci Ekran' Olgusu: *İçerde* Dizisi Örneği", *Kolektif Zeka: Yeni Medya Perspektifinden Katkılar*. O. Morva ve E. Saka (hzl.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Çığ, Ü. (2011). George Gerbner. B. Çoban (Ed.) *Kadife Karanlık II - Ayna Şövalyeleri: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* içinde. İstanbul: Su Yayınevi, 11-88.

Çoban, B. (2011a). "Kalpsiz Dünyanın Plastik Kalbi: Kültürün Kitsch'leşme Dinamiği Olarak Televizyon", *"Dizim Başladı! Kapat, Sonra Anlatırım": Televizyonda Hikâye Anlatıcılığı*. A. Kotaman vd. (drl.). İstanbul: FH2O Yayıncılık.

Çomu, T. ve İ. Halaiqa (2015). "Birinci Bölüm: Web İçeriklerinin Metin Temelli Çözümlemesi", *Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. M. Binark (drl.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Doniger, W. (2013). Önsöz. E. Ünal (çev.). *Mit ve Anlam* içinde. İstanbul: İthaki Yayınları, 7-15.

Eldeniz, L. (2010). "İkinci Medya Çağında Etkileşimin Rolü ve Web 2.0", *İkinci Medya Çağında İnternet*. F. Aydoğan ve A. Akyüz (drl.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Eliade, M. (2017). *Mitlerin Özellikleri*. S. Rifat (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Fiske, J. (2002). *Mitler ve Mit Yapanlar*. U. Tuğlu (çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.

Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş.* S. İrvan (çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Forgacs, D. (hzl.). (2018). *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*. İ. Yıldız (çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Fowles, J. (2011). Kitle İletişimi Araçları ve Yıldız Sistemi. B. Ersöz (çev.). D. Crowley ve P. Heyer (Ed.). *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum* içinde. Ankara: Siyasal Kitabevi, 282-292.

Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde / Ben ve İd*. A. Babaoğlu (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Fromm, E. (2014). *Marx'ın İnsan Anlayışı*. K. H. Ökten (çev.). Ankara: Say Yayınları.

Fuchs, C. (2016). *Sosyal Medya: Eleştirel Bir Giriş*. D. Saraçoğlu ve İ. Kalaycı (çev.). İstanbul: NotaBene Yayınları.

Fulford, R. (2017). *Anlatının Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikâyecilik*. E. Kardelen (çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Geuss, R. (2013). *Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu*. F. Keskin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Gezgin, İ. (2020). *Homo Narrans / İnsan Niçin Anlatır?: Mit, Masal ve Hikâyenin Arkeolojisi*. İstanbul: Redingot Kitap.

Gramsci, A. (1999) *Selections from the Prison Notebooks*. Q. Hoare ve G. Nowell-Smith (Ed.). Londra: ElecBook.

Gramsci, A. (2018). "Hegemonya, Güç İlişkileri, Tarihsel Blok", *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*. D. Forgacs (hzl.). İ. Yıldız (çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Gürbilek, N. (2014). "Sunuş", *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. N. Gürbilek (hzl.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hartley, J. ve K. McWilliam (2009). Computational Power Meets Human Contact. J. Hartley ve K. McWilliam (Ed.). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World* içinde. West Sussex: Wiley-Blackwell, 3-16.

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*. S. Savran (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Havelock, E. (2011). Yunan Mirası. B. Ersöz (çev.). D. Crowley ve P. Heyer (Ed.). *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum* içinde. Ankara: Siyasal Kitabevi, 91-98.

Horkheimer, M. (2016). *Akıl Tutulması*. O. Koçak (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Huberman, L. (2014). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. M. Belge (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Illich, I. ve B. Sanders (2015). *ABC: Aklın Modernleşmesi*. İ. Avcı ve Ü. Şahin (çev.). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Innis, H. (2006). *İmparatorluk ve İletişim Araçları.* N. Törenli (çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Işık, S. Y. (2016). *İnsan Okudum: Halk Kültüründe Okuma ve Okuryazarlar.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Jenkins, H. (2006a). Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press.

