

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

DÜŞÜNÜMSEL DİJİTAL MEDYA ANLATILARI VE
İZLEYİCİ YAKLAŞIMLARI

MERAL AÇIKGÖZ

DOKTORA TEZİ

Danışman

PROF. DR. MERAL SERARSLAN

KONYA,2024

ÖZET

Modernist düşüncenin, insan aklını ve bilimi merkezine alan, adeta değişmez ilkelerle ördüğü sistemi tekrar gözden geçirmek amacıyla, yine modernizmin içinden çıkan, ona eleştirel bir bakış getiren refleksif (düşünümsel) düşünce sistemini, sosyal bilimlerin, sanatın, felsefenin içinde görmek mümkündür. Oldukça geniş kullanım alanı olan düşünümselliğin farklı disiplinlerdeki anlamına ilişkin örnekler verilerek, kavramın çalışmanın alanı olan ‘medyanın’ farklı anlatı türlerinde nasıl kullanıldığı araştırılmıştır. Düşünümselliğin sinema anlatılarında kullanım tarzlarından hareketle sinemadaki anlatıyı kullanan dijital düşünümsel medya içerikleri olarak; kısa film, dijital platform dizisi ve reklam filmi seçilmiş ve düşünümselliği nasıl kullandıkları incelenmiştir. Düşünümsel medya anlatıları izleyicinin bilinç içinde olmasını, eleştirip düşünmesini ve nihayetinde eylemsel dönüşümlerini hedeflediğinden izleyicinin düşünümsel medya anlatılarına ilişkin hangi yaklaşımlara sahip olabileceği araştırılmıştır. Derinlemesine görüşme yöntemiyle 32 katılımcı ile görüşülmüş; yaş, cinsiyet ve eğitim durumlarına göre sınıflandırılarak analiz edilmiştir. Araştırmanın analiz aşamasında MAXQDA nitel veri analiz programından yararlanılmıştır. Araştırma sonucunda düşünümsel medya anlatılarının izleyiciyi gerçek dünyadaki benzer konular hakkında düşünmeye sevk ettiği, ele alınan konulara karşı farkındalık geliştirmelerini sağladığı tespit edilmiştir. İzleyiciler medya anlatılarındaki düşünümsel yöntemlerin neler olduğunu bilmesede de anlatımı farklılaştıran unsurlar yoluyla izleyicinin anlatılan konular üzerine düşünmelerinin sağlanabildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Görsel-işitsel medya, Öz-Düşünümsel medya, Video İzleyicileri, Dijital görsel-işitsel medya, İzleyici araştırması

ABSTRACT

The reflexive thought system, which emerged from modernism and brought a critical view to it, can be observed in social sciences, art, and philosophy. Its purpose is to reconsider the system that modernist thought weaves with almost immutable principles that place human reason and science at the center. This study investigates the use of the concept of reflexivity in various narrative genres of the media across different disciplines. The selected digital reflexive media contents include cinematic narratives, short films, digital platform series, and commercials. The analysis focuses on how reflexivity is employed in these genres. The study investigated the approaches that audiences may have towards reflexive media narratives. In-depth interviews were conducted with 32 participants, who were classified and analyzed according to their age, gender, and educational status. The MAXQDA qualitative data analysis program was used in the analysis phase of the research. The research determined that reflexive media narratives prompt viewers to consider related real-world issues and increase their awareness of the addressed topics. Although the audience does not know what the reflexive methods are in the media narratives, it has been seen that the audience can be made to think about the subjects described through the elements that differentiate the narrative.

Keywords: Visual-auditory Media, Self-reflexive Media, Video Trackers, Dijital Visual-auditory Media

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
TABLolar LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	ix
GÖRSEL LİSTESİ	x
RESİM LİSTESİ.....	xi
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	xii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
DÜŞÜNÜMSELLİĞİN KAVRAMSAL VE SOSYOLOJİK BOYUTU.....	4
1.1. Kavramsal Açıdan Düşünümsel Yaklaşım	4
1.2. Düşünümselliğin Sosyal Bilimlerdeki Yansımaları.....	6
1.3. İnsan ve Kendi Olma Yolculuğu	12
1.4. İnsan ve Anlamlandırma Üzerine: Dil, Simge, Kültür	15
1.4.1. Dil- Anlam İlişkisi	20
1.4.1.1. Sinemanın Göstergebilimi, Christian Metz	26
1.5. Batı’da Modern Döneme Kadar İnsan	29
1.6. Modern Öncesi Toplum ve Sanat	46
1.6.1. Modernleşen Sanatın Toplumsal-Tarihsel Zemini.....	57
1.7. Sanatta Modern ve Postmodern Anlayış.....	63
1.8. Sanatın Düşünümselliği	67
1.8.1. Resim Sanatında Düşünümsellik Üzerine.....	69
1.8.2. Tiyatroda Düşünümsellik Üzerine	74

1.9. Düşünümselliğin Sinema ve Televizyon Anlatısındaki Anlamı.....	79
1.9.1.Dijital Görsel-İşitsel Medya İçeriği Olarak Reklamın Düşünümselliği	
82	
1.10. Gelenekselden Dijitale Medya Anlatıları ve Düşünümsel Yaklaşım.....	85
1.10.1. Gelenekselden Moderne ve Postmoderne Sinema Anlatısı	85
1.11. Sinemanın Işık ile İlişkisinden Hareketle Toplumsal Aydınlanma Aracı	
Olabilmesi Üzerine	99
1.12. Hareketli Görüntünün İzleyiciyi Özgürleştirici Gücü ve Düşünümselliği	
Arasındaki İlişki Üzerine	103
1.13. Televizyon, Dijital Platform Televizyonunun Düşünümselliği ve	
Kitlesellikten Kitlesizleşmeye Evrilen İzleyici.....	111
1.14. Dijital Medya Estetiği ve Düşünümsellik.....	115
İKİNCİ BÖLÜM.....	121
DİJİTAL DÜŞÜNÜMSEL MEDYA ANLATILARINDA YANILSAMA	
ETKİSİNİN KIRILMASI, İZLEYİCİ ARAŞTIRMASI	121
2.1. Araştırmanın Konusu, Amacı ve Önemi.....	121
2.2.Araştırma Soruları.....	123
2.3. Araştırmanın Varsayımları:	124
2.4. Araştırmanın Kapsamı, Sınırlılıkları ve Örneklem Seçimi.....	125
2.5. Araştırmanın Tasarımı, Yöntemi ve Analizi.....	127
2.6. Verilerin Analizi ve Değerlendirilmesi.....	129
2.6.1. Düşünümsel Dijital Medya Anlatılarının Düşünümsellik Özelliklerinin	
İncelenmesi	130
2.6.1.1. Ziraat Bankası Yeşilçam Temalı Reklam Filmi'nin	
Düşünümsellik Açısından İncelenmesi	130
2.6.1.2. Reklam Filminin Konusu ve Anlatı Akışı	130
2.6.1.3. Reklam Filmindeki Düşünümsel Unsurların İncelenmesi.....	139

2.6.2. Yardımcı Oyuncu Dizisi 1. Sezon 6. Bölümünün Düşünümsellik Açısından İncelenmesi	140
2.6.2.1. Dizinin Künyesi:.....	140
2.6.2.2. Dizinin konusu.....	141
2.6.2.3. Dizinin Düşünümsel Yöntemleri	141
2.6.3. C.O.D. Filminin Düşünümsel Yöntemlerinin İncelenmesi	146
2.6.3.1. Filmin Künyesi:	146
2.6.3.2. Filmin Konusu	146
2.6.3.3. Filmdeki Düşünümsel Unsurlar.....	153
2.6.3.4. Filmin Yönetmeninin Görüşü:.....	155
2.7. Araştırma Bulguları	156
2.7.1. Reklam Teması	157
2.7.1.1. Yapım Süreci	158
2.7.1.2. Düşünce	159
2.7.1.3. Farkındalık Geliştirmek.....	162
2.7.1.4. Duygu	163
2.8. Dizi Teması.....	169
2.8.1. Yapım Süreci.....	170
2.8.2. Düşünce.....	171
2.8.3. Farkındalık Geliştirmek	173
2.9. Film Teması	180
2.9.1. Yapım Süreci.....	181
2.9.2. Düşünce.....	183
2.9.3. Farkındalık Geliştirmek	188
2.9.4. Duygu.....	190

2.10. “Yardımcı Oyuncu” Dijital Platform Dizisi İçin Öne Çıkan İzleyici Yaklaşımları.....	200
2.11. “Yeşilçam Temalı Ziraat Bankası Reklam Filmi” İçin Öne Çıkan İzleyici Yaklaşımları.....	202
2.12. “C.O.D. Kısa Filmi” İçin Öne Çıkan İzleyici Yaklaşımları	205
GENEL DEĞERLENDİRMELER VE SONUÇ	209
KAYNAKÇA.....	215



TABLOLAR LİSTESİ

Tablo-1: Katılımcı Profili	156
Tablo-2: Katılımcıların Cinsiyetine Göre Reklam Filmine Yaklaşımları	165
Tablo-3: Katılımcıların Eğitim Durumuna Göre Reklam Filmine Yaklaşımları.....	166
Tablo-4: Katılımcıların Yaşlarına Göre Reklam Filmine Yaklaşımları	167
Tablo-5: Katılımcıların Cinsiyetine Göre Diziye Yaklaşımları.....	176
Tablo-6: Katılımcıların Eğitim Durumuna Göre Diziye Yaklaşımları	177
Tablo-7: Katılımcıların Yaşlarına Göre Diziye Yaklaşımları.....	178
Tablo-8: Katılımcıların Cinsiyetine Göre Filme Yaklaşımları	193
Tablo-9: Katılımcıların Eğitim Durumuna Göre Filme Yaklaşımları	195
Tablo-10: Katılımcıların Yaşlarına Göre Filme Yaklaşımları.....	197
Tablo-11: Dizi Hakkında ‘Düşünce’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar	200
Tablo-12: Dizi Hakkında Duygu Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar	200
Tablo-13: Dizi Hakkında Farkındalık Geliştirmek Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar	201
Tablo-14: Dizi Hakkında Yapım Süreci Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar.....	202
Tablo-15: Reklam Filmi Hakkında ‘Düşünce’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar	203
Tablo-16: Reklam Filmi Hakkında ‘Duygu’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar ..	203
Tablo-17: Reklam Filmi Hakkında ‘Düşünce’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar	204
Tablo-18: Reklam Filmi Hakkında ‘Yapım Süreci’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar.....	205
Tablo-19: Kısa Film Hakkında ‘Düşünce’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar	205
Tablo-20: Kısa Film Hakkında ‘Duygu’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar	206
Tablo-21: Kısa Film Hakkında ‘Farkındalık Geliştirmek’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar.....	207
Tablo-22: Kısa Film Hakkında ‘Yapım Süreci’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar	207

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil-1: Temalar Gösterimi	157
Şekil-2: Reklam Temasına Ait Hiyerarşik Kod-Alt Kod Gösterimi.....	158
Şekil-3: Reklam Filminin Kod Bulutu.....	168
Şekil-4: Reklam Temasına Ait Kod Haritası	168
Şekil-5: Dizi Temasına Ait Hiyerarşik Kod-Alt Kod Gösterimi	170
Şekil-6: Dizi Temasına Ait Kod Bulutu	179
Şekil-7: Dizi Temasına Ait Kod Haritası.....	179
Şekil-8: Film Temasına Ait Hiyerarşik Kod-Alt Kod Gösterimi	180
Şekil-9: Film Kod Bulutu	198
Şekil-10: Film Kod Haritası.....	199



FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf-1: Panzani markasına ait reklam görseli	25
Fotoğraf-2: Diego Velázquez, <i>Las Meninas</i> , 1656. Tuval üzerine yağlı boya, 1318×276 cm. Madrid, Prado Müzesi	26
Fotoğraf-3: Saint Denis Bazilikası / Fransa	48
Fotoğraf-4: Leon Katedrali / İspanya.....	49
Fotoğraf-5: Canterbury Katedrali / İngiltere.....	49
Fotoğraf-6: Boite-en-valise, Marcel Ducamp, 1966	71



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel-1: Reklam Filmi Görseli 1	131
Görsel-2: Reklam Filmi Görseli 2	131
Görsel-3: Reklam Filmi Görseli 3	132
Görsel-4: Reklam Filmi Görseli 4	132
Görsel-5: Reklam Filmi Görseli 5	133
Görsel-6: Reklam Filmi Görseli 6	133
Görsel-7: Reklam Filmi Görseli 7	134
Görsel-8: Reklam Filmi Görseli 8	134
Görsel-9: Reklam Filmi Görseli 9	135
Görsel-10: Reklam Filmi Görseli 10	135
Görsel-11: Reklam Filmi Görseli 11	136
Görsel-12: Reklam Filmi Görseli 12	136
Görsel-13: Reklam Filmi Görseli 13	137
Görsel-14: Reklam Filmi Görseli 14	137
Görsel-15: Reklam Filmi Görseli 15	138
Görsel-16: Reklam Filmi Görseli 16	138
Görsel-17: Reklam Filmi Görseli 17	139
Görsel-18: Dizi Görseli 1	143
Görsel-19: Dizi Görseli 2	143
Görsel-20: Dizi Görseli 3	144
Görsel-21: Kısa Film Görsel 1	147
Görsel-22: Kısa Film Görsel 2	148
Görsel-23: Kısa Film Görsel 3	148
Görsel-24: Kısa Film Görsel 4	149
Görsel-25: Kısa Film Görsel 5	149
Görsel-26: Kısa Film Görsel 6	150
Görsel-27: Kısa Film Görsel 7	150
Görsel-28: Kısa Film Görsel 8	151
Görsel-29: Kısa Film Görsel 9	152
Görsel-30: Kısa Film Görsel 10	152
Görsel 31: ‘They Live’ Film afişi	154

RESİM LİSTESİ

Resim-1: Gustave Courbet, Ressamın Atölyesi, 1855.....	62
Resim-2: A Short History of Modernist Painting, Mark Tansey, 1982.....	70
Resim-3: Paplo Picasso, “Guernica”, 1937	72
Resim-4: René Magritte, “La trahison des images”, 1928-1929	73



ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Çalışmamın temel kavramı olan düşünümselliğin bağlamının geniş olmasından dolayı yolumun çıkmazlarında ışık olan, araştırmamın tüm sürecinde bana her konuda desteğini esirgemeyen sevgili hocam, danışmanım Prof. Dr. Meral Serarslan'a, çalışmamın özgünlüğünün artması için kıymetli görüşleriyle ve pozitif yaklaşımlarıyla bana önemli destekleri olan sevgili hocalarım Prof. Dr. Aşina Gülerarslan ve Doç. Dr. Mete Kazaz'a müteşekkirim. Değerli hocalarımla her tez izlememiz bir beyin fırtınası ve gelişim odaklı görüşmelerdi. Öğrenmeye ve keşfe aşık bir insan olarak doktora sürecimin en keyifli zamanları kıymetli hocalarımla birlikte geçirdiğim zamanlar olan tez izleme süreçleriydi. Sürecin sonuna vardığımızda tevazuyu ve hoş görüyü hiç elden bırakmadan olumlu sözleriyle beni yüreklendiren sevgili hocalarıma iki kere teşekkür etmek isterim. Tez çalışmamın savunma aşamasında değerli görüşleri ile destek olan hocalarım; Doç. Dr. Gökhan GÜLTEKİN, Doç. Dr. Murat AYTAŞ ve Doç Dr. Serhat KOCA'ya da ayrıca teşekkür etmek isterim.

Tezime başladığımda Çanakkale'den Konya'ya yaptığım yolculuklarda hüüzünle arkamda bıraktığım, tezimi bitirdiğimde de örnek alması için yanımda olan sevgili kızım Zeynep'e, yeterlilik sürecinde dünyaya gelmesi nedeniyle tezimi iki dönem dondurmama vesile olan, yazma sürecindeki afacanım, sevgili oğlum Alperen'e, yoldaşlığı ve dayanışması için sevgili eşim Gökhan'a teşekkür ederim.

Tezimin her döneminde bana destek olan sevgili arkadaşım Dr. Rufen Oral'a, tezimin uygulama aşamasında hayatıma giren ve iyi ki dediğim sevgili oda arkadaşım Öğr. Gör. Gamze Kara'ya teşekkür ederim.

Ve sevgili anneciğim Hatice Ölmez ve babacığim Halil İbrahim Ölmez'e bana her zaman inandıkları ve destek oldukları için sonsuz teşekkür ediyorum.

Çalışmanın alana katkı sağlamasını diliyorum.

Çanakkale, 2024

Meral Açıkgöz

GİRİŞ

Ekonomik ve toplumsal değişimlerin yoğun olduğu Sanayi Devrimi sonrası süreçte geleneksel tarım toplumundan, modern sanayi toplumuna hızlı bir geçiş yaşanmış ve modern dünya düzeni inşa edilmeye başlanmıştır. Yeni (modern) toplumun inşası için toplumsal ilişkilerin yerel bağlamından koparılıp çıkartıldığı, eskiye göre güvensiz ve her şeyin sürekli değiştiği, zaman ve mekânın yeniden oturtulduğu yeni bir düzen kurulmuştur. Modern toplumların bu yeni düzende karşılaşılabilecekleri risklere karşı da bilim ve aklın merkeze alındığı yeni güvence mekanizmaları geliştirilmiştir. Toplumsal değişmelerle birlikte modernizm düşüncesinde de değişimler yaşanmıştır. Örneğin modern düzende akıl ve bilimin mutlak yol gösterici olması ama bilimsel bilginin tam olarak açıklayamadığı durumların oluşu, bilimsel yaklaşıma eleştirelci bir bakış açısını getirmiştir. Her şey değişmektedir ancak modern sonrası dönemde bu değişimin hızı hem insanın hem de değişmekte olan tüm yapıların kendine ayna tutarak eleştirel bir bakışa yer vermesini gerekli kılmaktadır. Üzerinde durup düşünmek, bakmak, sorgulamak içinde bulunulan duruma veya öznenin kendisine olan farkındalığını yükseltmektedir. Özellikle sosyal bilimler alanında yapılan çalışmaların nesnesinin insan ve toplum olması, açıklanamayan durumların veya değişimlerin daha fazla olması anlamına gelmektedir. Bu nedenle refleksif düşünce sosyal bilimler alanında daha fazla önem taşımaktadır. Modernist düşüncenin, insan aklını ve bilimi merkezine alan, adeta değişmez ilkelerle ördüğü sistemi tekrar gözden geçirmek amacıyla, yine modernizmin içinden çıkan, ona eleştirel bir bakış getiren refleksif (düşünümsel) düşünce sistemi, hem sosyal bilimler alanında hem de farklı sanatsal alanlarda yaygın kabul görmektedir.

Kitle iletişim araçlarının modern sistemin yapılanmasında önemli bir işlevi vardır. Toplumun mevcut sisteme uyumunu sağlayan çeşitli içerikler sunarak bu süreci işletirler. Monaco, iletişim (*communication*)” sözcüğünün köküne bakarak, toplum (*community*) ve iletişim kurma (*communicate*) arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir (2010: 406). Her bir iletişim aracının kendine özgü anlatım yöntemleri olsa da temelde birbirine benzer dinamikleri kullanarak veya benzer söylemler ile kültürel yeniden üretimi devam ettirirler.

Kitle iletişim araçları içinde televizyonun, görsel ve işitsel bir araç olması, kesintisiz yayın yapıyor olması, kişilere evlerinin ortamından erişime izin vermesi gibi etkenler, onun toplumu etkileme gücünü arttırmaktadır. Toplumsal, teknolojik ve ekonomik süreçler bir yandan da kitle iletişim hizmetlerini etkilemektedir. Dijitalleşme ile birlikte internetin kitle iletişim araçlarına entegre olması, diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi televizyona erişim imkanlarını da genişletmiştir. Simulatif bir dünya üreten ve etkisi dijitalleşme ile giderek artan medyaya düşünümsel bir yaklaşımla bakmak, izleyiciyi simülasyonun yarattığı yanılsama etkisinden uzaklaştırarak, izlediği durumu sorgulayabilen bir noktaya taşıyacaktır. Düşünümsel unsurların kullanımı medya anlatısının yanılsatıcı etkilerini bilip bunları açık etmek isteyen bir yönetmen/yapımcının varlığıyla mümkün olabilmektedir. Bu noktada medya açısından bakıldığında düşünümsellik kavramı tek taraflı yazar ve metin düzeyinde şekillenen bir süreci değil, izleyicide oluşturulan bilinçlenme ile ilgili olarak izleyici alımlamasıyla bütünleşen bir süreci kapsamaktadır. Bu süreçte izleyici, fantezi dünyasından uzaklaşarak gördüğü şeyin kurgusal bir hikâye olduğunun farkına varır. Anlatı kurgusunda ister edebiyatta ister sinemada, ister televizyonda, ister başka bir ortamda olsun, kendi kendini yansıtan ifadeler, metnin şeffaflığını veya dördüncü duvarını keskin bir şekilde kırmaya, tüketiciyi hikayeden çıkarmaya ve bedensel dünyaya geri döndürmeye hizmet eder.

Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde düşünümselliğin kavramsal olarak bağlantılı olduğu alanlarla ilgili görüşlere yer verilmiştir. Düşünümsellik kavramı felsefenin ve insanın kendini bilme, daha iyiye ulaşma ve bilinçli olma haline işaret ettiği için insanın kendini fark etme, toplum içinde insanın tarihsel ve felsefi olarak özellikle Batı perspektifinde nasıl yorumlandığına da yer verilmiştir.

Düşünümselliğin sanatsal alanlarla ilişkisine, medyadaki anlatılarla karşılık buluşuna, sinema anlatısının geçirdiği süreçler ve onun anlatısını kullanan televizyon ve reklamın düşünümselliğine de yer verilmiştir. Televizyonun, medyanın dijitalleşmesi ve izleyicinin kitlesizleşmesi, dijital medya estetiği gibi konularla dijitalleşen görsel-işitsel medya anlatıları ve izleyici ilişkileri yorumlanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü araştırmanın uygulaması ile ilgilidir. Medya anlatılarının çoğu izleyiciyi pasif bir konumda tutarken düşünömsel medya anlatıları izleyicinin gerçeklik ile ilişkisini sorgulamasını sağlamaktadır. Çalışmada bu bağlamda seçilmiş olan düşünömsel medya anlatılarının düşünömsellik özellikleri incelenmiş ve izleyicilerin söz konusu anlatılara ilişkin düşünce, duygu, farkındalık içinde olmaları, gerçeklikle ilişki kurup kurmadıklarına ilişkin nasıl bir yaklaşım içinde oldukları araştırılmıştır.

Araştırma kapsamında düşünömselliğı farklı yöntemlerle kullanan; kısa film, reklam filmi ve dijital platform dizisi seçilerek üç farklı düşünömsel dijital medya içeriğı için düşünömsellik özellikleri incelenmiş ve izleyici araştırması yapılmıştır.

İzleyicilerin yaş, eğitim durumu ve cinsiyet unsurları açısından farklı demografik özelliklere göre sınıflandırması yapılarak bu kriterlere göre derinlemesine görüşme yapılarak izleyici cevapları tespit edilmiştir. Elde edilen veriler MAXQDA nitel veri analiz programında sınıflandırılıp kodlanmıştır. Frekansı beşten az olan izleyici yorumları için kod oluşturulmayıp en çok konuşulan yaklaşımlar için kod başlıkları oluşturulmuştur. Elde edilen bulgular ve sonuç çalışmanın ikinci bölümünün sonunda görselleştirilerek paylaşılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜŞÜNÜMSELLİĞİN KAVRAMSAL VE SOSYOLOJİK BOYUTU

Düşünümsellik modernizmin ilerlemeci anlayışının ve insana yaptığı vurgunun bir karşılığı olarak hem modern sistemlerin yapılanmasının hem de insanın bu sistem içinde bilinçli olmasının bir gerekliliği olarak görülmektedir. Modernizmin büyük ideolojilerinin anlamını yitirdiği süreçte ise postmodern anlayışa geçilmiştir. Düşünümsel yaklaşımlar bu süreçle birlikte artık postmodernizmin düşünsel ve eylemsel bir aracı olarak işlev görmektedir. İnsanın hem modern toplumsal kurumlara hem de bireyin kendisine ayna tutarak sürekli değişim içinde olan mevcut düzen içinde kendine ve kurumsal yapılara bilinçli bir gözle bakabilmesinin ihtiyacını karşılayan bir araç olarak kullanılmaya devam etmektedir. Sanat eserleri ve medya söylemlerinde de benzer bir amaçla işlev gören düşünümsel yaklaşım, izleyiciyi de sürece dahil ederek sanatçının veya sanatsal üretim ortamlarının gerçekliği üzerinde düşünmeye davet etmektedir.

Medya içerikleri, izleyiciyi günlük hayatın sıkıntısından uzaklaştırarak yanılsamaya yol açacak toz pembe bir dünya kurarlar. İnsanın sosyal bir varlık olmasının ve bilinçli düşünceyi eyleme dönüştürme becerisinin bir getirisi olarak, düşünümsel yollarla üretilmiş eserler yoluyla sistem içerisinde aksayan durumların farkına varması ve bu yolla onarıcı bir ilerlemeye yol açması beklenebilir.

Düşünümsel yaklaşımlar sadece bir alana özgü sınırlılıkta değildir. Felsefe, dil, sanat, medya ve sosyal bilimlerin içerisinde benzer ve alanlara özgü yapılaşmaların etkisiyle farklı yöntemlerle kendini gösterebilmektedir. Düşünümsel yöntemlerin medya ve izleyici ile ilişkisini araştıran bu çalışmada öncelikle düşünümsellik kavramını tanımlayarak başlamak uygun olacaktır.

1.1. Kavramsal Açıdan Düşünümsel Yaklaşım

Düşünümselliğin (reflexivity) sosyal bilim felsefesinde kapsayıcılığı geniş olarak kavramsallaştırılan bir terim olduğu görülür. Birlikte kullanıldığı diğer terimlere bakıldığında; yansıtma (reflection, reflectiveness), kendini yansıtma (self-reflection), öz referans (self-reference) gibi terimler görülmektedir. Daha çok

psikoloji biliminde kullanılan kendinin farkında olma haline atıfta bulunan; bilinçlilik (consciousness), öz bilinçlilik (self-consciousness, self-aware/ness) gibi ifadelerle de yakın ilişki içinde olduğu söylenebilir.

Dil felsefesi metodolojisinde *reflexivity* olarak geçen kavram, en basit haliyle kendini yansıtmaya olarak düşünülebilir. Flew'e göre dilin, düşüncenin, zihnin veya bir disiplinin kendi üzerine düşünmesine refleksif düşünce denilmektedir (Flew, 2005: 401). Düşünümsellik, dilbilimde, insan dilinin belirleyici özelliklerinden biri olarak kabul edilirken; dilin anlatımı için dilin kendisinin kullanılmasını ifade etmektedir. Dilin bu tür kullanımı üstdil işlevinin gelişmesine yol açmıştır (İmer vd., 2011, s. 102). Buna göre dilin kendi kendine gönderme yapmak için yani söylem ya da konuşmanın bizatihi kendisi hakkında konuşarak bir üst-dil yaratılabilmesini sağlayan temel dilsel özelliğe *dönüşürlük* anlamında *refleksivite* adı verilmektedir. Refleksivite kavramı ikinci olarak da *düşünümsellik* anlamında felsefede ve psikolojide, zihnin kendisinin hem öznesi hem de nesnesi olabilme kapasitesini ve bilincin öz-bilinçliliğe sahip olmasını ifade eder. Nihayetinde, bir bilgi dalı veya disiplinin, bir teori veya bir ideolojinin araştırma konusu veya düşünme nesnesi bağlamında benimsediği bakış açısı, yöntem ve stratejileri; söz konusu bakış açısı, yöntem ve stratejilerin kendilerine, ulaşılan düşünce ve teorilere uygulaması durumunu da ifade etmektedir (Cevizci, 371). Türkçe'ye düşünümsellik olarak çevrilmiş olan refleksivite kavramı, bireysel bir öznenin veya grubun kendi incelemesinin nesnesi haline geldiği, bazen öz-düşünme olarak adlandırılan bir özbilinç süreci olarak yorumlanmaktadır. Düşünümsellik veya özdüşünümsellik bir sistemin kendine gönderme yapabilme niteliğidir (Mutlu; 1994:176).

Reflexivity kelimesi Türkçe'de, *dönüşlülük*, *düşünümsellik* veya *öz-düşünümsellik*, *yansıtma* veya *kendini yansıtma* gibi ifadelerle kullanılmaktadır. Kavrama ilişkin öz ifadesinin kullanılıyor olması düşünülen şeyin kendini eleştirmesine, kendine ayna olmasına dair bir anlam taşımakla beraber, refleksivite kavramı zaten yansıtma gibi kendine dönük bir anlam taşıdığından bu çalışmada kavramsal olarak karmaşa yaratmaması adına sadece *düşünümsellik* ifadesi kullanılacaktır.

Düşünümsellik bilinçle, farkındalıkla ilgili bir kavram olsa da normların, değerlerin ve uygulamaların daha az kesin, daha az belirgin hale getirildiği hızla değişen bir toplumdaki bireyin kendi konumunun analizi için de gereklidir. Zira felsefi düşüncenin özelliklerinden biri refleksif olmasıdır. Düşüncenin kendi üzerine tekrar yönelmesiyle, düşünme sürecinin bağlantılı sisteminin, yönteminin veya sonucunun da sorgulaması yapılabilir. Düşünümsellik, bilişsel olduğu kadar sezgisel ve estetik olarak da işlemektedir. Özellikle medya ve sanat alanında düşünümselliğin devreye girmesi; eserin veya ürünün, üretenin veya üretim ortamıyla ilgili yapıların eleştirel olarak yeniden okunmasını sağlar. Aynı zamanda kişisel ve kolektif anlatıların bir araç olarak eleştirel bir şekilde kullanılmasını sağlar. Düşünümsel yöntem, kitle iletişiminde, medya metinlerini okuma ve bunlara tepki ile ilgili olarak kendini yorumlamasının kontrolünde veya özgürleştirilmesinde bir aracı olmaktadır (Watson & Hill; 2015: 268). İnsan düşünen, üreten, eleştiren, yaşadığı çevreye müdahale eden sosyal bir varlık olarak yaşadığı çevreye çeşitli şekillerde etki ederek dönüştürebilmektedir. Düşünümsellik, modern dünyanın devingenliğini sağlayan temel dinamiklerden biri konumundadır. Diğer yandan postmodernizm, modernizmin kurduğu keskin hatları eleştiren ve sorgulayan bir işleve sahiptir. Bu nedenle, sosyal bilimlerde düşünümsellik kavramının ne gibi amaçlarla kullanıldığına bakmak uygun olacaktır.

1.2. Düşünümselliğin Sosyal Bilimlerdeki Yansımaları

Modern dünyanın baş döndürücü hızı ve değişimi insanı bilinç içinde olma halinden uzaklaştırmaktadır. Bu süreç bireyi, kontrol mekanizmalarını aktif tutabilmek için, bilinçli olma halini sürdürebilmenin yollarını geliştirmeye itmiştir. Sosyal bilimlerde özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan hızlı toplumsal değişimler, düşünümsel bir eğilimi gerekli kılarak modernizm ile gelişmiş olan kalıplaşmış sistemlerin sorgulanmasına yol açmıştır. Sosyal bilimlerde düşünümsel yaklaşım en genel haliyle sadece sistematik düşünce pratiklerinin değil, pratiğin bir parçası olan araştırmacının da kendini ve sistemi sorgulayarak, aynı zamanda insan olma özelliklerinin de farkında olarak hareket etmesini önermektedir. Böyle bir yaklaşım genel olarak, toplumsal yapıların, bireyin ve toplumsal yapıyı

oluşturan dinamiklerin sorgulanmasına dayanmaktadır. Özellikle de sosyoloji ve antropolojinin içinde çeşitli görüşlerle yer almıştır.

Sosyoloji biliminde düşünümsellik kavramının kullanımı, Toplumsal Eylem Kuramının gelişmesine öncülük eden Talcott Parsons (1902-1979)'a kadar dayanmaktadır. Parsons'un öncülük ettiği yapısalcı-işlevselci çözümleme yaklaşımını benimseyen kuram, insan davranışının toplumsal değerler ve normlar tarafından belirlendiğini, ancak öznel belirleyicilerin etkisiyle özgür hareket edebilme özelliğinin de olduğunu ileri sürmüştür (Aktaran: Uca, 2014: 109). İnsana bu özgürlüğü sağlayan durum ise düşünümsel düşünebilme yetisidir. Zihinsel olarak düşünümsellik bir ayna görüntüsünü ilişkilendirmeye davet eder, bu da varoluş ve davranış biçimlerimize ilişkin bir algılama veya gözlem yapma fırsatı verir. Düşünümselliği deneyimlediğimizde, kendi gerçeklerimiz ve uygulamalarımızın algılayıcıları ve gözlemcileri oluruz.

Düşünümselliği modern toplumun ilerlemesini sağlayan temel mekanizmalardan biri olarak gören Giddens'in öne sürdüğü şey ise; modern sistemde eriyen öznenin, düşünümsel bir düşünceyle olay ve durumları tekrar gözden geçirmesi, kendini de sorgulaması gerektiğidir. Birey bu yolla içinde bulunduğu duruma karşı bilinçli bir yaklaşım içinde olacaktır. Giddens, bireye fail demeyi uygun görür çünkü fail kavramı öncelikle aktif bir anlam taşımaktadır. Düşünümselliğin uygulanabilmesi için zaten failin aktif zihinsel süreçte olması gerekmektedir. Fail, yapıları değiştirebilen aynı zamanda yapıdan da etkilenebilen, tarihsel bir varlıktır. Düşünümsel sürecin mümkün olabilmesi için bilinçli ve bilgili bir failin varlığı önemlidir (1999: 43).

Alman sosyolog Ulrich Beck, düşünümselliğin sanayileşme sonrası şekillenen modern toplum ile günümüzdeki modern toplumu ayıran temel farklardan biri olduğunu ve *bilinçlenmeye* işaret ettiğini söyler. Bu bilinçlenme, modernleşmenin getirdiği küresel risklere karşı bir bilinçlenme ve eleştirel bir gözle bakabilmeyi kapsar. Bilginin sürekli değişimi, hızlı paylaşımı ve sonucunda oluşabilecek olumsuz durumları değerlendirmeden bilinçsizce kullanmak; çevresel ve toplumsal felaketlere yol açabilmektedir. Çünkü modernizmdeki ilerlemeci yapılandırma; sorgulama,

eleştirme, düşünme ve mantıksal süzgeçten geçirmeye fırsat vermeyen bir ilerleme sistemine dayanır. Bu durum tüm toplumlar için büyük bir tehlikedir. Beck'in 'düşünümsel modernleşme' teorisi; sanayi toplumunda sürekli ortaya çıkmakta olan *risklerin* içerisinde yaşanan *bireyin bilinçsizleşme* durumuna karşılık; *bireyin bilinçlenmesi* olarak özetlenebilir. Beck, bilinçsizlik kavramını modernleşmenin bir kusuru olarak görür. Bu kusuru telafi etmek için de düşünümseelliği araç olarak kullanan bilinçli modernleşmeyi önerir. Bilinçli modernleşme için düşünümseelliğin temel prensipleri; bilgilenme, bilgiyi doğru kullanma, eleştirme, sorgulama, kuşkulama, yeniden düşünme, inceleme, soru sorma, gözden geçirme, karar sürecine katılım, çok seslilik, çoğulculuk ve siyasal alanın ateşleyici gücüdür. (Aktaran: Soydemir, 2012: 74-79). Beck'in yeni modernleşme anlayışına göre; basit modernleşme, *yeniden üreten aktör yapıları* imgesini sunarken; düşünümsel modernleşme teorisi, *yapıları değiştiren aktörler* imgesini sunmaktadır (2005: 91). Giddens da düşünümseelliği Beck'in görüşlerine yakın olarak değerlendirmekte ve bunu modernleşmenin temel dinamiklerinden biri olarak görmektedir. Giddens'a göre geleneksel kültürlerde mevcut durumun devam etmesi bir güvende olma anahtarıdır. Modernliğin koşullarındaysa tam tersi bir durum olarak; hareket halinde olmak güvende olmanın anahtarıdır. Özne ya da kurumsal aktörler durağanlaştığında, modernliğin devingenliği karşısında ayakta kalabilmeleri mümkün olamamaktadır. Sosyal pratikler, onlar hakkındaki yeni bilgilerin ışığında sürekli olarak yeniden incelenir ve düzenlenir. Burada insanlar eylemlerin dayanağı olan teorik anlamayı sürekli devam ettirirler (Giddens, 1985: 5). Bundan dolayı kültürel yaratıcılık modern insanın en önemli özelliğidir. Böyle bir yaratıcılığı sürdürmek için insanın duygusal olarak bir güvence gereksiniminin karşılanması gerekir. Bunu sağlayan şey düşünümsel eylemde olmaktır. Modernlik öncesi dönemde toplumların uzamı toplumun bulunduğu mevcut alanın sınırları kadardı. Modernliğin koşullarında süreç değişerek burada olmayanlarla da iletişimin sınırları genişledi. Özne, kendi sınırlı alanını aşarak diğer deneyim alanlarının olanaklarına kendini açabilir. Zaman da özne için sınırların esnediği bir konuma gelmiştir (Özkan, 2012: 6). Özne; öznelarasılık zemininde kendini refleksif olarak ifade edebilmelidir. Öznelarasılık öznel olanın bir karşıtı olarak farklı akılların ortaklığını, etkileşimini ve iletişimini içerir. Analitik felsefe için öznelarasılık, iki ve daha fazla aklın

karşılıklı geçişliliği ile sağlanır. Bunun sağlanabilmesi için de öznelere toplumsal yaşamlarında düşünömsel bir davranışı devam ettirmeleri gerekir. Burada bahsedilen düşünömsel davranış biçimi, geçmişin bugünde tekrarlanması değildir. Giddens'in ifadesiyle modernlik koşullarında düşünömsellik, "düşünce ve eylemin sürekli olarak birbirinin üzerine yansımasıyla sistemin yeniden üretiminin temeline yerleşir" (2004: 43). Zaman-uzam uzaklaşması, para, uzmanlık gibi yerinden çıkarma mekanizmaları ve düşünömsellik modern dünyanın devingenliğini sağlayan temel dinamiklerdir.

Giddens ve Beck gibi Bauman da düşünömsel modernite üzerine düşünömlerlendirdir. Bauman'ın düşünömselliğinde modern birey ahlaki olarak eleştirilmektedir. Modern ahlaki doktrinlerin sayısının fazlalığı belirsizliğe yol açmıştır. Böylece modern otoritelere olan güven oldukça sarsılmıştır. Post modernliğin ahlaki krizi de denilebilen bir durum ortaya çıkmıştır (1998: 28). Modern-postmodern toplumun kurum ve değerleri, kişilerin üstünde yer alan dışsal, aşkın bir zorunluluk haline gelmiştir. Bauman, modernliğin düşünömselliğini postmodernizm olarak görmektedir. Postmoderniteyi modernliğin özdeşleşmesi olarak yorumlamaktadır. Modernliğin kendi başarısızlıklarının, olumlu yanlarının ve sonuçlarının değerlendirilmesi ve yeniden gözden geçirilmesidir.

"Postmodernite, modernitenin öz düşünömselliğidir. Yani bu bağlamda düşünöldüğünde postmodernite, modernitenin kendi başarısızlıklarının, getirilerinin ve sonuçlarının yeniden üzerinden geçilerek düşünölmeli, gözden geçirilmesi, homojenlik ve monolitenin yerinin, farklılık ve çokluğun, çoğunluğun kesinlik, belirlilik, ön görülebilirliğin yerinin ise bulanıklık, belirsizlik ve her şeyin olabileceğine bıraktığı bir durumu ifade etmektedir". Bu aşamada insanın yapabileceği en iyi şey, olası senaryolar ve bu senaryoların toplumsal koşullara bağlı olasılıkları üzerinde düşünmektir (Bauman, 2003: 152). Modern dünya, sanayileşmeyle birlikte hızla değişen ekonomik yapılara ve artan toplumsal hareketliliğe uyum sağlayamayan toplumlara zemin hazırlamıştır. Sanayileşme sonrası süreç insanların yalnızca siyasi sebeplerden değil, aynı zamanda ekonomik nedenlerden dolayı da yurtlarından çıkıp başka ülkelere göç ederek daha yüksek bir

yaşam kalitesi peşine düşmelerine neden olmuştur. Bu da ulus devletlerin homojen ve teklik değerlerini sarsan bir süreci beraberinde getirmiştir. Modernitenin küresel krizlere ve risklere (doğal afetler, nükleer felaketler, savaşlar vb.) neden olan yıkıcı ilerleyişi; karar mekanizmalarının ve alınan kararların sorgulanması ve tekrar düşünülmesi meselesinin de önemini arttırmıştır.

Bourdieu ve Wacquant ise düşünümselliğin epistemolojik bir ilke olarak sosyal bilimlerin bütün alanlarında olması gerektiğini savunurlar. Onların epistemolojik düşünümselliği bilimin araçlarını kendi üzerine çevirerek; bilim, bilimci ve bilimin kendi tarihi üzerine düşünmesini içerir. Sosyoloji biliminde bilimsel bakışa gölge düşürebilecek farklı yanlılık durumları olabildiği ve bu yanlılıkların yanıltıcı sonuçlarına düşmemek için düşünümsel bir yol izlenmesi gerektiğini savunurlar. Bunlardan ilki; araştırmacının sınıf, cinsiyet gibi kişisel ve toplumsal kökenine bağlı olan yanlılıktır. Bu tarz bir yanlılık, düşünümsel eylem olarak öz eleştiri ve karşılıklı eleştiri yoluyla kontrol edilebilir. İkinci yanlılık durumu daha az fark edilebilir bir durum olan araştırmacının belirli bir anda ona sunulan nesnel alanların konumuna ve iktidar alanındaki konumuna bağlıdır. Araştırmacının üniversitedeki konumu ve kültürel birikiminin entelektüalist yanlılığa neden olabileceğini ve bu tarz bir yanlılığın çok daha derin ve dünyayı düşünme olgusunda bulunan varsayımların görmezden gelinebileceği tehlikesini doğurabileceğini söylerler. Düşünümsellik, Bourdieu ve Wacquant tarafından; *“toplumsal araştırmanın pratiği sırasında, düşünülebilir olanı sınırlayan ve düşünüleni önceden belirleyen, düşünülmemiş düşünce kategorilerinin sistematik bir şekilde araştırılması”* olarak tanımlanmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 38). Bourdieu ve Wacquant, ilişkisel-iletişimsel bir yöntem olarak düşünümselliği, araştırma yönteminin merkezine koymuşlardır. Bu tarz bir yaklaşım; entelektüel alanlar içinde işlerlikte olan temel perspektiflerin üretiminin araştırılması ve bir bütün olarak entelektüel veya akademik alanın organizasyonunun bu alan içinde üretilen bilgiyi nasıl etkilediğini görme fırsatı sağlar. Bourdieu’nün düşünümsellik anlayışı, araştırmacının araştırma süreci boyunca; devlet, hukuk, bilim v.b. gibi simgesel bir gücün ona verdiği ideal durumu sorgulamasını öngörür (Bourdieu, 1995: 93). Bourdieu’nun *sosyolojinin sosyolojisi* olarak gördüğü düşünümsellik anlayışı ile bilimsel alanın kendisinin araştırma

nesnesine dönüştürülmesi sağlanır ve böylece bu alanın yapısından kaynaklanan muhtemel çarpıtmaları önlemeye yönelik bir yöntem izlenmiş olur.

Düşünümsellik zihinsel/entelektüel bir içebakıştan çok araştırma sürecinin sosyolojik kontrolü ve çözümlemesinin yapılması amacıyla uygulanan, süreci daha kontrollü bir şekilde ele almayı sağlayan bir yöntemdir. Bourdieu ve Wacquant için düşünümsellik; Hegelci bakış açısıyla *öznenin özne üzerine düşünmesi* mantığına değildir. Araştırma sürecinin uygulamasına dönük bir taraftan bakarak, düşünce kategorilerinin sistematik bir mantıkla araştırılması gerektiğini savunurlar. Nesnenin inşasında; sınanarak etkisiz hale getirilmesi gereken en önemli unsurun, kuram ve sorunların içinde kayıtlı olduğu kolektif bilinçdışı olduğunu söylerler. Düşünümselliğin öznesi, nihayetinde sosyal bilimlerin kendisi olmalıdır. Skolastik yanılgıya düşmemenin temel ilkesi düşünümsel yöntemlerin kullanılmasıdır. Düşünümsellik yoluyla, bireyliğin kutsal anlamının ve kendilerini her türlü toplumsal belirlenimden uzakta sayan entelektüellerin kendi karizmatik temsillerinin de sorgulanması mümkün hale gelir (2003, s. 36-40). Yalnızca düşünce ve düşünce iktidarlarının sınırları üzerine değil, aynı zamanda düşüncenin icra edildiği koşullar üzerine de düşünmek gerekir (Bourdieu, 2019, s.13). Bourdieu, tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsız bir düşünme biçimini yetersiz bulmaktadır.

Archer ise düşünümselliği, ilişkisel sosyoloji bağlamında ele alarak “Bütün normal insanların paylaştığı, zihinsel olarak kendilerini toplumsal bağlarıyla ve toplumsal bağlarını da kendileriyle ilişki içinde değerlendirme yeteneğinin düzenli ifası” olarak tanımlar (2015: s. 222). Bu noktada Archer’in, düşünümselliğin “bireysel” ve “kolektif” olanaklarına işaret ettiği, ilişkisel faydalara dayalı olan “kolektif düşünümsellik” arayışını vurgulayan bir yaklaşım içinde olduğu görülmektedir (2015: s. 226,249). Archer, bireyin hem kendi yaşamını takip eden hem de toplumun yapısal ve kültürel nitelikleri arasında aracılık yaparak toplumsal yeniden üretime katkıda bulunan aktif bir fail olması gerektiğini söyler (2012: s. 305). Böylece hem kendine dönük hem de topluma dönük düşünümsel izleme gücüne sahip failin düşünümsel eylemleri toplumsal yapılar üzerinde de dönüşüme yol açar.

Toplumsal yapıyı oluşturan ilişkilerin doğasında düşünömsellik vardır. Bu nedenle kavram, sosyolojinin temel dinamiklerinden biri olarak görölmektedir.

Düşünömselliğin insanın kendisini, yaşadığı toplumu ve toplumla olan ilişkisini geliştirmede kullandığı bir düşünsel eylem olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle insanın kendini bilme, dili kullanma, simgeleri ve kültürü dolayısıyla ortak anlamları üretme yolculuğunun tartışılması uygun olacaktır.

1.3. İnsan ve Kendi Olma Yolculuğu

İnsan gibi karmaşık bir canlının tanımını yapmak zor olsa da Şenel; “Sistemli olarak maddesel ve simgesel araçlar yapıp kullanan ve bu araçlarını değiştirip geliştirme yetisine sahip olan hem rasyonel hem duygusal davranışlar gösterebilme yetisine sahip olan toplumsal bir hayvandır” (2009: 14) şeklinde bir tanımlama yapmıştır. Ancak yazar kısa tutmak adına böyle bir tanımlamanın yapıldığını bu tanımın değiştirilip geliştirilebileceğini belirtmiştir. Tanıma bakıldığında hem maddesel hem de simgesel araçlar yapabilme özelliğinden bahsedebilmemiz için insanın düşünöbilme becerisine dikkat çekilmesi gerekir. Bu düşünme biçimi somut nesneleri tanıyıp sınıflandırabilmenin yanı sıra soyut olarak da gerçekleşebilir. İmgeleme, zamansal sıraya koyabilme, geçmiş deneyimlerden yeni çıkarımlar yapabilme, gerçeğe dayalı veya kurgusal hikâyeler üretebilme gibi farklı yönleri olabilen çoklu düşünme becerisinin ya da bilişsel özelliklerin insana özgü bir özellik olduğu söylenebilir.

İnsanın eleştirel düşünöbilmesini sağlayan yollardan biri olarak düşünömselliğinin olabilmesi için öncelikle insanın dili kullanmış, kendinin diğer hayvanlardan farklı olduğunu bilmiş ve kendini bir insan olarak tanımlayabilmiş olması gerekmektedir. Harari’nin yorumuna göre insanın ya da Homo Sapiens’in dünyayı fethetmesini sağlayan şey kendine özgü dilidir (2015: 34).

İnsanın dili kullanımıyla ilgili bilgilere ortaya koydukları kültürel kalınlardan ulaşılabilmektedir. Şimdiye kadar ulaşan kalınlara ise bundan 70 ila 30 bin yıl öncesine dayanmaktadır. İnsanlığın bu dönemi için *bilişsel devrim* denilmektedir. Bu dönemde insan bir şekilde açık denizi geçerek Avustralya’ya kadar ulaşabilmiş, botlar, yağ lambaları, ok ve yay gibi savaş malzemeleri üretmiş, kıyafet dıkebilmek

için iğneyi kullanmış, sanat olarak kabul edilebilecek ilk mücevherleri tasarlamıştır. İnançlar, ticaret ve toplumsal katmanlara ait ilk bulgular da bu dönemi işaret etmektedir (Harari, 2015: 36). Bunların ortaya çıkabilmesi için insanın farkındalık içinde hareket etmesi gerekmektedir. Bu dönem insanın ‘ben bir insanım, diğer canlılardan farklıyım, kendimi ifade edebilirim ve etrafıma çeşitli şekillerde etki edebilirim’ diyebildiği dönemdir.

Şenel, söz konusu farkındalığın kazanılması için insanın sürüler gibi küçük topluluklar içinde değil gruplar içinde olması gerektiğinden bahseder. Bunu anlayabilmek için sürü davranışı ve grup davranışı arasındaki farklara bakmak gerekir. Büyük sürülerde üyeler, en öndekini takip ederek onun gittiği yöne doğru ilerler, öndeki yorulduğunda yerine bir başkası geçer ve böylece sürünün lideri de değişmiş olur. Üyelerin takibi bilinçle değil sürü güdüsüyle gerçekleşir. Üstelik ne kadar kalabalık olursa olsun bir sürü içinde, ayarlanmış farklı davranışlar beklenmez. Sürüde farklılık bilinci olmadığı için benlik bilinci de gelişmeyecektir (2009, 92). İnsanın kendini insan olarak tanımlayabilme farkındalığını tam olarak nasıl kazandığına dair bilimin net bir açıklaması olmasa da grup içerisinde hareket eden insanın, benlik bilincini kazanmasının gruptaki kişilerin farklılıklarıyla mümkün olabildiği düşünülmektedir. Küçük sürülerde ve gruplarda üyelerin sayısının birbirlerini tanıyabilecek kadar az olduğu için daha farklı bir yapılanmada olduğunu söyler. Anne ve babanın tanınıyor olması, ödüllendirme ve cezalandırma yollarını kullanan büyüklerin bilinir olması ve zamanla saygı duyulması, yaşlılar arası ilişkilerde oyun, yarışma, kapışma, yakınlaşma, uzaklaşma gibi durumların sayesinde kimin gücünün neye yetip neye yetmeyeceğinin öğrenilmesi gerçekleşmiş olabilir. Bu yolla grup içindeki üyelerin farklarına göre farklı roller geliştirilmiş olabilir. Yaşa, cinsiyete, güce göre grup içinde az veya çok hiyerarşik bir örgütleniş vardır. Bireylik bilincinin gelişebileceği bir örgütleniş vardır. Körü körüne sürünün ardı sıra gitmek yoktur. Bunun yerine yetişkinleri taklide ve öykünmeye dayalı bir öğrenme vardır. Bu yolla zamanla gelenek ve görenekler şekillenir. Gelenek ve görenekler sürü bilincini değil, grup bilincini geliştiren önemli unsurlardır. Grup içinde birlikte hareket edilmesi gereken durumlar, üyelerin yakınlaşmasını ve etkileşimini arttırırken aynı zamanda farklı gruplara karşı davranışlar da farklılaşabilir. Örneğin yaşanan bölge için mücadele etmek gibi. Başkalarını tanıyarak davranışlarını ona

göre şekillendirebilen insan, başkalarındaki farkları ve onların kendine olan davranış farklarını göre göre, kendinin onlardan farkını kavrar ve bireylik bilincine ulaşma yoluna girer (2009, 92-93). İnsanlar, dünyaya geldiklerinde var olan emme güdüsü dışında, sürülerde olan otomatik tepkileri vererek hareket etmezler. Fakat toplumsal düzene bağlılık ve gruba karşı sadakat olmadan avcı ve toplayıcı grubundaki bireyin yaşaması mümkün değildir. Çünkü hayatta kalmasını sağlayan beslenme ve doğa şartlarından korunma gibi temel ihtiyaçları için, içinde yaşadığı topluluğun iş birliğine ihtiyacı vardır. Hayvan sürülerinden farklı olarak insanların içinde faaliyet gösterdiği yapı, grubun kültürüyle oluşmuştur. Kültürün gelişimini sağlayan şey ise dildir (Leakey ve Lewin, 1998: 69).

Dünyanın farklı bölgelerindeki insanlar çok farklı diller konuşmaktadırlar ve bu anlamda dilin (tek bir dil anlamında), kültür gibi, insan toplulukları arasındaki benzerliklerden çok, farklılıkları betimleyen bir kavram olduğu söylenebilir (Eriksen, 2009: 81). İnsanın farklı duyguları, durumları, ilişkileri deneyimlemesi; sonrasında bunları paylaşması, çoğaltması ve dönüştürmesi dil ve kültürel üretim yoluyla mümkün olmaktadır.

Berger, insanın keşfetme yolculuğunda görmenin konuşmadan önce geldiğine dikkatimizi çeker. Çocuğun konuşmayı öğrenmeden önce bakıp tanımayı öğrenmesi buna örnektir. *“Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi”* (2017: 9) sözleri insanın çevresiyle olan ilişkisinde kendini fark edişini de özetlemektedir.

Ülken, insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliğin bilinç içinde olması olduğunu söyler. Tüm canlılar gibi gerilme ve gevşeme ritmi içinde ilerleyen insanın, durumlar karşısında evet veya hayır seçen bir varlık olmasının onu diğer canlılardan ayıran en belirgin özelliği olduğunu öne sürmektedir. İnsan, dış âlemde gelişmekte olan süreçlere karşı sürekli bir çaba içerisinde. Bu çaba onun özgür bir şuurla seçim yapabilmesi ile ilişkilidir. Hür eylemde bulunan insanın değişen ve genişleyen, kâinatı vardır. İnsan âleme açık bir varlık olarak davranır; şeyleri obje haline koyar ve kendisi bu şeylerin karşısında özne olarak bulunur. Hayvanın ise objeleri yoktur.

O yalnız çevresine "dalmış" olarak yaşar: Bir istiridyenin kabuğu içinde bulunuşu örneğinde olduğu gibi. Fakat onu diğer canlılardan ayıran da insanda bu zıt ve tamamlayıcı vasfın, bu krizin şuurlu olmasıdır. İnsan kriz içinde bulunduğunu bilen biricik varlıktır. Bu bilgi onda çevreye dalmış hayvan şuurundan farklı olarak hem çevreye dalmış, hem çevreyle savaş halinde bir şuru olmasından geliyor. İnsan Nietzsche ve Scheler'in dediği gibi "hayır!" diyen varlık değil, aynı zamanda hem "evet!", hem "hayır!" diyen ve bu iki hükmün zıt ve tamamlayıcı krizi içinde bulunan varlıktır. İnsan bebeklik döneminde kendilik bilincinde değildir. İnsanın gelişebilmesi başkalarına bağımlı bir süreçle mümkün olmaktadır. Gelişim süreci içinde insan kendinin başkasından ayrı bir varlık olduğunu fark etmeye başlar. Kendi ve başkası arasındaki zıt ve tamamlayıcı ilişki içinde insan eylemde bulundukça kendi ve obje arasındaki ayrımın anlamlandırma süreci şekil almaya devam eder. İnsanın kişi olmasını sağlayan şey ise seçim yapabilen bilinçli ve özgür eylem içindeki oluş halidir (1968: 220-222). İnsan bilinçli bir eylem halinde seçim yaparak yaşamına devam ettiği süreç içinde ortaya koyduğu davranış, ifade şekli veya somut nesnelerle aynı zamanda bir anlamın üretilmesini de sağlamış olur. Bu anlamlar zamanla topluluğun-toplumun ortak değerleri haline gelir. Kültür, biyolojik mirasımız değildir, öğrenilir; bu nedenle bir kişiden diğerine, bir kuşaktan diğerine aktarılır. Bu aktarım için etkili bir iletişim sistemi gereklidir. Bütün kültürlerin öncelikle bireyler arasında bir iletişim sistemi oluşturması şarttır. Kültürler bunu bir dil aracılığıyla yapar. Dil, insanlığın en belirgin özelliklerinden birisidir (Haviland, 2008: 207). İnsanın kendini diğer canlılardan ayıran bu temel özelliğine daha yakından bakmak uygun olacaktır.

1.4. İnsan ve Anlamlandırma Üzerine: Dil, Simge, Kültür

Hem grup içinde varlığını devam ettiren hem de -kısmen de olsa- bireylik bilincine ulaşan insan kendini ifade etme ve yaşadığı dünyayı daha iyi anlayabilmenin yollarını insanlık tarihi boyunca aramış olsa gerek. İnsanın düşünce sisteminin gelişebilmesi için başkalarıyla olan etkileşiminin artmış olması gerekir. Bu etkileşimi mümkün kılan dil hakkında konuşmadan önce insanı hayvandan ayıran iki temel özelliğine dikkat çekmekte fayda var. Bunlardan biri, insanın zamanı

kavrayış biçimidir. İnsan zamanı geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşun üç boyutlu algısıyla yorumlar. Diğer ise simgesel düşünebilme özelliğidir. İnsanlar gözlemledikleri durumu gördükleri gibi-nesneler dünyasına ait bilgilerle işleyebildikleri gibi- bir de o gözlenen durumun kendilerinde oluşturdukları duyguları veya çağrışımları simgeleştirerek kodlanmış olarak belleklerine işleyebilirler. İnsanlar hem nesneler dünyasında hem de simgeler dünyasında yaşarlar (Şenel, 2009: 97). Nesneler dünyasında mevcut anı yaşarken simgeler dünyasında daha önceki deneyimlerini hatırlayabilir ve bunlardan öğrendiği çıkarımlardan yola çıkarak gelecek hakkında düşünebilirler. Anlık diyebileceğimiz kısa süreler içinde rüya görebilir veya imgesel olarak zamanda ileriye veya geriye gidebilirler. Bu düşüncelerini veya duygularını birbiri ile paylaşarak yaşanan olgulara yeni anlamlar yükleyebilirler. İnsanın kendiyle ve çevresindekilerle böyle bir paylaşım içinde olması, ürettiği ve geliştirdiği dile de yansımıştır. Lévi-Strauss'a göre insanlık kültürel olarak ayrımlar yaşasa da, zihinsel olarak aynı yetilere sahiptir ve bu durum, antropolojik araştırmalar sonucunda ispatlanmıştır (1986: 31). Konuşma insana özgü evrensel bir yetidir. Bugüne kadar dilsiz bir insan topluluğu görülmemiştir (Toynbee, 2021: 57). İnsan oğlu bu zihinsel özelliği sayesinde kültürel oluşumlarını paylaşmış ve çoğaltmıştır. İnsanın kendini ve yaşadığı dünyayı ifade etme şekli yalnızca konuşma diliyle sınırlı kalmayarak çeşitli resimler, taştan ve kemikten yapılmış yontular gibi ifade biçimlerine, çeşitli aletlere ve sanatsal üretimlere dönüşmüştür.

Ribard, dilin kullanılmaya başlamasıyla insanın olup bitenleri anlama ve doğada karşısına çıkan zorluklara karşı koymaya gücünün yettiğini, bu konuda hayvanlardan daha iyi olduğunu kanıtlamış olduğunu söyler. İnsanın daha da ileri gidip kendi içinde ve dışında, her yerde olan gizemi keşfetmiş olmasının ise insanın uyanışı olduğunu söyler. Bu keşif sayesinde insandaki araştırma eğilimi harekete geçer (2010: 9).

İnsanların kullandığı dili hayvanların kullandığı dilden ayıran çok üst düzey özellikleri vardır. Bunlardan en önemlisi dilimizin oldukça esnek olmasıdır. Hayvanlar bir tehlike anında birbirlerini uyarabilirler ama insanlar tehlikenin nereden, hangi yollarla gelebileceği konusunda alternatif tanımlamalar yapabilirler. Bu uyarıyı dikkate alan insan toplulukları bir araya gelerek alternatif savunma planları yapabilirler. İnsan dili sınırlı sayıda ses ve işareti kombine ederek farklı

anlamlar barındıran çok fazla cümle üretebilir. Harari'ye göre insan dilinin diğer önemli özelliği de dedikodu yapabilme becerisidir. Burada dedikodu daha çok güven içinde hareket edebilme güdüsüyle ortaya çıkan, başkalarından haberdar olma isteğiyle ilgili olarak ele alınmıştır. Bu beceri, kalabalık gruplar halinde iş birliği yapılabilmenin temelini oluşturmaktadır. Grup içerisinde kimlere güvenileceğinin tespit edilebilmesi, küçük grupların daha büyük gruplara dönüşmesini kolaylaştırmıştır (2015: 37). Grubun büyümesi kültürel birikimlerin dönüşüp çoğalmasını da beraberinde getirmektedir.

İnsan dilinin özgün olan temel özelliklerinden bir diğeri ise, soyut şeyler hakkında da bilginin aktarılabilmesidir.

İnsanın çoklu düşünebilme becerileri ve bunu kullandığı dile yansıtabilmesi ile ortak değerler üretilmesi mümkün olabilmektedir. Yaşanılan ortak deneyimler, kelimeler gibi sesli işaretlere veya görsel işaretlere yeni anlamlar kazandırabilmiştir. Somut nesnelere çeşitli soyut anlamlar vererek bazı nesneleri de sembolleştirmiştir. Bu yolla gelişen dilsel yapılanma aynı zamanda büyük toplulukların uzun süre bir arada kalabilmelerini sağlayan mitsel aktarımların da gelişmesini sağlamıştır. Örneğin avcı-toplayıcı topluma ait fildişi kadın heykelcikleri veya duvara çizilmiş resimlerde, bereketi temsil eden el işaretinin yanına çizilmiş kadın figürleri bulunmuştur (Ribard, 2010: 10). Çünkü avlanarak elde edilen yiyeceğin işlenip saklanması, deriden giysiler ve çadır malzemesi yapılması gibi hayatta kalmayı kolaylaştıran pek çok işi yapabilen kadın, zamanla üretkenliğin simgesi haline gelmiştir. Yukarı Paleolitik döneme ait küçük kadın yontucukları yani 'venüsler' bu konuya örnektir. Bu yontucuklar arasında erkekleri gösterenlerin ender oluşu ve doğurganlıkla ilgili organları abartılarak yapılmış olması onların doğurganlıkla ilişkilendirilerek yorumlanmasına neden olmuştur. Venüslerin yapılış amacı ile ilgili olarak Şenel, Yukarı Paleolitik (avcı-toplayıcı dönem) topluluklarının aşmakta zorlandıkları bir sorun olarak nüfus darboğazına vurgu yapar. Çünkü kolektif avlanabilmek için en az on yetişkin erkeğe ihtiyaç duyulan bir ortamda kadınların doğurganlıkları, hayatın devamı için önemli bir ihtiyaç arz etmektedir. İnsanın nesneler dünyasında çözümünü bulamadığı sorunlar karşısında onlara simgeler dünyasında çözüm arayarak umudunu devam ettiren bir canlı olduğu gerçeğine dikkat çekmektedir. Yukarı Paleolitik sanat yorumcularının çoğunun görüşü

venüslerin kullanılma sebebinin simgeleri gebe göstererek veya simgelerin sayısını arttırarak takımda doğumların sayısının artacağını ummak olduğu yönündedir. Venüs heykelciklerinin doğurganlık muskası olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Sonraki dönemlerde de devam ettirilen bu gelenek, sihirsel düşünüş biçiminin ilk örnekleri olarak görülmektedir. Venüsler, ilerleyen dönemlerde yeni anlamlar kazanarak ve mitler oluşturularak toprak ana ve ana tanrıça simgelerine dönüşmüşlerdir (2009: 179). İnsanın yaptığı resimlerdeki görsellerde M.Ö. 10.000' e kadar daha çok hayvan tasvirleri ağırlıktadır. 10.000-5.000 arası döneme ait resim tasvirlerinde ise insan genellikle bir grubun içinde; avlanırken, savaşırken, koşarken, kaçarken görülmektedir. İnsanın kendisini toplumun bir parçası, ondan ayrılmayan etkin bir varlık olarak gördüğünü bize anlatan bu resimler, onun doğa üzerinde belli bir egemenlik sağlamaya başladığını göstermektedir. İnsanın ürettiği ilk sanat eserleri denilebilecek mağara resimlerinin hangi amaçlarla yapılmış olabileceği konusunda bütün araştırmacılar hemfikir olamamıştır. Ancak bu resimlerin mağaranın derinliklerine yapılmış olmaları araştırmacılara onların seyirlik amaçla yapılmadığını düşündürmüştür. Günümüzden 31 binyıl öncesine kadar uzanan mağara resimlerinde kullanılan boyama ve çizim teknikleri, ilk sanatsal çalışmaların incelikte yapıldığını göstermektedir. Paleontologların mağaralarda bulunan resimlerden çıkardığı yorumlardan mağaraların bir tür tapınak olduğunu, toplantıların buralarda yapıldığını, duvarlardaki resimlerin de kutsal bir anlam taşıdığını öğreniyoruz. İnsan, mağara duvarlarına yaptığı resimlerle orada bir gücün toplandığına, bunların bir tür büyü yaptığına inanıyor. Tasvir yoluyla düşmanı yok etmek, av bereketini sağlamak gibi doğaüstü güçlere sahip olacağına inanıyor. Ölmek üzere olan bir hayvan resmi yaptığında, bu resmin o hayvanın avlanmasını kolaylaştıracağına inanıyor. Her yanından şişlenmiş, kan içinde kalmış hayvan resimlerine mağaralarda çok rastlanması bunu kanıtlamaktadır. Bunlar birer av tılsımı olarak düşünülmektedir. Örneğin; çiftleşen hayvan resminin bereketi, sürü resminin bolluğu sağladığına inanılıyordu (İpşiroğlu, 2010). İnsanlığa ait en eski kalıntılardan yola çıkıldığında görüldüğü üzere insan; yaşadığı çevreden bağımsız bir varlık değildir, duygusal ve zihinsel özelliklerini çeşitli şekillerde ifade edebilir ve ürettiği eserlere bu yaşantının izlerini yansıtır.

İnsanların efsaneler, mitler, farklı inançlar, kurgular hakkında konuşabilme becerisi insan diline özgü bir özelliktir. Kurgunun önemi, bir şeylerin hayal edilebilmesinde değil insanların ortak hareket edebilmelerini sağlayan değerlerin üretilebilmesindedir. Harari, Sapiens olan insana büyük gruplar halinde esnek bir şekilde iş birliği yapabilme becerisini veren şeyin, dilin soyut kavramlara anlamlar yükleyebilmesi ve mitler üretebilmesi olduğunu söylemektedir. Harari'nin dedikodu olarak nitelediği küçük gruplar içinde ortaya çıkan ve yayılan inançlar ile kurgu arasında büyük toplulukları bir arada tutabilme ve yönetimi kolaylaştırma etkisi açısından önemli bir fark bulunmaktadır. 150 kişiden daha az sayıdaki gruplarda insanların birbirini tanımasına dayalı ilişkilerle grup yönetilebilmektedir. Ancak yüzlerce kişiden oluşan şehirlerin idare edilebilmesi için ortak mitlerin varlığı hayati önem taşımaktadır. Örneğin devletler, ortak milli mitler etrafında örgütlenirken, hukuk sistemleri ortak hukuki mitler etrafında örgütlenir. Hiç tanışmamış iki avukat; yasaların, adaletin, insan haklarının ve avukatlık ücretinin varlığına inandıkları için daha önce tanımadıkları kişileri savunabilmek amacıyla bir araya gelerek ortak hareket edebilirler (2015: 42). Buradan çıkarılacak yoruma göre insanın toplum içinde varlığını devam ettirebilmesi o toplumun zaman içinde geliştirdiği çeşitli kuralları bilmesini gerektirmektedir. Kuralların bilinebilmesi için toplumun belirlediği işaretler olan dili bilmesi ve insanların ortak anlamlar yükleyerek geliştirdiği işaret sistemlerini okuyabilmesi gerekmektedir. İnsanın iletişim kurabilme becerisi onun hem kendini hem de dışındaki dünyayı anlaması ve anlamlandırmasında önemli bir yere sahiptir. İnsan dışsal ve içsel yollarla kendine gönderilmiş mesajları okur ve anlamlandırarak çeşitli tepkiler verebilir. Böylece toplumun içerisinde bir özne olur. İnsan hem kendiyle hem de dış dünyayla sürekli iletişim içinde olan bir varlıktır.

Çötuksöken insanın soyut kavramları imgeler yoluyla zihninde canlandırarak tasarımlara dönüştüren bir varlık olduğunu söyler. Bunu yapmasının temelinde ise insanın kavram kuran ve bilmek isteyen bir varlık olması yatmaktadır. İnsan merak eden ve eylem içinde olan bir varlıktır. İnsan çoğu zaman gereksinimleri gereği bir şeyleri tasarlamış olsa da gereksinimine doğrudan cevap vermeyen şeylere de yönelme eğilimindedir. Çünkü insan hazlara yatkın olan ve acıdan kaçınan bir varlıktır. İnsanın seyreden ve seyretmekten haz duyan bir varlık olması, onu

doğrudan yarar amacının ötesinde seyretmek amacıyla üreten bir varlık olmasına da yol açmıştır. Yine insan kendini kuşatan karmaşık çevrede onu anlamlı hale getirmeye çalışarak kendine güvenli bir düzen kurma eğiliminde olan bir varlıktır (2013: 45). Tüm bu özellikler insanın dili kullanarak anlam üretme edimiyle ilişkilidir. Bu nedenle insanın iletişiminin temel bileşenleri olan dil ve anlamlandırma ilişkisi üzerine durmak yerinde olacaktır.

1.4.1. Dil- Anlam İlişkisi

Toplumun zaman içinde sürekliliğini sağlayan ortak inançların temsil edilmesi simgeler yoluyla oluşturulmaktadır. Simgeler, üzerinde ortak anlamlar üretilen göstergelerdir. Göstergeler bir araya gelerek dizgeleri ve anlamları oluşturur. Söz konusu anlamların incelenmesi ve araştırılmasının gerekliliği ile göstergebilim alanı ortaya çıkmıştır. Çağdaş göstergebilime ait temeller, Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve Ferdinand de Saussure'un (1857-1913) yaptığı çalışmalarla atılmıştır. Pierce Amerikalı bir filozof, Saussure ise İsviçreli bir dilbilimcidir. İki düşünür neredeyse eşzamanlı olarak, birbirlerinden habersiz şekilde göstergebilim konusunda çalışmalar yapmışlar ve ortaya koydukları düşüncelerle çağdaş göstergebilimin temellerini atmışlardır (Vardar, 2001: 86). Saussure dilin birçok alana açıldığını; onun hem fiziksel, fizyolojik nitelikli olduğunu, hem de bireysel ve toplumsal özellikli olduğunu belirtmektedir. Dilin bir sözleşme ve uzlaşım olduğunu, üstünde anlaşmaya varılan göstergenin ise öz niteliğinin önemsiz olduğunu düşünmektedir. Saussure gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkide nedensizlik olduğunu öne sürer (2001:37-39). Örneğin Türkçe a-r-a-b-a kelimesine karşılık gelen arabanın gösterilen olarak kendisini oluşturan ses dizimleriyle bir nedensellik ilişkisi bulunmamaktadır. Saussure'un dil göstergesinin ikinci önemli özelliği olarak vurguladığı şey gösterenin işitimselliğinin zaman içinde gerçekleşiyor olmasından dolayı çizgiselliğidir. Bir diğer unsur ise, dilin eşsüremlî ve artsüremlî olarak kullanılabilmesidir. Bununla ilgili olarak Saussure; *“Eşsüremlî dilbilim, bir arada bulunan ve dizge oluşturan öğelerin, aynı toplumsal bilincin algıladığı mantıksal ve ruhbilimsel bağıntılarıyla uğraşacak, aynı toplumsal bilinç onları nasıl örüyorsa o da öyle görecektir. Artsüremlî dilbilim ise aynı toplumsal bilincin görmediği ve aralarında dizge*

oluşturmadan birbirinin yerini alan ardışık öğelerin bağıntılarını inceleyecektir” (2001:152) açıklamasını yapar. Saussure dilin kültürle olan ilişkisinin de altını çizer. Saussure’un çalışmaları yapısalcı dilbilim çalışmalarına da temel oluşturmuştur. Dilbilimci olarak Ferdinand de Saussure, doğal dil genel kuramını geliştirmekle uğraşmıştır. Farklı ülkelerde konuşulan dillerde başka sözcükler kullanılsa da sözcüklerin hepsinin aynı şeyi göstermek için kullanıldığını fark eder. Yani farklı dili konuşsalar da bütün toplumların ortak bir kültürü bulunmaktadır. Saussure gösterge kavramını bu ortaklıkları araştırmak için kullanmıştır. Saussure bir göstergenin, gösteren ve gösterilen olarak ifade ettiği iki ayrı bileşenden oluştuğunu öne sürmektedir. Gösteren; bir iletinin alıcısı tarafından algılanan işitsel imgesidir. Gösterilen ise gösteren yoluyla alıcının zihninde oluşan anlamdır. Bir gösterge bu ikisine ilaveten ikisinin birliğini de içermektedir. Kültür bu birlikteliği şekillendiren unsurdur, aynı zamanda gösteren ve gösterilenin birliği bütün dillerde kültürel bir saymacadır. Kültür tam bir dilsel olgudur. Saussure’un dil alanında yaptığı yapısal dil çalışmaları sayesinde göstergebilim bütün kültürel biçimlerin araştırılmasının bir yolu olmuştur. Kültürün; moda, mimarlık, mutfak gibi farklı alanlarda araştırılabilmesinin de yolu açılmıştır (Gottdiener, 2005: 18-21).

Peirce ise göstergenin üç farklı boyutundan bahseder. İlki ikonik göstergedir. Bu gösterge görüntüsel benzerlik ilişkisinden dolayı nesnesinin yerini tutan göstergedir. Resim, heykel gibi gerçeğine benzetilerek oluşturulmuş eserler buna örnektir. İkinci gösterge aralarında nedensel bağlar bulunan indeksikal göstergedir. Gösteren ve gösterilen arasında doğal, varlıksal ve nedensel bağlar bulunur. Örneğin duman ateşin habercisidir, semptomlar hastalıkların habercisidir. Üçüncüsü ise simgelerdir. Bunlar, toplumsal uzlaşma sonucu öğrenilen göstergelerdir; nesneleriyle aralarındaki ilişkide nedensel veya benzerlik ilişkisi aranmaz. Örneğin sözcüklerin ifade ettiği kavramlar veya nesneler arasında bir benzerlik ilişkisi bulunmamaktadır (Türkoğlu, 2004: 27). Pierce’ın yaptığı üçlü ayırım yoluyla göstergelerin ilişkili oldukları anlamların anlaşılması kolaylaşmıştır.

Pierce için göstergelerin anlamlandırılması pragmatik bir ilişkiyi ortaya çıkarır. Dünyaya dair tecrübe edilmiş her bilgi sayesinde bizim doğru bilgi alanımız da genişlemektedir (Ünal, 2016: 393). Pierce’ın yaptığı gösterge tanımlarına bakıldığında göstergenin nesnesine herhangi bir gerçek veya temel karşılık gelme

olmaksızın uyum sağlayan bir temsil olduğunu ifade eder. Diğer bir tanımda ise göstergenin bir şeyin yerini tutan, o şeyi üreten ya da niteleyen bir düşünce olduğunu söyler (1982: 323-339). Başka bir tanımda ise ‘bir şeyin belirli bir ilgi ve kapasite bakımından yerini tutması’ olduğunu söyler. Göstergenin birine yönelik olduğunu yani bir kişinin zihninde bir eşdeğer gösterge veya daha gelişmiş bir gösterge yaratabileceğinden bahseder (1984: 228). Bu tanımlardan yola çıkıldığında göstergelerin bir nesnenin yerini tutarken ancak yorumlayıcısının zihniyle birleştiğinde anlam bulması söz konusudur. Özellikle sembolik göstergelerin temsil niteliği tam olarak onları yorumlayan kişiye bağlı olmaktadır. Yaşadığımız süreç içinde karşımıza çıkan şeyleri yorumlayışımız bizim kültürel ve zihinsel birikimimiz ile ilişkili olarak anlamlandırılmaktadır.

Roland Barthes’a göre göstergebilimin konusu anlamdır. Resim, insan devinimleri, insanların katıldıkları gösteriler veya törenler, yazılı eserler vb... gibi gösterenlerin hepsi birer anlam dizgesi oluşturur (Yücel, 2008: 119). Barthes için dil anlam oluşturmada başat bir rol oynar ve her yerdedir. Barthes, göstergebilimin konusunu her türlü göstergeler dizgesi olarak belirler. Görüntüler, beden dili, müzik, farklı kültürel törenlerde görülen tözler bir dil oluşturmaya da bunların karmaşaları en azından anlamlı dizgeler oluşturduğu görüşündedir (2016: 2).

Barthes, olguları göstergebilimle ilişkili olarak yorumlarken anlamlama kavramını kullanır. Göstergeler ve yan anlamsal düzlemleri arasındaki bağıntılara dikkati çeker. Barthes, göstergelerin çağrışım yaratarak iletişimi sağlayan araçlar olduğunu düşünür ve onu algılayanın kişisel yorumuyla anlamlanır (2014: 179). Örneğin beden hareketleri, ses tonu, kullanılan aksesuar, dekor veya mekan bir anlam ifade etmektedir. Söz konusu anlamları yorumlayan farklı kişilerin kendi bilgi birikimleri aynı göstergelerden farklı anlamlar üretilmesine yol açabilir. Ya da bir göstergenin bir grup insan tarafından benzer şekilde algılanması yine bu grubun aynı kültürel kodları biliyor olmalarıyla ilişkilidir.

Hall; ‘Temsil, Anlam ve Dil’ isimli makalesinde temsilin kültür ve anlam arasındaki ilişkisine dikkat çekmektedir. Temsilin yaygın bir tanımı olarak “bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması” ifadesini tercih etmiştir. Daha kısa bir ifadeyle temsil dil yoluyla anlamın ifade edilmesidir. Anlam dünyadaki şeyler -gerçek ya da

kurgusal insanlar nesneler ve olaylar- ile onların zihinsel temsilleri olarak işlev görebilen kavramsal sistemler arasındaki ilişkiye bağlıdır. Dünyayı kabaca birbirine benzer şekillerde yorumlayabildiğimiz için ortak anlamlar kültürü oluşturabiliyoruz (2017: 26-27).

Dil ise bu genel ortak kavramsal haritadan farklı bir işlev görerek anlamlar ve kavramların çeşitli işaretlerle değiş tokuş edilebilmesini sağlamaktadır. Söz konusu değiş tokuş insanların ancak ortak bir dil sistemine erişimi olduğunda mümkün olabilmektedir. Diller sözde gerçek dünyadaki nesneler, insanlar ve olayları simgelemek, anlatmak ya da söz etmek için işaretleri kullanabilir ama aynı zamanda hayali şeyleri fantezi dünyalarını ya da soyut fikirleri de anlatabilir. Dil ve gerçek dünya arasında basit bir yansıtma, taklit ya da birebir karşılık ilişkisi yoktur. Dil bir ayna gibi işlev görmez. Anlam dil olarak adlandırdığımız çeşitli temsil sistemlerinin içinde ve bu sistemler yoluyla üretilir. Anlam temsil pratiği işi tarafından üretilir, anlamlandırma yani anlam üretme pratikleri yoluyla inşa edilir. Bu süreç iki farklı ama birbiriyle ilişkili temsil sistemine bağlıdır. Birincisi zihinde oluşturulan kavramlar dünyayı anlamlı kategoriler şeklinde sınıflandırıp düzenleyen bir zihinsel temsil sistemi olarak işlev görür, bir şey için bir kavramımız varsa onun anlamını bildiğimizi söyleyebiliriz. Ama ikinci temsil sistemi olan dil olmadan bu anlamı aktaramayız. Dil çeşitli ilişkiler şeklinde düzenlenmiş işaretlerden oluşur ama işaretler ancak kavramlarımızı dile tercüme etmemize imkân sağlayan kodlara sahipsek anlam aktarabilir. Bu kodlar anlam ve temsil için temel önemdedir. Anlam doğada değil sosyal geleneklerin sonucu olarak var olur. Kültürümüzün birer üyesi haline geldiğimizde anlamı öğrenir ve farkına varmadan içselleştiririz (Hall, 2017: 40-41). Hall, temeli Saussure'a dayanan temsil teorisi olarak inşacı yaklaşımın kültürel çalışmalar alanında büyük etki yarattığından ve kendisinin de bu yaklaşıma daha çok ağırlık verdiğiinden bahseder. Dile inşacı yaklaşım, kelimeler ve şeylerin işaret olarak işlev gördüğü hayatın sembolik alanını sosyal hayatın tam merkezine yerleştirir. İnşacı yaklaşımda temsil üç farklı düzen arasında bağıntılar kurarak anlam üretmektedir. Bunların ilki; şeyler dünyası diyebileceğimiz insanlar, olaylar ve deneyimlerin dünyasıdır. İkincisi kavramsal dünya diyebileceğimiz kafamızın içinde taşıdığımız zihinsel kavramlardır. Üçüncüsü ise söz konusu kavramları kasteden ya da ileten işaretler sistemi olan dildir. Hangi kavram için hangi kelimeyi

söyleyeceğimizi belirleyen şeyler ise kodlardır. Anlam üretebilmek kişinin yorum pratiğine bağlı olan bir şeydir. Şeylerin bir koda bağlanması yani kodlama ve diğer uçtaki kişinin kodun şifresini çözümülemesi, kodu açması yani anlamı yorumlaması ile aktif olarak anlamlandırma süreci işler. Anlamlar bir şekilde değişip kaydıkça bir kültürün kodları da kaçınılmaz bir şekilde fark edilmeden değişir. Kafamızın içinde taşıdığımız kültüre dair kavram ve sınıflandırmalarımızın en büyük avantajı, şeyler orada mevcut olsa da olmasa da hatta hiç var olmamış olsalar da onlar hakkında düşünmemizi sağlamalarıdır (2017: 81-82).

Zihnimizde oluşan kavramlar tasarımlarla ilişkilidir. Örneğin; duvar, oda, ev kavramları arasındaki ilişkilere baktığımızda duvar odayı tasarlamada, oda da evi tasarlamada evin alt birimlerini oluşturmaktadır. Herhangi bir kavram ve tasarım olduğu düşünsel yapı içinde bazen kavram olarak bazen de tasarım olarak yer alabilmektedir. Buradaki ortak olan durum ise düşünme alanında yer alıyor olmalarıdır. İmgeler ise düşünsel resimlerdir. Kavram ya da tasarımların işlevsel kılınması imgeler yoluyla gerçekleşir. Tasarımlar, kavramlara eşlik eden imgelerin yardımıyla oluşturulmaktadır. Tasarımın dildeki karşılığı sözcükler, yazılı veya görsel metinler olabilir (Çotuksöken, 2013: 45).

Yazılı veya görsel metinlerin içinde yer alan kodlar kültürden kültüre farklılık göstermektedir (Barthes, 2016:17). Bir fotoğraf veya film sahnesi farklı kültürlerle sahip kişiler tarafından farklı yorumlanabilmektedir. Barthes'ın inşacı bir yaklaşımla ele aldığı bir kültürel çözümlemeyi bu konuda örnek göstererek ele alabiliriz. Panzani marka makarnanın reklam afişini incelerken gösterilen kodların bir Fransız ve bir İtalyan tarafından farklı yorumlanacağından bahsetmektedir. Aşağıda belirtilen reklam afişi üzerinden yaptığı çözümlemelerde Barthes ürün görsellerinde kullanılan renklerin İtalyanlığa yaptığı çağrışımdan bahseder. Keza İtalyan bayrağı kırmızı, yeşil ve beyaz renkler içermektedir. Bu açıdan bakmayan biri için ise pazardan yeni dönülmüş olduğunu ve ürün ile lezzetli yemekler yapılabileceği çağrışımını uyandırmaktadır (1977: 33).

Fotoğraf-1: Panzani markasına ait reklam görseli



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/378161699932804436/>

Hall'ın Foucault hakkındaki yorumları ise dikkat çekicidir. Foucault, Kelimeler ve Şeyler isimli eserinde İspanyol ressam Velasquez'in Las Meninas (Nedimeler) isimli eserini incelerken temsil edilenler arasındaki iktidar ilişkilerine dikkati çeker. Resmin bir ayna aracılığıyla yapılmış olduğu düşüncesindedir ve resimde eksiksiz bir anlama ulaşamamaktadır. Anlam, ona bakan seyirciyle tamamlanabilmektedir. Seyirci resmin anlamını tamamlayabilmektedir. Resmin işlev görebilmesi için seyircinin önce kendini resmin söylemine tâbi etmesi gerekmektedir. Böylece söylem bir özne olarak seyirciyi oluşturmaktadır.

Fotoğraf-2: Diego Velázquez, *Las Meninas* , 1656. Tuval üzerine yağlı boya, 1318×276 cm. Madrid, Prado Müzesi



Kaynak:

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8Y3KUE&titlepainting=Las%20Meninas%20%28detail%29&artistname=Diego%20Velazquez>

Resimde ressam kendini de seyirci konumuna yerleştirmiştir. Aynadan yansıyan görüntüde eğer bu gerçek bir ayna olsaydı seyirci olması gerekecekti ancak ressam buraya İspanya kral ve kraliçesinin yansımaları yerleştirmiştir. Foucault ressamın bunu yaparak aslında izleyiciye özne olarak bir çeşit iktidar yetkisi de vermiş olduğuna dikkat çeker (2017: 80). Bu resimde ressamın düşünsel öğeler kullanarak izleyicinin dikkatini kendine çekmesi bir anlamda izleyiciyle tamamlanabilecek bir anlamsal boyut açmaktadır. Bir eser veya kültürel ürün bağlamında anlamlandırmadan bahsedebilmemiz o eserin izleyicisiyle ilişkilidir.

1.4.1.1. Sinemanın Göstergebilimi, Christian Metz

Sinema dil bilimcileri arasında en önemli kişi Christian Metz olmuştur. Metz'in çalışmalarında ilk soru sinemanın bir dil dizgesi mi yoksa bir dil mi olduğudur. Bu soruya verdiği yanıt ise sinemanın bir dil olduğudur. Çünkü dil iki yönlü iletişim amacını taşıyan bir gösterge dizgesidir. Sinema ise iletişimi bir başkasına havale eder. Bu süreç iki aşamalıdır. Birincisi filmin yapılışıyla algılanışı

arasındaki sürem; ikinci aşamada ise bu algılanışı izleyen tepkiyle arasındaki süremdir. Metz sinemanın izleyicisiyle kurulan bir dil olduğunu düşünmektedir. Sinemasal dil, anlatım aracı beş kanaldan oluşan bir dizi iletidir. Bu kanallar: Devinimli fotoğrafsal görüntü, kaydedilmiş ses bilgisel ses, kaydedilmiş gürültüler, kaydedilmiş müzik ve yazı (bilgi, alt yazı) dır. Böylece sinema tekno uyarıcı bir bütün diyebileceğimiz, algılama deneyimi içinde kavranabilir bir dildir. Metz 1970'lerdeki ruhçözümsele etki altında kaldığı çalışmalarında sinemasal belirleyicinin imgesel/ düşlemsel özelliği olduğunu savunmuştur (Stam, 2019: 63-68). Sinemanın sahip olduğu güç ya da güçsüzlüğün kökeninde kendinden önce var olan dışa vurum biçimlerini de kapsamaması vardır. Bu dışavurum biçimlerinin bazıları (sözlü unsur örneğinde olduğu gibi) kusursuz birer dilyetisidir, bazıları da (örneğin müzik, imge, gürültüler gibi) az ya da çok mecaz anlamda dil yetisidirler. Ancak tüm bu dil yetileri sinema açısından aynı değere sahip olamazlar. Film; söz, gürültü ve müziği işiştten geçtikten sonra bünyesine katabilmiştir. Ortaya çıkışıyla birlikte imgelem indirilmiş söylev denilen şeyin de ortaya çıkmasına neden olmuştur, keza gerçek bir sinematografik özgünlük tanımı ancak iki düzeyde yapılabilir. Filmsel söylev ve imgelendirilmiş söylev. Sinema özgünlüğünü dil yetisine benzemeye çalışan bir sanat olması ve sanat olmak isteyen bir dil yetisine sahip olmasına borçludur (Metz, 2012: 63).

Metz, film ile düş arasında anlam düzenlemesi ve anlatım düzeyinde film öyküsü ve düşsel öykü bağlamında benzerlikler olduğunu öne sürer. Düşteki anlam mekanizması ile filmsel öykünün üretiliş mekanizması arasında benzerlikler vardır. Her ikisinde de bilinç merkezi bir konumdadır. Düş bilinçaltına ait bir üretim mekanizmasından geçerken, filmsel öykü bilincin denetiminden geçmektedir. Bilinç, sansür kavramını da beraberinde getiren bir terimdir. Oysa Metz'e göre sansür çizgisel ve basamak basamak yükselen bir duvar değildir. Aksi takdirde insanların ya da sanatçıların ürettikleri fantazmaları dışa vurmaları mümkün olamazdı. Hatta katı bir sansür olabilseydi bilinçaltı diye bir şey var olamazdı. Öyleyse yönetmen bilinçaltı sansür denetimini aşabilmek için sembolik imgeler üretmeye doğru yönelmek zorundadır. Çünkü düşte kişi kendisini rahatsız eden konu üstünde yoğunlaştırdıklarını görürken, filmde böyle bir sorun yoktur. Ayrıca "düş"sel

yoğunlaşma hemen her zaman sonuçta bir yer değiştirmeyele noktalanmaktadır. Oysa filmde bütünüyle böyle işleyen bir mekanizma yoktur. Freud'un "birincil süreci" ya da bilinçaltı düş ve düşünce üretimi ile "ikincil süreci" ya da düşüncenin dışavurumu veya önbilinç süzgecinden geçmiş düşünce üretimi arasında kaçınılmaz ilişkiler vardır. Daha da ileri gitmek gerekirse ikincil süreç, birincinin dönüştürülmüş bir dışavurumudur. İşte burada sinematografik yaratımla olan benzerlik ortaya çıkmaktadır. Hatta sanatsal yaratımın en önemli noktalarından biriyle karşı karşıya olduğumuz kesindir. Çünkü bu anlamda her insanın biraz sanatçı olduğu ve bu yüzden kendisine anlatılanı anladığını söyleyebiliriz. Şöyle ki: Bilinçaltındaki düşünce üretimi artık neredeyse genetik bir alışkanlık haline gelmiş "sansür" ya da önbilinçten geçerek, bilinç düzeyinde dışa vurmaktadır. Bu nedenle her insan bu üçlü mekanizma ya da sembolik düşünce üretimi ve aktarım mekanizmasına sahip olmadıkça karşısındakinin anlattıklarını, söylediklerini ve hissettiklerini anlayamaz (Adanır, 2012: 62).

Metz sinematografik olayın özüne inerek anlama ulaşmaya çalışır ve her filmin kendi özgün anlam kalıplarının olabileceğine işaret eder (Andrew, 2010: 327).

Metz, 'Dilyetisi ve Sinema' isimli çalışmasında özellikle öykülü filmlerle ilgili, sinema göstergebilimine ait dizimsel şema çalışmaları yapmıştır. Çalışmaların sonunda vardığı sonucu kendisi şu şekilde ifade etmektedir: Dil yetisinin iletişim amaçlı göstergeler sistemi olarak kabul edilmesi durumunda sinematografik anlam sorununun doğru dürüst bir şekilde ele alınıp incelenemeyeceğini göstermektir ... Oysa sinema bir sistemden çok, pek çok sistemi içinde barındıran bir sanattır .. (akt. Adanır, 2013: 25)" olmuştur. Metz aynı zamanda seyirci olmadan anlamın tamamlanamayacağını savunur. Dilin insanlar arasında değiş tokuş edildiğine, sinemanın ise bir kaynaktan belli bir topluluğa verildiğine işaret eder. Metinsel dizge yalnızca filme özgü kapalı bir sistem değildir. Bu sistemde gerek sinemaya gerekse seyircinin bilinçaltına özgü pek çok şey vardır. Film senaryoları bir değil, birçok kez okumaya açıktır. Aynı senaryo başka insanlar tarafından farklı biçimlerde filme alınacaktır. Ayrıca seyirci de seyrederken, kafasında onu yeniden üretecektir. Bu biçimiyle senaryo, birden çok anlamlı, tükenmez senaryodur". Sinema sözel bir dil

gibi işlemez, akıcılık içinde sürekli iletilen bir mesajdır. Sinemada dildeki gibi sürekli konuşma yoktur çünkü görüntüler vardır ve görüntüler çağrışım yaratarak mesajı aktarır. Çağrışımlar gösteren ve gösterilen birlikteliğiyle izleyici zihninde sinemacının diline ilişkin oluşan anlık tutum hissedilir. Sinemacı görüntüler yoluyla konuşur. Anlatılmak istenenler görüntünün olanaklarını farklı yollarla kullanarak, genişletilerek iletilir. Bir iletişim sistemi değil kuralların katı olmadığı anlatım aracı olarak yoluna devam eder. Sinemacı anlamı dildeki gibi parçalar yoluyla değil, anlatım akışı yoluyla aktarır. Anlama işaret eder ve serbest bırakır (Metz, 2012). Buradan yola çıktığımızda sinemaya ait anlamın seyircinin kendine özgü birikimlerinden yararlanarak yine kendine özgü bir duygu veya çağrışımları yoluyla oluştuğu ortaya çıkmaktadır.

İleride sinemanın düşünümselliği konusunda da bahsedildiği üzere düşünümsel yaklaşımlarla hazırlanmış olan görsel metinlerde, anlamın tamamlanabilmesi için izleyicisinin aktif bilincine ihtiyaç duyulmaktadır. Zaten dönüşlülük olarak da ifade edebileceğimiz izleyiciye yapılan bu gönderme izleyici üzerinde zihinsel bir dönüşüm yaratmayı da amaçlamaktadır.

Buraya kadar olan kısımda dilin anlam üretme ve kültür ile olan ilişkisi bağlamında kısaca göstergebilim açısından anlam üretilmesi sürecine yer verilmiş oldu. İnsan ve anlam ilişkisinde özellikle dikkat edilmesi gereken bir konu ise insanın bilinç içinde olmasına duyulan ihtiyaçtır.

İnsanın düşünümsel yollarla üretilen metinleri okuyabilmesinde söz konusu bilinçli olma haline yapılan vurgu tarih boyunca devam etmiştir. Bundan sonraki kısımda insanın ne olduğu sorusuna verilen cevapların çoğunlukla insan bilincine yapılan göndermeyle ilişkili olduğu da görülmektedir.

1.5. Batı’da Modern Döneme Kadar İnsan

İnsanın ne olduğu sorusu felsefenin ilk sorularından biridir. İnsan gibi karmaşık bir canlının tanımını yapmak zordur. “Aslında insanı belirleyen, doğasının zenginliği, güç anlaşılabilirliği ve çok yönlülüğüdür” (Cassirer, 1980: 21-22) sözü bize insanı tanımlamanın tek bir alana sığdırılamayacak olmasını da ifade eder. Tarih,

insanı anlamak, yaşadığı dünyanın içinde daha anlamlı bir varlık olarak konumlandırmak üzere çeşitli düşüncelerle doludur. Burada bunların hepsine yer vermek pek mümkün olmasa da zamansal bir sıralamayla insana bakışın nasıl değiştiği ve geliştiği yorumlanabilir.

Filozofların insanla ilgili yorumlarına bakıldığında insanın ne olduğu değil de nasıl olması gerektiği konusunda fikirler ürettikleri görülür. İnsanı içinde yaşadığı doğanın bir parçası olarak gören, felsefe tarihinin ilk, okul veya düşünce geleneğini oluşturan İyonyalı filozoflar, Thales, Anaksimandros v e Anaksimenes'tir. Varlığın özünü açıklamakta arkheyi kullanmışlardır. Arkhe, her şeyin kendisinden türediği düşünülen maddi nedendir. Arkhe belirlendiğinde neyin gerçekten var olduğunu da belirlenmiş olacağı düşüncesinden hareket edilir. İ.Ö. VI. Yüzyıl filozoflarından Thales, varlığın özünün su olduğunu öne sürmüş, Anaksimandros, varlığın özünün "sınırsız" anlamına gelen *apeiron* olduğunu söylemiştir (Cevizci, 2009: 22).

Anaksimenes için ise varlığın özü halden hale geçebilen bir şey olarak havadır. Tin hava olarak kabul edilir, ateş, su ve toprak buradan dönüşür. Ateşin süzölmüş hava olduğu düşünülür. Havanın yoğunlaşması sayesinde suyun olduğu, yoğunlaşmanın artmasıyla toprak ve nihayet taş durumuna dönüştüğü öne sürülür. Bu kuramın diğerlerinden ayıran önemli özelliği ise farklı tözler arasındaki ayrılıkların, havanın yoğunlaşmasına dayandırılarak nicelleştirilmesidir (Russell, 2002: 131).

Havaya yalnızca maddesel değil aynı zamanda ruhsal bir anlam da yüklediği için kendinden sonra Herakleitos, Sokrates, Aristoteles gibi önemli düşünürleri etkilediği görülür. Onun felsefesine göre bir tür hava gibi düşünülen ruh, bedeni terk ettiğinde gerçek varlığını kaybettiği için ölüm meydana gelmektedir. Anaksimenes, ruh ile havayı ilişkilendirerek buna kozmos der. Ruh insanı, hava da dünyayı bir arada tutar, o halde küçük evren olarak insan mikrokozmos, büyük evren olarak dünya makrokozmosdur ve insanla evren arasında bir benzerlik vardır (Ağaoğulları, 2015: 56). İyonya düşünürlerinden Anaksimenes'in bu görüşleri insanın ruhsal yanıyla önemli olan bir varlık olduğu düşüncesini ortaya çıkarması açısından önemlidir. Nitekim kendinden sonra gelen Platon, Aristoteles gibi önemli düşünürler de insanı ahlaksal boyutuyla açıklama yoluna gitmişlerdir.

İyonya düşünürlerinin sonuncusu olan Herakleitos, insan hayatının anlamına ilişkin tutarlı bir sistemi ileri süren ilk filozoftur (Arslan, 2012: 180). Kısaca “her şey akar!” sözüyle özetlenecek olan her şeyin sürekli değişmekte olduğu düşüncesini savunur. Her şeyin değişiyor olması bilginin ve bilmenin de değişmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Herakleitos bilgiden çok bilgeliğe önem vermektedir. Değişimin içinde düzeni sağlayan ise logostur. Logos, Herakleitos için evrende faaliyet gösteren bir kuvvet, bir yasa olma yönünden tanımlanan Tanrının adıdır. Logos, insandaki aklı, ona yasayla değişmeyi anlama imkânı veren kavrayış gücünü ifade eder. Herakleitos duyuların akıl yolunu kullanmadan gerçek bilgiye ulaştıramayacağını, gerçek bilgiyi anlamak için logosu kavramak gerektiğini savunur. Bunun için de duyuların rehberliği yerine aklın rehberliğinde bir özdüşünüm gereklidir (Cevizci, 2009: 30). Onun felsefesinin önemli bir diğer dayanağı ise her şeyin zıttıyla var olduğu ve zıtlıkların yeni bir oluş meydana getirdiğidir. Oluşun, değişimin kaynağı sürekli hareket halindeki ateştir. Değişende değişmeyen, değişmenin kendisine göre gerçekleştiği yasa, ölçü ise logostur. Herakleitos insanı evrenle açıklamaktan çok, evreni insanla açıklamaya çalışan bir bakış açısına sahiptir. Logos insanın akılla ve ruhla ilgili olan yönüyle ilgilidir. Arslan, Herakleitos’un insan ve bilgi ile görüşlerinden yola çıkarak bilgeliğe, şüphesiz en mükemmel anlamda Tanrı’nın sahip olduğunu, çünkü onun zaten arkhe-logos olarak bilgeliğin kendisi olduğunu, bizim ise bu bilgeliğe ruhumuzdaki ateş oranında sahip olduğumuzu söylemek istediğini ifade eder. Herakleitos’un “Beni değil, konuşmamı dinlemek ve her şeyin bir olduğunu bilmek bilgecedir” sözünü bu düşüncesinin yansımasına örnek gösterir (2006: 195-209).

Herakleitos’un ortaya attığı Logos kavramı Hristiyan din biliminin önemli kavramlarından biri olmuştur. "Ben kendi kendimi aradım" diyerek kendisinden söz eden Herakleitos, kendisinden önceki düşünürler gibi yalnız insanın derinliklerini araştırmakla kalmamış, insanı ve insan davranışlarını varoluşun derin anlamı içindeki yerine oturtmaya da çalışmıştır (Störig, 2000: 210).

Herakleitos’un insanın bilgeliğine verdiği önem açısından Sokrates’i öncelediği, panteist yaklaşımıyla Stoacıları, göreceliliğiyle Sofistleri, diyalektiğiyle

Hegel ve onun dolayısıyla Marx'ı etkilediği söylenebilir (Ağaoğulları, 2015: 58). Büyük Alman şairleri Goethe ve Hölderlin, yine büyük Alman filozofları Hegel ve Nietzsche, Herakleitos'un modern hayranları arasında yer almaktadır (Arslan, 2012: 209)

İ.Ö. V. ve VI. yüzyıllarda Sofist filozofların ortaya attığı fikirlerin günümüze kadar gelen pek çok felsefi düşünce akımının da başlatıcısı olduğu söylenebilir. Bu dönemde Atina' da; zenginler ve soyluların bulunduğu ayrıcalıklı sınıf, güzel konuşmaya ve topluluk önünde konuşup fikrini kabul ettirebilmeye çok önem vermekteydi. Para karşılığında zengin Yunanlıların çocuklarına ders veren sofist öğretmenler aslında toplumun düşünce dünyasını da etkilediler (Dorion, 2005). Arslan, Antik Yunan'ın bu döneminde yaşanan düşünsel dönüşümle Avrupa'nın Orta çağ'dan Aydınlanma sonrasına değin geçirdiği düşünsel dönüşüm arasında benzerlik olduğunu söyler (2017: 6-10). Bu dönemin önemi Yunan felsefesinde özgür düşüncenin uyanmaya başladığı dönem olması ve kendisinden sonra Batı felsefesindeki düşünsel dönüşümü de etkileyebilmiş olmasıdır. Felsefenin sorunları ve konularının neredeyse tümünün ilk kez bu çağda ortaya atıldığı, çözülememiş olsa bile hiç olmazsa dile getirildiği söylenebilir. Störig, sofistlerin öneminin ortaya koyduğu görüşlerden ziyade düşünsel anlamda eksen değişimine yol açan üç önemli başarıda olduğundan söz eder. Bunlardan ilki; yalnızca doğa gerçekleriyle ilgilenen Yunan felsefesinin bakışını toplum ve insana çevirmesi, ikincisi; düşünceyi yine düşüncenin konusu haline getirerek eleştirel düşünceyi geliştirmiş olmaları, üçüncüsü ise ahlak değerlerinin akılcı yollarla eleştirilmesi ve böylece bu konunun felsefenin konusu haline gelmesini sağlamış olmalarıdır (2012: 222-229).