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

Kotaman, A., A. Samav Uğursoy ve A. Avcı (2011). "Giriş", *"Dizim Başladı! Kapat, Sonra Anlatırım": Televizyonda Hikâye Anlatıcılığı*. A. Kotaman vd. (drl.). İstanbul: H2O Yayıncılık.

Kulak, Ö. (2017). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskacında Kültür*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Kuş, O. (2018). "Algoritmalar ve Filtre Baloncuğu Çağında Marka Değerinin Yönetilmesi Sorunsalı Üzerine", *Kolektif Zeka: Yeni Medya Perspektifinden Katkılar*. O. Morva ve E. Saka (hzl.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Lafargue, P. (2013). *Tembellik Hakkı*. I. Ergüden (çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Lambert, J. (2013). *Digital Storytelling: Capturing Lives, Creating Community*. Kaliforniya: Digital Diner Press.

Landy, M. (2011). "Gramsci, Sembéne ve Kültür Politikası", *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler*. E. Yılmaz (çev.). M. Wayne (Ed.). Ankara: De Ki Basım Yayım, 2011, 59-84.

Lecercle, J. L. (2013). I. Bölüm. R. N. İleri (çev.). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* içinde. İstanbul: Say Yayınları, 11-60.

Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. G. Y. Demir (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Lipman, D. (1999). *Improving Your Storytelling*. Atlanta: August House Publishers.

Lovink, G. (2011). *Networks without a Cause: A Critique of Social Media*. Cambridge: Polity Press.

Lundby, K. (2009), The Matrices of Digital Storytelling: Examples from Scandinavia. J. Hartley ve K. McWilliam (Ed.). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World* içinde. West Sussex: Wiley-Blackwell, 176-187.

Manovich, L. (2015). Remix Strategies in Social Media. E. Navas, O. Gallagher ve Xtine Burrough (Ed.). *The Routledge Companion to Remix Studies* içinde. New York: Routledge, 135-153.

Marcuse, H. (2010). *Tek-Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*. A. Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayınları.

Markus, G. (2008). "Marx'ın Felsefesinde 'İnsan Özü' Kavramı Marksizm ve Antropoloji", *Yabancılaşma ve*. S. Özbudun ve T. Demirer (drl.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Marx, K. (1979). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*. S. Belli (çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (1997). *Kapital Üçüncü Cilt: Bir Bütün Olarak Kapitalist Üretim Süreci*. A. Bilgi (çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (2011). *1844 Elyazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe*. K. Somer (çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (2013). *Grundrisse I: Ekonomi Politiğin Eleştirisinin Temelleri*. A. Gelen (çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. ve F. Engels (1992). *Alman İdeolojisi (Feuerbach)*. S. Belli (çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. ve F. Engels (2015). *Komünist Manifesto*. N. Satlıgan (çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Meadows, D. ve J. Kidd (2009). "Capture Wales": The BBC Digital Storytelling Project. J. Hartley ve K. McWilliam (Ed.). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World* içinde. West Sussex: Wiley-Blackwell, 91-117.

Meral, P. S. (2011). "'Kendi Hikâyeni Anlat': Sosyal Medya Ortamlarında Dijital Hikâye Anlatıcılığı", *"Dizim Başladı! Kapat, Sonra Anlatırım": Televizyonda Hikâye Anlatıcılığı*. A. Kotaman vd. (drl.). İstanbul: H2O Yayıncılık.

Morva, O. (2018). "İnsan Zekasının Sosyoteknik Örgütlenişi Olarak Kolektif Zeka: İletişim Çalışmaları Perspektifinden Bir Değerlendirme", *Kolektif Zeka: Yeni Medya Perspektifinden Katkılar*. O. Morva ve E. Saka (hzl.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Mutlu, O. (2017). *Mitoloji Nedir, Ne Değildir?*. İstanbul: Gürer Yayınları.

Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. S. Postacıoğlu Banon (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Oskay, Ü. (2013). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oskay, Ü. (2014a). *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri: XIX. Yüzyıldan Günümüze Kuramsal Bir Yaklaşım.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Oskay, Ü. (2014b). *Roman ve Etik.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Oskay, Ü. (2014c). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya. *Estetize Edilmiş Yaşam: Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları* içinde. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 123-154.

Öker, Z. (2005). "Jean Baudrillard: Kurgusal Dünyanın Gölgesinde Bir Unutkan", *Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*. N. Rigel vd. (hzl.). İstanbul: Su Yayınevi.

Özbudun, S. ve T. Demirer. (2008). "Yabancılaşma", *Yabancılaşma ve*. S. Özbudun ve T. Demirer (drl.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Özdemir, M. (2019a). Dijital Kültürde Anlatı, Anlatıcı ve Deneyimleyici. M. Özdemir (Ed.). *Dijital Kültür: Tradijital-Medya-İnternet-Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları* içinde. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi, 181-215.

Özdemir, N. (2015). *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayınları.

Özdemir, Y. (2019b). Sözlü ve Dijital Bellek Birlikteliğinde Dijital Hikâye Anlatma Atölyeleri. M. Özdemir (Ed.). *Dijital Kültür: Tradijital-Medya-İnternet-Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları* içinde. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi, 95-106.

Pappenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması: Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum*. S. Ak (çev.). Ankara: Phoenix Yayınları.

Postman, N. (2012). *Televizyon Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem.* O. Akınhay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Postman, N. (2016). *Teknopoli: Kültürün Teknolojiye Teslim Oluşu.* M. E. Yılmaz (çev.). Bursa: Sentez Yayıncılık.

Postman, N. ve C. Paglia (2011). İki Kültür: Basımcılığa Karşı Televizyon. B. Ersöz (çev.). D. Crowley ve P. Heyer (Ed.). *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum* içinde. Ankara: Siyasal Kitabevi, 420-435.

Qiongli, W. (2009). Commercialization and Digital Storytelling in China. J. Hartley ve K. McWilliam (Ed.). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World* içinde. West Sussex: Wiley-Blackwell, 230-244.

Rousseau, J. J. (2013). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*. R.N. İleri (çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Saka, E. (2018). "Kolektif Zeka ve Algoritmalar. Kısa Bir Giriş", *Kolektif Zeka: Yeni Medya Perspektifinden Katkılar*. O. Morva ve E. Saka (hzl.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Sancar, S. (2014). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Sennett, R. (2014). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*. B. Yıldırım (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Seyidoğlu, B. (2017). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar: Metinler ve Tahliller*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Shirky, C. (2008). *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*. London: Penguin.

Simmel, G. (2013). "Metropol ve Tinsel Hayat", *Modern Kültürde Çatışma*. N. Kalaycı (çev.). A. Artun (drl.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Simmons, A. (2007). *Whoever Tells the Best Story Wins: How to Use Your Own Stories to Communicate*. New York: AMACOM.

Smith, A. (2016). *Milletlerin Zenginliği*. H. Derin (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Stephens, M. (2011). Televizyon Haberleri Dönüştürüyor. B. Ersöz (çev.). D. Crowley ve P. Heyer (Ed.). *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum* içinde. Ankara: Siyasal Kitabevi, 410-149.

Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. G. Orhon ve B. E. Aksoy (çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Şimşek, B. (2018). *İletişim Çalışmaları Bağlamında Dijital Hikâye Anlatımı: Kavramlar ve Türkiye Deneyimi*. İstanbul: Alternatif Bilişim Derneği.

Taylor, F. W. (2011). *Bilimsel Yönetimin İlkeleri*. H. B. Akın (çev.). Ankara: Adres Yayınları.

Thompson, J. B. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür: Kitle İletişimi Çağında Eleştirel Toplum Kuramı*. İ. Çetin (çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Tombul, I. (2018). "Youtuberların İçerik Üretimi", *Dijital Çağda İletişim Okumaları - I*. G. Erol ve H. Topbaş (hzl.). İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press.