Sofistlerin öne çıkan ortak görüşü insanın her şeyin ölçüsü olmasıdır. Bu görüşten yola çıkan ve onu geliştirerek insanın ereğinin ne olduğu sorusu üzerine yoğunlaşan Sokrates için temel ilke insanın erdemli olmasıdır. Erdem her durum için değişebilen bir şey olduğundan insanın her bir durum için kendine dönmesini ve kendini bilerek hareket etmesini önerir. İnsan nihai amacı olan mutluluğa ancak bu yolla ulaşabilir (Arslan, 2012: 128). Sofistlerin erdeme ulaşmak veya erdemli olma halini devam ettirebilmek için önerdikleri şey aslında düşünümsel bir bilinçtir.

Sokrates’e göre insan bilerek yanlış yapmaz bu nedenle bilmek önemli bir erdemdir. Ancak Sokrates kendini bilen kişi anlamına gelen Sofist ilan etmekten kaçınarak “Bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir” der. Sokrates’in bu sözünü açacak olursak; bilginin bütünsellikle ilgili olduğu, tikel bilgiler yığınının tümel bilgiye götürmediği takdirde bir şey ifade etmediğini anlayabiliriz. Sokrates’in düşünsel yönteminde diyaloga dayalı iki aşamalı bir ilişkinin geliştirici gücü ve ironi vardır. Diyalogun ilk aşamasında söyleştiği kişiyle, bildiğini sandığı şeylerin aslında ne kadar doğru olduğunu sorgulaması amacıyla ironik bir tavır sergiler. Bu aşama sonrasında ise tek tek tikel örneklerden hareketle tümele yönelmesi sağlanır. Bu aşamaya ise ebelik veya doğurtma adını verir. Özetle, Aristoteles’in belirttiği gibi, Sokrates tümevarım yöntemini izlemektedir (Ağaoğulları, 2015: 80-82). Sokrates’in kullandığı yöntemin düşünömsel yöntem için de bir temel oluşturduğı söylenebilir. Düşünömsel yöntemde de kişinin kendisi veya çalıştığı ortam hakkında eleştirel düşünöbilmesi hatta bazen bunun için ironiyi kullanması söz konusudur.

Platon, insanın varlıksal anlamını yaşadığı toplumun içindeki konumuyla birlikte ele alır. Platon, Atina uygarlığının çökmekte olduğu bir dönemde yaşadığı için devleti bulunduğu durumdan daha iyi bir noktaya taşıyabilmenin yollarını da aramıştır. Onun devlet anlayışı için demokrasiden uzak, imtiyazlı ve ileri görüşlü bir yönetimin merkezde olduğu kapalı bir toplum anlayışının öne çıktığı söylenebilir (Cevizci, 2009: 57-59). İnsan adeta yaşadığı devleti yansıtır. Devlet insanların bir araya gelerek oluşturdukları bir bütündür. Platon toplumun iyiliğinin ve huzurlu bir ortamın sağlanabilmesinin ön şartı olarak bilge bir kral tarafından yönetilmesi gerektiğini öne sürer. Böylece devletin ve aklın gücü aynı insanda birleşmiş olur. Herkese yalnız kendi yapacağı iş verildiğinde insanla toplum hayatında en üst düzeyde bir uyumun sağlanması mümkün olabilir (Platon, 2001: 148). Çünkü Platon’un düşüncesine göre insan sadece yansız, dünyayı merak eden bir bilen değildir. İnsan sadece gerçekliği bilmekle yetinip diğer şeylere kayıtsız kalan bir varlık değildir. İnsan; ahlaki, estetik, toplumsal ve dinsel bir varlıktır aynı zamanda. Bu nedenle insanın nihai doyuma ulaşabilmesi için yaşadığı toplumun da insanın karmaşık doğasının talep ettiklerini karşılayabilecek özelliklere sahip olması gerekir (Jones, 2006: 202).

Platon da Sokrates gibi insanda var olan ussal ve ahlaksal yönün önemine değinir. İnsanın bedensel yönüyle ruhu arasında bir denge kurulması gerektiğini düşünür. Platon bedenin yöneldiği istekleri değersiz bulur. İnsan bedensel hazları kontrol altında tutup ruhsal erdemlerini geliştirdikçe diğer canlılara göre en değerli varlık olma özelliği de kazanmış olur (Platon, 2011: 621). İnsan yaşadığı toplumun bir yansıması olarak devleti de temsil ettiği için, devleti oluşturan insanlar ne kadar erdemli olursa devlet de o kadar refaha kavuşmuş olur.

Platonun ahlak anlayışı, insanlardaki ölümsüz ruhun (aklın) idealara ve en sonunda ‘iyilerin en iyisi’ ideasına erişebileceği düşüncesinden kaynaklanır. Erdemli olma hali ruhun bu yüce amaca yaklaşmasıyla ortaya çıkar. Erdemi ise dört belirli alt erdeme ayırmıştır. Bunlar bilgelik, yüreklilik, ölçülü oluş ve diğer üç erdemi kapsayan bunların arasındaki dengedir. Görünürdeki varlıklar, görünmeyen ideaların kötü kopyaları olduğuna göre, özellikle güzelliği arayan sanat, ideaların kavranmasına yardımcı olabilir (Störig, 261-262). Bu düşüncesiyle Platon sanatı da erdeme ulaştıran bir araç olarak görür.

Sokrates’in öğrencisi Aristoteles de insanı sahip olduğu özülle birlikte bir bütün olarak ele alır. İnsanı insan yapan özellikleri, insanın varlıksal özellikleriyle ilgilidir. Aristoteles için insanın ne olduğu sorusunun yanıtı varlıksal yapısında karşılık bulur. Bu bağlamda insanı tür olarak diğer canlılardan ayıran en önemli özelliği akla (*logos*) sahip olmasıdır. Aklın taşıyıcısı ruhtur. İnsan ruhunun hayvan ve bitkilerin ruhundan ayırt edici özelliği düşünebilme, yargıda bulunabilme, anlık tepkiler yerine geleceğe dönük kararlar vererek eylemde bulunabilmesini sağlayan ustur. Ruhun bilmesini ve anlamasını sağlayan yeti ustur (Aristoteles, 2000: 429). İnsanı diğer canlı türlerinden ayıran temel özelliklerden biri zaman algısıdır. Zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek diye yorumlama özelliği insana özgü bir durumdur (Şenel, 2009: 15). İnsan, zamanı planlama becerisi sayesinde yaşamını zamana göre organize edebilen bir canlıdır.

İnsanı diğer türlerden ayıran en önemli özelliği aklını kullanabilme yetisidir. İnsan, aklı, zekâsı sayesinde aynadaki yansımasını tanıyabilir ve kendisini ‘insan’ olarak tanımlayabilir. İnsan ruhunun bir yanı akıldan tamamen yoksundur. Bu özellik

beslenme ve büyüme için gerekli, bitki ve hayvanlarda da olan bir durumdur. Aklın diğer bir yanı ise akıldan doğrudan pay almayan ve hayvanlarda da olan arzulayan yanıdır. Bu yan akılla dolaylı olarak bağlantılıdır. Aristoteles için insanın mutluluğu ve varlığının anlamlı olmasını sağlayan şey erdemdir. İnsanın akli başında olabilmesi için karakter erdemlerini gerçekleştirilmesi gerekir. Akli başında olan kişi yaşam boyu erdemli eylemde bulunabilen, ne yaptığını bilen ve bunu yapma kararlılığını gösteren kişidir (Aristoteles, 1996: 9). Aristoteles'e göre akli başında insana rehberlik eden şey insanın *düşünebilme yetisidir*. Aristo için insan ahlakı doğaüstü ya da aşkın değil, doğal bir temele sahiptir. Ahlak, insanın akıllı bir hayvan olmasında temellenir (Jones, 2006: 417).

Buraya kadarki kısımda İlk Çağ'daki insan anlayışına dair öne çıkan düşünürlerin görüşlerine yer verildi. Genel bir bakışla tekrar ele almak gerekirse, ilk çağın başlarında insan doğa ile ilişkisi bağlamında açıklanmaya çalışılarak maddesel bir özden yola çıkılmaktaydı. Daha sonra logos denilen üstün akıl veya güç diyebildiğimiz insanda var olan ruhsal özelliğin önemine değinildi. İnsan ne kadar arzularının peşine düşerse o kadar logostan uzaklaşır, bu durumun aksine insan ne kadar erdemli eylemlerde bulunursa o kadar değerini artırmış olur. Her şeyin ölçüsünün insan olması anlayışı Platon ile her şeyin ölçüsünün 'iyi olan' olması anlayışına dönüşmüştür. İnsanın Tanrısal ahlaka yaklaştıkça yani adaletli ve doğru bir hayat sürdükçe iyi olma halinden bahsedilebilir (Platon, 1996: 224-225). Bu dönemde insanın doğru ve faydalı bir hayat yaşayabilmesi yani mutlu olabilmesinin kendi içinde gizli olan erdemsal yönünün farkında olması ve hayatını bu farkındalık ile geçirmesi önemli bir öğretisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Antikçağ düşünürlerinin insanı 'ruh sahibi' ve 'bilen özne' olarak gördüğü söylenebilir. Buradan hareketle düşünümsel bir bakışla hazırlanmış sanat eserinin veya medya içeriğinin insanı bilinçli bir noktaya taşımayı amaçladığını söylediğimizde, bunun aksi bir durum olan özdeşleşmecî bir anlatının insanı arzularına teslim olmaya ittiği söylenebilir.

Toplumsal hayattaki değişimler insanların yaşam ve düşünce şekillerini de değiştirmektedir. Platon ve Aristo ile klasik felsefe düşünsel zirvesine ulaşmıştır.

Aristo'nun yaşadığı dönemde Atina'nın Persler tarafından ele geçirilmesiyle toplumsal yaşam değişmeye başladı. Yunan kent devletlerinin yapısı değişti, Atina kısa bir zaman sonra İ.Ö. 146'da Roma imparatorluğunun bünyesine girdi. Eski Yunan kent devletleri kendi içinde kapalı bir yapıya sahipti. Ancak Roma bir imparatorluk olarak yurttaşlığın anlamını genişletti. Kent devletleri insanların kendi çabaları ve hemşerileriyle iş birliği yoluyla güvenlik ve refah sağlayabilecek kadar küçük çaplıydı. İnsanlarda yurttaşların kendi kaderlerini belirleyebileceği inancı vardı. Ancak imparatorluk gibi büyük çaplı bir örgütlenmede kimsenin kaderinin kendi elinde olmadığı anlayışı ortaya çıktı. İnsan, zamanla doğal insanın güçsüzlüğüne ikna olur hale geldi. Değer sistemi ise zamanla bu dünyaya özgü bir çerçeveden uzaklaştı (Jones, 2006: 463-467). Orta Çağ felsefesi, Hristiyanlık öğretilerini temel alan, felsefi düşüncüyü dini dogmalarla uzlaştırma çabası içine giren, akıllı ise vahyin denetimi ve emri altına sokan felsefi bir etkinlik olarak yorumlanabilir (Copleston, 1993: 13-39).

Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla insan anlayışı da değişmiştir. İnsanın özgürlüğü veya özgür iradesi üzerine karşılaştırma yapmak gerekirse İlk Çağ felsefesinde özgürlük akılla temellendirilen bir kavram iken Orta Çağ ile birlikte akıl ve irade, insanı karşıt yönlere iten karşıt yetiler olarak düşünülmeye başlanmıştır (Jones, 2006: 113). Bu dönemle birlikte felsefenin yapısı ve içeriğinin temel konuları olan özgürlük, erdem, ahlak gibi konular dinsel bağlamda yorumlanmaya başlamıştır. Akıl ise vahyin içeriğini anlamak için gerekli olan bir unsur olarak düşünülmüştür. Gilson, bu durumu “Felsefe de, vahyin içeriğini anlama çabasıdır. İman, akıllı çağırır” sözleriyle özetler (2005). Orta Çağ'ın önemli düşünürlerinden biri olan Augustinus insanın özgürlüğü konusundaki düşünceleriyle de tanınmaktadır. Özgür irade her ne kadar günaha giden yolu aralasa da, insanın bedensel hazların peşinde koşmadan Tanrının emirlerini yerine getirerek adaletli ve mutlu bir yaşam sürebilmesi için gereklidir. Ontolojik anlamda her şeyin kaynağı; hiçbir koşula, hiçbir sınırlamaya, denetime bağlı olmayan varlığın, her şeyin ilk, tek ve evrensel nedeni olduğu yönündedir (Augustinus, 1999: 14-17).

Orta Çağ filozofları, temelde zorunlu varlığı yani Tanrı'yı ve kutsal metinleri merkeze oturtmuşlardır. Ancak yalnızca bu eksenle değil aynı zamanda dilde, düşüncede ve mümkün varlık olarak nitelenen dış dünyada var olana da kayıtsız kalmamışlardır. Varlığı sorunsallaştırırken ikincil bir sorun olarak ele almış; dilde, düşüncede ve dış dünyadaki varlığı Tanrı sorunu ile kutsal metinlerden kaynaklanan ikincil bir sorun durumunda değerlendirmişlerdir (Aydın, 2015: 3). Orta Çağ düşünürünün felsefesinde düşüncenin gelişim noktası ontolojik sorunlara odaklanmıştır. Söz konusu ontolojik sorunların en önemlileri; Tanrı'nın varlığını gerekçelendirme, Tanrı karşısında diğer varlıkların konumunu belirleme, tanrısal ifadeyi/vahyi temellendirme ve iman ile akıl arasındaki ilişkileri belirlemeye yöneliktir (Çotuksöken, 1993: 12-30).

Çotuksöken bu dönem düşünürlerinin akli merkeze aldığını ancak bunun Tanrısal akla bağlı olan bir akıl olduğunu söyler (s. 34). İnsanın edilgin aklının tümelin bilgisine ulaşabilmesi için Tanrısal olan etkin akla ihtiyaç duyar. Tanrısal ışık olmadan aydınlanmış bilgiye ulaşamaz. Bu nedenle Tanrısal kaynaklı bilgiyi elde edebilen filozoflar ayrıcalıklı bir konumdadır. Bu yaklaşım aslında Platoncu gelenekten gelen ve sonrasında geliştirilen bir anlayıştır. Orta Çağ düşünürü için, seçkin insanlar, bilişsel yetileriyle nesneler dünyasındaki Tanrısal göstergeleri görebilir; hakikatin bilgisini olduğu gibi elde edebilir (Aydın, 2015: 7). Platon için her şeyin ölçüsü insan değil 'en yüksek iyi'dir. İyi, herkesin erişebileceği bir bilgi seviyesi değildir, varoluşun ötesinde, yukarısında, üzerinde durmaktadır (McIntyre, 2001: 51). Bu üst seviyede bilgiye ulaşabilen ise filozoflardır. Orta Çağ düşüncesinde benzer bir mantıkla; Tanrısal bilgiyle varlığı temaşa edebilen filozofun topluma yön vermesi söz konusudur. Platon'un 'ideal devleti', sınıflar arasında düzen ve iş birliğine dayalı bir sisteme dayanır. Bu sistemde toplumu oluşturan insanlar yetenekleri doğrultusunda sınıflandırılmalıdır. Herkesin yerini bildiği ve üzerine düşeni yaptığı, bir başkasının işine karışmadan çalıştığı, herkesin hakkına razı olduğu bir düzen söz konusudur. Devlet ve dolayısıyla toplum bu düzeni tesis eden filozof-kralın bilgece rehberliğinde refaha ulaşmış olacaktır (2001: 147-148). Orta Çağ düşüncesini etkilemesi bakımından Platon'un düşünceleri bu bağlamda önemlidir.

Orta Çağ'da 'insan' anlayışı bireyden ziyade kolektiviteye dönük bir değer taşımaktaydı. Çünkü insan tek başına birey olarak kendi varlığının bilince değildir. İnsan ancak bir cemaat, ırk, halk gibi toplumsal oluşumların bir üyesi olarak var olabilirdi. Bu anlayışın dışında insanın bağımsız bir birey olduğu düşünülemez bir durumdu. Örneğin bir eserin telif hakkı gibi bir anlayış yoktu, çünkü eseri üreten zaten kolektif bir amaç için ve o birlikteliğin bir parçası kimliğiyle bu eseri yapmış olma bilinci ile hareket etmekteydi. Orta Çağ Batı anlayışı içinde Tanrı'nın azameti karşısında insanın kişiliği önemsiz bir durumdaydı. Bu anlayışa toplum hayatındaki kolektif hareket etme ihtiyacı da eklendiğinde insanın tek başına bir anlam ifade etme durumu daha da önemsiz hale gelmekteydi. Skolastik düşünür ve yazarlar eserlerinde kendi isimlerini ön plana çıkarmaktan kaçınmaktaydılar. Aynı zamanda eserin içeriğinde de kendi iç dünyaları ve duygularından da hiçbir şey bahsetmemeye özen göstermekteydiler. Skolastik düşüncenin biçimlendirdiği bir diğer durum ise her şeyi sistematik bir şekilde açıklama girişimiydi. Bunun sebebi Hristiyanlık inancını akıl ile kavranabilir bir sistematik içinde açıklama çabasıydı. Bu nedenle her şeyi açıklamak, açıkça göstermek zamanla yaygınlaşan bir anlayış halini almıştır (Akyürek, 1994: 43). Thomas Aquinas, kutsal doktrinin insan aklını inancın kanıtlanması için değil, doktrinde ifade edilen her şeyin açıklığa kavuşturulmasında kullandığından bahsederek 'açıklığa kavuşturmak' misyonunu yerine getirmesi bağlamında konumlandırmaktadır (Panofsky, 1995: 26-27). Skolastik süreç içinde Batı'nın düşünsel yapılanmasında Platon ve Aristo felsefeleri Batlamyus'çu dünya merkezli evren anlayışıyla birleşerek ve kilisenin yorumlarını haklı gösterecek şekilde kullanılmıştır. Organik ve hiyerarşik bir varlık anlayışı tesis edilmiş, ağırlık merkezi her zaman kilise olmuştur. Kilisenin baskın gücü özgür bir düşünce atmosferinin oluşmasını engellemiştir (Küçükalp ve Cevizci, 2010: 106).

Orta çağ'ın Rönesansa geçiş süreci olan 14. Yüzyılı içine alan döneminde skolastik düşüncenin dogmaları yavaş yavaş çözülmeye başlar. Bu dönemde eskiyi temsil eden feodalite ve kentsoylu sınıfların yeni dünyası arasında bir dengelenme süreci yaşanmış ancak dengenin ekseni değişerek kısa sürede burjuvazi yönünde ağırlık oluşmuştur. Toplumda orta sınıf genişleyerek para ekonomisi değer kazanmıştır. Yeni toplumsal sınıflar ekonomideki ve toplumsal oluşumlardaki

değişimin de etkisiyle daha dünyasal ve akılcı bir değişim eğilimindedir. Önceki dönemdeki gibi manevi değil maddi boyuta yönelmiş durumdadır. Aynı zamanda gerçekçi bakış açısı ve özgürleşme de diğer önemli eğilimlerdir. Bu süreçte skolastik öncesi felsefi eğilimler dirilmiş, özellikle nominalizm ve mistisizm güçlenmiştir. Rönesansın felsefi düşünsel zenginliğini yaratacak bir zemin oluşmuştur. 12. ve 13. yüzyıl boyunca Skolastik düşüncenin önemli bir temsilcisi olarak ağırlığı olan Dominiken tarikatının etkisi azalarak mücadele içerisinde olduğu Fransisken tarikatının gücü artmıştır. Roger Bacon, Duns Scotus ve Ockham'lı William gibi 14. Yüzyılın en önemli düşünürleri Fransisken tarikatına bağlıdır. Söz konusu tarikatın en önemli etkisi ise düşünsel eğilim olarak Skolastik düşünceye karşı olan nominalist ve mistik düşüncenin savunucusu olmasıydı. Rönesans dönemi düşüncesi belirgin bir anlayış olarak doğa bilimleri ile felsefenin ve inanç dünyasıyla gerçek dünyanın birbirinden ayrılması gerektiğini savunuyordu. Söz konusu düşünsel değişim Reform hareketlerine zemin hazırlamıştır. Yeni insanın temel inancı insan aklının isterse her şeyi yapabileceği yönündedir. Yeni insan, artık Orta Çağ'a özgü kolektiviteden koparak bireyin özgür ve özgün düşüncelerini tartışır ve kendine özgü kültürel oluşumları üretir hale gelmiştir. Yeni oluşan kentler söz konusu anlayışın bir parçası olarak yapılanmıştır. Bu bilinçle oluşan yeni kentler ise ulusların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ulus düşüncesi yeni insanla birlikte gelişen bir düşüncedir. Orta çağ' da bugünkü anlamıyla bir ulus düşüncesi yoktu. Orta çağ uluslarının başlı başına birer varlık olması söz konusu değildi, onlar ancak bir orta çağ devletinin üyesi olarak var olabilirdi. Bilgileri, görüşleri, dilleri, sanatları ortaktı. XV. Yüzyılın; insanın, kentin, ulusun kendini bulmaya, kendini tanımaya başladığı bir yüzyıl olduğu söylenebilir (Hançerlioğlu, 2007: 166-168).

Rönesans'tan itibaren felsefede varlık sorunu belli bir dönüşüme uğramıştır. Odak noktası, var olanı nasıl bildiğimiz sorunsalına, insan ve insanın bilme yetilerine doğru kaymıştır. Gerçekte ve dilde var olan unsurların, düşüncede var olan unsurlar ekseninde çözümlenmeye çalışıldığı bir sürece geçilmiştir (Ülken, 2015: 4). Rönesans düşüncesinin en belirgin özelliği, insanın, her türlü bağılıktan arınarak, kendisine dayanması, kendisini arayıp bulmasıdır. Bu amaç doğrultusunda Rönesans düşüncesinde antik örneklerle müracaat edilmiş ve işlenen ilk sorun ise insan sorunu

olmuştur. Bu sorunun felsefî dildeki karşılığı ise hümanizmdir. Hümanizm; *“aklı insan varlığının tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ahlâkî gelişiminin rasyonel ve anlamlı bir biçimde, doğüstü alana hiç başvurmadan, doğal yünden gerçekleştirilebileceğini belirten ve bu çerçeve içinde insanın doğallığını, özgürlüğünü ve etkinliğini ön plana çıkartan”* felsefî bir tutumu dile getirir (Küçükalp&Cevizci, 2010: 113). Rönesans felsefesiyle birlikte insanın ön plana çıkması ve Orta Çağ’ın temel referans noktası olan kiliseden dolayısıyla Tanrısal olandan da uzaklaşma eğiliminin bir yansıması olarak sekülerleşme anlayışı ortaya çıkmıştır. Tanrısal aklın yerine insansal akıl konulmuştur.

‘Yeni Çağ’ Rönesans ve Aydınlanma arasında arabulucu bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni Çağ, Rönesans’la birlikte doğanın muhakemesi – yeniden tasavvuru, keşfi– ve Aydınlanma ile devam edecek olan aklın hükmü arasındaki bağlantıyı teşkil etmektedir. Yeni Çağ, Rönesans’ın sonuçlarının son, Aydınlanma’nın ise ilk aşamasıdır. Yeni Çağ, Rönesans’tan miras kalmış olan, ‘özne’ olarak felsefe sahnesine çıkan insanın, kendiliğindenliğinin (öz) ve buna bağlı olarak varlığın doğasının, aklın –ruh, zihin– araştırmasını birleştirmiştir. Sağlam ve kesin bilgiye ulaşma yolunda, özellikle matematik ve fizik alanındaki ilerlemeyle kendini ortaya koymuştur (Yıldızdöken, 2017: 45). Yeni Çağ için skolastik düşüncedeki insan anlayışından insan zihnine önem veren insan anlayışına geçiş yapıldığı bir dönem olduğu söylenebilir.

Modern Batı düşüncesini Orta Çağ skolastik düşüncesinden ayıran en belirgin özelliğin insanın kaderini kendi tayin etmesi ve insan aklını yüceltmesidir. Bu durum aynı zamanda insanın özgür düşünebilmesi ve özgürleşmesi, birey olarak ele alınabilmesinin de kapısını aralamıştır. Rönesans ile başlayan Yeni Çağ’ın belirgin anlayışlarından biri de eşitlik anlayışıdır. Bunun gelişmesinde, nitelik bakımından birbirinden farklı varlıklardan oluşan bir evren anlayışının yerini, bütün varlıkların aynı hareket yasalarına tâbi olduğu bir evren anlayışına bırakması etkili olmuştur. Sosyolojik açıdan bakıldığında, modern dönemdeki birey için cemaatlerdeki çözülmenin etkisiyle Orta Çağ’ın yalnızca cemaatler içinde anlamlı olan kolektiviteye ait birey anlayışının yerini yalıtık bireye bıraktığı söylenebilir.

Özellikle pratik felsefe söz konusu olduğunda, modern Batı düşüncesinde, birey merkezi bir konuma yerleşmiştir (Küçükalp&Cevizci, 2010: 24).

Modern Batı düşüncesinde varlık, insan ve evren ilişkilerindeki anlayış ve paradigma değişikliklerinin kaynağında modern bilimin doğuşu bulunmaktadır. Haçlı seferleri yoluyla Doğu'dan Batı'ya getirilmiş olan teleskop, pusula, saat gibi teknik aletler, duyuların kesinliğini neredeyse tartışmasız olarak artırmıştır. Böylece öznel dünyadan nesnel dünyaya geçiş ideali gerçeklik kazanmaya başlamıştır. Modern insan için teknik birtakım aygıtlar yoluyla kazanılan söz konusu gerçeklik, daha önceleri büyük ölçüde bütünlüklü sistem felsefelerinde ortaya konulan evren tasvirleri ile kıyaslandığında, spekülatif bir karakterde olmayıp, kesinlik ve evrensellik arzettiğinden, hakiki anlamda bilginin de kaynağı olmak durumundadır. Modern bilim, birtakım teknik gelişmelere paralel olarak şekillenmiş ve nihayetinde bilimsel bir dünya görüşünün benimsenmesinin yolunu açmıştır (Küçükalp&Cevizci, 2010: 117).

Modern bilimin bulunuşu 15. Yüzyılın kozmoloji alanında çalışan ismi Copernicus'a dayanmaktadır. Copernicus o zamana kadar Aristo'ya dayanan bir anlayışla evrenin dünya merkezli olması anlayışını kökten değiştirerek güneş merkezli olduğu düşüncesini ortaya koydu. Onu takip eden öğrencileri Kepler ve Galileo ise bu düşüncüyü olgunlaştırmışlardır. Bu sayede Güneş merkezli düzenin bütün üstünlükleri sergilenmiş ve 17. Yüzyıla da ışık olmuştur (Westfall, 2004: 27). Bu dönemde Cusanus, Telesius, Giordano Bruno ve Francis Bacon gibi düşünürler de yer almaktadırlar. Tüm bu düşünürlerde ortak olan nokta ise doğanın yapısını ya da işleyişini keşfetmeye yarayan bilginin ortaya konulmasının gerekliliği düşüncesidir. Bilimsel bilginin uygulamalar yoluyla ispatlanabilir ve ölçülebilir bir özellikte olması gerekliliği de bu süreçte ortaya çıkmıştır. Rönesans dönem, bilimsel bilgiye olan ilginin artmasına yol açmıştır. Özellikle Galileo ile bilimsel bilgide usun ve ussal işlemlerin önemi anlaşılmış oldu. Yeni Çağ'da ise İlk Çağ'dan beri önemini, saygınlığını yitirmiş olan insan, usu tekrar önemsenmeye başladı. İnsan usuna saygınlığını geri veren düşünürlerden birinin ise Descartes olduğu söylenebilir (Çelik, 2010: 212-235).

Yeni Çağ'ın insanın bakışını kendine çevirdiği, keşfettiği bir dönemi işaret eder. Bu dönemde hümanizm düşüncesi önem kazanır, felsefenin yöneliminin her türlü bağımlılıktan kurtulan, akla dayanan ve insanı anlamaya çalışan bir düşünsel dönüşüme geçilir. Yeni Çağ düşüncesi kendini bütün tarihi otoritelerden bağımsız kılmaya, dünyaya ve yaşama yalnız akıldan ve deneyden edindiği doğrularla biçim vermeye çalışır (Gökberk, 1985: 184).

Yeni Çağ'ın öne çıkan düşünsel anlayışı insanın varoluşunun ussal yönünü keşfetmeye dönüktür. Descartes'in insanın var oluşunu düşünme eylemine bağlaması modern Batı felsefesinin temelini oluşturur. Düşünürün önemi Clarke'a göre; modası geçmiş ve canlılığını yitirmiş skolastik düşünce ile Bilimsel Devrimin yeni ortaya çıkan felsefesi arasındaki kültür çatışmasının ortasında olmasındaydı. O'nun düşünce tarihine en önemli katkısı, bu çatışmayı açıkça dile getirmesi olmuştur. Geleneksel felsefenin özündeki birçok zayıf noktayı belirtmiş ve daha önceki teorilerin gereksizliğini gösteren yeni bir düşünce tarzını savunmuş olmasıdır. Özellikle, son kertede doğal olguların, kendisini eleştirenlerin varsaydıkları felsefi varlıklarla değil madde parçacıkları ve bunların özellikleri sayesinde açıklanabileceğini iddia etmesi, Descartes'in modern Batı felsefesine başlıca etkisi olarak düşünülebilir (Clarke, 2016: 6). Descartes'ın felsefesinde insanın var olması için düşünme eyleminde olması gerekir. Düşünmekten uzaklaşmak aynı zamanda var olmaktan da kesilmek anlamına gelmektedir. Descartes'in epistemolojisinin temelinde Tanrı fikri bulunmaktadır. Her şey Tanrı'dan ötürü vardır. Bu düşünceyle ilgili Descartes'in şu sözlerine kısaca yer vermek uygun olacaktır. *“Bir Tanrı'nın varlığını kesin olarak anladıktan sonra aynı zamanda her şeyin O'na bağlı olduğunu ve onun asla aldatıcı olmadığını anladığım için bunun sonunda açık ve seçik olarak kavradığımı her şeyin doğru olmaktan geri kalmadığına hükmetmiştim... açık ve seçik olarak kavradığımı her şeyin kesin bir bilgisini ediniyorum. Uyumuş dahi olsam zihnime apaçık gelen her şey mutlaka doğrudur. Böylece her bilginin kesin ve doğru ancak ve yalnız Tanrı'nın bilgisine bağlı olduğunu açıkça görüp anlıyorum öyle ki onu bilmeden önce başka hiçbir şeyi tam olarak bilemezdim”* (Descartes, 1998: 184-185). Descartes'a göre, rasyonel olan, reel olana uygundur, reel olan ise rasyonel olana

uygundur ve bu uygunluk ilişkisinin, dolayısıyla, açık-seçikliğin garantörü de Tanrı'dır (Eralp, 1939:115).

Descartes'in modern düşünceye katkısı kendinden sonra gelen pek çok Yeni Çağ düşünürünü etkilemesi açısından önemlidir. Geometriyle matematik arasında bir paralellik kurmuş ve 'analitik geometri'nin kurucusu olmuştur. Sonradan fizikle geometri arasında da aynı paralelliği saptamış ve matematiği tüm bilim dallarına uygulamaya çalışmıştır. 'Evrensel matematik yöntemi', bilginin evrensel yöntemi haline getirmiş olması ve modern matematik için getirmiş olduğu 'sezgisel apaçıklık' kavramı yirminci yüzyılın bilim ve düşünce insanları üzerinde önemli bir etki oluşturmuştur. Orta çağ'ın önemli meselelerinden biri olan varlığın tinsel mi yoksa maddesel mi olduğu düşüncesi üzerinde çalışarak bu konunun Modern Çağ'da da tartışılmasına yol açmıştır. Bu bağlamda Husserl'in fenomenolojisi, Sartre'ın fenomenolojik-ontolojik varoluşçuluğu ve Popper'ın eleştirel usçuluğunda Descartes'in etkisini görmek mümkündür (Öktem, 2020: 70). Descartes'ın rasyonalist felsefesi Spinoza (1632-1677) ve Leibnitz (1646-1714) felsefeleriyle mantıksal sınırlarının son noktasına taşınmıştır. Modern ampirist felsefe ise daha önce Bacon ve Hobbes tarafından atılan temellerini, John Locke (1632-1704), Berkeley ve David Hume'un felsefeleriyle sağlamlaştırarak, varabileceği en radikal noktalara ulaşmıştır. Özellikle Locke'un (1632-1704) felsefesi, bir yandan Aydınlanma düşüncesine giden yolu açarken, diğer yandan da Kartezyen rasyonalizme yönelttiği eleştirilerle, Berkeley ve Hume'un radikal düzeydeki ampirist yaklaşımları için bir hareket noktası teşkil etmiştir (Küçükalp & Cevizci, 2010: 132).

Aydınlanma döneminin öne çıkan düşünürlerinden olan Kant'a göre "Aydınlanma insanın kendi eliyle maruz kaldığı reşit olmama durumundan kurtulmasıdır"(1970: 20). İnsanın reşit olmaması bir başkasının rehberliği olmadan kendi aklını kullanabilme cesareti gösteremeyişi olarak düşünülebilir. Bu bağlamda Aydınlanma döneminin insan anlayışının parolası 'kendi aklını kullanabilme cesaretini göstermek' tir. Aydınlanma dönemiyle birlikte aklın tarihinin de başlaması tarih anlayışına yeni bir boyut kazandırmıştır. Söz konusu boyutun açılmasında

özellikle Kant ve Hegel'in düşünceleri kapı aralayıcı olmuştur. Kant'ın felsefi anlamda tarihe ancak özgürlük açısından anlam verilebileceğini düşünmesi, tarih anlayışının sekülerleşmesi düşüncesini güçlendirmiştir.

Hegel'in ise aklı her şeye içkinleştirmesi ile 'dünya-tarihi' anlayışı gelişir. Böylece Batı için Tanrı'nın düşüncenin konusu olabildiği bir döneme geçilmiş, din ile felsefe kaynaşarak, din felsefede özümsemiştir. Hegel bu hususta "Tanrı'nın özünün, insanın ve doğanın özüyle aynı olduğunu, aksi taktirde onun bir hiç olacağını" belirtir. Bu yolla dünyanın nihai amacının bulunabileceğini ve bunun da özgürlük olduğunu belirtir. Söz konusu özgürlük Kant'ta akla içkinken Hegel ile dünyaya içkin bir özellik kazanır (Demirhan, 2004: 56).

Hegel'e göre insanın özü ruhudur çünkü; ruh özgürlük ve bilinç demektir. Organizmanın en ileri seviyesi olarak insanı doğada buluyoruz ama ruhun gelişmesini tarihte bulabiliriz özgürlük en gelişmiş zorunluluktur başka bir ifadeyle zorunluluğun bilincine varıştır. Bu yolda bizi özgürlüğe götüren şey ise bilgidir. Hegel insanı diğer organizmalardan ayıran şeyin bilinç ve özgürlük yani ruh olduğunu öne sürer. Ruh insanın özüdür. İnsanın bilinçli düşünme eyleminde olması onun varlığını ifade eder aynı zamanda. İnsanın belleğine sözcükleri yerleştirerek onları kullanması ve onları birbirine bağlaması kavramların birbirine bağlanarak kafada bir kavram bütünlüğü kurulmasıyla sonuçlanır ki Hegel buna 'kuramsal düşünce' der. Maddenin ruhtan uzaklaşması nasıl İde birliğinin çözülüşü olarak kopuşa yol açıyorsa yalnız kavram olarak ruhun maddeden 'kuramsal düşünceden' kopması da bir kuruntu olup İde birliğinin çözülmesi durumuna yol açar. Bu da olması gereken ile olanın birbirini tutmaması durumunu ortaya çıkarır ve kötülük de burada başlar. Bu kötülük, bu çelişme kuramsal düşüncüyü uygulayıcı düşünce olmaya, bilimi erdem olmaya ve kavramı gerçeklik olmaya zorlar, işte bu, iyi dilekle girişilen bir çabadır ve özgürlüğü tamamlar. Gerçeğin kavranması ise bilinç olarak ruhun belirişidir (Hegel, 1982: 42-48). Hegel için özbilinçli olma durumu özgürlüğü getirir. Bu özbilinçlilik yalnızca kendi kendinin farkında olmak değildir. Hegel'e göre, özbilinçli insan öncelikle doğal ihtiyaçlarından bağımsızlığını sağlayabilmeli ve sonrasında da kendi özgürlüğünü toplumda yaşayan diğerlerinin özgürlüğüyle

sınırlı tutabilmelidir. Gerçek özgürlük kapsayıcı bir anlam taşır. Bireyin özgürlüğü ancak bütün içinde mümkün olabilen özgürlüktür. Zira hiçbir ötekini dışarıda bırakmadığı zaman bütünü kendi için varlık olabilmesi söz konusudur. (West, 1998:306). Hegel için gerçek özgürlük, rasyonel olarak düzenlenmiş nesnel dünyanın hukuk ve ahlak kurallarıyla bireyin kendi istek ve arzuları arasındaki ahengi yakaladığında ortaya çıkabilir (Bezci, 2006: 243).

Hegel'in açık bir modernlik kavramı geliştiren ilk filozof olmasından dolayı modernliğin içinde önemli bir eylem olan düşünümsellik (kendine dönen düşünce) kavramının Hegel'in felsefesiyle ilişkilendirilebileceğini öne sürebiliriz. Hegel, Herakleitos'a benzer şekilde felsefesinde oluş, eylem, bilinç, düşünme halinde olma... gibi kavramları ön planda tutmuştur. Modern diyalektik felsefe gelişimini Hegel'e borçludur. Hegel için felsefenin amacı hakikati bilimsel ve spekülâtif yollarla açıklamaktır. Hakikatin doğasında 'kendi kendisini kurma' özelliği bulunmakla beraber aynı zamanda oluş ve süreç içinde ortaya çıkmakta ve 'özne' olarak da ele alınabilmesi gerekmektedir (Türkyılmaz, 2011: 200). Hegel'in ifadesiyle: "...her şey hakiki olanı yalnızca bir töz olarak değil, özne olarak da kavramaya ve ifade etmeye dayanır" (1977: 17). Kendini gerçekleştiren özne Hegel'in felsefesinde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda hakikat anlamına gelen idenin kendini gerçekleştirmesi de aklın özgürlük ereğiyle tarihsel süreç içinde kendini gerçekleştirmesi anlamına gelir. Akıl, hakikat, ide, tin kavramları Hegel'de birbirine atıfta bulunur. Bu bağlamda Hegel insan aklına dair "Kendisinin bilincine dünya olarak, dünyanın bilincine de kendisi olarak vardığında" ifadelerini kullanır (1977: 438). Tarihsel süreç içinde akıl zorunlu bir ilerleme içindedir ve tinin kendi bilincine vararak kendini gerçekleştirmesi, söz konusu ilerleyişin asıl amacıdır. Tinin kendisinin dışına çıkarak tekrar kendisine dönmesi süreci, bilincin deneyimini ve hakikatin gerçekleşmesindeki aşamaları da bize göstermektedir. Öyleyse aklın tarihte ilerleyişi, kendisinin bilincine varmış tin (self-conscious Spirit) olarak tinin kendini gerçekleştirmesini görünür hale getirir (Türkyılmaz, 2011: 200-201). Buradan modern düşüncenin temelinde yer alan düşünümselliğin, hakikati ortaya çıkarmada bilinçli olma hali içinde, tinsel aklın bir gerekliliği gibi düşünüldüğü yorumuna ulaşılabilir.

Çağdaş felsefeyle birlikte varlığın özünde olan tözün yerini insan almıştır. Jean-Paul Sartre'a göre her nesnenin bir özü vardır, bir de varlığı. "Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir, varlık ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir... İnsan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Bunu, dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşıarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır...". Ayrıca insanın varoluşu ile ilgili düşüncelerini dile getiren; Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, Nietzsche gibi düşünürlerin gerçekliği yorumlama şekilleri farklı olduğundan bu konuda varılan ortak bir nokta bulunmamakla birlikte, ancak ortak bir iklimden bahsedilebilir. Bu ortak iklimin temel eğilimlerini ise Sartre şu şekilde özetlemektedir: "Bireyciliğe aşırı yer vermek, kişinin varoluş sorununa büyük ilgi göstermek, herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini, özellikle sistemleri yetersiz görmek ve gelenekçi felsefeyi küçümsememek" (Sartre, 2010: 8-9).

Modern düşünce tarihinin tamamına yer vermek bu tezin sınırlılıkları içinde olmadığı için buraya kadarki kısımda Antik dönemden başlanarak modern döneme kadar Batı düşüncesinde tarihsel süreçte insana yüklenen anlamsal değişimlere genel bir bakışla yer verilmiş oldu.

Düşünümsellik kavramı, modernizm düşüncesinin bir yansıması olarak ortaya çıktığından Batı kaynaklı olduğu söylenebilir. Modern kelimesi yeni olanı nitelemektedir. Yeni olanı yani modern anlayabilmek için modern öncesi toplum ve sanata kısaca yer vermek uygun olacaktır.

1.6. Modern Öncesi Toplum ve Sanat

Sanat eserleri iletişimsel anlamda bakıldığında insanın duygu ve düşünce dünyasının bir yansıması olarak simgesel işaretlerdir. Sanatçı gerek gerçeğe dayalı olarak gerekse kurgusal ifadelerle bu simgeleri yapılandırır. Nihayetinde izleyicisine bir mesaj vermek veya bir şeyler anlatmak amacındadır. Gerek eseri üreten sanatçı gerekse alımlayan izleyici açısından duygu dünyasına ve soyut kavramlarla örülmüş toplumsal yapılara yeni anlamlar yüklenir. İzleyicinin eserin üretildiği simgesel

kodları bilmesi, onun sanatçının bakış açısını doğru anlamlandırabilmesini sağlar. İzleyicinin sanatçıyla olan ilişkisi yeni bir bilinç boyutuna taşınır. Böylece gerek sanatçı açısından gerekse izleyici açısından bakıldığında iletişimin boyutu bundan sonra farklı bir bilinç düzeyiyle devam eder. Bu bilinçsel değişimler sanatçı ve izleyicinin etki edebildiği toplumsal ortamdaki değişimi de tetikleyecektir. Sanatın dönüştürücü etkisi, hem duygu dünyasına hem de nesneler dünyasına seslenebildiği için insanlığın dönüşmesinde önemli bir paya sahiptir. Sanatçı, içinde bulunduğu toplumsal tarihsel süreçten bağımsız düşünülemez.

Antik Çağ'ın sona ermesinden Rönesans'a kadar olan yaklaşık bin yıllık dönem, tarihçiler tarafından Orta Çağ olarak adlandırmaktadır (Akyürek, 1994: 25). Orta Çağ insanında, kendini içinde bulunduğu yapının bir parçası olarak görmek önemli bir anlayıştır ve bağımsız bireylik düşüncesi hâkim değildir. İnsan kendini bir ailenin, bir toplumun veya bir cemaatin bir parçası olarak görür. Benzer şekilde bir filozof veya sanatçı da içinde bulunduğu toplumsal yapıyla birlikte bir şeyler üreten kolektivist bir anlayış hâkimdir. Hristiyan inancını sistematik olarak düzenleyerek onu Tanrısal akıl yoluyla kavranılır hale getirmeyi amaçlayan Skolastik felsefe, sanatı da etkisi altına alır (Akyürek, 1994: 42). Zira felsefe, bilim ve sanat aynı kaynaktan beslenmektedir. Skolastik felsefedeki sistematik biçimde akıl yürütme mantığı, özellikle 12. ve 13. yüzyıllarda belirginleşerek kendini gösterir. Sanat ve felsefe bir neden sonuç ilişkisi ile birbirine bağlantılıdır (Panofsky, 1995: 23). Bu yüzyıllarda Kilise ve tarikatlar hem felsefenin, hem bilimin hem de sanatın merkezi ve kaynağı konumundadırlar. Sanatçılar ve filozoflar aynı eğitim kurumlarında yetişmişlerdir. Sanatçılar dönemin önemli tarikatları olan Fransisken ve Dominiken tarikatlarının gözde adamlarıdır. Sanatın özü de herhangi bir el becerisi veya virtüözlüğün değil, aklın bir ürünü olarak görülmektedir. Orta Çağ'da din adamı ve sanatçı arasında keskin bir çizgi çizmek de neredeyse imkânsızdır. Önemli sanatsal projeler de genellikle ya tarikatlar ya da Kiliseler tarafından yaptırılmıştır. Bu kurumların yetkilileri sanatsal çalışmaların planlanmasında ve üretim sürecinde etkin bir denetime sahiptir (Akyürek, 1994: 47). Dönemin öne çıkan anlayışı Gotik sanattır. Bu sanatın doğuşu 1137- 1144' de Paris yakınlarındaki Aziz Denis manastırının koro alanının başrahip Suger tarafından yeniden ele alınmasıyla

başlamıştır (Cumming, 2008: 71). Bu yapıda Gotik sanatın bütün özellikleri bir arada görülür. Önemli bir bölümü Gotik stilde inşa edilmiş ve tasarlanmış St. Denis Manastır Kilisesi, dönemin ilk büyük yapısı olarak mimari bir dönüm noktası kabul edilmektedir (Akyürek, 1994: 51).

Gotik sanat sivri kuleleri, kemerleri, devasa vitrayları ve uçan payandalarıyla diğerlerinden bir bakışta kolayca ayırt edilen bir mimari üslubu nitelemektedir (Alkım, 2011: 7).

Fotoğraf-3: Saint Denis Bazilikası / Fransa



Kaynak: <https://gotharch935123840.wordpress.com/2020/12/11/gotik-mimarinin-ilk-izleri-saint-denis-kilisesi/>

Fotoğraf-4: Leon Katedrali / İspanya



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Le%C3%B3n_Cathedral

Fotoğraf-5: Canterbury Katedrali / İngiltere



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Canterbury_Katedrali

Gotik, skolastik düşüncenin mimari ve sanat eserlerindeki yansıması olarak düşünülebilir. Akyürek, skolastik düşüncenin bu dönemde neredeyse bir tekeli oluşturarak toplumun her alanına dolayısıyla sanat anlayışına da yansıdığını söylemektedir. Örneğin, skolastik düşünce ekseninde eğitim görmüş sanatçı, aynı düşünce içinde bulunduğu toplumsal gruplar içinde yetişmekte, sanat eserlerini izleyen toplum da aynı düşüncenin yansımalarını sanat eserlerinde, özellikle dînî yapılarla görmeyi beklemekteydi (1994: 39). Böyle bir ortamda üretilen eserlerde Hıristiyan inancına ait benzer temaların olması kaçınılmaz bir durum olmuştur. Cuming'e göre Gotik sanat, gittikçe kendine güveni artan bir Avrupa'da Kilise'nin merkezî rolünü açıkça övmek üzere tasarlanmış görsel bir dildir. Hâlâ geçmişine bakarak Roma'ya öykünmekte olan bir dünyanın değil; Tanrı'ya doğru kendi devasa anıtlarını yükseltmek için çabalayan, kendinden emin ve farkındalığı yüksek bir toplumun yansıması olarak yorumlanır. Gotik dönem erken Rönesans olarak da bilinen 1300-1500 yıllarını kapsamaktadır (2008: 71). Avrupa sanat anlayışında Hıristiyanlık inancına ait kültürel etkiler bu süreçle belirginleşip daha sonra devam etmiştir.

Rönesans kelimesi, modernizmin düşünsel altyapısını ve sanatsal geleneklerini oluşturan 14. ve 15. yüzyıllardaki kültürel olgunlaşmayı açıklamak amacıyla 19. yüzyılda kullanılmaya başlamıştır (Cumming, 2008: 73). Roma, dönemin önemli sanat merkezi olarak görülmektedir. Rönesans, Orta Çağ' ın skolastik düşüncesinden uzaklaşmaya başladığı, İtalya'nın ticaret ve Haçlı seferlerinden elde ettiği gelirinin arttığı, antik Roma'ya duyulan özlem ile oluşturulmuş antik döneme öykünen sanat eserlerinin yaygınlaştığı bir süreci kapsar. Panofsky "Rönesans sorunu" isimli makalesinde Rönesans'ı; "İtalya'da sanat ve edebiyatta 14. yüzyılda başlayıp, 15. ve 16. yüzyıllarda klasik modellerin etkisi altında olan büyük canlandırma hareketi" olarak tanımlar. Bu sürecin 1933'e kadar uzatılabileceğini, tam olarak ne zaman ortaya çıktığı ve tam olarak ne olduğu konusunda da tarihçilerin fikir birliğinde olmadıklarını söyler (1995: 12). Rönesans'ı Orta Çağ kültürü ve modern kültürün arasına yerleştirir. Modern kültüre daha yakın bir yere yerleştirilmesini de doğru

bulmaz. “Orta Çağ’dan modern çağa geçiş imgesi, büyük bir çarkın dönmesi değil, bir kıyıya doğru yuvarlanan, her biri farklı bir noktada ve farklı bir anda kırılan uzun bir dalgalar dizisi” olarak yorumlar. Rönesans’ı Orta Çağ ve modern kültürle ilişkisi bağlamında ele alır. Dönemlendirme mantığıyla düşünüldüğünde, modern dönem başladığında büyük Orta Çağ düşünce biçimlerinden hiçbirisi bütünüyle yok olmamıştır. Orta Çağ düşüncesinde ve Rönesans’ta nesneler arasında doğal neden-sonuç ilişkisi önemli değildir. Tanrı’nın dünya tasarısındaki önemini sorgulayan simgesel, ayinsel düşünme tarzı öne çıkan bir anlayış olarak varlığını her zaman korumuştur. Modern kültürün büyük ölçüde temelini oluşturan, bireycilik anlayışı Orta Çağ’a oldukça yabancı bir yaklaşımdır (2005: 53-55).

Rönesans toplumlararası ilişkilerin seyriyle gelişmiş, tarihten ve tarihi ilişkilerden beslenmiştir. Orta Çağ koşullarından çıkış arayışları Haçlı seferlerini doğurmuş, bu da İtalya coğrafyası için Doğu ticaretinde etkin bir konuma ulaşmanın yolunu açmıştır. Rönesans, İtalya kent cumhuriyetlerinin ticaret sayesinde edindiği maddi imkânlar sayesinde; kültürel, siyasi ve iktisadi canlılık halidir. Doğu ülkeleri ile ilişkiler hem maddi hem manevi anlamda zenginleşmeyi beraberinde getirmiştir. Batı’nın Doğu’su olan Bizans’ı da kapsayacak şekilde Doğu ülkeleri ile olan ilişkiler, Endülüs kültürel mirası ile temas etme; İtalya coğrafyasında medeni, zirai, kültürel canlanmayı tetiklemiştir. Söz konusu süreç, üretim tekniklerinin yenilenmesi, iktisadi kurumların gelişmesi ve yapılanmasının temellerini şekillendirir. Bu yapılanmada özellikle Büyük Roma İmparatorluğu’na duyulan hayranlık ve özlem etkili olmuştur. Rönesans aynı zamanda eldeki imkânları bir yaratıma ve inşaya dönüştürme anlayışını doğurmuştur. Rönesans’ta belirginleşen bu gelişme ve yenilenme anlayışı sonradan ortaya çıkan modernliğin gelişim sürecinde de önemli bir yapı taşı oluşturur (Coşkun, 2012, s. 65). Avrupa’da gelişmekte olan düşünsel hareketlilik toplumsal, siyasal ve dinsel yapıdaki çatışmalara yol açmıştır. Modern devlete geçiş sürecinde önemli bir yere sahip olan bu çatışmalar ve sosyo-kültürel gelişmeler 16. yüzyılda belirginlik kazanmıştır. Sürecin beraberinde gelişen Reform hareketleri, Rönesans ile beraber modern toplumsal ve siyasal oluşumların temellerini oluşturur (Ağaoğulları, 2011: 92-97).