Vernant, J. (2017). *Eksi Yunan'da Mit ve Toplum*. M. E. Özcan (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Wasko, J. ve M. Erickson (2009). "The Political Economy of YouTube", *The YouTube Reader*. P. Snickars ve P. Vonderau (Ed.). Stokholm: Kungliga Biblioteket, 372-386.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Süreli Yayınlar

Abacı, T. (1978). Kültür Üzerine. *Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*. 39.Mayıs, 45-52.

Artu Mutlugün, M. ve Y. Topuz (2020). Dijital Anlatı Bağlamında Hikâyeciliğin Yeni Konumu. *International Journal of Humanities and Research*. 4.3. 37-45.

Aydın, S. (2012). Walter Benjamin'in, Flâneur, Paçavracı ve Hikaye Anlatıcısı Kavramlarıyla Günümüz Sanatçısının Portresi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum / Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 1.2, 144-150.

Aydoğan, F. (2009). Eleştirel Perspektiften Yeni Medya. *Marmara İletişim Dergisi*. 15, 185-194.

Aydoğan, F. (2018). Tekno-Metalaşan ve "Emeğe" Dönüşen Oyun. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AKSOS)*. 4, 11-22.

Başdaş, F., ve R. A. Vural (2017). Drama Temelli Dijital Hikâye Anlatıcılığı Programının 6 Yaş Çocuklarının Bazı Sosyal Becerilerinin Gelişimine Etkisi. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5.1, 1-30.

Başyurt, İ. (2017). Örselenen Geçmişin Geri Dönüşü; Walter Benjamin'de Şimdiki Zaman. *Sosyoloji Notları*. 1.1, 2-12.

Belge, M. (1978/79). İdeoloji Üstüne. *Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*. 46-47.Aralık/Ocak, 70-80.

Belge, M. (1979). İdeoloji ve Örgüt. *Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*. 48.Şubat, 55-62.

Bruck, J. (1998). Beckett, Benjamin ve İletişimde Modern Bunalım. S. Özer (çev.). *Kuram Dergisi*. Kitap 17.Mayıs 1998, 28-36.

Buyruk, H. (2018). Gelişen Teknolojiler, Değişen İşgücü Nitelikleri ve Eğitim. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. 8.14, 599-632.

Cohen, N. S. (2012). Cultural Work as a Site of Struggle: Freelancers and Exploitation. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.2, 141-155.

Çelik, T. (2021). Dijital Hikâye Araçları Kullanımı Yetkinliği Ölçeği (DHAKYÖ): Ölçek Geliştirme Çalışması. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*. 10.4, 1580-1597.

Çevik, M. (2015). Televizyon Dizileri Halk Hikâyelerinin Modern Şekli Midir?. *Millî Folklor*. 27.106, 34-46.

Çoban, S. B. (2011b). Medya ve Halk Hikâyeleri Arasındaki İlişki Üzerine Bir Deneme. *Millî Folklor*. 23.92, 34-40.

Çokluk, N. ve Y. E. Ökmen (2020). Sözlü Kültürden Dijital Kültüre Hikâye Anlatımı: Youtuberlar Üzerine Kültürel Bir Çözümleme. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 13.3, 1114-1148.

Dönmez, M. ve Ş. Güler (2016). Transmedya Hikâyeciliği "Doritos Akademi" Örneği İncelemesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi*. 7.16, 155-175.

Ekman, M. (2012). Understanding Accumulation: The Relevance of Marx's Theory of Primitive Accumulation in Media and Communication Studies. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.2, 156-170.

Eliade, M. (1994). Sözlü Yazın. M. Rifat ve S. Rifat (çev.). *Kuram Dergisi*. Kitap 6.Eylül 1994, 67-78.

Erdem, S. (2011). Halk Hikâyelerinden Tanzimat Romanlarına Gerçekçiliğin Boyutları. *Milli Folklor*. 23.92, 19-26.

Ergil, D. (1977). Kapitalist Ekonomide İş, Sınıf Bilinci ve Yabancılaşma Sorunu. *Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*. 25.Mart, 24-29.

Fisher, E. (2012). How Less Alienation Creates More Exploitation? Audience Labour on Social Network Sites. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.2, 171-183.

Fuchs, C. (2012). Google Capitalism. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.1, 1-13.

Furuncu Kutluhan, D., G. Sunal ve S. Bağdatlı Kalkan (2022) Geleneksel ve Dijital Hikaye Anlatıcılığı Arasındaki Farkın Covid 19 Pandemi Sürecinde Maske Kullanımına İlişkin Bir Video Filmi Üzerinden İncelenmesi. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*. 6.3, 221-228.

Gürler, G. (2017). Bilinçdışını İz-lemek / Bir Anlatı Geleneği: Duyarlılık, Nam-ı Diğer Toplumsal Fayda. *SEKANS Sinema Kültürü Dergis*i. e6, 87-95.

İnceelli, A. (2005). Dijital Hikaye Anlatımının Bileşenleri. *The Turkish Online Journal of Educational Technology - TOJET*. 4.3, 132-142.

Jenkins, H. (2004). The Cultural Logic of Media Convergence. *International Journal of Cultural Studies*. 7.1, 33-43.

Jhally, S. ve B. Livant (1986). Watching as Working: The Valorization of Audience Consciousness. *Journal of Communication*. 36.3, 124-143.

John, N. A. (2012). Sharing and Web 2.0: The Emergence of a Keyword. *New Media & Society*. 15.2, 167-182.

Kaim, A. A. (2010). Meddah Geleneğinden Kültürlerarası Hikayeciliğe Uzanan Bir Serüven. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 30.30, 111-122.

Kocaman Karoğlu, A. (2016). Okul Öncesi Eğitimde Teknoloji Entegrasyonu: Dijital Hikâye Anlatımı Üzerine Öğretmen Görüşleri. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry*. 7.1, 175-205.

Kurudayıoğlu, M., ve M. Bal (2014). Ana Dili Eğitiminde Dijital Hikâye Anlatımlarının Kullanımı. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 28, 74-95.

Küngerü, A. (2016). Bir İfade Aracı Olarak Dijital Öykü Anlatımı. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*. 1.2., 33-45.

Laclau, E. (1978/79). Faşizm ve İdeoloji. M. Mutman (çev.). *Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*. 46-47.Aralık/Ocak, 81-95.

Laclau, E. (1979). Faşizm ve İdeoloji - II. M. Mutman (çev.). *Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*. 48.Şubat, 39-54.

Manzerolle, V. R. ve A. M. Kjøsen (2012). The Communication of Capital: Digital Media and the Logic of Acceleration. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.2, 214-229.

McLellan, H. (2006). Digital Storytelling in Higher Education. *Journal of Computing in Higher Education*. 19.1, 65-79.

Meadows, D. (2003). Digital Storytelling: Research-based Practice in New Media. *Visual Communication*. 2.2, 189-193.

Narin, Ö. (2008). Kapitalizm ve Bilimin Üretimi, Bilimsel Emek Sürecindeki Dönüşüm. *İktisat Dergisi*. 494-495, 25-39.

Netchitailova, E. (2014). The Flâneur, the Badaud and Empathetic Worker. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 12.1, 1-13.

Ökmen, Y. E. (2021). Dijital Hikâye Anlatıcılığında Görselleştirme Süreci: Youtuber Barış Özcan Örneği. *SDÜ İfade*, 3.1, 8-32.

Ökmen, Y. E. ve Çokluk, N. (2021). Ben De Artık Bir Hikâye Anlatıcısıyım: Hikâye Anlatımında Dijital Olanaklar Açısından Youtuber "Fly With Haifa" Üzerine Bir İnceleme. *Etkileşim Dergisi*. 7, 190-215.

Özerbaş, M. A., ve Y. Öztürk (2017). Türkçe Dersinde Dijital Hikâye Kullanımının Akademik Başarı, Motivasyon ve Kalıcılık Üzerinde Etkisi. *TÜBAV Bilim Dergisi*. 10.2, 102-110.

Özgül, G. E. (2012). Bir Görme Biçimi Olarak Yeni Medya: Kamusal Bir Alan İmkânının Araştırılması. *Journal of Yaşar University*. 7.26, 4526-4547.