Reform hareketleriyle beraber Orta Çağ'daki kiliseye olan bağıllık çözülmeye başlar. Reform hareketinin başlatıcısı kabul edilen Martin Luther, özellikle dünyevi iktidar ile kilise arasındaki çatışmada önemli konumdadır. Katolik Kilisesi tarafından tek bir yoruma indirgenen İncil'i her bir bireyin yorumlayabileceğini ve insanların kimseyi aracı yapmadan Tanrı'ya ulaşabileceğini savunur. Luther'in eleştirisi kilisenin kurumsal ve hiyerarşik yapısının yerini eşitliğe bırakması yönündedir (Tüzen, 2018, s. 111). Modernizmin temel yapı taşları olan bireyin yüceltilmesi ve eşitlikçilik anlayışı bu süreçte gelişmeye başlamıştır. Nazan-Mazhar İpşiroğlu, Batı düşüncesinde bireyciliğin ve karar verme özgürlüğünün temellerini; Batı Hristiyan düşüncesinin kökeninde yatan Tanrı inancındaki diyalektik tedirginliğe dayandırır. Onların yorumuna göre Batı Hristiyan düşüncesi karşıt eğilimlerin çarpışmasıyla gelişir. Yüzyıllar boyunca Yahudilikle putperestlik arasında bocalamış olan Hristiyanlık inancında, resim kavgalarının sonuçlandığı 843 yılından sonra düşünce boyutunda önemli bir değişim yaşanır. Yahudilikteki Tanrı inancı her türlü değişikliğin üstünde ve ötesinde kalan bir 'soyut Hakikat' iken Antik Yunan inancında tanrılar cisim kazanır, ruh madde olur. Hristiyanlık inancında Yahudiliğin soyut, Antikitenin somut Tanrı inançları yeni bir bileşim içinde uzlaştırılır. Hakikat değişmezlik içinde dondurulmaz; etkinlik ve hareket, oluşum ve gelişim olarak yorumlanır. Hakikat bir yandan bu dünyada aranırken diğer yandan bu dünyayı aşma çabası içine girer. Karşıt eğilimleri bir arada barındırmak, Batı Hristiyan düşüncesini sürekli bir gerilim, değişim ve tedirginlik içinde tutar. Söz konusu 'tedirginlik' yalnızca kaygı, endişe anlamında değil, özen gösterme, kendini verme, üzerine titreme gibi bir anlamda-insan varlığının özüne ait bir nitelik olarak Batı düşüncesinde bireyciliğin ve karar verme özgürlüğünün kaynağını oluşturur (2010, s. 56-58).

Rönesans, Avrupa'da Aydınlanmanın temellerinin olduğu bir dönemi ifade eder. İncalcık, Yeni Çağ'ın başlangıcı için kesin bir tarih vermenin uygun olmadığı ama 15. ve 16. yüzyılların rolünün önemine vurgu yapar. Zira bu süreçte Batı'daki önemli olaylara örnek olarak; Amerika Kıtası'nın keşfi, İtalya savaşlarının başlaması, Rönesans'ın büyük koruyucularından Lorenzo de Medici'nin ölmesi, Papalığı buhranlı bir döneme sokan Borgialar'ın, Papalığa kadar yükselmesi, İspanya'da son

Müslüman devleti olan Gırnata'nın ele geçirilmesini gösterir. Doğu tarafında ise; İstanbul'un fethiyle Doğu Roma İmparatorluğu'nun ortadan kalkmış olması, Osmanlı İmparatorluğu'nun kesin olarak kuruluşu, bunun Avrupa tarihi üzerinde derin etkileri ve 100 yıl savaşlarının son bulması gibi olay ve süreçlerin etkili olduğunu belirtir (2013, s. 7). Dönemin öne çıkan anlayışına göre; Kral aynı zamanda Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak görülmektedir. Avrupa'ya dini ve dünyevi olarak mutlakiyetçi bir anlayış hâkimdir (Atasoy, 1976, s. 32).

Rönesans dönemiyle birlikte ulus devlet anlayışı öne çıkmış, dini temel alan devlet anlayışlarından vazgeçilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte insanlar, kul ya da ümmet anlamında değil, ulus devletin bir bireyi olarak görülmüştür. İnsanın birey konumuna yükselmesi; yönetici, soylu veya din adamları karşısında hak ve özgürlüklerini dile getirebilmenin yolunu açmıştır (Çüçen, 2006, s. 26). Bireyin konumlanmasıyla ilgili düşünce değişimi, Aydınlanma için anahtar bir konumda yer almaktadır. Rönesans ile birlikte; kaderi Tanrı'nın elinde olan "kul" anlayışından, Tarih'i özgürce inşa ettiği düşünülen insanın doğal tarihine geçilmiştir (Akal 1995: 44). Evrenselci bir ahlak teorisi ile kurgulanmış ve homojen bir kültür projesi olan Aydınlanma, özerk birey anlayışına dayanmaktadır (Tüzen, 2018, s.122). 18. yüzyılda Aydınlanma filozoflarının geliştirdiği modernlik anlayışında 'insan' merkezli bir yaklaşım vardır. Bu süreçle birlikte insan; belirleyici unsur konumuna gelmiş, kendi rollerini, kendi geleceğini inşa eden etkin bir güç olarak görülmüştür (Özkiraz, 2003: s. 7).

Modernitenin düşünsel alt yapısını oluşturan Aydınlanmaya ait temel düşünce dinamikleri; akılcılık, bilimcilik, aydınlanmış din, metafiziğin reddi, ilerlemecilik, insancılık, bireycilik, insan hakları ve özgürlük, evrenselcilik olarak özetlenebilir. Aydınlanma çağında ortaya konulmak istenen, evrensel olarak aynı ilkelerle hareket eden, akıl ve bilim ışığında mekanik bir insan ve doğa açıklamasıdır (Çüçen, 2006, s. 33).

Tarihsel süreç içinde Aydınlanma felsefesi yerini modernleşmenin politik ayağını oluşturan Fransız Devrimine bırakmıştır (Çiğdem, 2006, s. 13). Fransız Devrimi ile, sınıflı feodal toplum yapısının yerini özgürlükçü bir toplum anlayışı

almıştır. Bu süreçle birlikte toplumda; ideali gerçek olanla uzlaştırma amacı güdülmüş, aydınlanma düşüncesinin ilkelerine dayalı bir ideoloji benimsenmiştir (Schapiro, 1966, s.13). Fransız Devrimi sonrasında yeni ulus devletler oluşmuş, burjuva sınıfı daha çok kazanan kesim olarak öne çıkmıştır.

Sanayi Devrimine zemin hazırlayan iki unsur ticaretin artması ve daha fazla kazanma idealidir. Modernleşmenin devam eden uzantısı olarak süreç, Fransız Devrimi ile eş zamanlı olarak başlamıştır. Tarım ve zanaate dayalı olan ekonominin yerini sanayiye dayalı üretim ve buna bağlı olan ekonomik düzenin oluştuğu uzun soluklu bir süreçtir (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, s. 39).

Toplunun ekonomik ve siyasi yapısının, kültür ve sanat anlayışının değişimiyle birlikte gelişen yeni düşünsel değişim süreçlerine genel anlamda modernizm denilmiştir. Modernizm ideolojisi 1789 Fransız İhtilalinden sonra siyasi bir erke dönüşmüş, 19. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan evrimci ve işlevselci toplumsal değişim kuramları da bu altyapı temelinde gelişmiştir (Baran, 2013: s. 62).

Modernizm, moderniteye ve modernleşmeye dayanarak gelişiminin bilincine varan ve geleceğe yönelik amaçlar belirleyen fikrî dönüşümü ve projeyi ifade eder. Wallerstein’a göre toplumsal iyileşmenin mümkün olduğuna duyulan inanç, modernliğin temel taşlarından biri olmuştur (Wallerstein, 2003: s. 154).

Modernizm sürecini hayata geçiren unsurlar; bilimsel, kültürel, siyasal, endüstriyel devrimlerdir. Modernlik; kültürel, siyasal, ideolojik, ekonomik alanları içine alan dinamik bir yapıdır (Giddens & Pierson, 2001: 83). Harvey’e göre; “Birinci Dünya Savaşı’ndan önce ortaya çıkan modernizm, üretim (makine, fabrika, kentleşme), dolaşım (yeni ulaştırma ve haberleşme sistemleri) ve tüketim (kitle pazarlarının, reklamcılığın, kitleye yönelik modanın ortaya çıkışı) alanlarında yeni koşulların yaratılmasında öncü rolü oynamaktan çok, bu koşullara verilmiş bir cevaptır” (2003: 37). Harvey’in yorumuna göre de modernizm, modernliğin zihinsel düzlemdeki yansımaları ifade eder.

Tarihsel olarak modernleşme, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’daki toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerin bir ürünü olarak

gelişmiştir. Ardından diğer Avrupa ülkelerine, 19. ve 20. yüzyıllarda Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayılan bir süreçtir. Batı Avrupa’da güçlü şehir merkezleri olan feodal ve mutlak devletlerde, Doğu Avrupa’da ise daha despotik devletlerde ve daha az şehirleşmiş toplumlarda ortaya çıkmıştır (Eisenstadt, 2014: 11). Bu dönemde yeni endüstriyel durum, endüstriyel üretime sahip olan ülkelerin aşırı zenginleşmesini sağlamıştır. Yeni dönemin zenginleşmiş ülkeleri aynı zamanda modern kültürün de yaratıcıları olmuşlardır (Hobsbawm, 2008: 50-52).

Sanayileşme süreci, geleneksel iş ve üretim kollarını etkilemiş, önceden gerekli olan pek çok iş ve insana dayalı beceriyi de gereksiz kılmıştır. Sanayileşen tarımla birlikte üretim artarken, bu durum tarımda çalışan nüfusun çoğunu endüstriyel alana itmiştir. Dolayısıyla kırsal yaşamdan endüstriyel şehirlere doğru göçler yaşanmaya başlamıştır. Aile alanı da bu süreçten etkilenmiş, geniş ailelerin yerini çekirdek aileler almıştır. Eisenstadt’ a göre yeni aile yapısında ailenin geleneksel etki alanı ve işlevi daraldığından nesiller arası yabancılaşma ve gerilim daha önce görülmemiş bir şekilde beslenmiştir. Bu da toplumsal güvensizlik ve suç gibi unsurların artmasına yol açmıştır (2014: 36). Modern yaşama geçişle birlikte artık insandaki geleneksel toplumlarda olan güven anlayışı sarsılmış, insan yalnızlaşmış, yaşadığı duruma adeta yabancılaşmıştır. Üreten ya da işçi kendi emeğinin ürününe sahip değildir. Marx’ın deyişiyle “işçi, kendi emek ürünü karşısında, yabancı bir nesne karşısındaki ile aynı ilişki içindedir”. İşçi ne kadar çok zenginlik üretir, üretimi erk ve hacim bakımından ne kadar artarsa o derecede de yoksullaşır. Ne kadar çok meta üretirse o derecede de ucuz bir meta haline gelir. İnsanların dünyasının değersizleşmesi nesnelerin dünyasının değer kazanmasıyla orantılı olarak artar (2010: 19-21).

Toprağın sahipliğinin ve endüstriyel sermayenin el değiştirmesi, toplumsal ekonomik güç dengelerinin de bozulmasına yol açmıştır. Kapitalizm gibi ekonomik sömürüye dayalı bir sistemin de modernizmle birlikte işlemesi bu süreçte eşitsizlik üzerine ayrılmış yeni toplumsal yapıları ortaya çıkarmıştır. Çok genel olarak bu ayrım; zenginleşip merkez otoriteye yakın olanlar ve çoğunluğu oluşturan diğer toplumsal sınıflar olarak düşünülebilir. Makine endüstrisine dayanan yeni

ekonominin büyük sermaye sahipleri, aynı zamanda parlamenter sürecin büyük zenginleri ve yeni soyluları olmuşlardır.

Modernleşmenin temel ögesini oluşturan şey düzensizlik ve bozulmadır. Çünkü hem modern hem de modernleşmekte olan toplumlar, değişimin getirdiği sorunlar ve çatışmalarla başa çıkmak zorundadır. Modernleşmeye dayanan hem siyasal hem de kültürel süreçler, çok geniş grupları merkezin (otoritenin) yakınına çekmiştir. Bu süreçler diğer büyük grupları da merkezi, kültürel ve siyasal sisteme yabancılaştırmış ve mevcut merkezde yer alma beklentileri arttıkça da toplumların yabancılaşma duygularının gelişme potansiyelini artırmıştır. Bu durum ise oldukça paradoksaldır (Eisenstadt, 2014: 37). Hiçbir zaman diliminde ya da coğrafyada ‘insanlarının birbirlerinden izole bir hayat yaşamayı tercih ettikleri bir topluma rastlanmaz. İnsan daima sosyal gruplar halinde ve kültürel bir çerçevede içinde yaşamayı tercih etmiştir (Twenge vd., 2007: 56). Geleneksel toplumlarda aile bağlarıyla başlayıp doğal olarak gelişen sosyal birliktelikler aidiyet duygusuyla desteklenerek bireyin güvende olma ihtiyacını beslemektedir. İlkel insanların toplu olarak yaşamaları örneğinde olduğu gibi geleneksel yapıdaki bir topluluğun ilişkileri; grup içinde iş bölümü, tehlikelerden korunma, sosyal meselelerin hızlı bir şekilde çözümü vb gibi alışılmış bir düzeni doğal yollardan kurmaktadır. Ne var ki sanayileşme sonrası hızla değişen yaşam tarzı geleneksel yaşamdaki sosyal bağları da deforme ettiğinden aidiyet yerine yabancılaşmış bir topluluğu ortaya çıkarmıştır. Modern anlatılarda sıkça rastlanan konulardan biri de modern insanın yaşadığı yabancılaşma durumudur.

Hobsbawm yeni orta sınıf insanının modern kent hayatının olumsuzluklarına rağmen yeni hayatlarına alışmalarında; faydacı filozof ve liberal iktisatçıların kendi gazetecileri ve propagandacıları tarafından üretilen, sloganlaştırılmış basit özdeyişlerin rahatlatıcı olduğunu öne sürer. Bu da yetmediği durumlarda yüksek emeller peşinde koşan hırslı girişimcilerin; tasarruf, sıkı çalışma ve ahlaki sofuluk gibi geleneksel ahlak-protestan ahlakı veya başka ahlak- özelliklerinin toplumu telkin edici bir rolü olduğunu söyler (2013: 78). Geçici bir rahatlama sağlayan söz konusu medya içerikleri yerine modern ve post modern anlatılarda yabancılaştırma unsurları

kullanılarak rahatlamanın yerini rahatsız olma duygusu alabilir. İzleyicide oluşan rahatsızlık sayesinde aslında gerçekte olan ile anlatıda olan arasında bir bağ kurulabilir veya gerçek dünya üzerine tekrar bir düşünme sürecine geçiş yapılabilir.

Modern süreç içinde kapitalist ekonominin hızlı yükselişi, metaya verilen değeri arttırdığından, modern orta sınıf insanının kendini değerli ve iyi hissetmesini sağlayacak söylemler egemen ideoloji tarafından kültür, sanat ürünleri ve medya kanalıyla üretilmektedir. Medyanın içeriğini oluşturan görsel-işitsel ve anlatısal unsurlar, sanatın; resim, edebiyat, tiyatro ve sonrasında sinema gibi farklı dallarından kaynak bulmuştur. Medyaya ait içerikler ve sanatsal içerikler, toplumsal süreçlerden etkilenmektedir. Bu nedenle düşünsel, ekonomik ve toplumsal değişimlerin getirisi olarak modernizm sanatı da etkilemiştir. Modernizm diğer yandan düşünce yapısını topluma kabul ettirmek için sanatı ve medyayı da araç olarak kullanmıştır. Modern anlatılarda ve sanat eserlerinde aynı zamanda yabancılaşma duygusunun yansımasını da sıklıkla görmek mümkündür.

1.6.1. Modernleşen Sanatın Toplumsal-Tarihsel Zemini

Modern kelimesinin yeni olana atıfta bulunduğu göz önüne alındığında, sanatta modern kavramı da klasik olan anlayışa karşı geliştirilen yeni sanatsal yaklaşımlar olarak düşünülebilir. Tanımını ve tarihini vermek zor olmakla birlikte modernizmin sanata dâhil olması genellikle klasikleşmiş bazı yapıların değişimiyle başlar. Sanatsal dönüşüm elbette toplumsal-tarihsel süreçten beslenmektedir. Örneğin resimde temsil tarzlarının (Picasso), romanda geleneksel anlatı tekniklerinin (Woolf), müzikte standart tonal sistemin (Schoenberg), dansa klasik bale hareketlerinde (Duncam) ve geleneksel mimari biçimlerde (Le Corbusier) derin üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890-1930 dönemiyle tanımlanır (Shiner, 2010: 328). Söz konusu dönem; Sanayi devrimi sonrası süreci referans vermektedir. Bu dönemde insanlık için Tarım devriminden sonra belki de en önemli devriminin başlamış olduğu söylenebilir. Toffler, insanlığın geçirdiği önemli değişimler açısından üç süreci öne alır. Bunlar; tarım toplumu, sanayi toplumu ve günümüz insanını içine alan bilgi toplumdur (2008: 11).

Sanayi devrimi sonrasında insanlığın mekanikleşmeyle yüzleştiği, topraktan uzaklaşıp kentsel bir yaşama geçtiği, yüzyıllardır süregelen geleneksel bağlarından kopartılıp yüceltilen ama yalnızlaşan modern bireye dönüştüğü bir süreç başlamıştır. Bu dönüşüm birdenbire yaşanmamıştır. Rönesans sürecinde olduğu gibi Aydınlanma ve Sanayi devrimi süreçleri de birbirini etkileyen pek çok dinamiği içinde barındırır. Örneğin 16. ve 18. yüzyılları kapsayan süreçte Yeni Çağın öne çıkan özelliklerinden birisi, feodal beyliklerin yavaş yavaş ortadan kalkması, yerlerine merkeziyetçi devletlerin ve ulusçuluk akımlarının geçmesidir. Bu süreçte tarıma dayalı ekonomik yapı yerini ticarete bırakmıştır (Parlak, 2011: 523). Sanayi devrimi İngiltere’de başlamış ve etkisi kısa sürede yayılmıştır. İngiltere’nin bu sürece öncülük etmesini sağlayan koşulları Parlak; İngiltere’nin diğer ülkelerden zengin olması, feodal toplumdan ticari topluma geçiş sürecini başarılı bir şekilde gerçekleştirmiş olması, bilimsel çalışmalara büyük destekler vermesi şeklinde özetlemektedir (2011: 217-18). Sanayi devrimi sonrası yaşanan toplumsal değişimlerin sanayi da içine aldığı düşünülürse dönemin öne çıkan toplumsal ve sosyo-ekonomik özelliklerine değinmek uygun olacaktır. Bu özellikleri Aron şu şekilde özetlemektedir; geleneksel üretim anlayışına dayalı işletmelerin yapısı değişmiş, fabrikaların ortaya çıkmasıyla birlikte iş yeri ve aile çevresi toplumsal olarak farklı alanları ifade eder hale gelmiştir. Sanayi toplumunda iş bölümü zorunlu bir durum olmuştur. Sanayi toplumunun getirdiği bir diğer durum, sermaye birikimidir. Sermayeyi artırmaya dönük ilerlemeci anlayış tüm sanayileşmiş toplumlarının temel vurgusudur. İşçi olgusu da sanayi toplumlarının önemli bir meselesi olmuştur. Fabrikalarda işçiye olan talebin artması, işçilerin çalışma ve yaşam koşullarının düzenlenmesi durumu da beraberinde getirmiştir (1997: 65-67). İşçi geleneksel toplumdaki aile ortamından, doğadan ve kendi üretiminin sahipliğinden uzaklaşmış, bunun yerine işçi için modern kent hayatı, fabrikalar, çalışma saatleri, üretimin bir parçası olarak mekanik bir düzende çalışma gibi yeni bir yaşam ortamı oluşmuştur. Bu süreçte Aydınlanma düşüncesinin bireye ve onun özgürlüğüne atfettiği güç, yönetici sınıf açısından sağlamlaşırken, işçi sınıfı açısından elde edilmesi için mücadele gerektiren bir özelliğe bürünmüştür. Modernizmin insanlık için vaat ettiği özgürlük ve eşitlik anlayışı bu noktada sarsılmaya başlamıştır.

Sanayi devrimi sonrasında hızla gelişen fabrikalaşma sadece işçinin yaşam koşullarında değil, toplumun her alanında değişime yol açmıştır. Örneğin fabrikada çalışabilmek için köylü kente göç etmiş, kentlerin etrafında, işçi ve işsizlerden oluşan nüfus yığılması oluşmuştur. Geleneksel toplumdaki geniş aile yapısının yerini çekirdek aile almıştır (Göksal, 2003: 12).

Sanayi devrimiyle ortaya çıkan yeni ekonomik düzenle beraber genel olarak yönetsel alanda özel olarak ise kamu yönetiminde işbölümü-uzmanlaşma ve hiyerarşiye dayalı bir kamu yönetimi anlayışı gelişmiştir. Kamu sektörünün özellikle kentsel alanlarda büyümeye başlaması ile birlikte, modern kent hizmetleri ve yerel yönetim birimleri de değişmeye ve önem kazanmaya başlamıştır. Kentsel ve yerel yönetim birimlerinin biçimlenmesi, merkezileşmeye dayalı olarak dönüşmüştür. Bürokrasi, ulus-devlet sürecine dönüşerek bu anlayışın yerleşmesi ve yaygınlaşmasından oluşan önemli değer, norm ve kurumlar sistemini oluşturmuştur. Modern ulus-devletin oluşmasıyla birlikte bürokrasi vazgeçilmez bir hal almıştır. Genel olarak tüm yönetim biçimlerinde az veya yoğun olarak bürokratik bir düzen oluşmuştur. Çünkü ulus-devlet yapılanması merkeziyetçiliğin belirginleştiği ve bunu da bürokrasi aracılığıyla yapabildiği bir devlet formudur (Aksoy, 2016, s. 34-36). Habermas, ulus-devletin sağladığı en önemli iki şeyin; yeni bir *meşruluk* temeli oluşturmak ve yeni, soyut bir *sosyal uyumun* olanaklı hale gelmesi olarak yorumlar. Ulusçu anlayış, yönetilenlerin siyasî anlamda aktif birer vatandaşa dönüşümünü sağlayan kültürel içeriği oluşturur. Bir ulusa ait olmak düşüncesi, o zamana kadar birbirlerine yabancı olan kişiler arasında dayanışmacı bir ilişki kurulmasını mümkün hale getirmiştir. Meşruluk din temelli yönetim anlayışının dışında bir arayışın sonucu olarak, din esaslarını giderek siyasî egemenlikten uzaklaştıran dünya görüşlü çoğulculuğun gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Laikleşme sürecindeki devletin artık başka kaynaklarla meşrulaşması anlayışına dayanmaktadır. Toplumsal uyum sorunu ise kentleşme ve ekonomik modernleşme, mal ticaretinin, haberleşme ağının ve insanlar arası ilişkinin yayılması ve hızlanmasından kaynaklanmış bir durumdur. Halk, Yeni Çağ başlarındaki toplumun mahallî sosyal cemiyet ilişkilerinden koparılmış, bununla birlikte coğrafi açıdan seferber edilmiş ve dağıtılmıştı. Her iki tahrikçi gelişmeye ulus-devlet, vatandaşlarının siyasî seferberliğinin sağlanmasıyla

yanıt verir. Çünkü gelişen ulus bilinci, toplumsal uyumun daha soyut bir biçimini, değiştirilen siyasî kararlar yapısıyla ilişkilendirmeyi olanaklı kılmıştır. Yavaş yavaş hayata geçirilen demokratik katılım sayesinde, *devlet vatandaşlığı* statüsü kavramıyla yasalarca sağlanan dayanışmacılığa yeni bir bakış kazandırılmış olur; aynı zamanda bu anlayış devleti, meşruluğun laik bir kaynağına götürür (2012: 19-20).

Rönesansla birlikte başlayıp Sanayi devrimi ve Fransız ihtilali sonrasında yaşanan düşünsel temelli teknik, ekonomik, yönetsel değişim süreci modern dönemi getirmiştir. Bu süreçle birlikte toplum hayatının hemen bütün alanlarında artık eskiye oranla hızlı bir değişim ve dönüşüm sürecinin de ipi çekilmiş olur.

Sanatta modern anlayışın ilk izlerini -toplumların yönetim yapılarının değişmesiyle beraber bireylerin özgürleşmesinin etkisiyle- sanatçının sanat eserine kendi özgür yorumunu eklediği romantik akımda görmek mümkündür. Rönesans sürecinin son zamanlarında ortaya çıkan bu akımla birlikte sanatçı, klasisizmden ayrılarak kendi kişisel dehasını yansıtabildiği eserlerle bağımsız ifade tarzlarını ortaya koyar. Romantizm, öznelcilik yolunda yeni bir atılımdır. Romantik insan içe dönüktür, kendini dinler. Onun dünyası aydınlık değildir. Geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, yurtseverlik, toprağa bağlılık vb. gibi duygulara dönük konular romantiklerle birlikte sanata girmiştir. Romantizm döneminin sanatçısı bu duyguları olanca şiddetiyle yaşar ve sanatında bunu duyurmak ister. Batı öznelciliğine-rokokonun duyurucu öznelliği- yeni bir duyarlık, duygusal bir içlilik katmışlardır. Bu yüzden bu akım yalnız geniş çevrelere yayılmakla kalmamış, etkisini günümüze kadar da sürdürebilmiştir. Romantizmin geçmişe ait özlem duygusuna örnek olarak Yunan hayranlığına varan konuların ele alması gösterilebilir. Yurtseverlik ve özgürlük duygusu için, Fransız devriminin etkisiyle ortaya çıkan yakın tarihe ait milliyetçi olayların resmedilmesi örnek verilebilir. Romantik sanat anlayışında konu her zaman ön planda bulunmaktadır (İpşiroğlu: 147-151).

19. yüzyıl sonlarında Avrupa’da sanat, Neo- Klasik ve kısmen de Romantik eğilimlere karşılık gelen ‘akademik sanat’ın egemenliği altındadır. 1562’den beri Avrupa’nın önemli sanat kentlerinde açılmış olan sanat akademileri zaman içinde çeşitli gelişmeler göstererek 19. yüzyıl sonuna kadar yoğun etkisini sürdürmüştür.

Sanat akademileri; zanaatçilerle sanatçıları birbirinden ayırarak 'güzel sanatlar' kavramının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Sanatın 'el işçiliği' nden ayrılarak dil, tarih, edebiyat, felsefe gibi entelektüel uğraşlar arasında değerlendirilmesine yol açacak algıyı şekillendirmiştir. Bu kurumlar, sanatın üretim koşullarının yanı sıra izleyiciyle karşılaşmasını olanaklı kılan 'ortamlar' üzerinde de çoğu zaman tek resmi otoriteyi oluşturmuştur. Bu otorite 14. Louis'nin (1638- 1715) 17. yüzyılda Fransız sanatı üzerindeki tek egemen güç olma arzusunun sonucu olarak, doğrudan kralın himayesinden kaynaklanmıştır. Sanatta hem Neo-Klasik hem de Romantik akımı destekleyenlerin ortak noktası, gördüğünü değil zihninden geçeni yansıtması açısından 'idealist' olmalarıdır (Antmen, 2009: 11-12).

Fransız Devrimi sonrasında yaşanan özgürlükçü hareketin etkisiyle sanatta da özgürlükçü ifadeler söz hakkı bulmaya başlar. Aynı süreçte sanat hamiliği de zayıflamaya başlayarak burjuvanın güçlenmeye başladığı bir dönemdir. Fransız ressam Courbet'nin 1855'te Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen resimlerini kendi açtığı kişisel 'Gerçekçilik Pavyonu'nda sergileyerek resmi otoriteye başkaldırması ise, bu dönemde yaşanan akademik-avangard çekişmesinin farklı sanatsal arayışlarla olduğu kadar, bağımsız sanatçı tavrıyla da ateşlendiğine başlıca örnek olarak gösterilebilir. Sanatçının 1855 tarihli "Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori" isimli tablosu kendi ifadesiyle 'yaşayan sanat'ı tanımlar niteliktedir. "Resmin tam merkezinde sanatçı olarak ben, sağ tarafımda sanatçı ve bohem arkadaşlarım; sol tarafımda gündelik yaşamın öteki yüzü, insanlar sefalet, zenginlik, yoksulluk, istismar edenler ve edilenler bulunmakta" diyen Courbet, tüm renkleriyle yaşayan insanlığı sergilemek istemiştir. Resimde, akademik çıplak geleneğine sırtını dönmüşçesine önündeki manzaraya odaklanan Courbet, 1850'li yılların Paris sokaklarında her an karşılaşılabilecek tipleri resmetmiştir. Resimde yer verdiği kişiler dönemin entelektüel ortamına da ayna tutmaktadır. Sosyalist düşünür Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Gerçekçilik akımının edebiyattaki öncülerinden Jules Champfleury (1820-1889) ve bu yıllarda yayımladığı cinsellik ve ölüm temalı şiirleriyle skandala yol açan, ayrıca modernleşme deneyimini tüm derinliğiyle ifade etmeye çalışan Fransız şair ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire (1821- 1867) gibi ilginç kişilere yer vermiştir. Başlığındaki ironinin düşündürdüğü gibi 'gerçek bir

alegori' olan 'Sanatçının Atölyesi', 1850'li yıllarda Fransa'nın ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel özelliklerine ilişkin verilerle doludur (Antmen, 2009: 13). Resmin başlığının ironik oluşu, ayrıca sanatçının kendine ve döneminin öne çıkan kişi ve sanat ortamına ayna tutması açısından söz konusu resimde düşünsel yaklaşımın izlerini görmek mümkündür.

Resim-1: Gustave Courbet, Ressamın Atölyesi, 1855



Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-c/courbet-gustave/gustave-courbet-ressamin-atolyesi-4785/>

19. ve 20. yüzyıl, Sanayi devrimi sonrası Aydınlanma ilkelerinin sıkı bir şekilde uygulamaya konulduğu, teknolojik buluşların hız kesmeden sürdüğü, Batı ülkelerinin sömürgecilik yarışına girdiği bir dönemi ifade eder. Bilimin deney, gözlem, teknik gibi yöntemlere dayanarak getirdiği gerçekçilik anlayışı bir yandan bilimle felsefeyi yaklaştırırken bir yandan sanatçıyı gerçeklik üzerine düşünmeye ve üretmeye itmiştir.

Sanatın ve sanatçının toplumun geçirdiği değişimden etkilenmemesi mümkün müdür? Sorunun cevabı açıkça bellidir. Çünkü sanatçı yaşadığı toplumun bir parçası olarak tarihsel ve toplumsal süreçlerden hem beslenir hem etkilenir. Sanatçı aynı

zamanda toplumsal ve kişisel olarak duyarlılığı yükselir. 19. ve 20. yüzyılda yaşanan değişimlere örnek olarak; buharlı ulaşım araçlarının yaygınlaşması, fotoğraf, sinema, telgraf, telefon, telsiz, radyo, televizyon gibi iletişim araçlarının icadı, uçağın kullanımının yaygınlaşması gibi pek çok teknolojik gelişme elbette toplumsal yaşam üzerinde değişimlere neden olmuştur. Sanatın da bu değişimlere paralel olarak farklı coğrafyalarda farklı seslerle yankı buluyor olması kaçınılmaz bir durumdur. Yine de sanatın modern anlayışta karşılığı sanat otoritelerinden bağımsız bir konumda değildir. Modern sanatın ortaya çıkışında olduğu gibi mevcut otoriter anlayışa başkaldıran, modern gelenekleri yıkan özelliğinden dolayı modernden türemiş olan postmodern sanat daha bağımsız bir noktaya konulabilir.

1.7. Sanatta Modern ve Postmodern Anlayış

Modern dünyanın inşa edilmesinde önemli bir yere sahip olan iletişim araçlarında olduğu gibi sanatın üretimi, izleyicisi ve sunulduğu ortam modern ideolojiye hizmet etme amacıyla kullanılmıştır. Sanat, modernizm düşüncesinin yaygınlaşmasında önemli bir araç olarak görülmüştür. Habermas' a göre modernizmin bu konudaki yaklaşımı; *'Sanat üretiminin adım adım dinsel ve aristokratik-nedensel bağlardan kopartıldığı sanat yapıtlarının, sanatsever bir okurlar, izleyiciler ve dinleyiciler kitlesine, profesyonelleşmiş bir sanat eleştirisi kurumu aracılığıyla ulaştırıldığı bir sanat ortamının kurumsallaştırılmasıdır'* (2001: 359). Bu gibi bir amaç doğrultusunda sanatın içine modern kavramı yerleşmiş olsa da, sanatın kısıtlanamaz, özgün ve özgür doğası gereği modern sanat konusunda da tam olarak bir tanımlama yapmak pek mümkün değildir. Geleneksel kodlara yer veren bir sanat çalışması da modern içerisinde yer alabilmektedir. Bunu postmodern sanat anlayışında daha fazla görmek mümkündür. Yine de modern sanatı anlayabilmek adına temel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Şaylan, sanat alanında modernizmin dört temel özelliği olduğunu ifade eder. Bunlar, sanatsal yaratıcılığın koşulu ve ifadesi olarak özgürlük ve *özgünlük*; sanatçının estetik ve toplumsal konum almasının ifadesi olarak *yansıma ve misyon*; *kültürün metalaşması* -kültürün seri üretimin bir parçası haline gelerek ticari olarak metalaşmış bir ürün olması- ve kültür tüketicisine belirli bir bilinç düzeyi dayatan *seçkincilik* (2002:

80-89). Kovacs ise modern sanatın üç önemli terimi olarak; modern, modernizm ve avangard terimlerini, anlamsal bir karmaşa yaratmamak amacıyla birbirinden ayırmak gerektiğini söyler. Öncelikle modern kavramını açıklar. ‘Modern’in sanatta en sık karşımıza çıkan anlamı; eski ya da geçmiş gitmiş olana karşı güncel ya da sadece yeni olanın değeridir. Ancak bazı durumlarda bu terim iyi sanat veya başka durumlarda kötü sanat yerine kullanılan bir sıfat olarak da karşımıza çıkabilmektedir. ‘Modernizm’; modern kültürünün ve soyutlama, kendini yansıtırma gibi belirli genel estetik özelliklerin tanımladığı sanat-tarihsel bir dönemi belirtir. ‘Avangard’da ise; modern kültürün devrimci, eylemci bir hamleyle şiddetle tahrik edilmesi durumu vardır. Böylece oluşan estetik programlar sanatsal yaratımın ötesine geçer ve sanat ile toplumsal yaşam arasındaki çizgi bulanıklaşır (Kovacs, 2010: 15).

Modernizmle birlikte bir yandan sanat modernleşirken diğer yandan sanat eserini sanat eseri olarak belirleyen genel özellikler erimeye başlamıştır. Sanatçının özgürleşmesinin olumlu tarafının yanında, sanat eseri endüstrileşmeden olumsuz yönde etkilenmiştir. Bunlardan biri *kiç*, diğeri sanatın *yıkıcı yaratıcılığıdır*. Endüstriyel üretimin artması ile ürünün özentiliğinin artması ve değersizleşmesi olarak ifade edilen *kiç* (kitsch) kavramı; geçmişin herhangi bir sanat eserine öykünen, ancak onun kalitesini sağlayan biçimsel disipline ulaşamamış biri tarafından cüret edilerek yapılmış, seviyesiz bir özentili üründür. *Kiç*, bir sanatçının vardığı kaliteden haberi olmadan, disiplinsiz bir hayranlığın sonucu olarak ortaya çıkar. (Turani; 2011: 57). *Kiç*, her ne kadar modern sanat içinden ayıklanmaya çalışılsa da postmodern sanatın da bir özelliği olarak görülmüştür.

Postmodernizm popüler kültür ve medya ile birlikte yeni bir tüketim algısı ortaya çıkarmıştır. Bu algı her şeyi tüketim üzerine kurulu olan yığınları ortaya çıkarmıştır. Zaman içinde, tüketimle birlikte kişinin kendi ürettiklerine şeyleşmesi, kendine yabancılaşması, özne olarak istenç nesnesine karşı yabancılaşmasıyla sonuçlanmıştır. Bunun sonucunda da özne ile nesne arasındaki mesafe artmış ve bu mesafede boşalan yeri tüketim edimi doldurmuştur (Hatipler, 2017: 33). Endüstriyel ve kapitalist sistemin bir getirisi (veya götürüsü) olarak ortaya çıkan her şeyin metalaşması durumu sanatı da etkileyerek sanat eserlerini alınıp satılan metalara

dönüştürmüştür. Bu duruma sanatın yaratıcı yıkıcılığı denilmektedir. Aslında bu durum, modernite projelerinin altında yatan *yaratıcı olmak için yıkıcı olmak* düşüncesinin bir yansımasıdır.

Özellikle 1960'larda yaşanan toplumsal değişimlerin etkisiyle düşünsel, mimari ve sanatın çeşitli alanlarında modern duruma tepkiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Modern kültür, bunalıma girip sistemlerin kendini sorguladığı, sadece kendine gönderme yaptığı bir sürece girdiğinde, postmodernite önce edebiyat ve mimaride ardından diğer sanat dallarında ortaya çıkmıştır (Şentürk, 2011: 107).

Postmodernizm, çoğunlukla modernizm karşıtı gibi görünen ama aslında modernizmin tıklandığı noktada onu eleştirerek değiştirip dönüştüren bir sürece atıfta bulunur. Postmodernizm, modern sanatta görülen; özgün, üslup, nitelik gibi seçkin nitelikleri olmayan, kitsch, karışık, kaos barındıran eserlerin oluşturduğu, kuralsız bir yapı ortaya çıkarır. Modernizmin hiyerarşi, düzen, merkezileştirilmiş kontrole dayanan yapısının yerini; anarşiye dayalı, düzenin yıkıldığı, merkezi kontrolün kalktığı bir durum almıştır. Büyük söylemler ironik şekilde yıkılarak yerini yerel söylemlere bırakmıştır. Modern süreçte işsizlik ve savaşların getirdiği göç olgusuyla birlikte alt sınıf ve göçmenlere ait kültürel farklılıklar yaygınlaşarak orta sınıfı etkilemiştir. İletişim teknolojilerinin ulaşılabilirliğinin artması çok kültürlü ve çok sesli yapının bilinirliğini artırmıştır. Özellikle Batı'da modernliğe eleştirel bakış ile yaklaşan düşünürlerin sayısının artmasıyla geleneksel noktada sanat kuramcılarının sarsılmaz görünen otoritesi, sarsılma sürecine girmiştir. Postmodern durumun sanat alanında yarattığı şok, en sağlam biçimde savunulan mitleri yıktığı yerde daha derinden hissedilmiştir. Dolayısıyla postmodern durum, entelektüel dünyada yaygın bir tedirginlik duygusu biçiminde yankı bulan mekanizmaları ve postmodern kriz fikrinin açığa çıkardığı geleneksel entelektüel uğraşı stratejisini yeniden tartışmaya açmıştır (Bauman, 2003: 168).

Postmodernist sanatçılar modernizme özellikle; sanatın metalaşması, sürekli yenilikçilik, geçmişin reddi gibi konularla ilgili eleştirel tavır sergilemişlerdir. Sanattaki postmodernizmin başlıca niteliklerinden birisi, biçimsel normlar yanında biçimsel yöntemlerin çeşitliliğidir. Biçimsel çeşitlilik üstüne yapılan bu vurgu

modernist estetiğe duyulan geniş güvensizliğin bir uzantısıdır. Postmodern sanatta kural karşıtlığı ve sınırların saydamlaşması söz konusudur, özne merkezden uzaklaştırılmıştır. Aslında, postmodern estetikleştirilmiş öznelcilik, öznesiz bir öznellik politikası paradoksunu sunar ve toplum teorisinin öznellik konusunda daha zengin açıklamalar sunmasına ihtiyaç olduğuna dikkati çeker. Postmodern sanatta gerçeklik; tezatlı, kaotik ve belirsizdir (Sarup, 2010).

Artık ilerleme ve gelişme zorunluluğunun baskısını üstlenmeyen postmodern sanatçı kuralların kısıtlayıcılığından arınarak çoklu söylemlere, bütünselliğe, öteki ile olan bağlantılara da dikkat çekerek dağınık ama bir sonraki süreci düşünmeye yönlendiren bir oluşumun parçası olarak hareket eder. Modern sanata yapısalcı bir yaklaşımla bakıldığında, sanat eserinde *gösterilen* düzleminde ‘kapalı yapıt’ anlayışı ön plandadır. Sanat eseri tek bir bütün olarak ele alınır. Postmodernizmin sanatında ise post yapısalcılık anlayışı yaygındır. Bu bağlamda gösterilen, metinlerarası bir yapıyla ‘açık uçlu’ ifade tarzlarını benimser. Metinlerarası ifadeleri çözmek, izleyicinin aktif bir konumda olmasını da gerekli kılar. İzleyici bu bütünsel sürecin bir parçasıdır ve düşünömsellik izleyiciyi sanatın yanılsamacı etkisinden arındırılmış, çıplak bir gözle süreci görmeye ve katılmaya davet eder.

Bauman postmodernizm için, modernizmin öz düşünömselliği olduğunu öne sürer (1996). Postmodernliğin, kendi imkânsızlığıyla uzlaşan iyi ya da kötü, bununla birlikte yaşamaya kararlı olan bir modernlik olduğunu ifade eder. Düşünömselliğin insanı modernizmin kesinliğinden uzaklaştırarak bir kimsenin bir şeyden emin olmasının imkânsızlığı gerçeğini fark etmesini sağladığını öne sürer. Bu durumu postmodern bilgelik olarak yorumlar (2000: 29). Kesinlik ve büyük ideolojiler modern yapıların oluşturulması ve tanımlanması için modernizmin kullandığı yapılardır. Postmodern söylemde ise farklı ve bu durumun zıttı olarak; kesinlik ve rasyonellik, Batı merkezli bir düşünüş tarzı olarak aşırı değer yüklendiği için eleştiriye tabi tutulur. Postmodern tartışmalar Batı toplumu, kültürü ve en temelde felsefesi üzerine öz bilinçliliğinin, öz düşünömselliğin ifade edilmesidir (Bauman,1996:143).

Söz konusu katılım ister bilinç düzeyinde olsun isterse iletişimsel bir süreç dönüşsün, her şekilde toplumsal yapıların değişmesi için anlamlıdır. Neticede sanat hayatın bir parçası olarak düşünsel dünyayı ve dolayısıyla toplumsal dinamikleri etkileyen bir alandır.

1.8. Sanatın Düşünümselliği

Düşünümsellik genellikle yanlışlıkla Batı geleneği olarak adlandırılan şeyle sınırlı değildir, dili kullanan insanların "konuşmaktan bahsettiği"; bilinç, dil, sanat ve iletişim üzerine düşündükleri her yerde mevcuttur. Düşünümsellik felsefi, edebi ya da akademik geleneklerle sınırlı değildir; müziğin farklı türlerinin sözlerinde ve kitle iletişim kültürünün ticari ürünlerinde eşit derecede fark edilebilir. Aynı zamanda dilsel bir anlamı vardır. Dilde, dil hakkında bir konuşma yoluyla dil üzerinde düşünmek için de kullanılabilir (Stam, 1994: xiii). Düşünümsellik, ortaya çıktığından bu yana her ne kadar felsefenin bir parçası olsa da dil kategorisini sistematik olarak değerlendiren yaşadığımız dönemde, düşünümsel sorular kesinlikle merkezî hale gelmiştir. Yüzyılımızda dil; temel bir paradigma, zihin için sanal bir anahtar, sanatsal ve sosyal uygulamalara ve aslında bütünüyle insan varlığına dönüşmüştür.

Düşünümsel yaklaşım sanatın kurgusallığının farkında olunmasını sağlayarak izleyicinin öncelikle “bu gördüğüm bir yapıtı” mesajıyla birlikte okumasını sağlar. Sanatçı izleyicisine nesnel gerçeğin ötesinde bir dünyadan değil kimi zaman kendi varlığını da dahil ederek, nesnel gerçeğe yakın bir yerden seslenir. Düşünümsel mekanizmalar, metinlerin kendisi ve kendi ekonomik, sosyal/ideolojik, estetik oluşumu hakkında bilgi üreten kodların çalışmasını sağlar.

Modernizm düşüncesi sanayi sonrası toplumun yapılanmasını hızlandıran bir süreci tetikler. Düşünümsel yaklaşım ise modernizmin sanat ve düşünce alanındaki dönüştürücülüğünü destekleyen bir özelliğidir. Kendini yansıtmanın, belki de sanat dallarında modernizmi tanımlayan en karmaşık ve güç genel özellik olduğu söylenebilir (Stam, 1992: xii). Düşünümsel yaklaşımın sanattaki karşılığı, kullanıldığı sanat alanına göre değişmekle birlikte en genel haliyle, sanatın oluşturduğu illüzyonun yıkıldığı bir yöntem olduğu söylenebilir. Düşünümselliğin

sanatsal anlamda yapıları bozan bir tarafta olduğu görülür. Kimi zaman sanatçı kendini eleştirirken, kimi zaman düşünce sistemleri, üretim süreçleri gibi daha kurumsallaşmış yapılar eleştirilir. Böylece toplumsal ilerleyişin bir aracı olarak sanat; sürekli yeni anlamlar inşa ederken bu anlamları da sorgulamaya açarak modern toplumun sürekli değişen kaygan yapıları arasında kendi devingenliğiyle yerini almaya devam eder.

Düşünümsel yaklaşım, sanatçıların eserlerinde kendini yansıttığı, sanat kurumlarını sorgulamaya açtığı veya sanat eserinin yapılanma sürecini sorgulamaya açarak izleyicinin bu süreçlerin gerçek yaşamla olan bağlarını tekrar okumaya davet ettiği bir yöntem olarak düşünülebilir.

Modernist düşünce, düzeltilmiş bir gerçeklik yanılsamasının kaynağı olarak yapay olanın eleştirisini içerir (Kovacks, 2010: 237). Stam ve Kovacks bu özeleştirel sürecin başlangıcının 17. yüzyılın ilk çeyreğinde, dönemin Avrupa edebiyatında ve tiyatrosunda olduğunu söyler. Stam, Cervantes'in Don Kişot romanından yola çıkarak -Brecht'in düşünümsel tiyatrosunu da yanına alır- sinemanın kendini yansıtan yönlerini araştırır. Kovacks ise Cervantes'in kurmacayı *alternatif* ve *düzeltilmiş* bir ahlaki evren olarak kullandığını söyler (2010: 237). Zira Stam de düşünümselliğin farklı amaçlarla kullanıldığını, edebiyat, oyun, film gibi anlatısal metinlerde kendi yapısallığına gönderme yapan yöntemler kullandığını söyler. En genel haliyle geleneksel olana alternatif bir amaçla kullanıldığını söyleyerek “*diğer gelenek*” olarak adlandırır (1992: xi).

Stam, sanatta düşünümselliğin yüksek modernizm döneminde gelişme gösterdiğini; soyutlama, bölümlendirme ve sanatın süreçleri ve malzemelerini öne çıkarma ile karakterize edilmiş temsili olmayan bir sanatı çağrıştırdığını söyler (2014: 162). Sanatta düşünümsellik ya da özdüşünümsellik; sanatçının, eserin, sanatsal üretim ortamının ve seyircinin kendi üzerine düşünme, eleştirme, kendini nesneleştirme sürecidir. Düşünümsel bir yaklaşımla üretilen eserde, sanatçının hem kendisi hem de seyircisi üzerinde kurduğu iktidar sarsılır. Sanatçı seyirciye üretim sürecini gösterirken, gizlilik ortadan kalkar, izleyici ve sanatçı arasında gerçeklerin yeniden değerlendirilmesini önceleyen iletişimsel bir bağ kurulur. Sanatsal anlamda

ifade edildiğinde düşünömsellik; kendilerini göz önüne alan költürel üretimlerin metaforik olarak kendilerine öz saygıyla bakmasını da ifade eder. Bu öz saygı durumu nadiren narsistik ve rahatına düşkün olarak suçlanmaya da sebep olmaktadır (1992: xii).

Sanatsal düşünömsellik; eserin kendi yapımına dair unsurları, sanatçının kendisini, eserin metinsel etkilerini ve süreçlerini öne çıkaran bir yöntemdir. Düşünömsel bir yapılandırma içinde olan sanatçı son sözü söyleyen değil, kendisi bizzat söylenen pek çok sözden biridir ve kendine dönük eleştirileri dinleyendir.

1.8.1. Resim Sanatında Düşünömsellik Üzerine

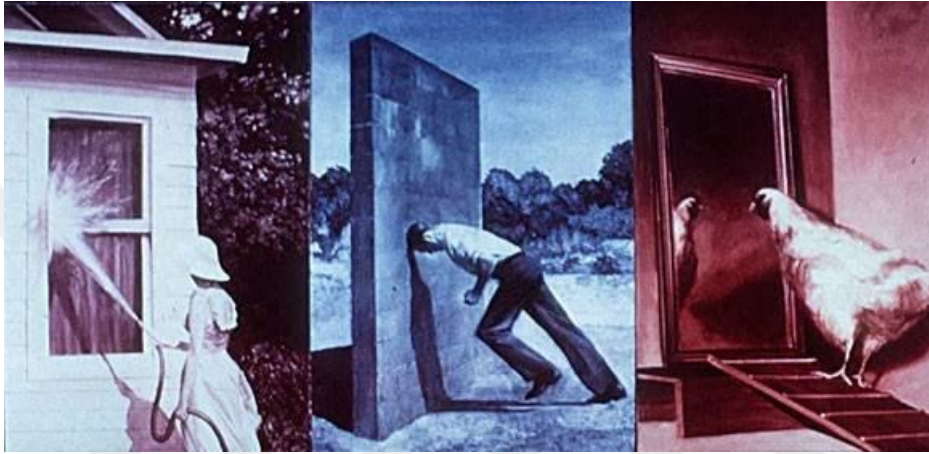
Resim sanatında otoportre uygulamaları, sanatın pek çok dalında gelişen/değişen bireysel ve toplumsal dinamikler açısından konu bağlamında ‘ben’ kavramına yönelmektedir. Bunun ötesinde otoportre çalışmaları yaratıcı düşünce ve üretim olanaklarının zenginliği ile sanatsal sınırları ortadan kaldırmaktadır. Otoportreler, sanatçının görsel, zihinsel ve duygusal kimliği/kışılığı üzerinden izleyiciye sınırsız ifade olanakları sunmaktadır (Kayahan ve Çevik, 2020: 209). Bu bağlamda postmodern anlayışın sınırları ortadan kaldıran ve izleyiciye çoklu okuma olanakları sunan ifade yöntemlerinden biri olarak otoportreyi düşünebiliriz. Otoportre aynı zamanda sanatçının kendini nesneleştirmesi ve sorgulamaya açması nedeniyle düşünömseldir.