Özşenler, D. (2019). Dijital Hikaye Anlatımı: İçerik Üreticilerinin Youtube Videoları Üzerinden Bir Analiz. *Turkish Studies-Information Technologies and Applied Sciences*. 14.4, 587-616.

Poster, M. (1995). Postmodern Virtualities. *Body & Society*. 1.(3-4), 79-95.

Prey, R. (2012). The Network's Blindspot: Exclusion, Exploitation and Marx's Process-Relational Ontology. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.2, 253-273.

Prodnik, J. (2012). A Note on the Ongoing Processes of Commodification: From the Audience Commodity to the Social Factory. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.2, 274-301.

Robin, B. R. (2008) Digital Storytelling: A Powerful Technology Tool for the 21st Century Classroom. *Theory Into Practice*. 47.3, 220-228.

Robin, B. R. (2016). The Power of Digital Storytelling to Support Teaching and Learning. *Digital Education Review*. 30, 17-29.

Rossiter, M. ve P. A. Garcia (2010). Digital Storytelling: A New Player on the Narrative Field. *New Directions for Adult and Continuing Education*. 126, 37-48.

Schröter, J. (2012). The Internet and "Frictionless Capitalism". *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.2, 302-312.

Sekmen, M. (2010). Oyuncu Meddah ya da "Kendi ve Diğerleri" Mekanizması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 30.30, 27-45.

Sevim, B. A. (2010) Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", " Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3.11, 509-516.

Sucu, A., Y. Şenkal ve D. Aydın (2019). Sosyal Ağlarda Dijital Hikâye Anlatımı. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*. 14.53, 1-20.

Sütcü, Ö. Y. (2013). Ortak Bir Dünya Deneyimi: Hikâye Anlatıcısı. *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. 6.2, 76-92.

Şenel, B. (2015). Dijital Hikâyelerle Başka Başka Aşklar:" Aşk demek..." Üzerine. *Moment Dergi*. 2.2, 214-241.

Şenel, B. (2017) Yollar, İkilemler ve Düşler: Mülteci Kadınlardan Dijital Hikâyeler. *Moment Dergi*. 4.2, 418-435.

Şimşek, B. (2014). Orada ve Burada: İki Göçmen Türk Kadından Dijital Hikâyeyle Avustralya'daki Kırk Yılı Hatırlamak. *Moment Dergi*. 1.2, 148-174.

Şimşek, B. (2015). Toplumsal İçermeyi Düşünmek: Çocuklardan Çocuklara Dijital Hikâyeler. *Folklor/Edebiyat*. 21.83, 309-324.

Şimşek, B., Y. Koçak Usluel, H. Çıralı Sarıca ve P. Tekeli (2018). Türkiye'de Eğitsel Bağlamda Dijital Hikâye Anlatımı Konusuna Eleştirel Bir Yaklaşım. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama Dergisi*. 8.1, 158-186.

Tunç Subaşi, S. T. (2021) Katılımcı Kültür Tartışmaları Bağlamında YouTube: Eleştirel Bir Değerlendirme. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*. 4.2, 1-20.

Tunç, Ö. A. ve E. Karadağ (2013). Postmodernden Oluşturmacılığa Dijital Öyküleme. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. 2.4,310-315.

Turgut, G. ve T. Kışla (2015). Bilgisayar Destekli Hikâye Anlatımı Yöntemi: Alanyazın Araştırması. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry*. 6.2, 97-121.

Ümer, E. (2017). Walter Benjamin'de Tipler, İmge ve Deneyim. *SineFilozofi Dergisi*. 2.4, 25-55.

Wittel, A. (2012). Digital Marx: Toward a Political Economy of Distributed Media. *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*. 10.2, 313-333.

Zinderen, İ. E. (2020a). Yeni Medya Ekolojisi Ekseninde Youtube: Türkiye Örneği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 24.1, 215-232.