Magritte’in 1937 yılında çalıştığı “Not to Be Reproduced” adlı eseri izleyicide ‘ben’e dair sorgulamalara yol açar. Magritte bu eserinde ayna karşısındadır ama izleyici ve sanatçı olarak kendisi de kendini değil arkası dönük halini görmektedir. Ayna gerçeği yansıtmamaktadır. Bu yansımanın veya yanılsamanın nedenlerini izleyici sorgulamalıdır. Bingöl’e göre Magritte bu eserinde kendini değil öne sürdüğü karşıt tavrı sorgulamaya açmıştır. Resim, başkasının ve kendisinin kendine nasıl baktığını ve aslında gerçekliği sorgulatan bir metafor olarak sunulmuştur (Bingöl, 2019: 87).

Düşünömsel bakış sadece sanatçıya veya sanat eserine değil onun üretim ortamı ve kurumsal yapısına karşı da mümkündür. Nitekim modern sanatta sanatın

ve sanat kurumlarının metalaşması üzerine bir eleştirel bakış getirmek amacıyla, özellikle resim alanında çeşitli sanatsal girişimler görmek mümkündür. Örneğin 1982’de yaptığı “A Short History of Modernist Painting” isimli çalışmada Mark Tansey resim sanatını kullanarak sanatın bir çeşit özdüşünümsel yorumunu yapmıştır.

Resim-2: A Short History of Modernist Painting, Mark Tansey, 1982



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/mark-tansey/a-short-history-of-modernist-painting-1982>

Söz konusu çalışmada ressam büyük ölçekli üç kanatlı bir düzenek kullanarak resimdeki yanılsamadan uzaklaşmayı amaçlamıştır. Birinci panelde görünen, evinin bahçesinden pencereyi yıkayan kadın; resmi dünyada bir pencere olarak görme anlayışını silme girişimidir. İkinci panelde başını beton duvara dayamış bir adam resmedilmiştir. Bu kısım ise formalizmin yükselişi ve onun resmi düz bir zemine indirme çabasına karşı bir göndermedir. Üçüncü paneldeki bir tavuğun aynada kendini ciddi ciddi seyretmesi ise; konusu kendisine dönüşen sanatın kendine gönderme yapmasına bir anıştırmadır. (Heartney, 2008: 346). Bu çalışma modern sanattaki sanat kurumları ve değerlendirmelere de bir gönderme niteliği taşır. Sanatçıların sanat dünyasında kendi yerleri hakkında açık değerlendirmeler yaptığı bir yaklaşım olan ‘kurumsal strateji’ diye bilinen yaklaşım da modern sanatın düşününselliği içinde değerlendirilebilir. Bu yaklaşımın öncülerinden biri Marcel Ducamp hazır yapımlarıyla bir şeyin sanat sayılıp sayılmamasını belirleyen şeyin

kendi başına nesne değil, onun görüldüğü bağlam olduğu fikrini ortaya atmıştır. Ducamp'ın “Boite-en-valise” (1966) isimli çalışması, sanatçının en ünlü eserlerinden bazılarının küçük reproduksiyonlarının bulunduğu bir deri valizdir.

Fotoğraf-6: Boite-en-valise, Marcel Ducamp, 1966



Kaynak: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crg7xzG>

Ducamp'ın eleştirisi tekil sanat nesnesinin kıymetliliğine, eserlerin depoları olan müzelerin bile seri üretimle genişletilebileceği düşüncesine dayanmaktadır (Heartney, 2008: 346). Modern sanatın kendine gönderme yapma süreci, düşünömselliğin gerektirdiği gibi, sanatçının kendine, sanatsal üretimi sağlayan kurumsal yapılara, sanatsal bakış açısına veya sanat eserinin kendi yapısını bozma şeklinde gerçekleşir. Modern sanattaki bir diğer düşünömsel yaklaşıma örnek, 1980'lerde sanat piyasasının canlanmasına bir tepki olarak ortaya çıkan “meta eleştirisi sanatı”dır. Pahalı sanat eseri koleksiyonu yapmanın bir moda haline gelmesiyle, sanatçılar kendilerinin lüks bir pazara mal üreten kişiler olma durumunu irdelediler. Heartney bu doğrultuda ortaya konan eserlerin çoğunun kendi yüksek sanat olma iddialarıyla dalga geçer nitelikte olduğunu söyler (2008: 349).

Modernizmin görsel sanatlar üzerindeki etkisi, şeffaflıklarını kaybetmelerine ve illüzyonizmlerinin doğasını keşfetmelerine neden olmuştur (Loshitzky, 1992). Bu nedenle düşünümsel yöntemler modernizmin şeffaflıkları ortadan kaldıran ve yanılsama ile gerçeklik arasındaki ilişkileri sorgulatan yöntemlerdir. Örneğin kübizm, sürrealizm gibi sanat akımları bu bağlamda düşünülebilir. Picasso ve Braque gibi kübist sanatçılar, konularını ‘gerçeklik’ te gördükleri gibi değil, nesne yüzeylerinin ardına bakarak aynı anda iç ve dış yapılarını ortaya koyabilmek için değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamışlardır. Aşağıda bulunan Picasso’nun ünlü tablosu Guernica ile İspanya’nın Guernica şehrinin hem iç savaşla hem de Nazi uçakları tarafından bombalanmasının ardından yaşadığı dramı anlatmıştır.

Resim-3: Paplo Picasso, “Guernica”, 1937



Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Guernica-by-Picasso>

Belçikalı sürrealist ressam René Magritte'nin otoportre çalışmalarının yanı sıra gerçeklik ile yanılsama arasındaki gerilimi araştıran resimleri, bize konuyla ilgili felsefi anlayışlar sunar. Örneğin “İmgelerin İhaneti” isimli çalışmasında bir piponun resmedildiği tabloda, piponun altında “bu bir pipo değildir” yazarak izleyicinin gerçeklik algısını sorgulamaya açmıştır. Ressamın yazdığı şey doğrudur, görünen şey bir pipo değildir. Ancak resmedilen görüntü bir pipoya ait olduğu için zihinsel olarak piponun kendisi gibi algılanır.

Resim-4: René Magritte, “La trahison des images”, 1928-1929



Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-La-trahison-des-images-1928-1929-Fonte-Disponivel-em_fig1_334813264

Tablonun 1928’de yapıldığını göz önüne alırsak o zamana kadar tablolarla yalnızca görsel imgelere alışkın olan izleyici, görsel ifadeyle birlikte yazılı ifadeyi karşısında bulduğunda sarsılmıştır. Yazılı bir metne mi yoksa görsel bir imgeye mi odaklanması gerektiği ikilemini yaşamıştır. Ayrıca görüntüde görünen imge ile yazılı metnin içeriği zıtlık içermektedir. Bu diyalektik kriz ile yazılı metin, imgenin gerçekliğini sorgulamaya açmıştır. Foucault bu işlemin, Magritte tarafından gizlice kurulmuş ve sonra titizlikle çözülmüş bir kaligram olduğunu söyler. Figürün her bir ögesi, bunların karşılıklı durumu ve bağıntısı, tamamlanır tamamlanmaz iptal edilen bu işlemde kaynaklanmaktadır. Böylece sanatçı dil ile görüntü arasındaki geleneksel bağları da bozmuştur (2001: 23). Bir kaligramda metnin işaret ettiği ile imge olarak sunduğu şeyler birbirini çelebilir ve Magritte’in girişimleri de tam olarak bunu amaçlamaktadır (Gültekin, 2017: 53).

Magritte'nin ana kaygısı ‘pencere sorunu’, iç ve dış arasındaki bağlantı olarak pencere ve gerçeğe bakan bir pencere olarak resimdir. Bu meşguliyetler, şeffaf ve opak metinlerle mevcut edebi kaygıları ve film görüntüsünün ikonikliğin sinematik sorgulamasını andırmaktadır. (Loshitzky, 1992). Stam’in dediği gibi “düşünsel

yöntemler sanatın gerçekliğe açılan bir pencere olduğu varsayımını da alt üst etmektedir” (1992: xii). Bu bağlamda Magritte’nin sanat anlayışı modern sanatın düşünümsel araçlarıyla yapılandırılmıştır. Yine Magritte’nin pek çok tablosunda kendini resmettiği ancak kendine bakışını da gerçekliği sorgulayıcı bir üslupla ele aldığı görülmektedir. Otoportrelerinde kendi gerçekliğinin farklı boyutlarını da sorgulamaya açmaktadır.

1.8.2. Tiyatroda Düşünümsellik Üzerine

Tiyatroda düşünümsellik kavramı, dramatik formun eleştirisiyle işkili olan meta dram kavramıyla ilişkilendirilir. Çünkü meta dram için en genel tanım ölçütü düşünümsellik kavramına karşılık gelen öz yansıtmadır. Öz yansıtma dramatik ileti uzlaşım sal bağlarından koparılır ve iletinin estetik karakterine bir vurgu yapılır. Gösterilenlerin tamamen kurmaca olduğunun altını çizen meta dramda, yansıtmanın nesnesi dramdır (Karacabey, 2007: 146). Tiyatroda dramı konu edinen metinlerde, tiyatronun oyun niteliğine dikkat çekilir. Dramatik öz yansıtmanın dram içi kullanılmasına örnek olarak Hamlet metnindeki oyun içinde oyun verilebilir. Böyle bir yöntemle seyirci dramın dışına çıkartılır ve yanılsama ile yanılsamanın bozulması oyunu arasında kalan izleyicide kurmaca ile gerçekliğin sınırları belirsizleşir. Karacabey, meta dramı klasik metinleri yapı bozumuna uğratma yöntemlerinden biri olarak yorumlar (2007, s. 149). Modern anlatım yöntemleri olarak epik tiyatro ve absürd tiyatro meta dramı eleştirel bir araç olarak kullanan teatral anlatım modelleridir.

Lionel Abel’in tanımladığı meta-tiyatro kavramı iki temel varsayım üzerine kuruludur: “*Dünya bir sahnedir ve hayat bir rüyadır* “ (1963, s. 48). Abel, meta tiyatrodaki kendini yansıtan (self-referring) karakter olarak, Cervantes’in meşhur romanının kahramanı Don Kişot’u gösterir. Ona göre “*Don Kişot, hiç kuşkusuz kendi oyununun yazarıdır; daha modern bir anlatımla, kendi yönetmeni, sahne amiri ve dekor sorumlusudur*” (1963: 65). Cervantes’in “Cezayir Zindanları” adlı eserini inceleyen Şahin, yazarın oyunda komedi ile trajediyi, gerçekle kurmacayı aynı anda ustalıkla yansıtmayı başardığını söyler. Bu başarının sebebi olarak da oyunun,

yazarın kendi esaret yaşantısı, acı ve tutkuları, tarihsel olaylar ile toplumun içinden gelen karakterlerin öz yansımasından kaynaklandığını ifade eder (2018: 47).

Çağdaş toplumu sosyo-politik narsisistik örgütlerin ve narsisistik düşünce tarzlarının yaygınlığı ile karakterize etmeyi düşünen Christopher Lasch, absürd tiyatronun yükselişinin bu narsisistik eğilimi yansıttığını öne sürer. Absürd imgesi, ona göre, ‘günlük hayata yeniden girer ve varoluşa teatral bir yaklaşımı, benliğin bir tür absürdist tiyatrosunu teşvik eder’ (1991: 90).

Absürd tiyatronun öncülerinden olarak kabul edilen Samuel Beckett, yazarken öz farkındalığı elinden hiç bırakmaz. Oyunlarının aynı özelliği barındırmasını sağlar. Beckett, tiyatrosunda ironi aygıtını kendine işaret etme, içinde bulunan ortamın farkında olma, yazarın izleyicinin kastedilmesi gibi teknik seçimlerle işler. Absürd tiyatronun temel anlatım unsurlarına genel hatlarıyla bakıldığında; oyun kişileri belirgin bir yere ait değildir. Diyaloglar birbirini karşılamaz veya neden-sonuç bağlantısıyla ilerlemez. Oyun süresi boyunca bütün olup bitenlere rağmen oyunlarda ‘özetlenebilir’ ya da ana hatları çizilebilir bir olay dizisi bulunmaz. Oyunlardaki ilerleyişe rağmen dramatik anlamda bir gelişmeden söz etmek genellikle imkânsızdır. Bu çelişkilerin varlığı, karşıtlıklardan beslenen ironi açısından oldukça zengin bir kaynak oluşturur (Güçbilmez, 2003: 96-97).

Güçbilmez, Stonehill’in “The Self-Conscious Novel” isimli kitabında bahsettiği, öz-gönderimsel ya da kurgusal niteliğine farkındalık geliştirmiş ya da başka bir deyişle üst kurmaca metinlerin anlatımlarına ait özellikleri şu şekilde özetlemektedir:

- *Anlatıcının metnin düzenlenişiyle belirgin biçimde ilgilenmesi*
- *Birbirini takip eden anlatıcıların ardında kontrollü biçimde asıl yazarın anımsatılması*
- *Okura doğrudan seslenilmesi*
- *Metinsel öz-gönderimlerin diğer bunu sağlayan niteliklerin yanısıra, kitabın kitap olduğuna dair anımsatmalarla yapılması*

- Karakterlerin ve eylemlerin kasıtlı olarak ikna edici olmayan yollarla sunulması

- Okurun görselleştirmesini engelleyen betimlemeler yapılması
- Bakış açısı ve odağın belirgin biçimde yön değiştirmesi
- Sahneler arasında beklenmedik dönüşümlerin yaşanması
- Kronolojik sıralamanın sıklıkla kesintiye uğraması

“Biçime ilişkin özellikler

- Göze çarpacak şekilde yapay biçim ve dil kullanımı
- Birbiriyle uyuşmayan biçim ve anlamların birlikte kullanılması
- Dilsel anlaşılmazlık
- ‘Parabasis’ iki konuşma ya da yazma kodu arasındaki süreksizliğin aniden su yüzüne çıkarılması

- Söz oyunlarının kullanıldığı çok anlamlı, çok katmanlı dil kullanımı

Yapıya ilişkin özellikler

- Yapay yazın biçimlerini ön plana geçirmek için olay örgüsünün ikinci plana atılması

- Mise-en-abyme(anlatı içinde anlatı)
- İç anlatının dış anlatıyı anlam ve yapı düzeyinde öne çıkarması

Kişileştirmeye ilişkin özellikler

- Karakterin insani özelliklerinden sıyrılması
- Kurmaca kimliğinin farkında olan, kendilerini yaratan yazara seslenen karakterler

- Parodi ve simetri yaratmakta kullanılan ikiz karakterler

- Grotesk ve komik isimler

Temaya ilişkin özellikler

- Kurgu ve gerçek ilişkisini tematik olarak ele alma
- Yazınsal doğalcılık geleneğine ve uyuşumlarına karşı belirgin ve kasıtlı bir direnç gösterme

- Metnin yazınsal eleştirisini metne dâhil etme

- Öz-parodi

- Paradoks

- Öz-gönderimin, fiziksel gereçlerle birbirini yansıtan aynalar, eş merkezli çemberler vb. ve karakterlerin davranışlarıyla (yakın geçmişin sürekli tekrarı vb.) yansıtılması

- Ölümün hem yanılsamayı yok eden, hem de kurmacayı yaratan niteliğiyle sunulması

- Kurmacanın kendine yeten bir oyun olduğunun ima edilmesi

- Düşsel gücün özgürlüğünün, gerçekliğin inatçı varlığına karşı yüceltilmesi

- Gerçeklik yanılsamasını kırarken ironik şekilde gerçeğin temsiline ulaşılması gibi nitelikler.

Bu sıralama üst-kurmaca yazın için yapılmış bir çalışma olsa da dramatik-üst kurmaca için de büyük ölçüde geçerli özellikleri içermektedir (2005: 175-177).

Tiyatroda düşünömsellikten bahsederken epik tiyatro anlayışıyla sinemayı da etkileyen Brecht'ten bahsetmek gerekir. İpşiroğlu, Brecht'in klasikleri kendi dünya görüşünün doğrultusunda hem tarihselliği içinde, hem de bugünün anlayışıyla değerlendiren bir dramaturgi çalışması yaparak günümüz yönetmenlerine yepyeni yollar açtığını söyler. Brecht'in klasiklere yaklaşımının en belirgin özelliği, ele alınan sorunlara klasik yazarların bakış açısıyla değil de kendi eleştirel bakış açısından bakması, böylece izleyiciye belirli bir özgürlük tanınmasıdır (1995: 17). Brecht, 1930'larda hem geleneksel tiyatrodaki hem de Hollywood sinemasındaki dramatik gerçekçi modelin güçlü, Marksizm bağlantılı bir eleştirisini geliştirmiştir (Stam, 2000: 156). Brecht'in başlattığı epik-diyalektik anlatı; gerek tiyatrodaki gerekse sinemada geleneksel anlatının izleyiciyi esir alan, pasifleştiren ve adeta uyuşturan etkisini yıkmayı amaçlayan politik bir silah olarak görölmüştür. Brecht anlatıyı toplumsal yapıyı oluşturan bir araç olarak görüp, toplumu oluşturan bireylerin bu yapıya katkı sağlayabilmesinin yollarını açmıştır. Brecht, Aristotelyen tiyatro anlatısının iki önemli ögesi olan 'özdeşleşme' ve 'katharsis' ile izleyicinin aklının değil duygularının harekete geçtiğini öne sürer. Ancak Brecht 'duygu' karşıtı değil, bilinci devre dışı bırakan 'duygusal boşalım'a karşıdır. Brecht için olumlu bir özdeşleşme hiçbir zaman anlamayı önlemez. Bu nedenle saf bilgiden ortaya çıkan duygudan yanadır (Arıcı, 2012: 90). Neticede insan duygularıyla var olan bir canlıdır

ve hayatın gerçeklerinin içinde duygular da yer alır. Gerçekliğin varlığıyla birlikte anlatıyı inşa eden Brecht'in anlatısında elbette ki duygulara da yer vardır.

Brecht'in epik tiyatrosunun en önemli özelliği izleyicinin oyuna eleştirel bir açıdan bakmasını amaçlamasıdır (Arıcı, 2012: 87). İpşiroğlu, Brecht'in kurduğu sorgulayıcı ve eleştirel tiyatro anlayışının hakim olduğu dramaturji dönemini şöyle anlatır: *"..dramaturji çalışmaları Batı tiyatrolarında altmışlı, yetmişli yıllarda adeta altın çağını yaşamıştır. Bu dönemlerde dramaturji, birçok tiyatrodaki sergilenen oyun üzerine bilimsel bir araştırma yapıyormuşçasına kapsamlı, yalnız yönetmen ve dramaturg için değil, oyuna katkıda bulunan herkes için önem taşıyordu. Yunan adalarında Antik Proje için geziler düzenleniyordu. Tiyatrodaki düşünselliğin böylesine ağırlık kazandığı bir dönemde, izleyiciden de doğal olarak etkin katılım bekleniyordu. İzleyiciler geniş bir çalışma malzemesinin sunulduğu dramaturgi kitapçıklarını önceden alıp okuyor ve kendilerini hazırlayarak oyuna geliyorlardı. Dramaturgi çalışmaları, sahnelenecek olan oyunun oluşum koşullarını inceleme, tarihsel ve sosyal ortam üzerine bilgi toplama, metinde ele alınan sorunlarla günümüz sorunları arasındaki ortak olan ve ayrılan noktaları saptamak vb. gibi çalışmaların yanı sıra, şaşırtıcı olanı, sorunsal olanı, çelişkileri çıkartmaya çalışıyordu. Amaç hazır bilgiler vermek, çözümler sunmak, aydınlatıcı ve öğretici olmak değil çelişkilerin vurgulandığı bir düşünme sürecini göstermekti"* (1995: 24-25). İpşiroğlu 1980 sonrası süreçte bu tarz düşünömselliğe olan inancın yavaş yavaş erimeye başladığını söyler. Buna yol açan en büyük etken olarak; tüketim toplumlarında medya kültürünün etkisinin artmasını gösterir. Birçok tiyatronun medyayla yarışabilmek için, büyük paralar harcayarak, star oyuncu ve yönetmenler kullanarak eğlence unsurunu ön plana alan göz boyamaca şovlara dönüştüğünden dem vurur. Yetmişli yıllardaki tiyatro anlayışı, izleyiciyi duyularıyla bütünleştiren, coşku dolu bir düşünce yolculuğuna götürüyordu. İzleyicinin bu yolculuğun tadını çıkarabilmek için tıpkı gerçek bir yolculuğa çıkar gibi bir ön hazırlık yapması gerekliydi. Ancak artık günümüz izleyicisinin böyle yolculuklar için ne zamanı ne de sabrı olduğunu söyler. Bir yandan medya kültürü etkisinde kalan izleyiciyi eleştirirken bir yandan da tiyatronun kurumsal yapılarını veya endüstrisini eleştirmektedir (1995: 25).

Düşünümselliğin tiyatrodaki karşılığı olan meta tiyatral anlatımlar, izleyiciyi yaşadığı toplumun gerçeklerine yaklaştıran, toplumun dönüşmesine katkı sağlayan bir anlatım yöntemi olarak görülmektedir. Tiyatro gibi anlatıya dayalı bir sanat olarak sinema sanatında da kendine referans veren yöntemlerle yapılandırılmış filmlerde, benzer dramatik özelliklerin çoğu görülebilmektedir.

Düşünümsel stratejiler, edebi eserlerin ve film yapımının belirli araçlarını ön plana çıkarmak için anlatı akışını kesintiye uğratırlar. Bu amaçla, sayısız strateji uygularlar. Anlatı süreksizlikleri, otoriter müdahaleler, denemeci geri çekilmeler, biçimsel ustalıklar. Yerleşik normlar üzerine eğlenceli, parodik ve yapı yıkıcı bir ilişki paylaşırlar. Kurguları açığa çıkarırlar ve kurgulara naif bir inanç getirirler. Bu demistifikasyonu yeni kurgular için bir kaynak haline getirirler (Stam 1992: 30). Bundan sonraki bölümde düşünümselliğin sinema ve televizyonda nasıl karşılık bulduğuna değinilecektir.

1.9. Düşünümselliğin Sinema ve Televizyon Anlatısındaki Anlamı

Düşünümselliğin medya alanında kullanımına ait kapsamlı ilk tanımlamaları Robert Stam'ın "*Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*" adlı kitabında karşımıza çıkar. Stam bu kitapta Metz'in görüşlerinden etkilenerken ama daha çok kendi analizlerine dayanarak düşünümselliğin sinemasal teorisini geliştirdiğini ifade eder (1992: xiv).

Düşünümsel uygulamada; eseri, yönetmeni veya yapım sürecini ele alacak şekilde kamerayı doğrudan adres gösterme, sözlü doğrudan adres, kendine gönderme yapan ara yazılar, film içinde film, öznel imgeler, görüntüleme araçlarının açık edilmesi gibi geniş bir düşünümsel aygıt cephaneliği kullanılabilir (Stam; 1992: xiv). Burada cephanelik kavramının kullanılması bir tesadüf değildir. Çünkü düşünümsellik; Brechtyen bir anlayışla, gerçeklik yanılsaması oluşturan anlatım unsurlarına karşı bir silah olarak kullanılmaktadır. Gerçeklik illüzyonu sayesinde, seyirci, izlediğinin yaşamın bir kesiti değil, bir oyun olduğuna dair farkındalığını bilinç düzeyinde erteleyerek; izlediklerinin gerçek olduğuna inanır (Özaydın, 2013: s. 114). Brecht'in benimsediği naiv tutum görünenin ardındaki görünmeyeni ortaya

çıkarmak gibi bir amaca sahiptir. Gerçeklik illüzyonunun yıkılması, düşünömselliğın sorgulayıcı yoluyla mümkün olur. Sinemayı bu amaçla kullanmak için yola çıkan Dziga Vertov'un kinoglaz veya sinegöz manifestosu sinemadaki düşünömselliğın ilk örneklerinden biridir. 1929 yapımı *Kameralı Adam* filmi de bu anlamda kendinden sonraki sinemacılara örnek olabilecek teknikler kullanarak düşünömsel sinemanın yoluna ışık olmuştur.

1970'lerde gelişen Brechtyen sinema anlayışının, düşünömselliğın devrimcilikle eşitleme çabası içinde olduğı da görülür (Stam, 2014: 163). Godard'ın 1968-72 yıllarını kapsayan süreçte Brechtyen ve devrimci bir anlayış güderek Jean Pierre Gorin'le oluşturduğı *Dziga Vertov Grubu* filmleri buna en iyi örnekler olarak gösterilebilir. Örneğın "Tout Va Bien" filminde filmin giriş sahnesi filmin senaryosunun nasıl olması gerektiğı konusunda bir dış sesin yorumuyla başlar, görüntüde ise filmin prodüksiyonu için ödenecek çekler gösterilmektedir. Filmde fabrika işçilerinin olduğı sahnelerde kullanılan dekor, Brechtiyen bir dekor anlayışıyla mekanın kurgusalılığına dikkat çeker. Film boyunca araya giren dış ses izleyiciye gerçek dünyayla ilgili hatırlaması gereken, özgürlüğe ve hakikatin ne olduğuna dair bazı konuları hatırlatır. İşçiler ve ana karakterler çoğı zaman dönemin toplumsal yapısı içinde yaşanan gerçek olaylardan bahsederek ve kamerayı adres göstererek dördüncü duvarı yıkarlar. *The Song of Ceylon* (1934) filminde de benzer bir sahne vardır. Seylan'lı çiftçiler çay hasat ederken telefon telleri ve dünya çay piyasasında çayın alım satın fiyatını belirleyen tüccarların sesleri duyulur. Buna benzer örnekler Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğunda görölmekle birlikte belirgin olarak *Dziga Vertov Grubu* dönemi filmleri, içerik açısından da devrimci bir dönüşümü amaçlamaktadır. İzleyicide değışimin gerçekleşmesi amaçlandığından bu değışimi sağlayabilecek klasik anlatı yapısını bozan teknik ve içeriksel unsurların kullanımı düşünömsel bir amaç taşımaktadır. Giddens'ın sosyolojik açıdan toplumun ilerlemesini sağlayan temel dinamiklerden biri olarak düşünömselliğın koyması bağlamında düşünömselliğın medya metinlerindeki kullanımı toplumsal değışim için kullanılan bir yöntem olarak da görölebilir. Zira Stam, film teorisindeki Althusserci gerçekçi hareketin dogmatik bir bakışla gerçekçiliğın eleştirdiğini, bunu yaparken de eğilimin sadece "realist ile burjuvayı" ve "düşünömsel ile devrimciyi" eşitlemek

olduğunu söyler. 1960'larla birlikte Hollywood ve baskın sinema terimleri, pasifliğe neden olan her şey için kod kelimeleri haline gelmiştir. Burjuva ideolojisi bir tür vantroluk olarak görülmüş, sanki film endüstrisi sadece kapitalizmin dizinde oturan bir kukla konumuna yerleşmiştir (1992: 14). Bu dönem ile belirginleşen gerçekçi eğilimde, düşünümsel yöntemlerin devrimci bir bakışla izleyicide değişim yaratılabileceği düşünülmüştür. Bunun yanında Stam, *Reflexivity in Film and Literature*'de ilüzyonist metinler kötüdür veya düşünümsellik iyidir gibi dogmatik bir yaklaşımdan kaçınarak düşünümsel olan/düşünümsel olmayan ikiliğinde nüanslı bir yaklaşım boyutuyla veya düşünümsel sürekliliğin tespitleriyle ilgilendiğini de belirtmiştir. Düşünümsellik, sanatın sanat için olmasıyla ilgili bir estetizm, medyanın kendine özgü yapısallığı ya da diyalektik materyalizm ile geliştirilmiş olabilir. Bu durum metinlerin tarihsel bağlamıyla veya metni üretenin yaklaşımıyla ilgili de olabilir. Bu bohem bir saygısızlık olabileceği gibi politik olarak motive olmuş bir samimiyet işareti de olabilir (1992: xvi). Bir metnin düşünümselliği, okuyucu/izleyici üzerinde uzak bir etkiye sahip olan yapımcı/yazar/yönetmen adına (az ya da çok açık) öz-bilinçli/kendini açıklayıcı bir hareketle ilişkilendirilmiştir. Hikâye anlatımı söz konusu olduğunda, kendini yansıtmaya, okuyucunun veya izleyicinin hikâyeye dalmasını askıya alır ve birden fazla anlam katmanı ekler (Poulaki, 2012: 1) Genel olarak düşünümsel yöntemler izleyiciyi sanrıdan kurtaran eleştirel ve entelektüel bir mesafe sağlamak için kullanılır (Branigan, 1992: 84).

Medya temsil üzere kurulmuş bir kültürel aktarım ortamıdır. Temsillerin gerçek olanla ilişkisi bağlamında Baudrillard, şeffaflıktan simülasyona doğru hareket eden bir yörünge çizer; işaretin temel bir gerçekliği yansıttığı ilk aşama; işaretin gerçekliği maskeleydiği veya çarpıttığı ikinci aşama; işaretin gerçekliğe ait olmadığı üçüncü aşama ve işaretin gerçekle hiçbir ilişki taşımayan saf simülasyon haline geldiği dördüncü aşama (2011: 20). Bu açıdan bakıldığında medyatik işaretlerin referanslarının ortadan kalktığı bir sistemde, medya içerikleri anlamsız ve boş bir gösteriye dönüşmüş içeriklerden başka bir şey değildir.

Düşünümsel medya, postmodernizm bağlamında; pastiş sanatının yönleri, medya söylemlerinin hiper gerçek dünyası ve çağdaş televizyon programlarının

sürekli öz bilinci gibi durumları çağırıştırır. Kısacası, tüm yaşamın her zaman medyasal temsillere yakalandığı simülasyonun referanssız dünyasını temsil eder (Stam, 1992: 15). Stam böylece, düşünümsel medyanın post modern sürecin medya temsillerinin gerçeklik ile bağlantısını kopardığının bilincinde olarak, temsil edilen gerçekliğini de düşünümsel bir boyuta taşır.

Stam, televizyonun düşünümselliğine ait özelliklerin Godard filmlerinde karakterize edildiğini söyler. Örneğin; çekim araçlarının açık edilmesi, heterojen söylem dilimlerinin yan yana yerleştirilmesi, reklamların anlatı arasına girerek akışı kesintiye uğratması, belgesel ve kurgusal modların karıştırılması gibi yöntemler televizyon anlatıları için de düşünümsel yöntemlerdir. Televizyonun düşünümselliği amaçsal olarak daha belirsiz bir yapıdadır. Yabancılaşma etkilerini tetiklemek yerine, ticari televizyon genellikle sadece yabancılaşır. Örneğin, programları askıya alan reklamlar, yansıma -bilinci harekete geçirme anlamında- amacıyla yapılmış duraklamalar değil, güdümlenme/yanılsama için verilmiş molalardır, düşünmemizi değil, hissetmemizi ve satın almamızı sağlamak için tasarlanmıştır (1992: 16). Bunun sebebinin televizyonun çoğunlukla ticari bir kaygı taşımasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Keza reklamlarda da kendine referans olan veya diğer reklamları parodileştiren yöntemlerin kullanımı izleyiciyi şaşırtmak değil, reklamın temel amacı olan satışı sağlayabilmek için planlanır.

Price; izleyicilerin, televizyon dünyasının üretimi, yazımı, oyunculuğu, dağıtımı ve diğer yönleri hakkında fikir veren televizyon şovlarına maruz kaldıklarında, üretim ortamı hakkında giderek daha eğitilmiş hale geldiklerini ileri sürer. Düşünümsel metinlerin, izleyicinin üretim süreci hakkında bilinçlenmesi ve medya analiz becerilerini geliştirmek amacıyla medya okuryazarlığı eğitim programlarına dâhil edilmesi gerektiğini önerir (2011: 180).

1.9.1.Dijital Görsel-İşitsel Medya İçeriği Olarak Reklamın Düşünümselliği

Düşünümselliğin bir sistemin kendine gönderme yapabilme niteliği (Mutlu, 1994: 76) olmasından hareketle medya anlatılarında farklı amaçlarla kullanılması söz konusudur. Öncelikle sistemin kendisine gönderme yapabilmesi durumu medya için

izleyicide medya içeriği ve gerçek dünya arasında bir düşünöme yol açtığını söylemek mümkündür.

Sinema anlatılarında kullanılan düşünömsel yöntemler, reklam filmlerinde kullanıldığında izleyicide reklam anlatısının gerçekliğı üzerine düşünme olanağı sağlayabilir. Reklamlar izleyicide olumlu duygu düşönceler oluşturarak ikna etme eğilimindedir. Reklam filmleri, sinemadaki düşünömsel anlatı yöntemlerini kullanarak izleyicide gerçek dünya ile ilişki kurdurarak reklamın sunulma amaçlarından biri olan marka bilinci oluşturma imkânı da sağlayabilir. Metakurmaca ya da düşünömsel olarak tasarlanmış anlatılar, kurmaca ve gerçek arasındaki ilişki hakkında sorulara maruz bırakmak için eserin durumuna sistematik ve özbilinçli bir şekilde dikkat çeken kurmaca yazımlardır (Waugh, 2001: 2).

Reklamlar yaratıcı stratejiler kullanarak izleyicisinin zihninde kalıcı etki bırakmayı amaçlarlar. Hikâyeye reklamın kendi filmsel boyutunu katmak, ya da teknik veya anlatımsal yapı bozumlarını kullanmak, izleyicide şaşörtme etkisi yaratabilir. Sinemada kurgu kuramcısı Eisenstein'in izleyicide kalıcı etkiye sahip bilinç oluşturmak için şaşörtmeyi kullanması buna örnek gösterilebilir. Sinemada alternatif dil geliştirmek ve izleyiciye ideolojiyi, gerçeğın kendi içinden örneklerle göstererek öğretmeyi amaçlamaktadır. Eisenstein, izleyiciyi etkilemek, sarsmak, yönlendirmek için elinden geleni yapar (1984: LIII). Grev filminin son ayrımı bu duruma iyi bir örnektir. İşçilerin yayılım ateşine tutulmaları ile bir kesimevinde hayvanların boğazlanması paralel kurgu yoluyla arka arkaya gösterilir. İzleyici için artık bu iki sahnenin birleşiminden çıkan unutulmayacak bir anlam vardır, o da 'işçilerin bir hayvan gibi katledilmesidir'. Reklamlarda bir iletişim süreci olarak, iletilen imgeler yoluyla izleyicinin-tüketicilerin zihninde olumlu yer edinebilmek önemli bir kazanımdır. Bunu yapmanın sayısız yolu arasında en etkililerinden birinin Eisenstein'in yaptığı gibi izleyiciyi şaşörtmek, normal akan herhangi bir anlatının dışında kalarak izleyicinin işaret edilen bir konuya dikkatini çekmek olduğı söylenebilir. Nihai amaç olan satışın gerçekleşmesi ise reklam iletişiminin başarısını gösteren önemli bir sonuçtur. Reklam bunu bazen kısa vadede bazen de uzun vadede gerçekleştirebilir. Reklamlar uzun vadede marka ile ilgili bilinç oluşturur, söz konusu

bilinci destekleyen kültürü, ideolojileri üretebilir. Eisenstein'ın sinema anlatısıyla ilgili şu ifadeleri bu konuya bir örnek olarak gösterilebilir: “Biçim ve içeriğin üretime dayalı ayrılmazlığı ile ideoloji oluşur, yaşamı algılamak yaşamın yapılaşmasıdır, onu yeniden kurmaktır”... “sinemacı varlıkların, nesnelerin, bunlar arasındaki ilişkilerin derinde yatan gerçeğine varmalı, bu gerçeklik konusunda düşünyapısal bir yargıya varmalı ve bunu izleyiciye en iyi biçimde aktarmalıdır...” (1984: CXVII).

Başka bir örnek ise Brecht'in yabancılaştırma tekniğini kullanarak izleyiciyi hikâye ve gerçek arasında düşünmeye davet etmesidir. Söz konusu tekniklerin görsel işitsel reklamlar için kullanılması da mümkündür. Öyküye ya da sinemasal anlamda anlatıya dayalı reklamlarda kurgulanan karakterler, marka ya da ürün etrafında gelişen olaylar ve sonuç ya da çıktılar, tüketicinin kendi hayatı içerisindeki öykülerle birleşerek tüketici ile marka arasında düşünsel bir ilişkiye yol açacaktır.

Tüketicilerin kendilerine rasyonel şekilde sıralanmış mesajlar yerine kendi deneyimlerine dayanan, içeriğinde kendinden de bir şeyler bulabildiği ve bir anlatı çerçevesinde verilmiş mesajlara yönelik, daha az karşıt argüman geliştirdiği söylenebilir (Şardağı ve Yılmaz, 2019: 30).

Sinemada düşünömselliği tanımlarken kullandığımız yöntemleri reklamlar için uyguladığımızda reklamın kendi amaçlarına hizmet edebilecek önemli bir anlatım aracı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Görsel işitsel medya anlatılarında düşünömsellik; yalnızca eserin veya üretim sürecinin kendine gönderme yapması değil, aynı zamanda anlatımda neden sonuç ilişkilerini yıkan ya da teknik olarak yapıntılılığı vurgulayan, yapıbozumsal tüm yöntemleri kapsamaktadır. Düşünömselliğin önemli bir ayağını da izleyici oluşturmaktadır. Çünkü nihai amaç izleyicide gerçekliğe dayalı bir bilinç veya davranış değişimi olduğu için izleyicinin söz konusu medya içeriği ile nasıl bir iletişim sürecine girdiği de iletişimi başlatan taraf açısından önemlidir. İzleyiciyi eylemde olmaya davet eden düşünömsellik, izleyici eylemselliğinin yönetmen, senarist veya yapımcı ile etkileşime girmesini de sağlayabilmektedir. Dijital medya ortamlarının etkileşimliliğe olanak tanıyan yazılımları sayesinde, etkileşimi önemseyen bir izleyici anlayışı ortaya çıkmıştır.

Düşünümsel yollarla üretilen sinema, dijital platform içerikleri veya reklamların her geçen gün arttığını görebilmekteyiz.

1.10. Gelenekselden Dijitale Medya Anlatıları ve Düşünümsel Yaklaşım

Medya anlatıları toplumsal söylemlerin aktarılması ve oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle kurguya dayalı anlatılar çoğunlukla günlük hayatın stresinden uzaklaşmak isteyen izleyici için bir haz mekanizması olarak işlev görmektedir. İzleyicinin gerçeklikle ilişkisini kopararak yanılsamaya dayalı bir anlayış inşa edebilir. Düşünümsel yaklaşımlarla üretilen medya anlatıları ise izleyiciye kendine anlatılan durumların gerçeklikle olan bağlantısını hatırlatarak mevcut kurumsal yapının, üretim süreçlerindeki aksayan mekanizmaların farkına varabilmesini sağlayabilmektedir.

Düşünümsel medya anlatılarından bahsedebilmek için öncelikle hareketli görüntünün dayandığı geleneksel, modern ve postmodern anlatı yapılarından bahsetmek uygun olacaktır.

1.10.1. Gelenekselden Moderne ve Postmoderne Sinema Anlatısı

Düşünümsel anlatı unsurlarının modern sinemanın bir anlatım aracı olmasından hareketle düşünümsel televizyon dizilerinin anlatı yapısına değinmeden önce, televizyon dizi anlatıları sinema anlatılarıyla ortak yapılardan oluşturulduğu için, sinemanın anlatı yapısını geleneksel, modern ve postmodern yapan unsurlara değinmek uygun olacaktır.

Sinema sanatı, 19. Yüzyıl'ın sonlarında ortaya çıkmış bir sanat olarak modern düşüncenin toplumsal ve ekonomik yansımalarının, hızlı ve kitlesel değişimlerin yaşandığı bir dönemde ve coğrafyada doğmuştur. Ancak seçkinlere hitap etmeyen, daha çok kültür endüstrisine hizmet eden bir eğlence aracı olarak ortaya çıkmıştır. Aynı yaşam tarzına sahip benzer beğenileri olan kitleler üretmiştir kültür endüstrisi. Sinema toplumun aynası olduğu için sinema endüstrisinin de sisteme hizmet etmesi kaçınılmaz olmuştur (Kracauer, 2011: 250-251). Zaman içerisinde sinema bir sanat olarak kendini farklı toplum ve kültürlerden beslenerek geliştirmiş, etkileşime girmiş,

anlatı dilini geliştirmiştir. Modern ve bunun devamı niteliğinde olan post modern anlatı dilleri gelişmiştir.

Modern sanatın olabilmesi için öncelikle gelenekselinin olması gerektiği düşünölebilir. Çünkü sinemanın ortaya çıktığı dönemde modernizm tüm yönleriyle toplumsal yaşantıları ve çeşitli sanat dallarını etkilemekteydi. Bu süreçte, edebiyat, tiyatro, resim gibi pek çok sanat gelenekselden kopuş yaşamaktaydı. Sinemanın ise öncelikle kendini bir sanat olarak kabul ettirmesi gerekiyordu. Sinema da bir sanat olarak gelişim sürecinde kendine en yakın olan edebiyat, tiyatro, resim gibi sanatlardan etkilendi. Anlatı yapısı itibariyle edebiyat ve tiyatrodan, estetik olarak da resim ve heykel sanatından etkilenmiştir (Monaco, 2002: 42-61). Bu etkinin yanı sıra zamanın düşünsel ve teknolojik gelişmelerinden de yararlanarak kısa sürede kendine özgü anlatım dilleri geliştirmiştir. Bunlardan en yaygın olanı geleneksel anlatıdır. Bu anlatımın temelleri antik dönemin tragedya ve edebiyat anlatılarına dayanır. Hedefe ulaşmaya çalışan kahramanın yolculuğu ortak bir özellik olarak öne çıkar. Kahramanın yolculuğu boyunca önüne çıkan engeller ve bu engellerin aşılaraq hedefe ulaşılması sinemadan çok önce ortaya çıkmış anlatı özelliğidir (Topçu, 2009: 105).

Sinemada klasik anlatının oluşması ya da anlatının klasikleşmesi durumu temelde iki ana etkene bağlıdır. Birincisi temelini Aristotelesci anlatı yapısına dayandırmasından gelmektedir. İkincisi de sinemanın ortaya çıktığı dönemden kısa bir süre sonra bir endüstri dalı haline gelmesini sağlamlaştırmak amacıyla Hollywood sisteminin kendi anlatı yapısını kurması ve bu yapıyı yaygın olarak kullanmasıdır. Bu nedenle Hollywood sineması dendiğinde klasik anlatı yapısı akla gelmektedir. Klasik anlatı yapısını sadece Hollywood kullanmamıştır ancak pek çok ölkede ticari amaçla yapılan filmler bu yapıyı kullanarak ticari olarak riske girmek istememişlerdir. Diğer sebebi de klasik anlatı yapısı sayesinde izleyici hikâyeyle özdeşleşerek hikâyenin büyüüne kapılması ve bu yolla öyküde işlenen düzeni kabul etmesinin kolaylaşmasıdır. Sinemada klasik anlatı yapısının temelleri, Amerikalı yönetmen Edwin S. Porter'ın 1903'te çektiği '*The Life Of American Fireman*' ve '*The Great Train Robbery*' filmlerinden başlayarak atılmaya başlanmıştır. Porter, bu

filmlerde kullandığı; paralel kurguya dayalı kurgusal anlatım dili, derinlik oluşturma, çekim ölçekleri, konu ve dış mekân kullanımı gibi yöntemlerle klasik anlatı sinemasının anlatı temelini oluşturmuştur. Örneğin ‘The Life Of American Fireman’ filminde alevler içinde kalan bir anne-kızın itfaiyeciler tarafından kurtarılması, gittikçe yükselen dramatik bir eğriye uygun şekilde kurgulanarak veriliyordu. Giriş-gelişme-sonuç (mutlu son) giderek artan gerilimin doruğa yükselmesi ve mutlu son bu yapının temelini oluşturuyordu. Burada anne-kız ve itfaiyecilerin arka arkaya sırayla gösterilmesi; kurgunun psikolojik etki yaratma konusundaki gücünü de gösteriyordu. Porter’in daha sonraki filmi “Büyük Tren Soygunu” ise benzer bir anlatı yapısı kullanarak paralel kurgu ile eş zamanlı olaylar arasında bağlantı kurdu. Böylece gerilimin artması sağlanırken sinemanın zaman ve mekânı birleştirme özelliğini ortaya koydu. Aynı zamanda mekân ve aksiyon süresini filme ritim kazandıracak şekilde planladı. Filmde küçük de olsa bir kamera hareketi kullanıldı, oyuncular tiyatro sahnesindeki gibi sağdan veya soldan değil, kameranın arkasından gelip kameraya doğru sahnedan çıkmasıyla, film kamerasının mekânsal perspektif kurma özelliği ilk kez kullanıldı. Filmin izleyici üzerinde yarattığı etkiyle büyük ticari başarılar getirirken bir yandan da bir sinema dilinin oluşmasına önemli katkılar sağladı. David Llewelyn Wark Griffith ise Amerikan sinemasının temel teknik ve anlatısal kurallarını ortaya koyması bakımından önemli bir yönetmendir. Yüzlerce kısa film çekmesi onun sinema dilini kullanmadaki ustalığını geliştirmiştir. Ancak asıl başarısı 1915’te çektiği “Bir Ulusun Doğuşu (The Birth Of a Nation)” ve ardından çektiği “Hoşgörüsüzlük (Intolerance)” filmleriyle olmuştur. Bir Ulus’un Doğuşu filmi bir roman uyarlamasıdır ve Amerikan sinemasının öykü anlatma tarzını önemli şekilde etkilemiştir. Üç saat gibi uzun bir süreyi kapsayan film, anlatı yapısı olarak; ‘sergileme, gerilim, gevşeme, yeni gerilim...’ şeklinde örülür. Filmde çok fazla oyuncu kullanılması, devasa dekor tasarımları, kostümdeki özen, görsel düzenleme sinemanın anlatım olanaklarını genişletmiştir. Film elli milyon dolar gibi rekor hasılat getirerek çok fazla izleyiciye ulaşmıştır. Filmde açıkça ırkçılık temasının işlenmesi ise, filme karşı tepkilerin oluşmasına da neden olmuştur. Bu tepkilere bir cevap olarak Griffith, Hoşgörüsüzlük filmini çekmiştir. Bu film, her biri farklı zamanların olaylarını anlatan dört bölümden oluşmaktadır. Farklı zaman ve mekanlarda geçen hikayeler arasındaki geçişler, giderek artan gerilim, “beşik

sallayan kadının” kılavuz kavram (leitmotive) olarak kullanımı filmin anlatısal öğeler olarak dikkat çeken yönleridir. Özellikle Babil’i anlatan sahnelerde, devasa dekorlar ve dört binden fazla figüran kullanımı da filme bir görsel şölen niteliği kazandırmıştır. Griffith filmlerinde kameranın farklı planlarda kullanılması, görsel düzenleme ve kurgu teknikleriyle de bir film dili oluşturmuştur. Amerikan sinemasında bu süreç içinde pek çok film çekilmiş, özellikle de söz konusu filmler oluşturdukları etki bakımından klasik bir anlatı yapısının temellerini oluşturmuşlardır. Böylece artık aksiyon kesintisiz bir biçimde değil, kameranın farklı açı ve planlarla sunduğu görüntülerin mantıksal kurgusuyla bir bütün olarak verilmeye başlamıştır. Birleşen planlar hem yönetmenin sahneyi istediği gibi oluşturarak sahnenin uzunluğunu, ritmini, temposunu ayarlamasını, hem de seyirciyi duygusal olarak yönlendirmeyi sağlayabilmiştir. Bunun yanı sıra kamera açısı, hareketi, aydınlatma, alan derinliği, müzik, görsel düzenleme, kurgu ve ses kuşağı gibi biçimsel unsurlar da yönetmenin anlatımına katkıda bulunmuştur (Topçu, 2010: 130). Ersümer “*sinematografik anlatım araçlarıyla bir öykü anlatmanın geçmişte ve günümüzde en popüler yöntemi olan klasik anlatı, 1910’lu 1920’li yıllar boyunca Amerikan Stüdyo sistemi tarafından Hollywood’da geliştirilen ve tüm dünyaya yayılan bir anlatım biçimidir*” der (2013: 3).

Modernizm, modernitenin ortaya çıkardığı toplumsal değişimlere sanatsal ve kültürel anlamda cevaplar arar. Geleneksel anlatı yapısıyla üretilen filmlerde bu cevaplar genellikle hâkim ideolojinin verdiği cevaplardır. İzleyicinin düşünmesine veya herhangi bir cevap aramasına gerek yoktur. Anlatı içerisinde zaten ortaya konulan durum veya sorun karşısında hâkim ideolojinin tercih ettiği bir cevap verilerek anlatı sonlanır. İzleyici *yanılsama* üzerine kurulu bir hikâyenin içinde bulur kendini. Burada Aristotelyen bir ifadeyle *katharsis*ini yaşayan izleyici, beklediği duygusal tatmini yaşayarak sinema salonundan ayrılır.

Sinemada geleneksel anlatı yapısı olarak da bilinen Hollywood tarzı anlatının biçimsel özellikleri hakkında Bordwell’in çalışmaları önemli bir yer tutar. Ona göre temeli neden-sonuç ilişkisine dayalı bir anlatım vardır, olayların failleri genellikle bireysel karakterler olma eğilimindedir. Hikâyeyi etkileyen aksiyon bazen doğal afet

veya kurumsal yapılar gibi sebeplerden de kaynaklanabilir ancak hikayenin ana ekseninde karakterin kişisel psikolojik özellikleri, hırsları, kararları v.b. yatmaktadır. Genellikle bu tarz bir hikayeyi sürdüren şey karakterin arzusudur ve gerçekleştirilmesi gereken bir hedef vardır. Klasik anlatılı filmlerin çoğu hikâyenin sonunda güçlü bir final sunarlar. Aynı zamanda Bordwell bu teknik formüllerin bir zorunluluk olmadığını, klasik filmin tam anlamıyla formülleştiremeyeceğini de söyler (Bordwell, 2012: 102-103). Yine de klasik anlatı filmleri hikâye olarak birbirinden çok farklı olsa da yapısal olarak çok benzerdir. Propp'un masallardaki çeşitliliğin ardında ortak bir yapı bulunmakta olduğunu söylediği gibi, sinemadaki klasik yapı da hikâyelerdeki çeşitliliğe rağmen hikâyenin iskeletini oluşturan benzer yapılar kullanır. Bunda Hollywood sisteminin ticari bir amaçla film üretmesi ve izleyici tarafından tercih edilen yapıları değiştirmeden hikâyeleri kurma yolunu seçmesi de önemli bir belirleyici olmuştur.

Klasik anlatıda izleyiciye izlediğinin bir film olduğu hissettirilmez. Hikâye bir neden-sonuç ilişkisi içinde, akıcı bir şekilde, belli bir sona doğru çatışmalarla ilerler. Onun biçimsel özellikleri gizlenir ve daha ziyade izleyici hikâyenin içine çekilir. Ana karakterlerle özdeşleşen izleyici, duygusal gerilim ve boşalmayı karakterle birlikte yaşar. İzleyiciyi hikâyeden koparacak bir yapısal unsur kullanılmaz. Ersümer, klasik sinemayı klasik yapan şeyin anlatının kurmaca olduğunu tıpkı bir sihirbaz gibi gizleyebilme yeteneği olduğunu ileri sürer (Ersümer, 2013: 185). Böylece izleyici hikâyeyi izleyen değil 'yaşayan' konumundadır. Bundan dolayı izleyici filmdeki gerilimi yaşar ama filmle birlikte gerilimden arınarak, rahatlayarak (katharsisini yaşayarak) filmi tamamlamış olur. Bu aldatıcı da olsa bir yaşam deneyimidir ve izleyicinin bu tarz bir yapıyı tercih etmesinde önemli bir etkidir.