Bildiriler

Ay, A. (12-15 Mayıs 2014). 'Kapitalist Yayıncılık' ve 'Hikâye Anlatıcılığı'nın Kuramsal Olarak Karşılaştırılması. *I. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı - Cilt II*. Kocaeli: Volga Yayıncılık, 436-446.

Bal, D., ve A. Onay (25-28 Nisan 2018). Yeni Medya ve Dijital Hikâye Anlatıcılığının Geleceği. *16th International Symposium Communication in The Millennium – CIM 2018 Bildiri Kitabı*. Eskişehir: The Association of Turkish and American Scholars (ATACS), 863- 875.

Bitirim Okmeydan, S. (1-2 Haziran 2020). Reklamlarda Dijital Hikâye Anlatıcılığı: 2019 Kristal Elma Ödüllü Reklamların Değerlendirmesi. *3. Asia Pacific International Congress On Contemporary Studies Bildiri Kitabı*. Adıyaman: IKSAD Publishing House, 173-197.

Robin, B. (20-24 Mart 2006). The Educational Uses Of Digital Storytelling. *Society For Information Technology And Teacher Education International Conference Bildiri Kitabı*. ABD: The Association for the Advancement of Computing in Education (AACE), 709-716.

Şen, A. (7-9 Mart 2012). Walter Benjamin'in Kavramlarıyla "Hikâye Anlatıcısı"Nın Görsel Temsilcisi: Hayao Miyazaki. *Uluslararası Görsel Kültür Kongresi - İletişimde, Sanatta ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: "Dijitalleşme" Bildiri Kitabı*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, 202-211.

Savcı, B. (1-3 Aralık 2015). Yeni Medyada Hikaye Anlatıcılığına Doğru: Kişisel Blog Anlatılarında Vladimir Propp'un Biçimbilimsel Analizi. *İnet-Tr'15 - 20. Türkiye'de İnternet Konferansı Bildiriler Kitabı*. İstanbul: Gamze Yayıncılık, 223-229.

Yayınlanmamış Tezler

Karanfil, A. (2019). Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Instagram ve Dijital Hikaye Anlatımı: İzmir'de Amatör Bisikletçilik ve Fotoğraf Paylaşımı Üzerine Bir İnceleme. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi SBE.

Kaya Yıldırım, E. N. (2019). Dijital Hikâye Anlatıcılığı ve Yerinden Edilmiş Kimlikler: Instagram'da Mülteci ve Sığınmacı Kimliklerinin İnşası. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Yalova: Yalova Üniversitesi SBE.

Ökmen, Y. E. (2021). Gelenekselden Dijitale Hikâye Anlatıcılığı: Youtube Örneği. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.

Özal, E. (2021). Reklamlarda Dijital Hikâye Anlatıcılığı Kullanımı: Ödüllü Reklamlar Üzerine Bir İnceleme. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi SBE.

Özer, S. (2001). İletişim Açısından Toplumsal Bellek ve Roman. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.

Pekdemir, M. (2019). Duygulanım Bağlamında Kadın Kabin Memurlarının Instagram Temelli Hikaye Anlatıcılığı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Doğuş Üniversitesi SBE.

Pigey, D. S. (2021). Dijital Hikâye Anlatıcılığı: Reklamlarda Markaların Global ve Glokal Ölçekteki Dijital Anlatılarına Yönelik Bir Araştırma. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi SBE.

Tosuner, A. (2017). Twitter'da Hikaye Anlatıcılığı: Feminist Hesapların Anlatı Politikası. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi SBE.

Yazıcı, N. (2017). Sosyal Medyada Hikaye Anlatıcılığı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.