Sinema izleyicisi için anlatı, filme dâhil olma sürecini önemli derecede etkiler. Bunu belirgin olarak geleneksel anlatı yapısını kullanan filmlerde görmek mümkündür. Modern anlatı en çok bu noktada geleneksel anlatıdan ayrılır. Çünkü izleyicinin filme dâhil olmasını değil, filmde anlatılan durum hakkında bir fikir sahibi olması veya kendine bir çıkarım yapması istenir. Burada geleneksel anlatıdaki gibi bir neden-sonuç ilişkisi olmayabilir veya güçlü amaçları olan karakterler yoktur.

Hikâyelerin belirli bir başı veya sonu da yoktur. Bu da geleneksel anlatı ile kıyaslandığında modern anlatının ‘anlaşılması zor’ gibi bir eleştiriye maruz kalmasına neden olabilir. Ancak modern anlatı, izleyiciyi aktif bir konuma soktuğu için soruların cevaplarını çoğu zaman izleyicinin bulmasını ister. Kimi zaman da çağrışımlar yoluyla izleyenin imgelemine seslenir.

Sinemada modern bir anlatı için kendi geleneksel biçiminin gelişmiş olması gerekmektedir. Kovacks sinemadaki modernleşmeyi erken dönem ve geç dönem olarak ikiye ayırmaktadır. Sinemada 1920’lerin modernizminin “sinemanın kendi sanatsal gelenekleri üzerine düşünmesi” şeklinde yorumlanamayacağına vurgu yapar. Sinemanın ilk 60 yılı boyunca makul nedenlerle herhangi bir sinemasal geleneğinin oluşamadığını ifade eder. 1920’lerde erken modernizm olarak ifade ettiği modernizm anlayışını, daha çok ‘gerçek’ sinemanın nasıl olması gerektiği üzerine düşünceler ve Avrupa filmlerinin bir tür teatral ‘sanatsal’ kitlesel üretiminin kapsamlı bir eleştirisi olarak görür. Bu anlamda erken modernizmi daha çok *sinemanın sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerine düşünmesi* olarak değerlendirir (2010: 16-17).

Sinemanın modernleşmesi sürecinde Alman dışavurumculuğunun sinemaya etkisi yadsınamaz. Dışavurumcu sinemacılar; edebiyatta kullanılan dışavurumcu temalar, tiyatrodaki kullanılan dışavurumcu dekor, makyaj, oyunculuk gibi sanatsal araçları sinemada uygulayarak sinemanın modernleşmesi yolunda gösterilen ilk örnekleri vermiştir. Dışavurumcu akımda sanatçı, çevresindeki nesnel gerçeği birebir yansıtmak yerine dünyayı içsel deneyimleri üzerinden ve hatta çoğunlukla da derin duygulanımların aracılığıyla betimleme eğilimindedir. Akımın bu yönelimini, o dönemde ve onun öncesinde çıkmış olan diğer sanat akımlarıyla olan ilişkisine bağlamak mümkündür. Örneğin bir başka sanat akımı olan gerçeküstücülük de benzer bir eğilim içindedir. Sanatçıların gerçekliği ayrı ve özel bir tarzda temsil etme eğilimi sinema alanına da yansımıştır. Bu kapsamda sinemacılar da kendi özel sanat gruplarını kurmuşlar ve kendilerine özgü film üretim tarzları oluşturmuşlardır (Clarke, 2012: 61).

R.Wiene' nin 1919 yapımı "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" isimli filmi bu akımın bütün özelliklerini barındırmaktadır. Film toplumun yaşadığı bunalımı bir çılgılık gibi dışa vurarak, karamsar temalar ve sert görsel hatlarla dikkat çeker.

Dışavurumculuğun abartılı aygıtları, Hollywood sinemasında gerilim türüne ilham olurken sonradan kara film olarak ortaya çıkacak bir türün de esin kaynağı olmuştur. Bunda bazı dışavurumcu Alman yönetmenlerin Hollywood'a gidip orada film çekmeye devam etmeleri de etkili olmuştur. Dışavurumculuğun yanı sıra sürrealizm, fütürizm, dadacılık, kübizm gibi diğer modernist sanat hareketlerinin izleri de sinemada bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönem modern sinemanın amacı daha çok 'katıksız bir sinema' anlayışı geliştirmektedir. Sinemayı diğer sanatlardan ayıran katıksız bir görsel sanat olarak gören bu anlayışın temelinde daha çok biçimsel estetik ağırlık kazanmaktadır. Hareketin temsili ve yönlendirilmesi, zamanın ifade edilmesi ve görüntülerin alışılmamış ilişkisi bu anlayışın temel öğeleridir. Özellikle Vertov'un katıksız sinema anlayışı, biçimsel yollarla gerçekliğin sinemada temsilini kullanarak klasik anlatı sinemasına bir alternatif geliştirmiştir (Kovacs, 2010: 18). Vertov'un sinema anlayışı çağdaşı olan Alman drama kuramcısı Brecht'ten izler taşır. Her ikisi de klasik anlatının izleyiciyi pasifize etmesini, düşünsel mekanizmaları devre dışı bırakan anlatım unsurlarını eleştirerek izleyiciyi daha aktif konuma getiren anlatım unsurlarını önermiştir. Brecht'in epik tiyatrosu sinemanın gerçekçi anlatım dilini besleyen bir kaynak teşkil etmiştir.

Brecht'in tiyatro için yaptığı çalışmaya göre, dramatik biçimde anlatım hareket ile gerçekleşir, epik biçimde anlatım söz ile gerçekleşir. Dramatik biçim izleyiciyi harekete katar, epik biçim ise izleyiciyi gözlemeye davet eder. Dramatik biçimde izleyici bir şey ile ilgilenirken epik biçimde izleyici bir şey ile karşı karşıya kalır. Dramatik biçim çağrıştırmaya yarar, epik biçim ise tartışmaya yarar. Dramatik biçimde insan doğası bilinen bir olgu iken, epik biçimde insan davranışları incelenir. Dramatik biçimde insan değişmez, epik biçimde insan değişebilir ve değişim sağlayabilir. Dramatik biçimde düşünce varlığı belirlerken, epik biçimde toplumsal

varlık düşünceyi belirler. Dramatik biçimde duygu ön planda iken epik biçimde mantık ön plandadır (Foss, 2012: 184).

Epik-diyalektik anlatının en sık kullandığı yöntemlerin başında yabancılaştırma unsurları gelmektedir. Çünkü klasik yapının, izleyicinin kendisini oyunun içinde hissetmesini sağlayan özdeşleşme durumu, çeşitli yabancılaştırma efektleriyle bozulabilmektedir. Bu sayede izleyici oyunun dışına çıkarak gözlemci konumuna gelebilmektedir. Brecht, yabancılaştırmayı kullanarak oyun sergilemenin temel etkilerinden bahsederken şunları söylemektedir: *“Bu tür bir oyunlaştırmamanın bir kez kendisi bir eleştirel nitelik taşır; öte yandan, insanlar arasında geçen olaylar karşısında seyircilerin eleştirel bir tutum takınmasını sağlar. Sanat, her şeye karşın, yaşayan insanların eksiksizce ortaya konmasıdır. Ancak değiştirilemeyecek nesneler karşısında eleştirel bir tutum takınarak böyle bir şeyi gerçekleştirmek güçtür. Ne var ki epik oyuncu, doğalcı yöntemle çalışan ya da eski yöntemdeki stilizasyona başvuran bir oyuncu gibi değişemeyecek varlıklar gözüyle bakmaz insanlara; onları pekâlâ değişebilen, değişemeyenlerinse düpedüz saf dışı edildiği yaratıklar olarak görür. İnsanları avcunda tutan toplumsal ve tarihsel süreçlerin bilincindedir”* (2011: 204). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere yabancılaştırma efekti, Brecht’in sahnedeki diyalektik dönüşüm yöntemidir. Epik-diyalektik anlatı; izleyicinin pasifize edilmediği, bilakis aktif bir düşünür olarak oyunu yorumlayan, anlamlandırmaya çalışan bir konumda olması gerektiği, bu süreç içerisinde de tüm gerçekliği ve doğallığıyla, değişimleriyle sahnede gösterilenin insan ve toplumu yansıtmayı gerektğini savunmaktadır. Brecht, 1920’li yıllarını Marksizmi öğrenmeye çalıştığı yıllar olarak tanımlar, bu yıllar diyalektikle ilgili kavrayışının geliştiği ve sanat anlayışının da bu temel üzerine kurulup yetkinleştiği dönemdir. Aynı dönemde Sovyetler Birliği’nden tüm dünyaya ‘sanatta büyük atılım’ rüzgârları esmektedir. Tretyakov, Meyerhold, Eisenstein, Mayakovski, Vertov gibi Rus sanatçılar Marksist-leninist sosyalist düşünce ekseninde kendi sanat alanlarında yeni atılımlar yapmaktadırlar. Rus sanatçıların çalışmaları Avrupa üzerinde de etki yaratmakta, sanatın her alanında; resim, müzik, tiyatro, edebiyat, fotoğraf, sinemada yeni üretim yöntemleri gelişmektedir. Rus sanatçıların Almanya’ya sık sık ziyarette bulunması ve eserlerin paylaşılması; Rus ve Alman sanatçılar arasında bir etkileşimin

doğmasına yol açmıştır. Brecht, Rus sanatından etkilenirken, kendisi de Rus sanatçıları etkilemiştir. Bu sanatçılardan biri de sinemada kullanılan klasik anlatı yapısının karşısında duran Dziga Vertov'dur.

Vertov, Kinoglaz olarak bilinen film anlayışını, “dünyanın aktör, aktris ve yönetmenlerin katılımı olmaksızın, stüdyo, dekor ve kostümler kullanılmaksızın bir film-nesne yaratma yönündeki ilk girişimi” olarak duyurur (Vertov, 2007: 38). Bu söylemle Vertov, saf ve katıksız bir sinemanın temel unsurlarını açıklamıştır. Vertov'un sineması, o zamana kadar bilinen anlatı yapısına karşı çıkar. Hayata dair gerçekleri yalın bir şekilde sunarken bunu, kamera ve kurgu yoluyla üretilen biçimsel yapıları kullanarak yapmaktadır. Bu yolla izleyicide bir bilinçlenme yaşanması amaçlanır.

Vertov, sinemada hareketin nasıl sunulacağını da matematiksel bir işleyişle sağlamaya çalışır. Perdeye yansıtmaya değer olan hareketin üç ögesinin; mutlak gereklilik, kesinlik ve hız olduğunu düşünür. Hareketi kinetik bir çözüme ulaştıran şeyin ise, *aralar* dır. Anlatım yapısı olarak da Brecht'in epik bölümlerine benzer şekilde, tıpkı bir pasajın hareket aralarının birleşmesinde olduğu gibi bir kompozisyonun pasajlardan oluşacağını söyler. Her pasajda ise, hareket açısından bir yükselme, bir doruk noktası ve bir düşüş vardır.

Geleneksel (klasik) anlatı ve modern anlatı arasındaki ayrımı *Godard ve Karşı Sinema* isimli makalesinde belirginleştiren Wollen'ın çalışması da bu konuda aydınlatıcı kaynaklardandır. Her ne kadar çalışma Godard filmleri üzerinden yapılmış olsa da Godard'ın özellikle geç modern sinema üzerindeki etkisi bakımından bu ayrımı çağdaş sinemaya genellemek mümkündür. Wollen, karşı sinemanın, geleneksel (ana akım) sinemada bulunan ‘yedi ölümcül günahı’ yapıbozumuna uğrattığını ve buna karşılık karşı sinemanın yedi erdemi olduğunu söyler (2012: 121). İlk olarak klasik sinemanın ‘anlatı geçişkenliği karşısında karşı sinemanın anlatı geçişsizliği’ni öne sürer. Buna göre hikâyenin birbirini neden-sonuç ilişkisiyle takip eden yapısının yerine boşlukların olduğu ve bunları izleyicinin doldurduğu bir yapıdır bu. İkinci günah-erdem karşıtlığı; ‘özdeşleşme karşısında yabancılaşma’dır. Buradaki yabancılaşmanın amacı Brechtien amaca uygundur.

Yani izleyenin izlediği şeyin bir film olduğunu hissederek, düşünen ve sorgulayan bir konumda olması amaçlanır. Klasik anlatıda sorulan “bu neden oldu?”, “şimdi ne olacak?” sorularının üzerine bindirilmiş olarak doğrudan “bu film ne işe yarıyor?” sorusunu da ortaya çıkarır. Üçüncü karşılaştırma şeffaflık karşısında ön plana çıkartma’dır. Klasik anlatıda izleyiciye izlediğinin bir film olduğu fark ettirilmez, bu nedenle prodüksiyona dair bir unsurun kamera önünde görünmesi hata olarak kabul edilir. Karşı sinemada ise kameranin ekranda görünmesi, prodüksiyonla ilgili konuların izleyiciyle paylaşılması gibi ‘ön plana çıkarmalar’ bir çeşit yabancılaştırma unsuru olmaktadır. Dördüncü karşılaştırma; ‘tekli diegesis yerine çoklu diegesis’ tir. Klasik bir yapıda hikâye üniter, homojen bir dünyada geçer, belli eksendedir, ancak karşı sinema anlatısında heterojen bir yapıda farklı kodlar, farklı kanallar kullanılabilir. Örneğin kullanılan dillerin farklı olması, mekan, zaman ve sözlerin uyumsuzluğu gibi unsurlar kullanılabilir. Beşinci karşılaştırma; ‘kapalılık karşısında açıklık’tır. Bu, kendi sınırları içinde kendi kendine yeten bir objeye karşı açık uçluluk, sınırların taşması, metinlerarasılık, parodi, kinaye, alıntılama şeklinde olabilir. Altıncısı ‘haz karşısında rahatsız olma’dır. İzleyiciyi tatmin etmeye çalışan, onun salondan rahatlamış olarak ayrılmasını sağlayan bir anlatı yapısından ziyade, izleyiciyi rahatsız ederek sorgulayan duruma getirmek amaçlanır. Film bittiğinde izleyici cevaplanması gereken sorularla baş başa kalır. Burada gerçeklik ilkesi haz ilkesinin önünde yer almaktadır. Yedinci ve son karşılaştırma ise; ‘kurgu karşısında gerçeklik’tir. Hikâyeyi canlandıranların kurmaca kahramanlar değil, gerçekçi, hayatın içinde karakterler olması, gerçek yaşamın temsili tercih edilir (Wollen, 2012: 121-129). Bordwell ise klasik yapıdan uzaklaşan anlatı yapısını tanımlarken çeşitli özellikler belirlemiştir. Kovacs, *Modernizmi Seyretmek* isimli kitabında bu özellikleri bir araya getirmiştir. Öykülerde tür kurallarının fazla motive etmediği, bu nedenle yaygın bir türle kolayca ilişkilendirilemeyecek ve epizodik bir yapı olduğunu söyler. Olay örgüsündeki zaman sınırlılıkları ortadan kalkar, olay örgüsünden çok karaktere, insanın durumuna yoğunlaşma vardır. Keza modernizmin temel dinamiklerinden biri, özne konumunda olan bireydir. Karakterin insana özgü; düşler, anılar, fantezi gibi farklı zihinsel süreçlerinin detaylı temsiline yer verilir. Modern anlatıda zaman diziminin bozulması, olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi de sıkça görülür. İmgelerin gerçekçi bağlantısından ziyade simgesel bağlantısının sık sık

kullanılması, öykü yorumundaki belirsizlik, açık uçluluk, aşırı politik didaktizm, stilin anlatıma egemen oluşu ve dizisel inşa gibi özellikler taşır. Bordwell'in tanımlamalarından yola çıkan Kovakcs, sanat sinemasında modernist anlamın yaratılmasından sorumlu temel üç özellikten bahseder. Bunlar; *soyutlama*, *kendini yansıtmaya* ve *özneliktir*. Sanat filmi anlatısı; yorumun belirsizliğini, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli olarak zihinsel katılımını ve öykünün öznel niteliğini içerdiğini öne sürmektedir (2010: 64-65). Her ne kadar gerçeğe yaklaşma çabasıyla ön plana çıksa da, modern anlatı İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan yıkımlar sonrasında ortaya çıkan modernizme tepkilerden etkilenerek içerik ve biçimde değişimlere uğramıştır. Bu tepkiler modern-sonrası ya da post modern olarak ifade edilen anlatısal değişimi beraberinde getirmiştir.

Postmodernizm, modernizmden kopuş ve modernizmin üst-anlatılarının reddi anlamına gelmektedir. Geleneksel anlatıdan uzaklaşan söylemleri modern olarak yorumladığımızda postmodern anlatı da aslında bir bakıma modern anlatı ürünüdür. Postmodernizmi modernin devamı olarak gören ve postmodernle modern tamamen ayıran farklı görüşler mevcuttur. Burada anlatı konusu üzerinde durulduğundan postmodernizm tartışmalarına yer verilmemiştir.

1960'lı yıllarda yükselmeye başlayan postmodern kavramı, modernliğin 'kesin' yargılarına karşı çıktığı için bir arayış ve belirsizliği de özünde barındırmaktadır. Bu nedenle aslında tam ve kesin ayrımlardan bahsetmek çok mümkün olmamakla birlikte postmodern sinema anlatısının, modern anlatıdan hangi noktalarda farklılaştığına değinilmektedir. Postmodernizm, modernizmin ötekinin reddi anlamına gelen *evrensel ve tek olan* anlayışına karşı çıkmaktadır. Her şeyin büyük anlatılarla açıklanabileceği görüşünü reddederken bir toplumu veya tarihi özselci, indirgeyici ve genelleyci kuramsal ilkeler çerçevesinde açıklamaya çalışan, üst söylemlere de kuşkuyla bakar. Postmodern kuramcılardan Foucault ve Lyotard "her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayan bir üst-dil, üst-anlatı ve üst-teori fikrini" reddetmektedirler. Lyotard kısaca postmodernizmi "üst-anlatılara inanmamak" olarak tanımlar. (1999: 60). Daha önce genel hatlarıyla postmodernizmin özelliklerini; düzene karşı uyumsuzluk, birleşmeye karşı

parçalanma, merkezcilik ve akılsallığın karşısında merkezsizlik ve belirsizlik, monolojik sesin karşısına çoğulculuk olduğundan bahsedilmiştir. Sinemada bu durumun yansması ise bunlarla bağlantılı olmakla birlikte sinemaya özgü olarak 70'li yıllarda etkisini göstermeye başlar. Postmodernizmin sinemaya yansıyan özellikleri; geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme, açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması vb. gibi konular yer almaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 23). Karadoğan, postmodern sinemayı "vurgunun içerikten biçime kayması, sinemada klasik gerçekçi anlatının yerine görüntüye kayan bir temsil sinemasının önem kazanması; zamanın sürekli bir şimdi içinde hapsolmesi, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmaya, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yaşantıların sanatsal üretimlerde temsil edilmesi" şeklinde yorumlamıştır. Postmodern filmlerin; avangart filmlerin ritimden, egzantrik simge ve düşsel görüntülerden oluşan ve 'zor anlaşılan' yapıları anlaşılır hale getirmeye çalışan ama bunu yaparken de anlamın hemen elde edilmesine izin vermeyecek bir yapı taşıdıklarından bahseder. Benzer şekilde sanat filmlerinin, psikolojik sorunlar üzerine temellenen yapılarını filmin diegesisi içerisinde ödipal süreçlerle bağlantılı olarak daha karmaşık hale getiren bu filmlerin, Hollywood'un üretim sistemi içerisinde gerçekleştirildiğini, bu yönüyle yorumlandığında, postmodern filmlerin popüler sinemayla, avangart sinemanın ve sanat sinemasının melezleşmesinin ürünü olduğunu ifade eder. Postmodern filmlerdeki bu melezleşme aynı zamanda tür kavramını da ortadan kaldırarak türlerin de bir çeşit melezleşmesine yol açmıştır. Anlatı yapısının kronolojik düzeninin bozulması ve nedensellik zincirinin kırılması, zaman ve mekânın kesinliğinin ortadan kalkması gibi unsurlarla hikâyenin anlaşılır olma çabası ortadan kalkmıştır. Bu anlaşılabilirlik/anlaşılmazlık durumu postmodern filmlerin karakteristik bir özeliğidir. Bu niteliğin ikili yapısı bir yandan gerçeğin artık *çok anlamlı* olan yapısını anlamayı sağlama yönünde bir işlev görürken diğer yandan da "istenmeyen" anlamları "muğlâklaştırarak" ideolojik bir işlev üstlenmektedir. Görünüşte estetik bir karakter taşıyan bu muğlâklaştırma filmsel anlamın izleyicinin gerçek yaşantısıyla çakışmasını engelleyen bir dolayımına sahiptir (2005: 143-146).

Postmodern filmlerin temel özellikleriyle ilgili Jameson'un ele aldığı; *pastiş* (*pastiche*), *parodi* (*parody*) ve *şizofreni* kavramları postmodern filmleri inceleyen kuramcılar tarafından bu filmleri açıklamakta kullanılmıştır. Jameson, bireysel öznenin ortadan kalktığı bir ortamda kişisel biçemin de yok olduğunu ve buna bağlı olarak da biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığını belirtir. Ona göre burada başvurulacak tek şey pastıştır (Jameson, 1994: 45-46). Pastiş ölü biçimlere öykünme demektir. Diğer yapıtların imgelerini ve epizodlarını parçalar halinde alarak kullanırken, onları yineler ve yapay birleşimlere giderek daha canlı bir etki bırakmaya çalışır. Hâlâ yaşayan ve etkili olan biçimleri gözden düşürmeyi ve onlarla alay etmeyi amaçlayan parodi ise modern sanat içerisinde verimli bir yaşam alanı bulmuştur. Ancak modern biçimlerin medya konuşmalarına indirgenen yanları içerisinde ortadan kalkmıştır. Jameson'un Lacan'dan alarak kullandığı şizofreni ise dili deneyimleyemeyen şimdiyi, geçmişi ve geleceği bu deneyimsizlik yüzünden ebedi bir şimdilik içerisinde yoğunlaştıran kişilere göndermede bulunur. Bu noktada karşımıza *metinlerarasılık* kavramı çıkmaktadır. Büyükdüvenci'ye göre postmodernizm ve *metinlerarasılık* arasındaki ilişki şu şekilde açıklanmıştır: farklı disiplinlerarası ilişkilere ve türlerin iç içeliğine açık olan postmodern dönemde artık özgün biçim önemsenmez olandır. Bu dönem her şeyin iç içe girdiği bir dönemdir. Bütün nesneler eski anlamlarını yitiren, yabancılaşmayan ancak parçalanmış yapıyla ortaya çıkmaktadır. Yalnızca izleyen, dikizleyen ve yorumlayan birbirinden kopuk bireyler ister. Malzemelerin bağlamlarından koparılıp kolaj biçiminde yeniden kullanıldığı, anlamlı bir bütünlüğün olmadığı anlayışlar ön plandadır. Üst düzeydeki estetik üretimin hiçbir kaygı duymadan alt düzeydeki estetik üretimle, bir anlamda kitsch'le el ele verdiği ve her şeyin bir oyun olduğu *metinlerarası* bir yerdeyizdir (Büyükdüvenci, 1997: 28-29). Postmodernizmin “bütüncül olmayan” “parçalanmışlığı” benimseyen yaklaşımı sonucunda farklı türlerin iç içe geçtiği bir ortam oluşmuştur. *Metinlerarasılık* kavramı da böylesine bir ortamda doğmuştur. Kubilay Aktulum'a göre, *metinlerarasılık* (*intertextuality*) bir yeniden yazma işlemidir. Bir yazar bir başka metni kendi metninin bağlamında yeniden oluşturur. Bu dönüşüm alıntı, anırtırma, çalıntı, öykünme-pastiş, parodi, alaycı dönüştürüm, tarzında açık ya da kapalı göndermeler vasıtasıyla gerçekleşir. (2000: 93-133). Sinemada ise daha çok Pastiş (öykünme) ve parodi(yansılama) yoluyla

biçim ya da içerik düzeyinde taklit edilerek metinlerarası bir ilişki kurulur. Baudrillard'ın postmodern dönemin gerçekliğini açıklamak için kullandığı hipergerçeklik kavramı da sinemadaki bu benzetim aracılığıyla karşılık bulmuş olur.

Filmin yönetmene olan aidiyeti de tartışılır, çünkü metin ancak okuyucu/izleyicinin yüklediği anlamlarla anlam bulur. Konsept olarak, kökü esasen edebiyat bilimlerinin metin teorisine uzanan metinlerarasılık sözcüğü, metin/film ve söylemin öyle basitçe gerçekliğe tepki olmadığını, bilhassa diğer metinlere/filmlere ve söylemlere yönelik kurulan çok çeşitli bir yansıtma olduğuna işaret etmektedir. Bu bakımdan metinler/filmler, aktif, dinamik ve metinlerarası ürünler olarak üretilen anlamları, yoğunlukları ve yansımaları basitçe aktarmak yerine, seyircinin/okuyucunun interaktif katılımını ve birlikte tesir etmesini mümkün kılmaktadırlar. Metin/film ve okuyucu/seyirci arasındaki bu interaktif ilişki genellikle sistemler, anlatım yapıları ve onların iletişimsel işlevlerinin yapıbozumu biçiminde gerçekleşir (Şentürk, 2011: 131). Burada sunulan gerçekliğin de ancak izleyicinin zihinsel süreciyle bir anlam bulması söz konusudur. Şentürk, metinlerarasılığın en önemli işlevinin “gerçekliğin monolojik metinler aracılığıyla kurgulanmış tabiatının maskesini düşürmek” olduğunu ileri sürer (2011: 132). Böylece yazar/yönetmen metnin kaynağı olma konumunu yitirir. İzleyici/yönetmen/çoğul metinler etkileşimliliğinde; çağdaş gerçeklik tecrübelerinin ontolojik ve epistemolojik belirsizlik ve güvensizlikleri yansıtılmaktadır.

Postmodern filmler hakkında kesin yargılardan bahsetmenin zor olmasıyla birlikte Denzin, David Lynch'in Mavi Kadife (1986) filmini örnek alarak postmodern filmlere genellenebilecek bazı özellikler sıralamıştır. Zaman belirsizdir, konular genellikle şimdiki zamanın kesintisizliği içinde geçmektedir. Konuların içinde; cinsel şiddet, sadomazoşist ritüeller, vahşilik gibi aşırılıklara yer verilir. İşlenen konulardaki aşırılıklar, ileri postmodern dönemin hem korkularını hem de içine itildiği özgürlük durumunu yansıttığı bir ifade şeklidir. Kadınların cinsel obje olarak gösterildiği, şiddete maruz kaldığı hikayelere yer verilir. Kadınlar iki farklı kategoride; saygın, orta sınıf evli olarak bir kategoride; saygınlığı olmayan ve seksüel olarak ikinci bir kategoride gösterilir. Postmodern filmler nostaljiyi güvenli

ve güvensiz olmak üzere iki türde ele alırlar. Postmodern film anlatımları, gerçek olmayanın ve son derece gerçek olanın yalnız şu an için olası olmadığını, geleceğe de taşındığını gösteren distopik anlatımlar sunarlar (1988: 465-467). Zaman mefhumunun dil tarafından ortaya konulmuş olması, modernizmin getirdiği insani bir anlayışla kurgulanmış olması ama aslında belirsiz bir yapıya sahip olması ve mekanın modern tanımlamanın dışında değişkenliğe sahip olması postmodern parçalanmayı ve birbiri içine geçmeyi doğurmaktadır. Postmodern filmlerde görülen de geçmişin ve geleceğin şimdide buluşması ya da geçmiş veya geleceğe dair bir bilginin olmamasıdır (İspir ve Kaya, 2011: 86).

Postmodern anlatılarda klasik ve modern anlatılarda görülen kahraman merkezli bir olay örgüsü yapılanması görülmez. Kahramana özgü yüceltilmiş özelliklerin yerini, kendiyle çelişen, kararsız karakterler alır. Çoğu filmde de kahramanın ölümü söz konusudur. Kahraman dışındaki karakterler de normalden uzaklaşmış modern mantık ve dünyaya göre anormalleşmiş insanlardan seçilir. Godard'ın Çılgın Pierrot filminde kahramanların öldüğü son sahne, geleneksel anlatıdaki kahramanın ölümüne dair yüceltmeyi de eleştirir. Kahraman öldüğünde boynunda huni benzeri bir aparat bulunmaktadır, neden öldüğü de belli değildir. İki karakterin konuşması klasik anlatıda kullanılan kalıplarla dalga geçer. Kamera yavaş pan hareketiyle deniz ve gökyüzünü gösterir, izleyici önceki izleme alışkanlıklarının getirdiği şartlanmışlıkla duygusal bir atmosfere girmiş olsa da, dış ses “saçmalamayın burası sadece deniz, bir de güneş var...” der. İzleyicinin içinde bulunduğu yanılsama, şartlandırılmış düşünce yapısı, yalanlara inanmaya duyduğu istek ve bu durumdan alınan hazzı da düşünömsel bir eleştiri getirilmiş olur (Oluk Ersümer, 2013: 121).

1.11. Sinemanın Işık ile İlişkisinden Hareketle Toplumsal Aydınlanma Aracı Olabilmesi Üzerine

İnsan ve amaçları onu diğer canlılardan ayırır. İnsanlar diğer canlılardan farklı olarak bilinçli bir amaç doğrultusunda çeşitli ürünler ortaya koyabilmektedir. Hikâye anlatabilmek bu ürünlerden biridir. Ürettiği teknolojik araçlar sayesinde anlattığı hikâyeleri bir yere kaydedip bunu kitlelere iletebilir. Kitleler ise benzer amaçlar

doğrultusunda bir araya gelebilir. Sinema bir kitle iletişim aracı olarak yönetmenin önderliğinde belli amaçlar doğrultusunda mesaj üretir ve bunu kitlelerle buluşturur. Kitlelerin anlamlandırma sürecinde önemli bir rol oynayan hareketli görüntüler toplumun bilincinde yeni bir söylem inşa edebilir.

İnsan gözünün nesneleri görebilmesi ve zihinsel anlamlandırma sürecine katkı sağlayan temel unsurlardan biri ışıktır. Nesneler ışık sayesinde görünür hale gelir ve anlamlandırılmış nesneler insan zihninde görsel olarak çağrışımlar oluşturur. Platon'un mağara alegorisinden de hatırlanacağı üzere ışık, insanın anlam oluşturma sürecinde önemli bir unsurdur.

Sinema anlatısını elde edebilmek insanlık tarihi açısından ileri bir teknolojidir. Sinema öncelikle teknik olarak ışığı kullanır. Sinema kamera aracılığıyla nesnelerden yayılan ışığın bir yere kaydedilip sonra bu kaydın paylaşılması temel ilkesine dayanır. Sözün imgelerle görselleştirilebilmesi ve bunu bir yere kaydedip topluluklara hareketli görüntülerle aktarabilmek için ışığın önceleri mekanik sonra ise elektronik ve dijital ortamlarda saklanabilmesi ve ekranlarda gösterilebilmesi son yüzyıl içerisinde mümkün olmuştur. İnsanın sahip olduğu dili kullanma becerisi sinema aracılığıyla ışığı kullanma becerisi ile bir araya gelmiştir.

Işık, filmin atmosferini oluşturmada başat rol oynar, izleyicide zamana, mekâna, iklim ve hatta belirli bir ruh haline dair algı oluşturur. Işık sahnedeki öğelerin birbiriyle ilişkisini kurmaya katkı sağlar ve anlamlandırma sürecini etkiler. Işıklandırma tasarımı çeşitli aydınlatma teknikleriyle, farklı türdeki ışıkların konumlandırılması ve yönlendirilmesi yoluyla oluşturulur (Barnwell, 2011, 138). Işığın birinci amacı için nesneleri görünür hale getirmek diyebiliriz ancak bunun ötesinde ışık yeni anlamlar üretmede de önemli bir rol oynar. İyi bir ışıklandırma sayesinde görüntüde göstermek istediklerimiz farklılaştırılabilmektedir. Işık, bir insan yüzünü bitkin, canlı, genç ya da yaşlı gösterebilmektedir. Işıklandırmaya bağlı olarak, soğuk bir oda sıcak ve rahat ya da soğuk ve çıplak, büyük veya küçük, temiz veya kirli; etkileyici ya da tamamen sıradan ve önemsiz bir mekâna dönüşebilir (Arheim, 2002, 65). Aynı zamanda ışık izleyicinin duygu dünyasını etkileyerek neşeli, hüzünlü, korkutucu veya eğlenceli bir duyguya geçiş için görsel atmosfer

oluşturur. Işık nesneleri görünür kılarak zihnimizde nesneye ait imgesel anlamlar yaratır. Benzer şekilde sinema da ışığı istenilen anlamı oluşturmak amacıyla kullanır. Söz konusu özellik fotoğraf veya resim için de geçerli olmakla birlikte sinemanın gücü ışık yoluyla anlatılar oluşturabilmesindedir.

İnsanın ışık ile ilişkisini Platoncu bir bakışla düşündüğümüzde; dünyayı algılamamızda ışık, bize görünenin arkasındaki gerçeği düşünebilme adına bir rehber niteliği taşıyabilir. Bu durumu algılayabilmek izleyenin aktif bir bilinç içinde olmasını gerektirir.

Bir sanat eseri onu algılayan her bir zihin için farklı anlamlar üretebilir. Yönetmenin zihnindeki özel bir ışıkla ortaya koyma durumu her bir izleyicinin kendi zihnindeki anlamsal bağlantılarla birleştiğinde ortaya yeni bir anlam çıkabilmektedir. Sinema temelde ışık yoluyla ortaya koyduğu hareketli resimler sayesinde izleyicinin zihnini aydınlatan yeni çağrışımlar oluşturabilme özelliğine sahiptir. Işık için sinemanın sanatsal gerçekliğini inşa eden temel unsurlardan biri olduğu söylenilebilir. Sanatsal gerçeklikte sanat eseri özne olan birey ile nesne olan dış dünya arasında bir değer bağlantısı kurar. Sanatın ortaya koyduğu gerçeklik bu bağlantının derin bilgisinin bir sonucudur. Gerçeğin bilinmesi ve değerlendirilmesi ayrılmaz bir birliktelik içindedir (Çalışlar, 2021). Sinema anlatılarının yaptığı şey de izleyicinin zihninde gerçeklikler oluşturmaktır.

Sinema anlatıları farklı amaçlarla hazırlanmış olabilir. Söz konusu amaç; anlatının içinden çıktığı toplumun kültürel özelliklerine göre değişir. Toplum anlatıyı oluşturur ve kullanır. Toplumun içinden geçtiği tarihsel süreçte etkilendiği dinamikler onun düşünce ve duygu dünyasına dolayısıyla ortaya konulan kültür-sanat eserlerine yansır. Bir sanat akımını anlayabilmek için arkasındaki toplumsal ve sanatsal dinamiklere bakmak gerekir. Çünkü sanat akımı; siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel etkileşimlerden doğarak o dönemin hayatını kültürel bir yöntem ve düşünce tarzı oluşturarak etkiler (Önbayrak, 2014: 188).

Sinema benzer duygu ve düşünceleri paylaşan yönetmenlerin benzer söylemleriyle dönemsel ve coğrafi olarak farklı anlatım olanaklarını kullanır. Örneğin sinemanın uluslararası alanda ‘sanat sineması’ olabilmesinin yolunu açan

‘İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ akımı bu bağlamda ele alınabilir. Yeni gerçekçilik akımı o döneme kadar ortaya çıkan sanat sineması anlayışına, gerçekçi ve biçimci anlayışın dışında yeni bir bakış getirmiştir (Karadoğan(2), 2016: 10). İtalyan yeni gerçekçiliği; Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica gibi yönetmenlerle Cesare Zavattini gibi bir kuramcının önderliğinde İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya’da ortaya çıkmıştır. İtalya’nın savaş sonrası yıkım koşullarında gerçeği yeni bir anlayışla ortaya koymanın sanatsal yollarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Niş ve Eryılmaz, yeni gerçekçilik anlayışının temel özelliklerini şu şekilde özetlemiştir; inandırıcı bir biçim kullanarak gerçeğin yeniden yaratılması amacıyla kurgu işlemi devreden çıkarılarak yerine uzun ve kesintisiz çekimler tercih etmek. Seçilen temalarla toplumsal ve siyasal olguların, sıradan insanların yaşamı üzerindeki etkilerini irdelemek amaçlanmıştır. Yeni gerçekçilerin seçtiği konular içinde savaşın olumsuz etkileri, yoksulluk, işsizlik gibi toplumun mücadele ettiği durumlar eleştirel bir dille ele alınmıştır. Yönetmenler oyuncularını ünlü olmayan sıradan halk arasından seçmişlerdir. Yaşamın gerçeğe en yakın halini görüntüye aktarmayı amaçladıkları için; doğal ışık kullanmış, karmaşık senaryoları kullanmamış, stüdyo dışında gerçekten halkın içinde bulunduğu durumu yansıtan gerçek mekânlarda çekim yapmayı tercih etmişlerdir. Sade bir anlatım diline önem veren yeni gerçekçiler, kompozisyonda sadeliği, son derece yalın kamera hareketleri ve çekim açılarını kullanmışlardır (1979: 148-158). Yeni Gerçekçi akım kendinden önceki kurguya dayalı biçimsel anlayışa, Hollywood’un ve İtalyan ‘Beyaz telefon’ filmlerinde kullanılan melodrama ve gösterişe dayalı anlatıya karşı, İkinci Dünya savaşı sonrası toplumsal sancıyı gerçekten yaşayan halkın sesini duyurabilme cesaretini gösteren bir direnişin sinema yoluyla ifade edilmesidir. Bu akım benzer amaçlar doğrultusunda hareket eden Fransız Yeni Dalga sinemasına ilham olması bakımından sanat sineması anlayışını besleyip geliştirmiştir. Gerçeği sadelikle ve sıradan insanın yaşamıyla anlatması, kullandığı sadeleşmeye ve toplumsal eleştiriye dayalı tekniklerle günümüz bağımsız sinemacıları için de bir referans noktası durumundadır. Yeni gerçekçi akım özellikle toplumsal gerçekçilik yönüyle Brecht’in sinema anlayışı ile benzer amaçlar doğrultusunda birleşmektedir. Çünkü sinema yoluyla eleştirel düşünebilme ve düşündürebilme, halkın gündelik yaşamına değinerek toplumsal yaşama ışık tutabilme, klasik özdeşleşmecî anlatı kalıplarını

yıkarak karakterin insana özgü zayıf yönlerini gösterebilme, hikâye sonunun açık uçlu bırakılması vb gibi teknikler açısından ortak özellikler taşıdığı söylenebilir. Yeni gerçekçilik ile başlayıp, Yeni Dalga ile devam eden sonradan Brechtyen bir anlayışı sıradan insanın sesini duyurma aracı olarak kullanan Godard'ın, Dziga Vertov Grubu'nun kullandığı sinemasal teknikler sinemayı eleştirel bir düşünce aracı olarak kullanmanın imkânını genişletmiştir. Burada eleştirel düşünen sinema için düşünömsel sinema ifadesini kullanmak yanlış olmayacaktır. Düşünömsel yöntemleri kullanmanın ve Brechtyen sinemanın ortak amacı görünenin ardındaki görünmeyene ışık tutmaktır.

Sinema özelinde yorumlanmış olan bu bilgileri günümüzde dijital televizyon ortamlarında yayınlanan dizilere de uyarlamak mümkündür. Düşünömsel yöntemlerle oluşturulmuş bir televizyon dizisinde de izleyiciyle oluşan etki gerçekçiliğın artması yönünde olacaktır. Benzer şekilde dijital ortamlarda yayınlanan reklam filmleri içinde izleyicide gerçeklikle bağlantılı düşöncelerin artması söz konusu olabilmektedir. İzleyicinin eseri üretenler ve eserin üretim ortamı hakkında düşünerek, metinlere daha gerçekçi bir bakışla yaklaşması söz konusu olacaktır. Ayrıca dijital ortamlar izleyicinin izleme zamanı ve ortamını yönetebilmesini sağlaması açısından izleyicinin kendisini de belirleyici bir unsur olarak sürece dahil etmiş durumdadır.

1.12. Hareketli Görüntünün İzleyiciyi Özgürleştirici Gücü ve Düşünömselliğı Arasındaki İlişki Üzerine

Görüntünün veya düşöncenin kaydedilmesi kadar taşınabilir olması da önemlidir. Bir mağara resmi görüntüyü kaydetmiş olabilir ama taşınabilir değildir. Hafif olmayan şey taşınamaz ya da taşınması çok zordur. Dolayısıyla çok az insan tarafından görölebilir, bu nedenle etki alanı kısıtlıdır. Görmek isteyen kişilerin görüntünün/imgenin olduğı yere gitmesi gerekir. Sanat eserinin taşınabilmesi onu görebilen kişi sayısını da artırdığından etki alanını genişletmiştir. Konuyla ilgili Poe, görsel ve işitsel medyanın toplumsal pratikleri tarihselleştirdiğı, geçmişin görüntülerinin herkesin anlayabileceğı ve tekraren izleyebileceğı şekilde şimdiye taşıdıklarını kaydeder. Hatırlatılmak istenilen geçmiş, bir anlatı olarak şimdiye

getirilir, dönemin şartları bağlamında topluluğa tekrar tekrar anlatılır ve grup kimliği pekiştirilir (2015: 311).

Sinema sanatına bu gözle baktığımızda aynı anda pek çok kişinin izleyebilmesi, farklı mekânları kullanabilmesi, sabit bir resim değil de pek çok görüntüyü çeşitli mizansenleri kullanarak sunabilmesi, yeni anlamlar üretebilmenin imkânlarını genişletmiştir. Böylece sinemanın kendinden önceki sanat alanlarına göre etki alanını kat be kat artırdığı söylenilebilir.

Sinema 1900'lerin başında ortaya çıkan bir sanat olarak (her ne kadar sanat olarak gelişimi tarihsel olarak tartışılabilir da) dünyanın hızlı değişiminin somut yansımaları olan şehirleşme ve fabrikalaşmanın görüldüğü bir dönemde toplumun alt tabakası olarak görülen işçi sınıfının bir eğlencesi olarak ortaya çıktı. Toplumda ayrıcalıklı olmayan bir sınıf olarak kalabalıkları oluşturan, sosyal ve ekonomik anlamda en hafif tabakada yer alan işçi sınıfı, hafif (bayağı) bir iş olarak düşünülen sinema ile oyalanabilirdi. Sinema öncesinde var olan resim, tiyatro gibi sanatsal alanlar halkın daha çok eğitilmiş ve gelir düzeyi yüksek tabakasına hitap etmekteydi. Tarih profesörü Czitrom, hareketli resim tarihinde hiçbir şeyin 1905 ve 1918 yılları arasındaki kısacık dönemdeki izleyici kitlesinin artması kadar şaşırtıcı olmadığını söyler (Crowley& Heyer, 2011: 264). Bu yayımda temel iki etken ileri sürer. Birincisi konulu filmlerin ortaya çıkışıyla hem hikâyeye anlatımı hem de film sürelerinin on-onbeş dakikalık sürelerle çıkmış olmasıdır. Böylece gösterimciler izleyiciyi hem farklı hikâyeye türleriyle buluşturabilme hem de daha uzun süre salonda tutabilme imkânına kavuşmuştur. İkinci önemli etken ise gösterim mekânı olarak popüler hale gelen nikelodeonların yaygınlaşmış olmasıdır. Bu sayede filmler artık kendi başlarına bir eğlence kaynağı olabilmektedir. 1911'de Patent şirketi verilerine göre Amerika çapında yalnızca film gösterimi yapan salon sayısı 11.500 olarak tescillenmiştir. Yıl boyunca katılımın tahmini beş milyon kişiye ulaştığı söylenebilir. 1914'te ise salon sayısı 18.000, günlük katılım yedi milyon kişi ve toplanan giriş ücretinin ise 300 milyon dolar civarında olduğu düşünülmektedir. Kentin ahlaksal olarak eğitici olduğu düşünülen şehir kütüphaneleri, parkları, müzeleri, kilise destekli okul rekreasyon alanlarının karşısında kültürel bir tehdit olarak düşünülen eğlence

mekanları arasında en popülerleri sinema salonlarıydı. Modern kent yaşamında eğlence yeni şehir kültürünün ve fabrika emeğinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmekteydi. Hareketli görüntünün izleyiciyi adeta büyüleyen doğası, izleme olanaklarının ucuz ve yaygın olması, şehir hayatının belki de en kalabalık grubunu oluşturan fabrika işçisinin maddi olarak karşılayabileceği bir izlence olması ona erişimi de yaygın hale getirmişti.

Sinemanın ilk yılları sadece Amerika’da değil Avrupa için de benzer şekilde merdiven altı bir ürün olarak yaygınlaştı. Alman sineması için Kracauer bu durumu şu sözlerle özetler: “...sinema genç bir köprü altı çocuğunun özelliklerine sahipti; sinema toplumun alt tabakaları arasında eğitimsiz, yabancı bir yaratıktı. Filmlerin ayarttığı birçok insan daha önce asla sanatsal seyirliklere katılmamıştı... Sinema genç işçiler, tezgâhtar kızlar, işsizler, aylaklar ve toplumsal kategori dışı olanlar için bir cazibe merkezi olarak görülüyordu. Sinema salonlarının yoksullara, sevgililere bir sığınak olduğu düşünülmekteydi. Bir entelektüelin ise ancak kazara yolunu şaşırp girebileceği bir yerdı” (2010: 16).

Her ne kadar sinema ‘hafif’ bir iş olarak insanlığın hayatına girmiş olsa da halkın her kesimine ulaşabilme hafifliğiyle de aslında düşüncenin demokratikleşmesini destekleyen bir özelliği barındırıyordu. Çünkü ileride bağımsız anlatım imkânlarını zorlayacak olan sinema, topluma sesini duyurmak isteyenlerin bir ifade aracı olarak da düşünülebilecekti. Hareketli görüntünün bu amaca hizmet edebilmesi büyük tekel sinema şirketlerinin dünya pazarını elinde tutan gücüne karşı elbette sancılı bir gelişim sürecinden geçerek mümkün olabilecekti. Yalnızca kazan kazan ilkesi ile üretilmiş, izleyiciyi kültürel anlamda sömürüye dayalı Hollywood endüstrisi, elindeki maddi gücü sonuna kadar kullanmaktan çekinmiyordu. Her ülkede sinema pazarını elinde tutma hedefini gerçekleştirme çabasıyla hareket ediyordu.

Sinema, toplumsal değişimin önemli bir parçası olarak dünyanın farklı ülkelerinde her ülkenin kendi yaşam deneyimlerinden beslenerek ve özellikle Avrupa-Amerika ekseninde belki de diyalektik diyebileceğimiz zıtların mücadelesi içinde kendi anlatım olanaklarını geliştirdi. Örneğin 1920’lere gelindiğinde

Amerikan film endüstrisinin dünyayı Amerikalılaştırma tehdidine direniş ihtiyacı özellikle Avrupa kıtasında her ülkede farklı çabalarla karşılık buldu. Rotha'nın da ifade ettiği gibi “Avrupa’da, Amerikan egemenliğini kırmak için yapılan yoğun mücadele, çok uzun ve zorlu bir savaş anlamına gelmektedir” (2000: 45). Söz konusu savaş sayesinde alternatif film şirketleri ve ülke uygulamaları birbirini etkileyerek zamanla sinemanın sanatsal alanda kendine yer bulabilme yolculuğu başladı. Örneğin Sovyet Rusya, Amerikan tehdidi karşısında sinemanın alternatif anlatım olanaklarını geliştirmenin bir zorunluluk olduğu ilkesiyle hareket ederek Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin, Vertov gibi önemli kuramcılar yetiştirdi. Bu kuramcılar belirlediği ilkeler ve ortaya koyduğu filmler, sinemanın aslında düşüncenin farklı yollarla nasıl ifade edilebileceğinin ve bunu araştırmanın, denemenin mümkün ve etkili bir yol olduğunu kanıtlar nitelikteydi. Kameranin gerçeği ekrana yansıtmaya gücü, zleyiciyi ona inanmaya itmektir. Ancak kameranın kaydettiği ve montaj yoluyla oluşturulmuş anlatısal gerçeklik sinema salonunun büyümlü atmosferiyle bir araya gelince izleyiciyi kendi deneyimlemediği belki de hiçbir zaman başka yerde deneyimleyemeyeceği farklı veya sanal gerçeklikler âlemine götürür. Ta ki bu büyümlü film bitip de salondan ayrılınca kadar devam eder. Salonu terk eden izleyici için film bitmiştir ama imajlar zihinde kalmaya devam eder. Dolayısıyla film yoluyla aktarılan kültürel temsilleri yaşatmanın etkili yollarından birinin sinema olması, sinemanın bu amaca hizmet amacıyla kullanılmasını da vazgeçilmez kılmıştır. Ancak söz konusu amaç doğrultusunda hazırlanmış içerikler uzun süreli ve alternatif olmayan bir dozda kitlelerle buluştuğunda kitle kültürü üzerindeki tesiri de oldukça hızlı olabilmektedir. Bunun yanı sıra özdeşleşmeci ve katharsise dayalı anlatı izleyiciyi sorgulamaktan alıkoyucu bir özellik taşımaktadır. Bunun gayet farkında olan Sovyet kuramcı Vertov bu durumu bir uyuşturucuya benzetmektedir (2007: 10). Uyuşturucunun dozu ve düzenli olarak verilmesi ise bir süre sonra onu izleyeni kendisine bağımlı hale getirebilmektedir. Bu durumdaki izleyici kitlesinin bilinç yoksunu bir durumda tamamen haz odaklı bir kültüre evrilmesi ise kaçınılmaz bir durum olarak karşımıza çıkar. Söz konusu tehlikeye bir önlem olarak alternatif sinema arayışları konusunda Sovyet kuramcılarının açtığı yol, başta Almanya olmak üzere Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde kendi alternatif sinema dillerini geliştirmeye itmiştir.

Sinemanın alternatifler üretebilme imkânına kavuşması yine demokratikleşme yolunda atılmış bir adım olarak görülebilir. Çünkü egemen ideolojileri delip toplumsal sorunlara değinebilen, teknik kalıpları yıkarak izleyiciyi şaşırtan, onu alıştığı haz odaklı anlatıların dışına çıkaran bir söylem bu konuda düşünmek isteyenler için bir alan oluşturmaktadır.

Hafif bir sanat olarak düşünülen sinema aracılığıyla açılan pencereden bakıldığında teknolojik ve ekonomik değişimin katkısıyla günümüz film üretim-izleme koşullarının izleyici açısından eskiye nispeten demokratik bir alan oluşturduğunu söyleyebiliriz. Dijital teknoloji; ekonomik ve toplumsal bir yöndeşme ile ‘aracın hafiflemesi’ durumunu doğurmuştur. Aracın hafiflemesinin izleyiciye sunduğu imkânlar teknolojik gelişmelerle birlikte evrilmektedir. Sanatsal üretim araçlarının maliyetinin ucuzlaması ve üretim teknolojilerinin yaygınlaşması bu araçlara erişimi kolaylaştırmıştır. Günümüzdeki teknolojik olanaklar; içeriklere erişim, üretim sürecine dâhil olabilmek, mekânsal ve zamansal zorunlulukların ortadan kalkmış olması vb. gibi izleyiciye yeni bir özgürlük alanı açmıştır. Bu durumun, izleyicinin söz sahibi olma imkânına kavuşmasında önemli bir katkısı olduğu söylenebilir. İzleyici dijital ortamın etkileşimlilik özelliği sayesinde film yapımcısına, yönetmenine ulaşma ve düşüncelerini dile getirebilmenin yanı sıra kendisi de yapımcı veya yönetmen koltuğuna oturabilmektedir.