Diğer Yayınlar

196Sekiz (2021). "Sunay Akın 'Gazetelerin Başında Yazarlar Vardı, Şimdi Yazar Kasalar Var!'" https://www.youtube.com/watch?v=B6iBj7aT_NQ [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Asiltürk, C. (22 Nisan 2018). Yönetmenler: Hikâye Anlatıcılığı Sanatının Yeryüzü Çocukları. *oBicimSinema*. https://obicimsinema.com/hikayeci-sinemaci/ [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Barış Özcan (t.y.). https://www.speakeragency.com.tr/konusmacilar/baris-ozcan [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Cep Hikayeleri (2016). https://www.youtube.com/@CepHikayeleri [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Cep Hikayeleri (2018a). "Cep Hikayeleri / Cep Hikayeleri No:100". https://www.youtube.com/watch?v=UaLZ452LFUg [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Cep Hikayeleri (2018b). "Cep Hikayeleri artık Patreon'da." https://www.youtube.com/watch?v=xKiYaKfKRxE [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Cep Hikayeleri (t.y.). https://www.patreon.com/cephikayeleri [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Çelik, F. (2017). "Anlattığım Senin Hikayen". https://www.yenisafak.com/hayat/anlattigim-senin-hikayen-2611780 [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Daşman, E. (2018). "İtibarlı Influencer da Olunur bkz: Barış Özcan". https://www.marketingturkiye.com.tr/soylesiler/itibarli-influencer-da-olunur-bkz-baris-ozcan/ [Erişim tarihi: 30.11.2022].

EnBaba Baba (2018). "Cep Hikayeleri Kurucusu Akın Andırın Cevaplıyor Enbaba Soruyor". https://www.youtube.com/watch?v=9K1ADw8cIgU [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Evrim Ağacı (2018). "Barış Özcan (Belgesel ve Film Yapımcısı) - Hikaye Anlatıcılığı ve Popüler Bilim". https://www.youtube.com/watch?v=kSGM6kIeXSw [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Gümüşay, G. N. (2017). "Gerçekleşen Hayaller: Barış Özcan ile Bir Youtuber Hikayesi". https://binyaprak.com/yazilar/gerceklesen-hayaller-baris-ozcan-ile-bir-youtuber-hikayesi [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Hikayemiz / Our story. (t.y.). https://digitalstoryhub.org/Hikayemiz-Our-story [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Jenkins, H. (2006b). “Welcome to Convergence Culture”. http://henryjenkins.org/2006/06/welcome_to_convergence_culture.html [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Kafa TV (2018). “Sunay Akın'ın İsmi Neden Sunay Akın? (Sunay Akın'la #Sorucevapkafası)”. https://www.youtube.com/watch?v=oaQGmg10c6w [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Kemp, S. (20 Ekim 2022). “Digital 2022: October Global Statshot Report”. https://datareportal.com/reports/digital-2022-october-global-statshot [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Kemp, S. (2022b). “Digital 2022: Turkey”. https://datareportal.com/reports/digital-2022-turkey [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Küçükşahin, G. (2020). “Sunay Akın”. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sunay-akin [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Our Story (t.y.). https://www.storycenter.org/history [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Pena (2018). “‘Aslolan, Bilginin Işığını Karanlığa Taşımaktır’ Sunay Akın Buyrun Benim'de”. https://www.youtube.com/watch?v=EbVuqHPNml4 [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Sunay Akın (2014). https://www.youtube.com/@SunayAkin62/ [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Sunay Akın (t.y.). https://tiyatrolar.com.tr/sunay-akin [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Sunay Akın (t.y.). https://www.biyografi.info/kisi/sunay-akin [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Türkiye’nin Değerleri: Cep Hikayeleri (t.y.). https://troyodeme.com/turkiyenin-degerleri/cep-hikayeleri [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Ünal, M. (2022). “Yeniye Dair Hikayelerin Anlatıcısı: Barış Özcan”. https://www.magnet.blog/post/baris-ozcan [Erişim tarihi: 30.11.2022].

YouTube (2021). “YouTube’da Para Kazanmaya Giriş” https://www.youtube.com/watch?v=FW0Cc499unk [Erişim tarihi: 30.11.2022].

YouTube Creators for Change (2016). https://www.youtube.com/channel/UCYJJpu7FLQqu788cusj6nIg/about [Erişim tarihi: 30.11.2022].

Youtube’un En Samimi Hikaye Kanalı “Cep Hikayeleri” (2017). http://elmaaltshift.com/cep-hikayeleri/ [Erişim tarihi: 30.11.2022].