Etkileşimliliğin bir diğer boyutu ise izleyiciler arası etkileşimdir. İzleme sonrası deneyimlerin, düşüncelerin paylaşıldığı ortamların da zamansal ve mekânsal sınırlılıklardan sıyrıldığını söyleyebiliriz. Örneğin önceden zamansal olarak bir sinema dergisi yayın periyoduna bağlı olan film eleştirisi okuma sürecinde izleyici bu periyodu beklemek durumundaydı. Şu anda eleştirmenler gösterim sonrası bir youtube video içeriği hazırlayarak istenirse eşzamanlı veya eşzamansız olarak izleyici ile etkileşimli bir ortamda film hakkında konuşabilme imkânını sunabilmektedir. Bu içeriklerin yorum yapma sekmesinde benzer amaçlarla bir araya gelen izleyiciler birbiri ile iletişime geçebilmekte ve birbirlerinin yorumlarını okuyabilmektedir. İletişim süreci farklı sosyal mecralar üzerinden devam

edebilmekte, böylece izleyici toplulukları daha kısa sürede sosyal ağlar kurabilmektedir.

Aracın hafiflemesine gösterim olanaklarının genişlemesini de dâhil etmek mümkündür. Sinemanın tiyatro salonlarından devşirerek kendine bir yer oluşturduğu salonların yerini artık evlerin salonları almış durumdadır. Günümüz modern mobil insanını tanımlayan bir durum olan hareket halinde olmaya bir çözüm olarak geliştirilen taşınabilir ekranlar ise izleme konusunda mekânsal sınırları ortadan kaldırmıştır. İzleyici teknolojinin mobil erişime imkân vermesi sayesinde istediği yerde izleme olanağına erişebilmektedir.

Aracın hafiflemesi durumunun bir başka yönü ise zamansal sınırlılıkların ortadan kalkmasıdır. Sinemanın veya hareketli görüntünün zamansal olarak belirlenmiş aralıklara olan zorunluluğu ortadan kalkmıştır. İzleyici sinema filmlerini veya hareketli görüntü içeriklerini kendi belirlediği zamanlarda izleyebilmektedir. Bir kere ile sınırlı olmaksızın istediği tekrarda izleme imkânına kavuşmuştur.

Dijitalleşme alt yapısına dayalı bu teknolojik yenilikler izleyicinin izledikleri üzerindeki hâkimiyetini arttırmıştır. Sinemada olduğu gibi tüm medya ürünleri için etkin olma dengesi değişmiş, ağırlık merkezi içerik üreticilerden izleyicilere doğru kaymıştır. İzleyicinin sesi daha fazla duyulur olmuştur. Ayrıcalıklı olmayan kalabalıkların görüntüyü/düşünceyi izleyebilmesi ve onlar üzerindeki etkinliğinin artması bakımından görsel dünya, izleyiciye söz hakkı vererek demokratikleşme anlamında izleyiciye daha fazla alan açmış durumdadır. Demokratikleşme bireyin ve dolayısıyla toplumun özgürlüğüyle ilgili bir kavramdır. Medyanın demokratikleşmesinden bahsettiğimizde dolaylı olarak özgürleştirici yanına da vurgu yapmış oluruz.

Düşünsel yollarla üretilmiş medya içerikleri izleyicinin aktif bilincine seslenir. İzlenen içeriklerin bir yapıntı olduğunu izleyiciye hatırlatarak hikâyeye hem dışarıdan hem de içeriden bakabilme imkânını tanır. İzleyicinin hikayenin dışında olması izleyicinin birey olarak özgür bir bilinçle mesajı anlamlandırmasını getirir. İzleyicinin sürece dâhil edilmesi aynı zamanda mesajı üreten-ler tarafından

deyim yerindeyse ‘hesaba katılması’ını sağlamaktadır. Böylece söz konusu içerikleri üretenlerin toplumsal değişimin bir bileşeni olarak hem kendilerini hem düşünümsel medya ürünlerini hem de izleyicilerini kapsayan bir döngü oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda düşünümsel anlatıların özgürlüğü gözetici bir yanı olduğunu hatırlamak gerekir. Özgürlükle ilgili olarak Sartre’ın toplumun özgürlüğüne atıfta bulunan şu sözlerine değinmek yerinde olacaktır: “...Ama özgürlüğü isteyince, onun tümüyle başkalarının özgürlüğüne, başkalarının özgürlüğünün ise bizimkine bağlı olduğunu anlarız. Gerçi insanın tanımı olarak özgürlük başkalarına bağlı değildir ama ortada bir bağlanma olunca iş değişir. O zaman kendi özgürlüğümle birlikte başkalarının da özgürlüğünü istemek zorunda kalırım. Başkalarının özgürlüğünü gözetmezsem kendi özgürlüğümü de gözetemem” (2009: 70). Kovacs, modernist düşüncenin bir aracı olarak kendini yansıtıcı yöntemlerin nihai amacının yönetmen ile izleyici arasında söyleysel bir ilişki kurmak olduğunu, bu yöntemlerin sadece teknik üretim süreçleri veya estetik kurallar üzerine düşünmek değil aynı zamanda gerçeklik yanılsamasının düzeltilmesine de kaynaklık ettiğini söyler (2010: 237).

Düşünümsellik aynı zamanda yönetmenin de özgür olmasını mümkün kılar. Geleneksel anlatıya dayalı filmlerde kullanılan tekniklerin anlatının koşullarından biri olan şeffaf yapıya zarar vermeyecek şekilde düzenlenmesi gerekir. Böyle bir durumda yönetmenin şeffaf yapıyı korumanın ya da izleyiciye izlediğinin kurmaca olduğunu fark ettirmemenin sınırlılıklarına göre hareket etmesi gerekmektedir. Bu da yönetmeni kısıtlayan bir durumdur.

Yönetmenin yaşadığı toplumsal süreç içinde özgür olamadığı durumlarda bile düşünümsel anlatılar yönetmenin özgürlük adına umudu olabilmektedir. Dünyanın her yerinden ve farklı zamanlarda kendilerini izleyecek olan özgür bilinçlere seslenerek işaret edilen sorunlar hakkında toplumsal bir etki yaratmanın umudunu taşımaktadır. Bu durumun örneklerini İran sinemasında görmek mümkündür. Kiarostami’nin pek çok filmi bu bağlamda örnek verilebilir. 1990 yapımı ‘Yakın Plan’ filmi bunlardan biridir. Kendini İranlı başka bir yönetmen olan Makhmalbaf olarak tanıtarak insanları film çekme vaadiyle kandıran Sabzian’ın hikâyesi anlatılır.

Sabzian'ın hapse düştüğünde Kiarostami'nin kendisini ziyaret etmesiyle, aralarında geçen diyalogda; yönetmenliğin zorlukları, İran'daki baskı ve işsizlik, halkın sinemaya olan sevgisi gibi konuları dile getirirler. Yönetmen oyuncudan kameraya bakarak konuşmasını istemiştir... Böyle bir yaklaşım şüphesiz ki izleyenler için İran'ın o dönemde içinde bulunduğu duruma ve yönetmenin böyle bir ortamdaki mücadelesine tanıklık etme imkânı sağlamaktadır. Tanıklığın ötesinde dünyanın başka yerlerindeki insanların bu durumdan haberdar olmasına, özgür bilinçteki insanların aklını ve iradesini kullanabilme yetisine katkı sağlamaktadır. Kiarostami'nin 1995 yılında verdiği bir röportajı bu düşüncelerle benzerlik göstermektedir: *"...Her zaman, bir film seyretmekte olduğumuz düşüncesinde olmalıyız. Çok gerçek görünse bile... Seyircinin bir gerçekliği değil bir film seyretmekte olduğunu görmesi için ekranın iki yanına yanıp sönen iki ok koymak isterim... Bu yaklaşım yeni filmlerimde arttı ve daha da artacak. Daha bilgili bir seyirciye ihtiyaç duyduğumu düşünüyorum. Onları esir alıp duyguları üzerinde oynamaya karşıyım. Seyirci bu duygusal şantajdan kurtulduğu zaman kendi efendisi olacak ve olguları daha bilinçli bir gözle seyredecek. Duygusallığa kapılmadıkça kendimize ve bizi kuşatan dünyaya egemen olabiliriz"* (Kalari, 1999: 66). Kiarostami'nin görüşleri bize düşünümsel yöntemleri kullanan yönetmenlerin neden seyircinin bilincine ihtiyaç duyduklarını özetler niteliktedir. Aslında başkalarının özgürlüğünü önemsemek kişinin kendine verdiği değer ve önemle ilişkili olarak başlayan, kendinin yaşadığı toplumun ve dünyanın bir parçası olan insan olma bilinciyle hareket eden değerli ve anlamlı bir varlık olması düşüncesiyle ilişkilendirilebilir.

Dijitalleşen medya için artık mecraların sınırlılıkları da ortadan kalkmıştır. İzleyicinin aktif bilincini önemseyen düşünümsel yöntemleri benimseyen yönetmenler için gerek sinema gerekse televizyon için oluşturulmuş içeriklerin gösterilebileceği dijital gösterim alanları aracılığıyla izleyiciyle etkileşimi de mümkün kılan bir zemine ulaşılmıştır.

İnternet tabanlı sayısal teknolojilerin hayatın her alanında oluşturduğu yakınsama kültürü sinema ile televizyon arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır.

Sinema filmleri artık yalnızca sinema salonlarından seyredilmemektedir. İnternet tabanlı ve sayısallaşmış geniş ekranlar ev ortamında sinema izleme kültürünü geliştirirken, aynı ekranda televizyon izlemeyi de olanaklı kılmıştır. İzleyicinin günümüz televizyonculuk anlayışında etkin bir konuma yerleştiğini göz önünde bulundurmak gerekir. İzleyici artık etkileşimli televizyon yayıncılığının bir bileşeni olarak öne çıkar. Sinemanın kullandığı estetik ve anlatıya dayalı çeşitliliği televizyonda da görmek isteyen izleyici için dijital televizyon hizmetleri genişlemiş, özellikle televizyon dramaları sinemaya yakınlaşmıştır. Postmodern dönemde sanat türleri arasındaki birbiriyle ilgisiz malzemeler, yapılıp bozulan ve tekrar yapılıp bozulan bir yöntemle bir araya getirilerek oluşturulur. Bu durum ‘sınıflandırma sorunu’na yol açmıştır. Öyle ki; artık, “bu mimarlıktır”, “bu şiirdir”, “bu müziktir”, vb. denilemeyecek kadar kaynaşmıştır. “Disiplinler-arasılık” sınıflandırma sorununu aşmak için geliştirilen kurtarıcı bir kavram olarak ortaya çıkar. Postmodernizm böylece, modernizmin derinlik modellerinin karşısına uygulamalar ve metinsel oyunlar koyar. “Metinlerarası olma” diye adlandırılan tutumda derinliğin yerini “yüzey” ya da “çoklu yüzeyler” almıştır (Bal, 2015: 124). Postmodernizm, modernizmin sınırlarının ortadan kalktığı bir süreci de ifade eder. Sanatın pek çok alanında disiplinler arası bir anlayış görülürken bir yandan sanat dalları arasındaki türsel sınırlar da erimiş, melez yapılar ortaya çıkmıştır. Hemen her alanda olduğu gibi bu durumu medya alanında da görmek mümkündür. Sinema ve televizyona ait türsel özellikler de yakınlaşıp melezleşmiştir. Sinema zaten anlatı yapısı itibarıyla diğer medya anlatılarını da etkilemektedir. Postmodern süreçte, dijitalleşmeyle artan sinema, televizyon, reklam ve diğer medya anlatılarının yakınlaştığını söylemek mümkündür.

1.13. Televizyon, Dijital Platform Televizyonunun Düşünümselliği ve Kitlesellikten Kitlesizleşmeye Evrilen İzleyici

Televizyon, sinema gibi görsel-işitsel bir medya içeriği olarak izleyicisini sinemaya benzer şekilde içine alan bir iletişim aracıdır. Ancak aracın kendi özellikleri gereği anlatı yapısı bazı yönlerden farklılaşmaktadır. Her şeyden önce televizyon kesintisizlik içinde yayın yapan bir medyadır. İzleyicinin televizyon

içeriklerine ulaşma imkânı ve zamanı sinema ile kıyaslandığında oldukça geniş görünmektedir. Televizyonun kolay erişilebilir bir medya oluşu izleyicinin onunla olan ilişkisini de yoğunlaştırabilmektedir. Bu nedenle televizyon ile ilgili araştırmaların önemli bir kısmını izleyici araştırmaları teşkil etmektedir.

Görsel göstergelerle oluşturulmuş metinlerin anlamlandırılması izleyicinin zihinsel süreciyle ilişkili olduğu için söze dayalıdır. Resim ve fotoğraf gibi görsel metinlerin okunmasında kullanılan yöntemler, sinema ve televizyon metinleri için de geçerlidir. Televizyon anlatısı, kendinden önce var olan; masal, roman, mit, sinema gibi anlatı tarihi içinde ortaya çıkan tüm metinlerden bir şeyler almış ve bunlardan yeni bir anlatı biçimi oluşturmuştur. Televizyon anlatıları sonlanmama özelliği içinde ve parçalı bir yapılaşma ile sunulmaktadır. Televizyon metinlerini bir dizge halinde değil de yapılaşma evresi şeklinde düşünmek daha uygun bir durumdur (İnal, 2010: 261-262). Televizyonun parçalı yapısı onun farklı program türlerini barındırması, programlar arası veya içinde reklam ve program tanıtımı amaçlı bölünmelerin olmasına karşılık gelmektedir. Aslında bu özellik televizyonun genel olarak anlatı yapısının düşünömselliğiyle bağlantılıdır. Stam, televizyonun düşünömselliğine ait özellikleri belirtirken; çekim araçlarının açık edilmesi, heterojen söylem dilimlerinin yan yana yerleştirilmesi, reklamların anlatı arasına girerek akışı kesintiye uğratması, belgesel ve kurgusal modların karıştırılması gibi yöntemleri saymaktadır (1992: 16).

Fiske ve Hartley ise televizyonun gerçekçiliği göstermesinin büyük oranda dili kullanma şekliyle ilişkili olduğunu söyler. Bütün dramalar, melodram dizileri, durum komedileri, haber ve aktüalite programları aynı mecazi anlamı güçlendirmekte ve yinelemektedir. Dünyanın kendisi ve ona dair olan, gerçekçiliğin akıl tarafından yöneltmiş konvansiyonlarıdır (1978). Televizyonun en ayırt edici veya tanımlayıcı özelliği öykü-mit anlatmasıdır. Bunu sadece drama programlarla değil; haber, yarışma, spor, bilim içerikli programlar gibi gerçeğe daha yakınlık hissi veren programlar yoluyla da yapmaktadır (Kaplan, 1993: 51). Televizyon anlatılarının öyküleştirme şekilleri program türlerine özgü olarak değişmektedir ancak ortak özellikleri de bulunmaktadır. Örneğin: hemen her programda programın açılışı, tanıtımın yapıldığı giriş kısmı, programın gövdesi ve sonucu bulunmaktadır.

Televizyon programlarının çoğunlukla izleyicilerin merak duygusuna karşılık veren içeriklere yer verilmesi ve içeriklerin sunuş sırasının bu duyguyu yükseltecek şekilde gösterilmesi de söz konusudur.

Televizyon anlatısının temel özelliklerinden biri de izleyicinin kolay anlayabileceği günlük bir dil kullanmasıdır. İzleyici hayatın olağan akışının bir parçası olarak televizyonu izler. Postman'ın dediği gibi televizyon bizim dünyada olan bitenlerle hep yakın ilişkide kalmamızı sağlar. Bunu en çok bizi eğlendirecek şekilde sunarak ekranda bakıp gülümseyen bir çehre oluşturarak yapar. Televizyonun bütün temaları eğlence olarak sunması izleyenin dünyayı algılama biçimini de etkileyebilmekte ve bu da bambaşka bir sorun oluşturmaktadır (Postman, 2004: 101).

Televizyon anlatılarının eğlence içeriğiyle donatılmış olması, izleyicinin, yaşanan dünyaya verdiği anlamı da etkileyecektir. Eğlence aracılığıyla dikkati farklı yönlere kaydırılmış olan izleyici tarafından, tarihsel gerçeklik bütünlüklü olarak anlaşılamayacaktır (Ergül, 2000: 67). Öyle ki televizyonda sunulan gerçeklikler ile nesnel gerçeklik izleyici için birbirine yakın bir noktada bulunur. Fotografik gerçekliğin gerçeğin bir parçası olma algısından kaynaklanan görseller ve sözlü metinlerin genelleyici ve abartılı sunum şekli, televizyonun tekrara dayanan anlatı unsurları izleyicinin kendisine sunulanları anlamlandırma sürecini de televizyondan yana bir taraftan etkileyebilmektedir.

Millerson izleyicilerin, izledikleri programın daha çok içeriği, ilgi çekiciliği, uyarıcı, sürükleyici, eğlenceli, merak uyandırıcı veya haz verici olup olmamasıyla ilgilendiklerini öne sürmektedir. İzledikleri programın türü veya hangi medya aracılığıyla sunulduğu çok önemli değildir. Günümüzde multimedya izleme alışkanlıkları değişmiş olan izleyici için aslında televizyon, video, film, bilgisayara dayalı görüntü veya tüm bu sistemlerin karışımı olup olmadığı üzerine genellikle pek kafa yormaya da gerek bulunmamaktadır. Farklı ekranlardan istediği zaman izleme deneyimine ulaşabilen izleyici için bir yayın organının nerede bitip bir diğerinin nerede devreye girdiğini ayırt etmek zaman geçtikçe zorlaşmaktadır (2009:7).

İletişim teknolojileri aynı anda bir iletiyi çok fazla kişiye iletebilme imkanını sağladığında kitlelerin bilgiyi aynı anda alabilme ve aldıkları bilgiyi toplumsal bir söyleme dönüştürme ve yeni kültürler inşa etme sürecini de tetiklemiştir. 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkarak hızla gelişen kitle iletişim teknolojilerinde en çok öne çıkan kitle iletişim araçları sırasıyla; sinema, radyo, televizyon ve son olarak internet tabanlı yayıncılık olduğu söylenebilir. Söz konusu araçların her biri icat edildikten çok kısa bir süre sonra yaygınlaşmaya başlayarak ve teknik olanaklarını da genişleterek dünyanın pek çok alanına yayılmış ve kitlesel kültürler inşa etme araçları haline de gelmişlerdir. Günümüzde kitle iletişimi gerek ticari gerekse kamu kurumu şeklindeki örgütlenme yapılarıyla insanların iş dışındaki zamanlarını değerlendirmelerinde tercih ettikleri temel kurumlardır. Medya kuruluşlarının sağladığı haber ve eğlence içeriği izleyicilerin kitle iletişim araçlarını tercih etmelerindeki en önemli hizmetleridir. Medya kuruluşlarının sunduğu içeriğin hazırlanması, büyük sermaye yatırımı ve iş bölümünü zorunlu kılmaktadır (Yaylagül, 2006: 11).

‘Kitle’ kelimesinin sözlük anlamı Türk Dil Kurumu’na göre: “Bir yerde toplanmış, bir araya gelmiş insan topluluğu” olarak ifade edilmektedir. İletişim araçları etkilediği ve etkileşim içinde bulunduğu insan topluluklarını yani kitleleri, kitleler de iletişim araçlarına olan talepleriyle birbirini kültürel, ekonomik, teknolojik olarak etkileyip değiştirmektedir. Söz konusu değişimin etkisi internet teknolojilerinin yayıncılık sektörüne dahil olmasıyla daha da hızlanarak devam etmiştir. Öyle ki internet öncesi medyada teknik olanaklılık açısından etkileşim seviyesi oldukça düşük olduğundan, izleyicinin yayıncılık üzerine taleplerini bildirebilmesi, belirleyebilmesi pek mümkün olmayan bir durumdu. Yayın zamanını yönetebilme olanağı da bulunmamaktaydı. Geleneksel medyanın kitleye kendi belirlediği zaman dilimi içinde izlemek ve izlerken de araya giren uzun reklam kuşağı içeriklerine maruz kalmak durumundaydı. Kitlelerin kendi arasında etkileşimde bulunabilme olanağı da yakın çevre ile sınırlı bulunmaktaydı. Egemen medyanın söylemi üzerinden inşa edilen kültürel üretimlere alternatif medya içeriğine erişmek oldukça sınırlı bir durumdu. Dolayısıyla geleneksel medya döneminin izleyici ‘kitle’ si; yayıncılık etkileşiminden neredeyse yoksun, kendi

arasında yakın çevre ile kısıtlı bir etkileşim seviyesiyle yetinmek durumunda olan, sürekli benzer söylemlere maruz kalan pasif izleyiciler olarak düşünülebilir. Geleneksel medya, izleyicisini kitleleştirerek kendi belirlediği içerikler doğrultusunda içerik pompalamaya devam etmektedir. Gezgin'in ifade ettiği gibi medya içerikleri çoğunlukla kamusal yarar sağlamak veya toplumsal gelişime katkı sağlamak yerine sermayeye sahip olanlar ve onların yakın ilişki içinde olduğu sosyal çevrelerin çıkarları doğrultusunda oluşturulmaktadır (2005: 10).

Kitle iletişim araçlarına uydu, fiberoptik alt yapılar ile entegre olan dijitalleşme yani bilgisayar teknolojilerinin katılımıyla; medya tek merkezlilikten çok merkezliliğe doğru bir değişime uğramıştır. Bu durum kitleleşmenin etkisini dönüştürerek kitesizleşmeye doğru evrilmeye yol açmıştır. Zaman ve mekân farklılıklarının ortadan kalkmasına, izleyicinin katılımının yani etkileşimin artmasına, izleyicinin üretici olabildiği bir sürece geçilmiştir. Yeni medya da denilen bu medya sisteminde izleyicinin kullanıcıya veya üre-tüketiciye dönüşmesi medyadaki merkezleşme dengesini değiştirerek kaynak konumundaki medya içerik üreticilerinden alıcı konumundaki izleyiciye doğru bir kaymaya yol açmıştır. Konuya ilişkin Françoise Sabbah'ın 1985'te bir ileri görüş örneği olarak yaptığı yorum durumu destekler niteliktedir. Yeni iletişim araçları, parçalanmış, aralarında büyük fark bulunan bir izleyici kesimini belirliyor; sayıca çok olsa da aldığı mesajın eşzamanlılığı ve aynılığı açısından artık bir kitle değil. Yeni iletişim araçları, homojen bir dinleyici kitlesine sınırlı sayıda mesaj gönderme bakımından geleneksel anlamda artık kitle iletişim araçları değiller. Mesajların ve kaynakların çokluğu yüzünden, izleyicinin kendisi daha seçici hale geldi. Hedeflenen dinleyici kendi mesajlarını seçme eğiliminde; bu onun bütünden kopukluğunu derinleştiriyor, mesajı gönderenle alan arasındaki bireysel ilişkiyi güçlendiriyor (1985: 219). İzleyici artık kitle belirlenim yapıları olmaktan çıkarak içerik üzerinde kontrol ve değişim yaratabilme olanağına sahip hale gelmiştir. Bilginin ve medya içeriklerinin yayılım ortamları çeşitlenerek izleyicinin kendi tercih edebildiği bir araç üzerinden istediği zaman istediği içeriğe erişimi mümkün hale gelmiştir. Kara'nın ifade ettiği gibi izleyici istediği zaman, istediği yerden, istediği haberlere erişme olanağına sahiptir (2001: 40).

Castells mesajın iletişim aracı olduğunu öne sürer. Yeni medya ortamında mesaj iletişim aracı olmuştur. Buna sebep olan şey kitle iletişim araçlarının çeşitliliği ve izleyicinin hedef seçilme imkanıdır (2008: 455). Mesajın özellikleri iletişim aracının özelliklerini belirleyen konumundadır. Örneğin mesaj gençlerin müzik ortamlarını beslemekse izleyicinin tarzına ve diline uygun olarak bir müzik kanalı oluşturulur. Yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda yayın kurumunun bütün örgütlenmesi bu mesajı destekler nitelikte örgütlenmiştir. Bu örneği tüm tematik yayın yapan kurumlara veya günümüzde internet tabanlı yayın yapan tematik kanallara da genellemek mümkündür. Castells televizyonun merkezden kopma, çeşitlenme ve beğeniye uygun yayıncılık özelliklerini barındırarak değişim gösterdiğini söyler. McLuhan'cı dilin değişkenleri çerçevesinde; iletişim aracının mesajının farklı mesajları ve farklı iletişim araçlarını şekillendirdiğini düşünmektedir (2008: 455). Mesajın belirleyici konumuna dikkat çeken Castells'in görüşüne günümüzde etkileşim ve üretim olanağına sahip konumda olan izleyicinin öneminin arttığını eklemek gerekir.

Yeni medya düzeninde izleyicilerin etkileşim olanağının artması medya içerik üreticilerinin, izleyicilerin beklentilerini daha net görebilmesini ve izleyici taleplerini daha fazla dikkate alabildiği bir ortam oluşmuştur. İzleyici sahip olduğu teknik olanaklar sayesinde dilerse kendisi de medya içeriğini üreten konumunda yer alabilmektedir. İzleyicinin aktif katılımının dikkate alındığı yayıncılık anlayışı yaygınlaşmaktadır. Yayın içeriklerinde olmasa bile bir medya içeriği yoruma açık medya platformlarında paylaşıldığında izleyicilerin beklenti ve düşünceleri hakkında bilgiye ulaşabilmek mümkündür. İzleyici yorumları üzerinden oluşturulan söylemler de bir değişime yol açabilmektedir. Örneğin çalışmanın uygulama kısmında incelenen Ziraat Bankası'nın 'Yeşilçam' temalı reklam filmini izleyen izleyiciler yorumlarında Kemal Sunal'ı da reklam filminde görmek istediklerini belirtmişlerdir. Yapımcılar yasal izin sürecini gerçekleştirerek iki yıl sonra Kemal Sunal'ı yapay zekâ ile filme dahil ederek bir reklam filmi daha yayınlamışlardır. Buna benzer örnekleri yeni medya ortamında sıklıkla görebilmek mümkündür. Yeni medyanın olanaklarını kullanan, beklentisinin dikkate alınabileceği bilincinde olan,

kitlesizleşerek bireyselleşmeye doğru dönüşmüş olan izleyici, toplumsal sürece daha aktif katılarak toplumsal değişimlere de yol açabilme olanağını genişletmiştir.

1.14. Dijital Medya Estetiği ve Düşünümsellik

Medyanın dijitalleşmesi bilgisayar teknolojilerinin medyaya dahil olmasıyla ilişkilidir. Özellikle 21. yüzyılı kapsayan bilgisayar tabanlı teknolojilerin sağladığı medya olanakları sayesinde dijital medya, yeni medya olarak anılmaktadır. Söz konusu yeni medya artık geleneksel medyanın yerini almaya başlamıştır (Laughey, 2010). Dolayısıyla sayısal ya da dijital teknolojiler ile ilgili yenilikler medyanın üretim, yayıncılık ve izleyici deneyimlerini de etkilemektedir. Dijital medya; sayısal teknolojiye dayalı olarak gelişen bilgisayarlar, akıllı telefonlar, tabletler, kameralar ve diğer dijital cihazlar gibi elektronik ortamlarda oluşturulan, depolanan, iletilen ve tüketilen medya içeriğini ifade eder. Geleneksel medya türleri olan gazete, dergi, kitap, radyo ve televizyon gibi platformlara kıyasla, dijital medya tamamen elektronik formatta bulunur ve internet aracılığıyla erişilebilir. Geleneksel medya ortamlarının da dijital medya içeriğine dönüşmesi mümkündür. Örneğin geleneksel görsel işitsel medya ortamı için hazırlanmış bir medya içeriği de dijital ortama aktarılarak, dijital medyanın sağladığı olanaklarla dönüştürülebilir, dijital yollarla çoğaltılabilir, kullanıcının erişim olanaklarını genişletir, etkileşimliliğe açık hale gelebilir.

Neuman, dijital medyadaki birbirine bağlı olan ses, video ve metinlerden oluşmuş evrensel iletişim ağlarının; kişiler arasındaki iletişim, kitle iletişimi, kamusal ve özel iletişim gibi iletişim türleri arasındaki ayrımı bulanıklaştırdığına dikkati çekmektedir (2016). Van Dijk'e göre yeni medyada telekomünikasyon teknolojileri, veri iletimi ve kitle iletişimi ortaklaşa bir ortamda bir araya gelmiş durumdadır. Yeni medyanın yöndeşmesinin en önemli özelliği olduğunu söylemektedir. İnteraktif olma yeni medyanın dijital devrime yol açan temel ikinci özelliğidir. Bu özellik yeni medyada meydana gelen etki ve tepkileri ifade etmektedir. İnteraktivite ile iletişim araçlarının çok yönlü iletişime izin vermesi ve eşzamansız olarak etkileşimin gerçekleşebilmesi mümkündür. Etkileşime giren tarafların kontrol seviyesi etkileşimliliğin eşzamanlı olmasıyla artmaktadır. Etkileşimlilik sayesinde kontrolün

kullanıcı lehine artması söz konusudur. Yeni medyanın diğer önemli özelliği ise dijital kodlarla oluşturulmasıdır. Dijital kodlar sayesinde verilerin değişimi, aktarımı, depolanma olanakları esnek ve kullanıcının erişip değiştirebildiği bir yapıya bürünmüştür (2016).

Düşünümsel görsel işitsel medya içerikleri dijital medyanın olanakları sayesinde izleyicide oluşturmak istediği bilinç değişimini daha etkin kullanabilme olanağına sahiptir. Yöndeşme, etkileşimlilik, eşzamansızlık ve dijital kodların sağladığı olanaklar izleyici kontrolünü ve izleme deneyimini değiştirmiştir. Örneğin geleneksel sinema ortamında izlenen bir sinema filmi, belirlenen mekân ve zamanda deneyimlenebilmektedir. İzleyici izlediği anda durdurup tekrar izleme veya geri alma gibi bir imkana sahip değildir. Dijital düşünümsel medya içeriklerini izleyen ve bir bilince ulaşan izleyicinin izlediği medya metinleri hakkında fikir üretebilme ve ürettiği düşünceyi çoklu ortamlarda paylaşabilme deneyimi, düşünümSELLİĞİN sınırlarını da genişletmiştir. Başka bir örnek ekran boyutlarının, ekran kalitesinin ve izlenmek istenen medya ortamının izleyici tarafından belirlenebilmesidir. Dijitalleşme ile, medya içeriklerinin görsel ve işitsel olarak izleyicinin estetik deneyiminin kendi kontrolüne izin veren bir yapıya dönüşmesi söz konusudur.

Dijitalleşme, düşünümsel medya anlatılarını üretenler açısından da anlatımın olanaklarını genişletmiştir. DüşünümSELLİĞİN yapıbozumcu anlatı yöntemleriyle izleyicide düşünsel süreçleri harekete geçirmesi düşünümsel medya anlatılarının kullandığı bir tercihtir. Dijital kodlar herhangi bir metnin, görsel işitsel medya içerikleri gibi büyük iletişim verilerinin geleneksel doğrusal dizilimlerini yıkarak okuyucu veya izleyicinin algılayacağı gibi veya üzerinde işlem yapabileceği Dijital ortamın eserin üretim olanaklarını kolaylaştırması, deneysel uygulamalara olanak tanınması, yayın mecrasının izleyiciye erişim kolaylığı sağlayabilmesi gibi imkanlar sayesinde, düşünümsel medya anlatılarının daha fazla izleyiciye ulaşabilmesi olanaklı kılınmaktadır. Dijital medya ortamlarının belirlenmiş izleyici gruplarına da erişimine izin verebilmesi düşünümsel medya anlatılarını üretenler açısından geleneksel medyaya göre bir avantaj olarak düşünülebilir.

Sinema, anlatıyı kullanan hareketli görüntü sistemi ve bir kültür-sanat alanı olmasından dolayı dijitalleşme sürecine ilişkin özellikleri diğer hareketli görüntüye dayalı medya anlatılarını da kapsamaktadır. Manovich, dijitalleşmenin hareketli görüntüye etkisini yorumlayarak dijital sinemanın estetik özelliklerini açıklamış ve dijital sinemanın tanımını yapmaya çalışmıştır: Canlı çekilmiş görüntüler bugün sadece manipüle edilen ham maddelerdir. Görüntüler hareketlendirilmekte bilgisayarla üretilmiş üç boyutlu sahnelerle birleştirmekte ve boyanmaktadır. Nihai görüntüler ya tamamen sıfırdan üretilir ya da değiştirilir. Dijital sinema nedir sorusuna verilecek yanıt şöyledir: Dijital sinema birçok unsurundan biri olarak canlı çekim görüntülerini kullanan özel bir animasyon örneğidir. Animasyondan doğan sinema, animasyonun sınırlarını zorlar hale gelmiş ve en sonunda yine onun özel bir örneğine dönüşmüştür. Bir kamerayla çekilen gerçek görüntüler dijital film yapımcılığında artık işin son noktası değildir. Çekimler sahnenin gerçek anlamda inşa edileceği yer olan bilgisayarda kesilip biçilecek, üstünde oynanacak birer ham maddeden ibarettir. Kısaca prodüksiyon artık post prodüksiyonun ilk aşamasından ibaret kalmıştır. Örneğin Star Wars epizot birin geleneksel set çekimleri sadece altmış beş gün içinde tamamlanmıştır, fakat post prodüksiyon iki yıllık bir süreye yayılmıştır, çünkü filmin yüzde doksan beşi bilgisayarda inşa edilmiştir. Dijital bilginin temel niteliği bilgisayar tarafından kolay ve çok hızlı bir şekilde manipüle edilebilmesidir. Bu eskilerinin yerine sadece yeni sayıları koyma meselesidir. Fırçalar ve pigmentler ressam için ne kadar temel şeylerse görüntüleri dönüştürmeye, birleştirmeye, değiştirmeye ve analiz etmeye yarayan bilgi işlem araçları da dijital sanatçılar için o kadar önemlidir. Dijital bir görüntünün temel özelliği olan değişebilirlik, fotoğraf ve resim arasındaki farkı silmektedir. Bir film, bir fotoğraf kareleri silsilesi olduğundan dijital filmi de içine alacak şekilde bu yorumu genişletmek mümkündür. Dijitalleştirilmiş görüntüleri bütün halde ya da kare kare olsun kolayca manipüle edebilen bir sanatçının elinde bir film genel anlamda bir resim tablosu serisine dönüşür. Artık dijital resimler fotoğrafik alana katı bir şekilde hapsolmek yerine kendini resim alanına açar.

Dijital birleştirme ve dijital resim hücre animasyon tekniklerinin bir uzantısı olarak düşünülebilir. Bilgisayar tabanlı post prodüksiyonun daha yeni olan yöntemi

film yapımını farklı bir şekilde animasyonun alt kümesine çevirmektedir canlı çekilmiş fotoğrafik durağan görüntüler veya grafiksel öğeler üç boyutlu bir sanal mekânın içine yerleştirilir. Bu durum yönetmene sanal kamerayı bu alanda serbestçe hareket ettirme imkânı verir. Böylece sinematografik olarak geleneksel görüntü birleştirmenin iki boyutlu uzayı yerine elimizde artık sanal bir üç boyutlu uzayda konumlandırılmış hareketli görüntü katmanları vardır.

Dijital devrimin genel sonuçlarından biri avangard estetik stratejilerinin bilgisayar yazılımlarındaki komutların ve arayüz metaforları sınırı içine gömülmesi olmuştur. Dijital sinema teknolojisi bunun tipik bir örneğidir. Yani avangard, bilgisayar aracılığıyla somutluk kazanmıştır. Avangard kolaj stratejisi bir dijital veri üzerinde yapılabilecek en basit işlem olan kesme ve yapıştırma komutu olarak yeniden karşımıza çıkmıştır. Filmin üstüne resim yapma fikri film düzenleme yazılımlarının resim yapma fonksiyonlarının içine yerleştirilmiştir. Animasyonu, basılı metinleri ve canlı çekilmiş görüntüleri birleştirmeyi amaçlayan avangard hamle, animasyon başlık oluşturma, boyama, birleştirme ve düzenleme/kurgulama sistemlerinin hepsini kapsayan yekpare paketlerde toplanmasıyla tekrarlanmaktadır. Geleneksel sinema için eskiden istisna olan şeyler bizzat teknoloji tasarımının yerleşik bir özelliği haline gelerek dijital film yapımcılığında normal amaçlanan teknikler haline gelmiştir.

Bir medya teknolojisi olarak geleneksel sinemanın rolü görünür gerçekliği yakalamak ve saklamaktır. Kaydedildikten sonra görüntülerde değişiklik yapmanın zorluğu tam da sinemaya bir belge olarak değerini verip özgünlüğünü garanti eden şeydi. Dijital verilerin değişebilirliği gerçekliğin belgeleri olarak sinema kayıtlarının değerini zayıflatmaktadır. Hareketli görüntü kültürü bir kez daha baştan tanımlanıyor. Sinematik gerçekçilik hâkim tarz olmaktan çıkarak sayısız tarz içinde var olan seçeneklerden yalnızca birine dönüşüyor.

Dijitalleşmeyle birlikte sinema estetiğinin zamansallık ve mekânsallık döngüsü de değişmiştir. Geleneksel film ve video teknolojisi bir ekranı tamamen tek bir görüntüyle doldurmak üzere tasarlandı. Dijitalleşmeyle birlikte montajın yeni bir mekânsal boyut kazandığını söyleyebiliriz. Görüntülerin içeriği, kompozisyon,

hareketteki farklılıklar artık yeni bir boyuta sahiptir. Mekandaki görüntülerin birbiriyle ilişki içindeki pozisyonları sinemanın karakteristik bir özelliği olan yer değiştirme mantığı yerini, ekleme ve birlikte var olma mantığına bırakır. Zaman, mekânsallaşmakta, ekranın yüzeyi üzerine dağıtılmaktadır. Mekânsal montajda potansiyel olarak hiçbir şey unutulmaz ve hiçbir şey silinmez nasıl ki bilgisayarı geçmişin yavaş yavaş gelecekte daha fazla ağırlık kazanmasıyla birlikte sonsuz sayıda metni, mesajı notu ve veriyi biriktirmek için kullanıyorsak, mekansal montaj da anlatı içinde ilerledikçe olayları ve görüntüleri biriktirmektedir. Mekânsal montaj kullanıcının çoklu görev deneyimine çoklu pencerelerine uygun bir estetik olarak da görülebilir (2023).

Manovich'in dijital sinemanın estetiğine ilişkin yorumları diğer görsel işitsel medya anlatılarını da kapsayabilen bir estetik anlayışa işaret etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

DİJİTAL DÜŞÜNÜMSEL MEDYA ANLATILARINDA YANILSAMA ETKİSİNİN KIRILMASI, İZLEYİCİ ARAŞTIRMASI

2.1. Araştırmanın Konusu, Amacı ve Önemi

Araştırmanın konusu eleştirel bir yöntem olan düşünümseelliğin medya anlatılarında nasıl kullanıldığını ortaya koymak ve bu yöntemlerle hazırlanarak dijital medya ortamlarında yayınlanan; kısa film, reklam filmi ve dizi filmleri izleyen izleyicilerin düşüncelerini öğrenmektir. Araştırmanın amacı klasik anlatı yerine düşünümseel yollarla oluşturulmuş medya anlatılarının izleyicide gerçeklik yanılsamasını kırıp kırmadığını sorgulamak ve izleyicinin bu tür anlatılar hakkında düşüncelerini öğrenmektir. Çalışmanın öne çıkan iki farklı önemi bulunmaktadır. Bunlardan ilki; düşünümseel medya anlatılarının yalnızca sinema özelinde değil aynı zamanda dijital mecralardan erişilebilen reklam filmi, dijital platform dizisi gibi farklı medya anlatılarının da düşünümseel anlatı bağlamında değerlendirmeye alınarak düşünümseelliğini sağlayan anlatı unsurlarının incelenmesidir. İkinci unsur ise çalışmada izleyicilerin düşüncelerinin araştırılmasıdır. Düşünümseel anlatılar

izleyicide bir bilinç oluşturmak veya bir konuya farkındalık geliştirmek gibi amaçlarla üretilmiş olduğundan söz konusu amaçların izleyici için nasıl gerçekleştiğinin veya gerçekleşip gerçekleşmediğinin araştırılmasıdır. Çalışma kapsamında izleyici olarak belirlenen gönüllüler; yaş, cinsiyet ve eğitim durumlarına göre eşit dağılımda planlanarak sonuçlar bu kriterlere göre analiz edilmiştir.

Araştırmanın özgün önemini farklı açılardan ele almak mümkündür. Bunlardan ilki düşününsel medyayı sinema anlatılarından hareketle hem kısa film hem de dijital platform dizisi ve reklam filmi anlatısını inceleyen alan yazındaki ilk çalışma olmasıdır. Araştırmanın diğer önemi ise dijital platformlarda yayınlanan düşününsel medya anlatıları üzerine bir inceleme yapılmış olmasıdır. Araştırmayı önemli kılan diğer ve temel unsur ise özellikle yerli alan yazında ‘izleyicilerin’ düşününsel medya anlatıları hakkında izleyici yaklaşımlarına yer veren bir araştırma olmamasıdır. Düşününsel medya anlatıları izleyici bilincine seslendiği için izleyicinin söz konusu anlatılara olan yaklaşımlarının araştırılmış olmasının alan yazına katkı sağlayan ilk çalışma olması açısından önemli olduğu söylenebilir. İzleyici araştırmasının veri analiz aşamasında MAXQDA programından faydalanılmış olması, çalışma verilerinin görselleştirilmesi açısından ve izleyici araştırmasında kullanımının ilk olması açısından önemlidir.

Yerli alan yazında düşününsellik üzerine yapılmış çalışmalara bakıldığında medya anlatısı alanı olarak sinema için yapılmış çalışmalar olduğu görülmektedir. Elif Kurtoğlu’nun 2007’de yayımlanan, “Türk Filmlerinde "Sinema"” başlıklı yüksek lisans tezi düşününsel sinema üzerine yapılmış bir çalışmadır. Murat Yağız Aydın’ın 2017 de yayımlanan “Sinemaya Sinemayla Bakmak: Devrim Sonrası İran Sinemasında Düşününsellik” başlığını taşıyan yüksek lisans tezi, devrim sonrası İran sinemasında düşününsel filmlerin genel olarak sinemayı ne şekilde konu aldığını, hangi düşününsel teknikleri uyguladığını araştırmaktadır. Aslı Gön’ün 2017’de yayımlanan ‘Kurmacaya Hükmetmek: Komedi ve Sanat Filmlerinde (Öz)Düşününsellik’ başlıklı makalesi de Türk sinemasında düşününsel yöntemler ve bu yöntemleri kullanan film örneklerine yer vermektedir. Yabancı alan yazında yapılan çalışmalar için örnekler ise şu şekildedir: Robert Stam’in 1992 ‘de yayımlanan ‘Reflexivity in Film And Literature’ isimli kitabı, düşününsel sinemanın

ve medyanın özelliklerinin neler olduğunu araştıran ve tartışan bir çalışmadır. Stam'ın eseri, düşünömsel medya anlatısı çalışmalarında öncü bir kaynak olarak görölmektedir. Ruby'nin 1977'de yayımlanan "The Image Mirrored: Reflexivity And The Documentary Film" başlıklı makalesinin sinema ve belgeselde düşünömsel yöntemlerin kullanımı üzerine olduğu görölmektedir. Stephen Price'ın 2011'de yayımlanan, "Exploring Audience Responses To Self-Reflexivity In Television Narratives" isimli doktora tezinde düşünömsellik özelliği yüksek olan bir televizyon dizisi olan 'Boston Legal' dizisini ele aldığı, izleyicilerle alımlama çalışması yaptığı görölmektedir. Schrader ve Lange tarafından 2023 yılında yayımlanan "Intermediality and media reflexivity in Italian cinema of migration" başlıklı makaleleri, İtalyan göç sineması ve onun düşünömselliği kullanımı hakkındadır. Alan yazındaki çalışmalardan da göröleceği üzere düşünömselliği ele alan anlatılarda farklı medya anlatılarının araştırılması ve izleyici araştırmalarının yetersiz olduğu, çalışılmaya açık bir alan olduğu görölmektedir.

2.2.Araştırma Soruları

Bu çalışmanın araştırma soruları hazırlanırken çalışmada ortaya konulan üç temel varsayımdan yola çıkılmıştır. Araştırmanın temel varsayımı olan 'düşünömsel tekniklerle oluşturulan medya anlatılarının, izleyicilerde oluşan yanılsama etkisini kırdığı' düşüncesinden hareket edilmiştir. İlk iki soru bu bağlam dikkate alınarak hazırlanmıştır. Üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci sorular; "düşünömsel tekniklerle oluşturulan medya anlatılarını izleyenlerin duygu ve düşüncelerinde değişim sağladığı" varsayımından hareket edilerek oluşturulmuştur. Sekizinci, dokuzuncu, onuncu ve on birinci sorular "düşünömsel medya anlatıları, izleyicinin gerçek hayatla bağ kurarak film dışındaki gerçeklik hakkında düşünmesine ve böylece bireysel değişimine yol açabilir" varsayımından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Sorular oluşturulurken uzman görüşlerine başvurulmuştur. Soruların sağlıklı çalışıp çalışmadığı yani sağlıklı veri elde edilip edilemeyeceğini kontrol etmek amacıyla dört farklı katılımcıyla ön test yapılmış ve sorular yenilenerek son şekli verilmiştir. Sorular ve yöntemle ilgili belirlemenin ardından etik kurul başvurusu yapılarak çalışmanın etik kurul onayı alınmıştır.

Araştırmada katılımcılara yöneltilen sorular her bir medya içeriği için ayrı olacak şekilde sorulmuştur. Katılımcıların anlamadığı bir kavram veya ifade olmaması adına ihtiyaç duyulduğunda katılımcılara soru içeriğiyle ilgili açıklama yapılmıştır. Araştırma soruları aşağıda belirtilmiştir.

- 1- İzlediğiniz kısa filmde/reklam filminde/ dizi filmde teknik veya anlatımsal olarak size farklı gelen unsurlar nelerdir?
- 2- Size izletilen kısa film/ reklam filmi/ dizi filmi izlerken bu eserin kurgusal-yapıntı yani birileri tarafından kurgusal, teknik yollarla hazırlanmış bir film olduğu düşüncesi oluştu mu?
- 3- İzlediğiniz kısa film/reklam filmi/dizi film size ne düşündürdü?
- 4- İzlediğiniz kısa film/reklam filmi/dizi film size ne hissettirdi?
- 5- İzlediğiniz kısa film/reklam filmi/dizi filmin hikâye anlatılma şeklini beğendiniz mi? Sebebini açıklayınız?
- 6- İzlediğiniz kısa film/reklam filmi/dizi filmin hikâye anlatılma şekli sizi rahatsız etti mi? Sebebini açıklayınız?
- 7- Bundan sonra bu tarz film/reklam/dizi filmleri izlemeyi tercih eder misiniz?
- 8- İzlediğiniz kısa film/reklam filmi/dizi filmin anlatısını gerçekçi buldunuz mu?
- 9- İzlediğiniz filmin anlatım yöntemi, olayların olma biçimi sizi gerçek hayatta yaşanan benzer konular hakkında düşünmeye sevk etti mi?
- 10- İzlediğiniz kısa film/reklam filmi/dizi film sizin anlatılan olaya karşı önceki düşüncenizde bir değişime yol açtı mı?
- 11- Bir önceki soruya cevabınız evet ise bu konuyla ilgili bundan sonra bilinçli bir yaklaşım içinde olmayı düşünür müsünüz?

2.3. Araştırmanın Varsayımları:

Düşünümsel medya anlatıları gerek teknik gerekse seçilen konu itibarıyla alışılmış kalıpları yıkarak izleyiciye seslenir. Bu seslenişin amacı izleyicide bir bilinç değişimi oluşturmaktır. Düşünümsel anlatıların medyadaki kullanım amacından hareketle, izleyicide oluşması beklenen varsayımlar şu şekilde ortaya konulmuştur:

- 1- Düşünümsel tekniklerle oluşturulan medya anlatıları, izleyicilerde oluşan yanılsama etkisini kırabilir
- 2- Düşünümsel tekniklerle oluşturulan medya anlatıları izleyenlerin duygu ve düşüncelerinde değişim oluşturabilir
- 3- Düşünümsel medya anlatıları, anlatı gerçekliği yanılsamasını kırarak izleyicinin film dışındaki gerçeklik hakkında düşünmesine ve anlatılan konuya ilişkin farkındalık geliştirmesine yol açar.

2.4. Araştırmanın Kapsamı, Sınırlılıkları ve Örneklem Seçimi

Bu araştırma, çeşitli düşünümsel yollarla oluşturulmuş dijital medya anlatılarının düşünümelliği kullanma yollarını incelemek ve izleyicilerin düşünümsel tarzda üretilen dijital medya içerikleri hakkında düşüncelerini öğrenmeyi kapsamaktadır.

Araştırma kapsamında düşünümsel medya anlatısı olarak dijital platformlardan izlenilebilen üç farklı türde düşünümsel medya içeriği seçilmiştir. Dijital platformlardan ücretsiz olarak izlenilebilen medya içerikleri seçilmesinin sebebi; üyelik yapmamış olan izleyici gruplarına da erişime izin vermesi, dolayısıyla daha fazla izleyiciye erişim imkânı sağlanabilmiş olmasıdır. İçerikler; kısa film, reklam filmi ve dijital platform dizisi türündedir.

Seçilmiş olan düşünümsel kısa film; Onur Doğan tarafından 2017’de çekilmiş, uluslararası ve ulusal pek çok festivalde ödül almış “C.O.D.” dur. Söz konusu filmin seçilmiş olmasının sebebi; filmin konusu ve çekim tekniği itibarıyla düşünümellik özelliklerini yoğun bir şekilde taşımasıdır. Filmin yönetmeniyle yapılan röportaja göre festival gösterimlerinde filmin tür olarak hangi sınıflandırmaya gireceği bile tartışma konusu olmuştur. Yönetmen filmin, daha çok video kliplerde uygulanan ama sinemada ilk kez uygulanan sinemagraf tekniği ile çekilmiş olan deneysel bir tür olduğunu ifade etmektedir.

Araştırma kapsamında reklam filmi türünde seçilen düşünümsel medya içeriği; Ziraat Bankası reklamı olarak 2018 yılında hazırlanan “Yeşilçam” temalı reklam filmidir. Söz konusu reklam filminin seçilmiş olmasının sebebi, filmde kullanılan

anlatı tekniği ve oyuncu seçimi açısından düşünömsel olmasıdır. Günöümüzde hayatta olmayan Yeşilçam'ın önlö karakterlerinin reklam filmi hikayesine teknik yollarla dahil edilerek, reklam filmi ses ve göröntü unsurlarıyla bir Yeşilçam filmi gibi tasarlanmıştır.

Araştırma kapsamında düşünömsel medya içeriği olarak seçilen üçöncü tür olan dijital platform dizisi ise TRT'nin ücretsiz dijital platform hizmeti olan Tabii'de 2023 yılında yayınlanan “Yardımcı Oyuncu” isimli dizidir. Söz konusu dizinin seçilmesinin sebebi ise hem yayınlanma platformunun ücretsiz erişime izin vermesi hem de dizide işlenen genel temanın dizi sektörü hakkında olmasıdır. Türkiye’de dizi sektörü hakkında bilgi vermesi, anlatının görösel ve işitsel olarak abartıdan uzak dolayısıyla bir dizi anlatısı için izleyicinin alışkın olmadığı sadelikte olması gibi unsurlar açısından düşünömsellik özelliklerini taşımaktadır.

Araştırma kapsamında izleyici evreni olarak Çanakkale ili seçilmiştir. Örnekleme nitel araştırmalarda kullanılan olasılık dışı örnekleme türlerinden biri olan amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiştir. Gönüllöler, 20-40 ve 40-60 yaş aralığında, eğitim durumu, lise mezunu ve lisans-lisans üstü düzeyde eğitim almış, kadın ve erkek farklı mesleklerden yetişkin kişilerden seçilmiştir. Her bir kategoriden 4’er kişi seçilerek toplam 32 kişi ile göröşme yapılmıştır. Belirlenmiş olan üç farklı düşünömsel medya içeriği izleyicilere izletilerek her bir medya içeriği için göröşme soruları tekrar sorularak cevapları kaydedilmiştir.

Araştırma kapsamında belirlenen yaş grupları gelişim kuramcısı Erikson’un psikososyal gelişim kuramından yola çıkılarak iki farklı kategoride sınıflandırılmıştır. Erikson’a göre yaklaşık olarak ergenlikten çıkış sonrası döneme denk gelen genç yetişkinlik sürecine geçişte insan; ‘yalnız kalmaya karşı yakınlık kurma’ eğilimindedir. Kendi kimliğini başkalarınıninkiyle kaynaştırma eğilimindedir. (Erikson, 1984: 32). Bu dönemde birey yakın ilişkiler kurarken özveride bulunabilir veya ödünler verebilir. Kendi kimliğini bir başkasınıninkiyle birleştirirken kimliğini yitirme kaygısı yoktur. Ancak birey daha önceki gelişim sürecinde kimlik gelişimini tamamlayamadıysa kendi kimliğini kaybetme korkusuna kapılarak yalnız kalmayı tercih etme eğilimine gidebilir (Öztürk, 1985: 126). Erikson’un ‘öretkenlik ya da

kısırlık dönemi' olarak yorumladığı yetişkinlik döneminde ise birey, kendisi ve yakın ilişkide olduğu kişiden öteye giderek gelecek kuşağı eğitime eğilimine girerler. Üretkenlik çocuk yapma ve büyütme olarak düşünülmelidir. Bu dönemde birey bilim ve sanatla uğraşarak da üretken olabilir. Bu dönemde yaşanabilecek bir tehlike olarak kısırlık veya durağanlık yaşanabilir. Kişinin yetiştirdiklerinden veya ürettiklerinden beklentileri karşılanamadığında yetersizlik duygusu veya benliğin yoksullaşması sürecine geçilebilir. Bu dönemin olumlu özelliği çevreye duyarlı bir üretkenlik iken riskli olabilecek durum ise durağanlık yaşanabilmesidir (Mangır vd., 1990: 128). Erikson'un genç yetişkin ve yetişkinlik dönemi olarak nitelendirdiği gelişim dönemleri dikkate alınarak 20-40 ve 40-60 yaş aralığında 16'şar, toplamda 32 kişi ile görüşme yapılmıştır.

2.5. Araştırmanın Tasarımı, Yöntemi ve Analizi

Nitel araştırmada araştırma deseninde esneklik özelliği sayesinde araştırma amacına uygun yöntemlerle araştırmayı yürütmek mümkün olmaktadır (Creswell, 2020; Yıldırım ve Şimşek, 2016; Patton, 2018).

Nitel araştırmada veri analiz sürecindeki işleyiş genel hatlarıyla şu aşamalardan oluşmaktadır: Analiz edilmek üzere verilerin hazırlanması, verilerin kodlanması, kodların bir araya getirilerek temalara indirgenmesi ve son olarak verinin şekiller, tablolar veya bir tartışma halinde sunulmasını içermektedir. Creswell'e göre söz konusu süreç bütün nitel araştırma yapan araştırmacıların kullandığı genel bir şablondur (2021: 182, 195).

Yıldırım ve Şimşek, nitel veri analizi sürecinde üç yolu önermektedir. İlki, elde edilen verilerin özgün haline mümkün mertebe bağlı kalınarak, gerektiğinde ifadeler doğrudan alıntılanarak, verilerin betimsel bir yaklaşımla yorumlanması. İkincisi; verilerin betimsel olarak sunumuna ilaveten çeşitli temaların belirlenerek söz konusu temalar arasında ilişkiler kurmak. Üçüncü yol ise; betimleme ve tematik analizin yanı sıra araştırmacının kendi yorumlarını da kullanarak verileri analiz etmesidir (2008: 221). Çalışmada üçüncü olarak ifade edilen yol uygulanmaktadır. Seçilen üç farklı dijital medya içeriğinin düşünömsel unsurları tespit edilmiş ve betimsel analiz

yoluyla yorumlanmıştır. İzleyicilerin medya içerikleri hakkındaki görüşlerini yorumlamak amacıyla da derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır. Derinlemesine görüşme tekniği ile elde edilen verilerin analizi için ise MAXQDA programından yararlanılmıştır.

Çalışmada izleyicilerle nitel bir araştırma yöntemi olan derinlemesine görüşme yöntemi uygulanarak araştırma soruları sorulmuş ve ses kayıt cihazı yoluyla cevaplar kaydedilmiştir. Kaydedilen cevaplar deşifre edilerek yazıya aktarılmıştır. Derinlemesine görüşme tekniğinde ‘derinlik’ ifadesinin farklı bağlamları vardır. Görüşmeciye bağlı olarak derinlik ifadesi; toplumun üyesi olarak yaptığı faaliyetleri, yaşadığı mekânı, günlük yaşamındaki davranışlarını kapsayabilir. Diğer yandan görüşmecilerin ait olduğu toplumsal grupların kültürel yapılarını, düşünme ve anlamlandırma biçimlerini ortaya çıkarabilmektir (Johnson, 2002: 106-107). Derinlemesine görüşme araştırmacıya ayrıntılı ve çok yönlü bilgi akışı sağlayan bir teknik olarak sohbet ve söyleşiden farklıdır. Araştırmacının çok boyutlu bakış açısı kazanabilmesini mümkün kılmaktadır (Chirban, 1996: 5). Bir başka ifadeyle görüşme tekniğinin, amacı bilgi toplamak olan bir sohbet olduğu söylenebilir (Berg ve Lune, 2015). Araştırmacının donanımlı olması, katılımcının duygusal yoğunluğunu gözlemleyerek görüşme sorularından uzaklaşmadan süreci yönetebilmesi gerekir. Araştırmacının; katılımcılara karşı tarafsız bir yaklaşımla nesnelliğini devam ettirmesi gerekmektedir (Creswell, 2021).

Derinlemesine görüşme yoluyla elde edilen veriler; her bir medya içeriği için ayrı sınıflandırılarak değerlendirme yapılmıştır. Veriler, nitel araştırmalarda kullanılan bir bilgisayar temelli program olan MAXQDA aracılığıyla kodlanmış ve analiz edilmiştir. Creswell’e göre söz konusu program, nitel metinlerin sistematik bir biçimde incelemesi ve yorumlamasında kullanılan bir veri analiz programıdır. Ayrıca teorik sonuçları test etmek için de yararlanılan güçlü bir araçtır (Creswell, 2013: 203). MAXQDA programında görüşme verilerinin analizi için kodlar oluşturulmuştur. Nitel araştırmalarda kod, çoğunlukla dil temelli olan veya görsel bir veriyi betimlemek amacıyla sembolik olarak kullanılan, özetleyici nitelikte, çarpıcı olan ve özü yansıtan ve/veya çağrışımsal nitelikte olan bir sözcük ya da kısa bir ifade

olarak tanımlanabilir (Saldana, 2019: 4). Kodlama, nitel veriyi betimleyebilmek ve veri seti içinde yer alan temaları açığa çıkarabilmek amacıyla analiz birimlerini (metin, resim, ses) anlamlı parçalara ayırma ve bu parçaları adlandırma sürecidir. Kodlama sürecinde analiz birimleri parçalara ayrılır, bu parçalar anlamlandırılır, adlandırılır, birbirine çok benzeyen ya da yineleyen bu isimler dikkate alındıktan sonra da genel başlıklar altında toplanır. Böylece kapsamlı bir veri seti genel kavram ve temalar altında yer alacak bir biçimde daraltılmış ve özetlenmiş olur (Creswell, 2013: 203). Bu araştırmada da benzer konu bütünlüğü olan kodlar çeşitli temalar belirlenerek sınıflandırılmıştır. Creswell nitel araştırmada veri analizi yaparken izlenilmesi gereken yolu şu şekilde ifade etmektedir. Analiz edilecek veriler dikkatle okunup incelendikten sonra, küçük bölüm, ifade ya da paragraflarda ‘kodlar’ yani o kısmı tanımlayan üç ya da dört sözcükten oluşan etiketler belirlenir. İfadelerde birbirine benzer anlamlar yineleneyeceği için verilerin tamamının bu şekilde kodlanması zorunlu değildir. Önemli olan metindeki tüm olası kodların sağlıklı bir şekilde saptanabilmesidir. Ortaya çıkan kodların bir listesi yapılarak benzer kodlar gruplanarak anlamlı bütünler yani temalar ya da kavramlar oluşturulur. Gereksiz ya da yinelandığı düşünülen kodlar elenir. Tüm veriler tekrar kontrol edilerek oluşturulan kod ve temaların yeterli olup olmadığı incelenir. Tüm veriler tercihe bağlı olarak beş ila yedi tema altında toplanacak şekilde gruplandırılır.

2.5.1. Etik Kurul Raporu

Araştırmanın bilimsel etik ilkelerine uygunluğu Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Etik Kurulu tarafından değerlendirilmiştir. Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Komisyonu ilkelerine uygun olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir. Kararın evrak numarası E-84026528-050.01.04-2300263659, 26.10.2023 tarih ve 13/52 sayılı karar olarak ifade edilmiştir.

2.6. Verilerin Analizi ve Değerlendirilmesi

Araştırma kapsamında seçilen düşünömsel medya içeriklerine ait düşünömsellik özellikleri betimsel analiz yoluyla incelenerek yorumlanmıştır. Söz konusu medyalara ait analizler ve medya içeriklerinin izleyicilere izletildikten sonra

görüşme sorularına verdikleri yanıtlarla ilgili oluşturulmuş kodlar ve temalar aşağıda belirtilmiştir. Öncelikle düşünömsel medya içeriklerinin düşünömsellik özelliklerine yer verilmektedir.

2.6.1. Düşünömsel Dijital Medya Anlatılarının Düşünömsellik Özelliklerinin İncelenmesi

Araştırma kapsamında incelenen dijital medya ortamında yayınlanmış, düşünömsel yöntemler kullanılarak oluşturulmuş medya içerikleri olarak; reklam filmi, kısa film ve dijital platform dizisinde yer alan düşünömsel unsurların neler olduğu incelenerek betimsel analiz yoluyla yorumlanmıştır.

2.6.1.1. Ziraat Bankası Yeşilçam Temalı Reklam Filmi'nin Düşünömsellik Açısından İncelenmesi

Düşünömsel yollar kullanılan medya metinleri izleyicinin anlamlandırma sürecine gerçeklikle ilgili etki ederek gerçek dünya ile ilişki kurmasına sağlar. Bu amaçla sayısız diyebileceğimiz strateji kullanabilir. Örneğin anlatının süreksizleşmesi, teknik veya anlatısal olarak eserin kurgusallığına yapılan vurgular, deneysel yöntemler, yerleşik normları alt üst eden parodileştirilmiş yapı bozumcu söylemleri paylaşabilir. Kurguların açığa çıkmasını sağlayabilir ve kurguya karşı naif bir inanç gelişmesine yol açabilir (Stam 1992: 30). Çalışmada izleyicilere izletilen Ziraat Bankası'nın Yeşilçam temalı reklam filminde çeşitli düşünömsel teknikler ve düşünömselliğe uygun anlatımsal stratejiler kullanılmıştır.

2.6.1.2. Reklam Filminin Konusu ve Anlatı Akışı

Ziraat Bankası söz konusu reklamı 155. Yılı anısına 2018 yılında Televizyonda ve sosyal medya mecralarında yayınlamıştır. Filmi Youtube Ziraat Bankası kanalı üzerinden erişim sağlanabilmektedir.

Filmin giriş kısmı Yeşilçam'ın ünlü filmi Hababam sınıfı'nın müziğı kullanılmıştır. Bu müziğe eşlik eden görüntülerde gün doğumu, sobanın üzerine konulan çay demliğı, Ziraat Bankası şubesinin görüntüsü, bir kadının perdeyi açması gibi görüntüler kullanılmıştır. Ziraat Bankası görüntüsüyle birlikte dış ses tarafından

seslendirilen seste “yaşımız 155, biz bu filmi çok gördük” ifadesi kullanılmaktadır. Hababam sınıfı müziği alt fondan devam etmekte ve hayatın eğlenceli ve üretken kesitlerinden görüntüler sunulmaktadır. Dış ses “Hayat akıp giderken, herkes mutlu mesut yaşarken bir anda birileri çıkar” der müzik yavaşlar “bir şeyler olur” der ve ekranda Yeşilçam filmlerinde kötü adam rolündeki sanatçı ekranda görünür. Bu esnada işçiler hevesle çalışırken şaşırarak uzaklaşır ve ne yapacaklarını bilemezler.

Görsel-1: Reklam Filmi Görseli 1



Görsel-2: Reklam Filmi Görseli 2



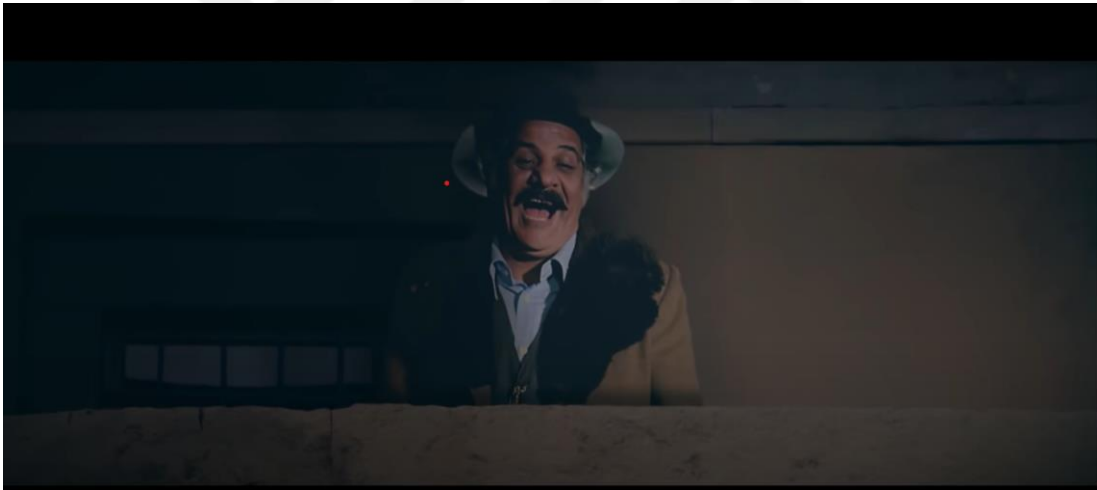
Dış ses, “keyfimiz kaçır” der. Ardından Yeşilçam’dan bir kötü adam karakteri daha belirir.

Görsel-3: Reklam Filmi Görseli 3



Dış ses “yüzümüz düşer” der.

Görsel-4: Reklam Filmi Görseli 4



Dış ses “canımız sıkılır” der. Yeşilçam’ın ünlü kötü adam gülme sesi duyulur ve ekranda Erol Taş görünür. Halkın içindeki çalışma isteği azalmış ve ne yapacağını bilemez bir durumda umutsuzca beklemeye başlarlar. Dış ses “derken, içimizdeki o kahraman çıkıverir sahneye” der. Ekran kararır, açıldığında Hulusi Kentmen çalışan işçilerin yanına gelir ve babacan bir tavırla selam verir. Herkes şaşkınlık ve heyecan içindedir.

Görsel-5: Reklam Filmi Görseli 5



“AA Hulusi Baba” diyerek şaşkınlıkla cevap verirler.

Görsel-6: Reklam Filmi Görseli 6



Ardından Hulusi Kentmen masaya oturur ve onlarla dertleşir. “İşler istediğimiz gibi olmuyor be Baba” derler. Hulusi Kentmen Yeşilçam filmlerinde kullandığı sesle konuşarak “Kabul etmiyorum” der. “Olur mu dersin?” diye sorar genç çalışan, Hulusi Kentmen “Bal gibi olur” der.

Görsel-7: Reklam Filmi Görseli 7

Sonraki sahnede, Hülya Koçyiğit ailenin yemek masasında onlara gülümseyerek oturmaktadır. Ailenin babası “merak etmeyin el ele verirse her şeyin üstesinden geliriz” der. Bu Sahnede müzik de hareketlenir. Hülya Koçyiğit, sıcak bir ses tonuyla “ondan hiç şüphem yok” der.

Görsel-8: Reklam Filmi Görseli 8

Diğer sahnede Ziraat Bankasının içinde, personel ile görüşen bir ailedeki kadın “kim yapacak, gene biz yapacağız, elimizi taşın altına koyacağız” der gülümseyerek.

Görsel-9: Reklam Filmi Görseli 9



Masada Halit Akçatepe görünür ve “doğru söylüyor” diyerek onaylar.

Görsel-10: Reklam Filmi Görseli 10



Diğer sahnede bir kıyafet mağazasında masada oturan genç kadınlardan biri gülümseyerek zaten biz ne zaman bir işe gönlümüzü koyduk, işte o zaman her şey çok daha güzel oldu” der.

Masada Adile Naşit’in oturduğu anlaşılır ve “Hay ağzınla bin yaşa kız” diyerek kahkaha atar ve birlikte çaylarını yudumlarlar.

Görsel-11: Reklam Filmi Görseli 11



Görsel-12: Reklam Filmi Görseli 12



Sonraki sahnede işçiler toplanmış konuşmaktadırlar, işçilerden bir tanesi diğerlerine seslenerek “arkadaşlar yılmayacağız, cesur olacağız, çok çalışıp, çok üreteceğiz” der.

Görsel-13: Reklam Filmi Görseli 13

Sahne Mümin Özkul'un olduğu anlaşılır ve o da coşkulu ve umutlu bir ses tonuyla “ha şöyle, kendine gel, toparlan” diyerek işçileri yüreklendirir.

Görsel-14: Reklam Filmi Görseli 14

Dış ses devreye girerek “bizim insanımız böyledir işte, desteğıyle birbirine güç, cesaretiyle yanındakine umut vermekten hiç vazgeçmez ve filmin sonunda sevinen hep biz oluruz” der. Bu esnada görüntüye fabrikada çalışırken, balık tutarken, askerini uğurlarken, çalışıp üreten ve birlik içinde mutlu olan farklı insan görüntüleri gelir.

Görsel-15: Reklam Filmi Görseli 15



Bebeğin yataktan tutunarak ayağa kalkarken görüntüsü eşlik eder dış sese. Ardından “bizi izlemeye devam edin” sesi verilir.

Sonrasındaki sahnede gelin ekrana bakarak el sallarken karşı tarafta el salladığı kişilerin Yeşilçam’ın genç oyuncularları olduğu görülür.

Görsel-16: Reklam Filmi Görseli 16



Görsel-17: Reklam Filmi Görseli 17 ¹

Ekranda “Ziraat Bankası, Tam 155 yıldır bir bankadan daha fazlası” yazısı görünürken dış ses tarafından da seslendirilir.

2.6.1.3. Reklam Filmindeki Düşünümsel Unsurların İncelenmesi

Reklam filminin hikâye anlatımında Yeşilçam’ın ünlü isimlerinin oynuyor olması ve Türk milletinin zihninde olumlu bir izlenim oluşturmuş Hababam sınıfının müziğinin kullanılması reklam filminin bir Yeşilçam filmi gibi izlenilmesine yol açmaktadır. Filmin başında; “yaşımız 155, biz bu filmi çok görüldük” dış sesiyle giriş yapılması reklam filminin bir film gibi kurgulandığı izlenimini oluşturmaktadır. Reklam filminde oynayan Yeşilçam karakterlerinin çoğunluğunun reklamın çekildiği tarihte artık hayatta olmamalarına rağmen söz konusu filmde oynuyor olması izleyiciyi bir yandan duygulandırırken bir yandan da özlem duydukları karakterlerin bir filmde oynuyor olması geçmişe duyulan özlemi hatırlatmaktadır. Araştırmanın soruları içinde yer alan reklam filmi size ne düşündürdü?, ne hissettirdi? gibi sorulara verilen cevapların çoğunda da mutluluk, umut ve özlem duygularının ön plana çıkmış olduğu görülmüştür. Filmin görsel ve işitsel olarak bir Yeşilçam filmi gibi kurgulanmış olması reklam filminin en öne çıkan düşünümsel özelliğidir.

¹ Ziraat Bankası Yeşilçam Temalı Reklam filmine ait görseller, Ziraat Bankası’nın Youtube kanalında yayınlanan reklam filminden alınmış ekran görüntülerinden oluşmaktadır. https://www.youtube.com/watch?v=bm63JYzIGfA&ab_channel=ZiraatBankas%C4%B1

Filmin hikâye anlatımında zamansal ilerleyişi yapı bozumuna uğrattığı görülmektedir. Reklam filmindeki karakterlerin geçmişteki Yeşilçam filmlerinde bilinen hallerinin günümüzde geçen olaylara dahil olması, geçmiş ve şimdi arasında bir ilişki kurulmasına yol açmıştır. Filmin zaman kullanımı bu bağlamda düşünömseldir. Aynı zamanda filmde, günümüzde hayatta olmayan veya geçmişteki görüntüleriyle ekrana gelen önlü karakterlerin hikâyeye dahil olmaları durumu izleyicide yanılsama etkisinin kırılmasına da yol açabilmektedir. İzleyicilerin filmin kurgusallığı konusunda teknik olarak bu uygulamanın nasıl gerçekleştiğı gibi bir soruyu da sorarak filmi izlemelerine yol açmıştır.

Reklamda kullanılan düşünömsel unsurlar filmin vermek istediğı mesajı desteklemektedir. İzleyiciler her ne kadar filmin kurgusallığını bilse de özledikleri önlü Yeşilçam karakterlerinin, verilen mesajları güçlendirmesinden dolayı, izleyicinin genel olarak reklam filminde verilen öne çıkan mesajlara karşı; birlik, beraberlik, üretkenlik motivasyonu ve Ziraat Bankası'na bir sempati geliştirmesine de yol açtığı gözlemlenmektedir. Söz konusu reklam filminde düşünömsel unsurların kullanım şekli izleyicide gerçek hayatla ilişki kurarken sorgulama veya eleştirel düşünmeden ziyade, mesajın desteklenmesine yol açan bir duruma neden olduğu görölmektedir. Stam'in de belirttiğı gibi izleyicide hikâyedeki kurguya karşı naif bir inanç gelişmesine yol açtığı görölmüştür.

2.6.2. Yardımcı Oyuncu Dizisi 1. Sezon 6. Bölümünün Düşünömsellik Açısından İncelenmesi

Yardımcı Oyuncu dizisinin düşünömsellik özelliklerine değinmeden önce, diziye ait bilgilere yer vermek uygun olacaktır. Dizinin ilk sezonu 8 bölüm olarak TRT dijital yayın platformu olan 'Tabii' de yayınlanmaktadır.

2.6.2.1. Dizinin Künyesi:

Dizinin Yönetmeni: Emrah Ağuş

Senaristi: Emrah Ağuş, Niyazi Canbaz, Sacit Sarıbuğday

Yayın yılı: 2023

Yayınlanma yeri: Tabii Dijital Platformu

2.6.2.2. Dizinin konusu

Dizi setlerinde yaşanan kamera arkası süreçleri yardımcı oyuncular üzerinden mizahi bir dille anlatılmaktadır. İstanbul’da üniversite öğrencisi olan Murat’ın geçimini sağlayabilmek için işe ihtiyacı vardır. Dizilerde yardımcı oyuncu olarak iş bulmuştur. Ev arkadaşı Canip ile dizi setlerine gidip verilen görevleri yerine getirmektedirler. Her bölümde dizi setlerinde yaşanan olaylar mizahi bir dille Murat ve Canip’in hikayeleriyle anlatılmaktadır. Araştırmada dizinin 6. Bölümü izleyicilere izletilerek araştırma soruları sorulmuştur. Altıncı bölümün konusu şu şekildedir: Murat ve Canip bir lise dizisinde oynamaktadır. Canip sete geç kalmıştır. Bu nedenle arkadaşı motorla sete bırakmıştır. Murat ise set ekibiyle servisle sete gitmiştir. Sete geldiklerinde Murat Canipin yüzünde bir tuhaflik olduğunu fark eder. Canip yüzünün bir kısmını hissetmemektedir. Sette bu durum için bir çözüm bulunamazken Canip çalışmak zorunda olduğu için ‘bir şeyim yok’ diyerek rolüne hazırlanmaya devam eder. Murat’ın çekim sırası gelmeden hazırlanması gerekmektedir, yardımcı oyuncular ve diğer önemli rolü olmayan set çalışanlarının kullanması için bir tuvalet vardır ve orada sıra olduğu için Murat Setteki karavanlardan birinin tuvaletini kullanmak ister. Murat’ın girdiği karavan yönetmene aittir ve tuvaletten çıkarken karavana yönetmen geldiği için dışarı çıkamaz. Murat tuvalette kapalı kalmış durumdayken bir yandan sette yapılan dedikoduları duymak zorunda kalır, diğer yandan da cast sorumluları ve yardımcı yönetmen Murat’ı aramaktadır. Murat’ın gözünden dizi setinde yaşanan ilişkilerin iç yüzü izleyicilerle paylaşılmaktadır.

2.6.2.3. Dizinin Düşünsel Yöntemleri

Dizi zaten dizi setleri hakkında bir senaryoya sahip olduğu için konu seçimi açısından düşünseldir. Setlerde yaşanan gerçek durumların parodileştirilerek izleyiciye aktarılması; izleyiciyi hem güldürüp hem de dizi setinde yaşanan çarpık durumlar üzerine düşüncelerini sağlamaktadır. Düşünsel unsurlardan en çok öne çıkanı dizinin konu seçimidir. Konunun anlatılma şekli de düşünsel açıdan değerlendirildiğinde olayların günlük hayattaki doğal akışına benzer şekilde

gösterilmesi, dizi filmin belgesele yakın bir türde algılanmasına yol açmaktadır. Zira izleyicilerin büyük bir kısmı dizi anlatısıyla ilgili; günlük hayatta olan doğal olayların gerçekçi bir şekilde anlatıldığını düşünmüşlerdir. Dizide abartılı bir fon müziği kullanılmaması, müziğin çok fazla ön planda olmaması da bu etkiyi destekleyen bir durumdur.

Filmin giriş kısmında kahvehanede çay içen Murat'ın babası ekrandaki belgeseli izlemektedir. Yakın planda ekranda belgesel gösterilmektedir. Yılan ve bal porsuğunun avlanma mücadelesini anlatmaktadır. Belgeselin seslendirme metni şu şekildedir: “Belki de dünyanın en korkusuz hayatta kalma ustası, bal porsuğu. Çakıl çok şey öğrendi.. ve şimdi son sınavıyla karşı karşıya.. başka bir hayvan olsa çoktan vaz geçerdi, ama karışımızdaki bir bal porsuğu. Yılan çareyi kaçmakta buluyor, ama Çakıl buna izin vermiyor.” Yakın plandaki belgesel görüntüsünün yerine dizinin ismi getirilmiştir. Belgeselde anlatılan durumla dizinin göstergesel olarak çağrışım yaratılarak benzer kavramlarda düşünölmeleri istenilmiştir. Ayrıca bir belgeselin üzerine dizinin isminin bindirilmesi ve dizi hikayesinin kaldığı yerden devam etmesi dizi filmin belgesellik veya gerçekçilik etkisini ironi yaparak desteklemektedir. Teknik ve anlatımsal olarak söz konusu uygulamanın düşünömsel olduğu gözlemlenmektedir.

Dizi filmin karakter seçimi de gerçek hayattaki karakterlerle örtüşmektedir. Dizinin başrolünde oynayan Murat karakteri İstanbul'da yaşayan bir üniversite öğrencisidir. Diğer dizilerdeki gibi çok yakışıklı bir jön değildir. Üstün yetenekleri yoktur ve toplumsal olarak da üstün bir statüye sahip değildir. Ekonomik geliri yok denilecek kadar yetersizdir. İstanbul'da hayatta kalabilmek için yardımcı oyuncu olarak çalışmak zorundadır. Karakterin klasik anlatılardaki gibi üstün özellikleri olan bir kahraman olmaması Brechtyen bir özellik taşıdığından düşünömsel olduğu söylenebilir.

Görsel-18: Dizi Görseli 1



Murat karakteri çaresiz bir anında farkında olmadan sığındığı, set işçilerinin ve yardımcı oyuncuların bulunduğu bir kafede otururken.

Görsel-19: Dizi Görseli 2



Murat'ın sette birlikte çalıştığı diğer yardımcı oyuncu karakteri Canip de dizide her bölümde yer alan yardımcı karakterdir. Şiveli konuşması ve saflığı ile ön plana çıkarak diziye mizahi bir unsur katmaktadır.

Dizi filmin mekân seçimi de set ortamını gösterdiği için düşünömsel olarak değerdendirilebilir. Sette kamera arkasında veya önünde yaşanan trajikomik olayların gerçekkçi bir ifadeyle anlatılması mümkün olmaktadır.

Araştırma kapsamında izleyicilere izletilen 1. Sezon 6. Bölümde ana karakter Murat ve yardımcı karakter Canip’in sette başına gelen olaylar anlatılmaktadır. Canip karakteri sete geç kalmamak için arkadaşının motoruyla çekim alanına gider. Sete geldiğinde yüzünde kısmi felç ifadesi vardır. Yüzünün yarısı yamulmuş durumdadır ve gözünden yaş gelmektedir.

Görsel-20: Dizi Görseli 3



2

Canip, setteki ilk yardım ekibinden destek ister ancak onlar da yardımcı olamazlar. Yönetmen yardımcısı yüzüne ne oldu deyince önemli bir şey olmadığını, rolüne engel olacak bir durum olmadığını söyleyerek işine devam eder. Canip’in yaşadığı duruma destek olmak isteyen tek kişi Murattır. Sette yaşanan ilişkilerden en samimi olanı Murat ve Canip’in ilişkisidir. Dizide dikkat çeken söylemlerden biri de yardımcı oyunculara karşı kullanılan dildir. Yardımcı oyuncular sürekli “hadi abicim,

²Yardımcı Oyuncu Dizisine ait görseller, Tabii dijital yayın platformunun Youtube kanalında yer alan video içeriklerinden alınmış ekran görüntüleridir. Kaynak erişimi. https://www.youtube.com/watch?v=A_ZYisVO7Oo&ab_channel=tabiiresmi

sete geç kalmayın... hadi hazırlanın...” gibi ifadeler kullanılarak yönlendirilirken daha üst rollerde oynayanlara karşı samimi ve sıcak bir dil kullanılmaktadır. Ancak kullanılan nezaket dilinin arka planında yaşanan samimiyetsiz ilişkiler de dizide izleyicilere gösterilmektedir.

Dizinin baş rol oyuncusu ama Yardımcı Oyuncu dizisinde ‘yardımcı oyuncu’ rolünü canlandıran Murat’ın çekim sırası geldiği için acele etmesi gerekmektedir. Murat, set işçileri ve yardımcı oyuncuların tuvalet kuyruğunda beklemek istemediği için kapısı açık bir karavanın tuvaletini kullanır. Karavanın yönetmene ait olduğunu bilmemektedir. Murat tuvaletteyken karavanın kapısı kapatılır ve içeriye yönetmen ve çektikleri okul dizisinin ana karakteri girer. Dizideki diğer ana karakter olan oyuncu hakkında konuşmaktadırlar. Kadın oyuncu karavandayken erkek oyuncu gelir ve dizinin reytinginin artması için senaryosunun daha fazla şiddet içermesi gerektiğini söylerler. Kadın oyuncu makyaj için sete döndüğünde erkek ana karakter ile yönetmen kadın ana karakterin arkasından konuşmaktadırlar. Murat tuvaletteyken karavandaki tüm konuşmalara kulak misafiri olur. Bir yandan da sette Canip’ten yardım istemektedir. Yönetmen yardımcıları ve cast sorumluları Murat’ı aramaktadırlar. Murat bulunduğu yerden çıkamadığı için karavanda konuşulan her şeyi dinlemek zorunda kalır. Canip’e karavanın penceresinden seslenerek duydukları karşısında şaşkınlıkla “nasıl bir yere düştük lan biz?” der. Dizinin yapımcısı karavana gelir ve yönetmen ayrıldıktan sonra dizinin baş rol oyuncuları yönetmenin hakkında olumsuz konuşmaya başlarlar. Oyuncular gittikten sonra yönetmen yardımcısı yönetmen hakkında olumsuz konuşur. Yapımcı da yardımcı yönetmene bundan sonra yönetmen koltuğuna kendisinin oturmasını istediğini söyler...Karavanda buna benzer konuşmalar devam ederken izleyici de Murat ile sette yaşanan dedikodulara şahitlik etmektedir. Dolayısıyla izleyici hem dizi dünyasının sahte ilişkileri üzerine hem de yardımcı oyuncuların yaşayabileceği zorluklar üzerine bilgilendirilmiş olur.

Dizide kullanılan teknik unsurlar dikkat çekici bir aykırılık taşımazlar. İzleyiciyi hikâyenin dışına çıkarmadan daha çok anlatılan durum üzerine dikkat çekilir. Renk ve ışık kullanımı, ses kullanımı, kamera hareketleri doğaldır. Bu

uygulama anlatım özelliği olarak düşünömsel olmadığı düşünölebilir. Ancak Türkiye’de gösterilen çoğu diziyle kıyaslandığında örneğin; abartılı şiddet sahneleri, oyuncuların doğallıktan uzak abartılı ifadeleri, görüntöye eşlik eden yüksek tonajlı müzikler, gösterişli mekanlar ve kostümler, yıldız oyuncu seçimi gibi uygulamalardan ayrıştığı için kullanılan doğal yöntemler düşünömsel özellik taşımaktadır.

2.6.3. C.O.D. Filminin Düşünömsel Yöntemlerinin İncelenmesi

C.O.D. filmine ait düşünömsel yöntemlerin nasıl kullanıldığı ve filme ait bilgiler aşağıda belirtilmiştir.

2.6.3.1. Filmin Künyesi:

Yönetmen, Senarist, Yapımcı: Onur Doğan

Filmin Çekim Yılı: 2018

Türü: Kısa Deneysel Film

2.6.3.2. Filmin Konusu

Filmde metropolde yalnız yaşayan, hayatını uyumak, işe gitmek ve televizyon izlemek döngüsü içinde geçiren genç bir erkeğin kendine yabancılaşmış durumu anlatılmaktadır. Film, kapitalist tüketim sisteminin ve sistemin tüketim olgusunu destekleyen medya aracılığıyla bireyin köleleşmesini, kendine ve yaşadığı dünyaya yabancılaşmasını konu almaktadır.

Film siren sesleri ile başlar. Ekranda M. Foucault’a ait “Normal insan kurgudur” sözü belirir. Ekran açılmaya başlarken saat sesi eşlik eder görüntöye ve evde yalnız yaşayan genç bir adamın üzerinde sadece iş ve uyku yazan bir saatin görüntüsüyle genç adamın görüntüsü aynı karede gösterilir.

Görsel-21: Kısa Film Görsel 1



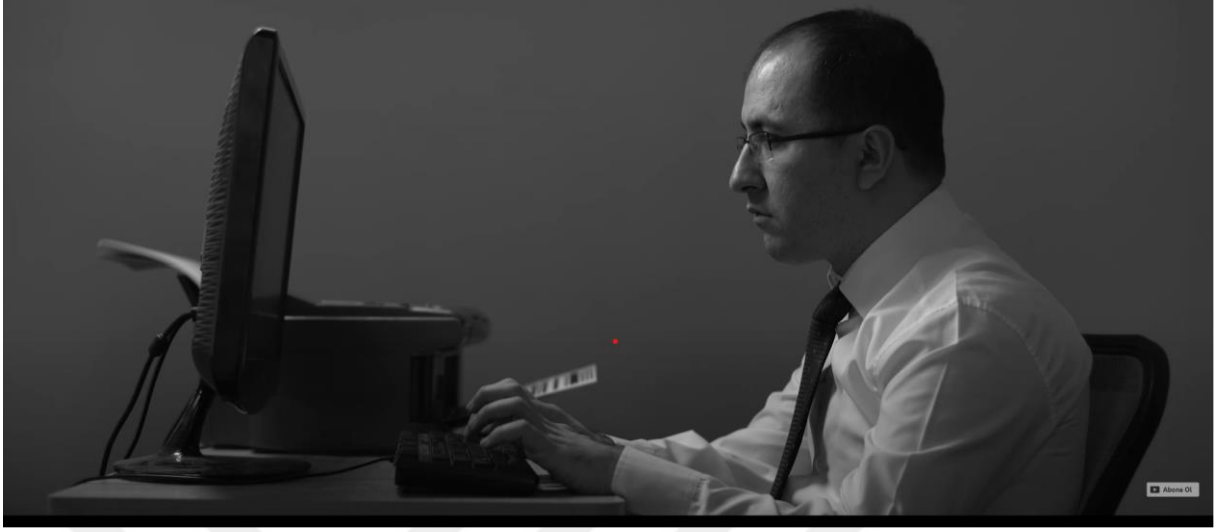
Genç adam hareketsiz durmaktadır. Sonraki sahnede genç adam metro istasyonunun merdivenlerinden inerken görünür. Merdivenin çıkış kısmında da insanlar vardır ancak merdivenin sadece iniş kısmı hareket halindedir diğer taraftaki görüntü dondurulmuş olarak görünür. Genç adam metro istasyonunda yürümeye devam ederken etraftaki diğer insanlar dondurulmuş olarak görünür.

Görsel-22: Kısa Film Görsel 2

Genç adam metroya binerken de yalnızca metro hareket halindedir kendisi donmuştur. Sahnede değişiminde yüksek gökdelenlerin alt açıyla çekilmiş görüntülerine hızlıca hareket eden bulutlar eşlik etmektedir.

Görsel-23: Kısa Film Görsel 3

Gökdelen görüntülerine bilgisayar klavye sesi eşlik etmektedir.

Görsel-24: Kısa Film Görsel 4

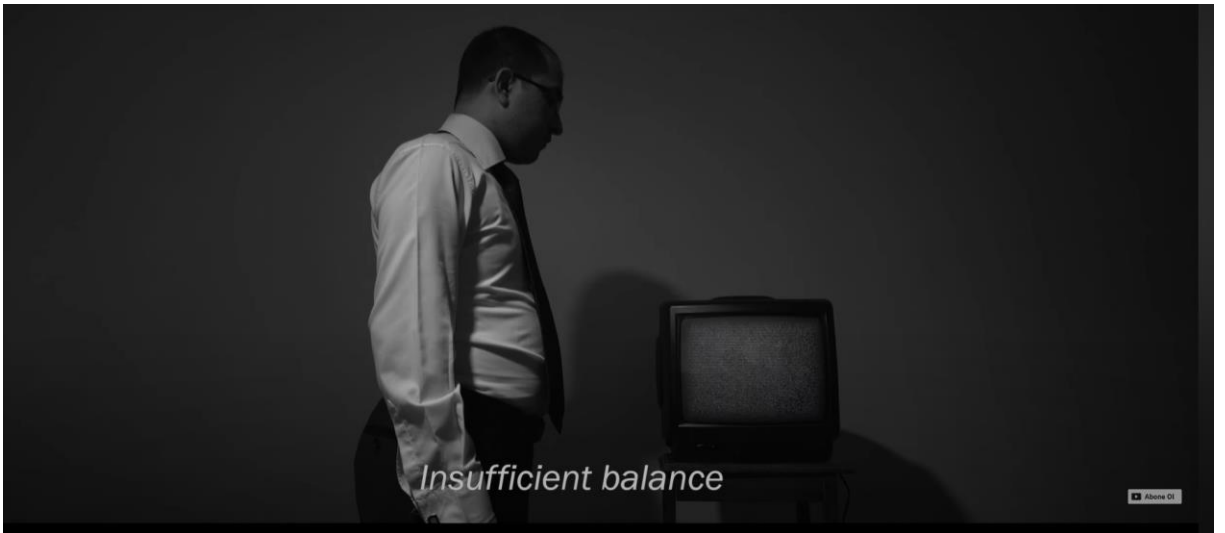
Bilgisayar başında çalışan genç adamın sadece parmakalrı hareket etmektedir. Yazıcıdan ise ‘kod’ çıktısı yazılmaktadır. Genç adam kendi yüzünü tarayıcıya okuttuğunda yazıcıdan çıkan kâğıtta ‘kod’ görseli çıkmaktadır.

Görsel-25: Kısa Film Görsel 5

Görsel-26: Kısa Film Görsel 6

Genç adam dönüş için metroya bindiğinde hareketsiz oturmaktayken camdaki yansıması kendisine doğru bakmaktadır.

Genç adam eve geldiğinde üzerini değiştirmeden televizyonu açmak ister. Televizyonun düğmesine bastığında “yetersiz bakiye” sesli uyarısı verilir.

Görsel-27: Kısa Film Görsel 7

Televizyonun tekrar çalışabilmesi için arkasındaki girişe bir kâğıt para yüklemesi yapar.

Görsel-28: Kısa Film Görsel 8



Nakit paranın üzerinde “this is your God” yazmaktadır. Bu esnada görüntüye gerilim müziği eşlik etmektedir.

Genç adam televizyon izlerken ekranda hayatın farklı anlarından keyif alan mutlu insanlar ve hareketli bir müzik vardır. Adamın ensesinde ise ‘kod’ görseli bulunmaktadır.

Görsel-29: Kısa Film Görsel 9

Adam hareketsiz bir şekilde televizyonu izlemeye devam ederken birden müzik değişir ve gerilim müziği başlar bu esnada adamın ağzından kan gelmektedir.

Görsel-30: Kısa Film Görsel 10

3

Genç adamın ağzından kan gelirken ekran sık sık kararıp açılır ve ekran televizyon ekranının gidip gelmesi görüntü kesik kesik gidip gelir. Görüntüye eşlik eden ses ise kesik sinyal sesleridir. Film bu sahneyle son bulur.

³ C.O.D. filmine ait görseller; filmin yönetmeni Onur Doğan tarafından Youtube' da yayınlanan filmin ekran görüntüleri alınarak oluşturulmuştur. Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=-SRtYf9B1Tw&ab_channel=OnurDo%C4%9Fan

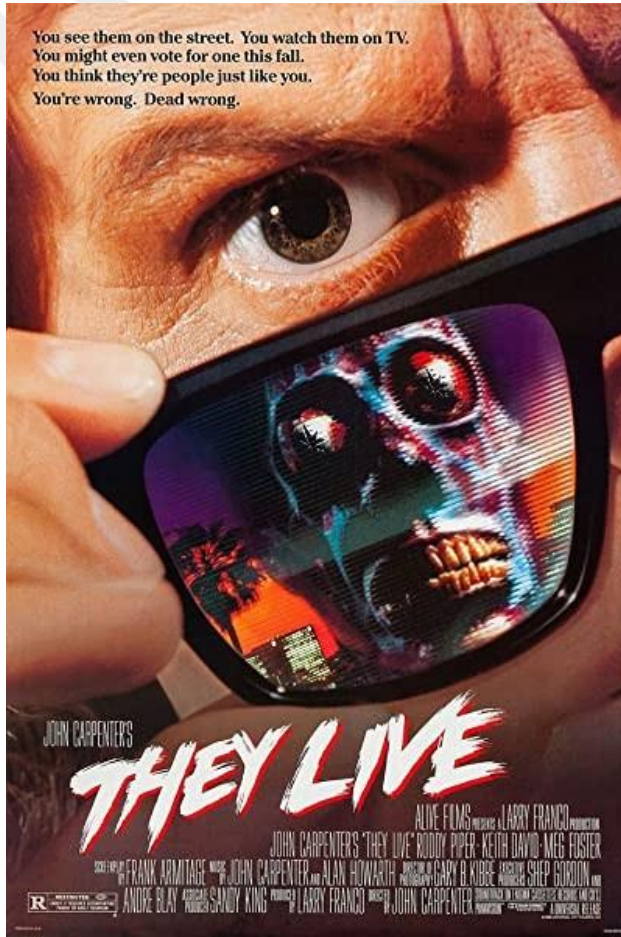
2.6.3.3. Filmdeki Düşünsel Unsurlar

Cod filmi konunun anlatılış biçimi yani anlatım tekniği açısından düşünsel unsurlar kullanılarak oluşturulmuştur. Anlatımda kullanılan düşünsel tekniklerden bazıları şunlardır: Filmin siyah beyaz olması, filmin içinde karaktere ait bir ses olmaması, karakterin hep yalnız görüntüleniyor olması, anlatımda kullanılan sinemagraf tekniği sayesinde sahnelerin çoğunda ekrandaki görüntülerin bir kısmının dondurulmuş, bir kısmının hareketli olması örnek olarak gösterilebilir. Karakterle ilgili düşünsel özellikler şu şekildedir: karakterin hep yalnız görüntüleniyor olması, kimse ile ve kendisiyle de iletişim kurmuyor olması, sadece iş ve uykuya programlanmış bir robot gibi olması karakterin kurgu bir karakter olduğu düşüncesini desteklerken izleyicinin karakterle yakınlık kurmasını engelleyen ve rahatsız edici bulunabilecek durumlardır. Hikâyede bulunan absürt durumlar da düşünsel yöntemlere örnek olarak gösterilebilir. Karakterle ilgili bahsedilmiş olan sıra dışı durumlar; yalnızca ellerinin ve gözlerinin hareket etmesi, karakterin kendi yüzünü tarayıcı cihaza okuttuğunda kod görsellerinin yazdırılması, genellikle donuk bir ifadesinin olması olarak sayılabilir. Karakterin yaşadığı mekanlara ait farklılıklar ise; saatin sadece ‘iş ve uyku’ yu göstermesi, televizyon izlemek için para yüklemek zorunda olması, hikâyenin genel olarak siyah beyazken televizyona ait görüntülerin renkli olması, filmde sadece hareketli müziğin televizyon yoluyla aktarılması sayılabilir. Filmde beklenmedik bir anda karakterin ağzından kan gelmesi ve bu esnada gerilim filmi müziği verilmiş olması izleyiciyi şaşırtan ve rahatsız eden bir durumdur.

Filmin önemli düşünsel unsurlarından biri de metinlerarası göndermeleridir. C.O.D. kısa filminin anlatı unsurlarından bazıları John Carpenter’ın 1988 yılında vizyona giren ‘They Live’ filmine gönderme yapmaktadır. They Live filmi de kapitalizm eleştiri yapan bir bilim kurgu filmidir. Film dünyayı neredeyse ele geçirmiş olan uzaylıların insanların onları fark etmemeleri sayesinde dünyanın kaynaklarını tüketmelerini konu almaktadır. Tüketim ve para hırsını o zamanın kitle iletişim teknolojisi olan televizyon ve reklamlar aracılığıyla insanlara pompalayarak insanların itaatkarlaştırılması ve kendilerini fark etmeden nasıl yaşadıklarını

anlatmaktadır. Reklam tabelalarında "itaat et, tüket, televizyon izle, uyu, çalış, düzeni eleştirme" gibi mesajlar yer almaktadır. C.O.D. filminde de karakterin yaşadığı evde yer alan saatin üzerinde yalnızca uyku ve iş yazmaktadır. Karakter, They Live filmindeki insanlar gibi etrafında olan bitenlerden habersiz ve farkındalıksız olarak kapitalist sistemin köleleştirdiği bir hayatı yaşamaktadır. They Live filminde ve C.O.D. filminde paranın üzerinde "Bu Senin Tanrındır" yazar. Her iki filmde de ekran metaforu tüketimi ve sistemin devamını sağlayan temel unsur olarak görünmektedir.

Görsel 31: ‘They Live’ Film afişi



Kaynak: <https://www.sinemalar.com/film/17663/they-live>

Filmde kullanılan düşünümsel unsurların neredeyse filmin tamamına yayılmış olduğu görülmektedir. Modern film anlatıları izleyicide rahatsızlık duygusu

oluşturarak gerçek hayatta olan biten benzer konular hakkında tekrar düşünmelerine yol açabilmektedir. İzleyicilerle yapılan görüşmelerde filmde kullanılan düşünömsel tekniklerin bazılarının farkında oldukları ve filmdeki genel atmosferden özellikle de karakterin bir anda ağzından kan gelerek ölmesinden rahatsız oldukları, durumu ürkütücü buldukları bilgisi alınmıştır. İzleyicilerin çoğu filmde gösterilen karakterin yerine düşmemek adına, monoton hayat döngüsünü kırmak ve sosyal hayatta daha fazla yer alma çabasında olacaklarını belirtmişlerdir.

2.6.3.4. Filmin Yönetmenin Görüşü:

Filmin senaristi, yapımcısı ve yönetmeni Onur Doğan'ın 'C.O.D.' kısa filmi hakkında verdiği röportajda filmde ne anlatmak istediğı ve kısa filmini neden çektiğini anlatmaktadır. Yönetmen söz konusu kısa filmi; aidiyet teması açısından hiçbir yere ait olmayan bir adamın macerasını anlatan bir film olarak konumlandırmaktadır. Yönetmenin filmde vermek istediğı mesaj ile ilgili ifadeleri şu şekildedir: *“Aslında hepimizin bazı toplumsal rolleri ve o rollere olan aidiyetimiz var. Bunu seçebiliyor muyuz ya da bu seçim bizim elimizde mi bu bir tartışma konusu. Hayatta seçebildiğimiz kararları gerçekleştirebildiğimiz kadar seçemediğimiz de birçok şeyi yaşadığımızı düşünüyorum. Kod'daki karakter de memur rolündeki macerasını izlediğimiz adam da toplumda ait olduğu rolü aslında benimsemeyen, ona karşı inanılmaz bir şekilde yabancılaşan, hiçbir yere ait hissetmeyen, aslında olduğu yere ait hissetmeyen bir adam. Bu öyle güçlü bir duygu ki hiçbir yere ait olmadığınızda yani yaşadığınız rutinde günlük hayatınızda belki yaşayacak tek bir anlamlı anınız ya da mutlu olacak tek bir an bile kalmıyor ve istemediğiniz bir hayatı yaşıyorsunuz. Bu yüzden C.O.D.' un aidiyet ve yabancılaşma, kişinin toplum içindeki yeriyle ilgili noktalara dokunan bir film olduğunu düşünüyorum. Filmdeki karakter gibi nereye ait olması gerektiğini keşfedememiş, olduğu yeri sahiplenemeyen, oraya ait hissetmeyen birçok kişi var etrafımızda. Bu kişiler belki yakınlarımız belki de biziz. Bu problem herkes için aşılabılır mi emin değilim, kısa vadede bir çözümü olduğunu da düşünmüyorum aslında. Sadece farkında olursak belki yaptığımız ya da yapacağımız seçimlerde birkaç seçeneğimiz daha olduğunu keşfedebiliriz. Perspektifimizi biraz daha*

genişletebiliriz... Bu farkındalıkla ilgili bir filmdi, aslında bir şikayetti benim için. Filmi seyreden herkese bu şekilde yaşamayı şikâyet ettim aslında” (<https://www.youtube.com/watch?v=BwkrQO0jqfc>, erişim tarihi: 06.11.2023).

2.7. Araştırma Bulguları

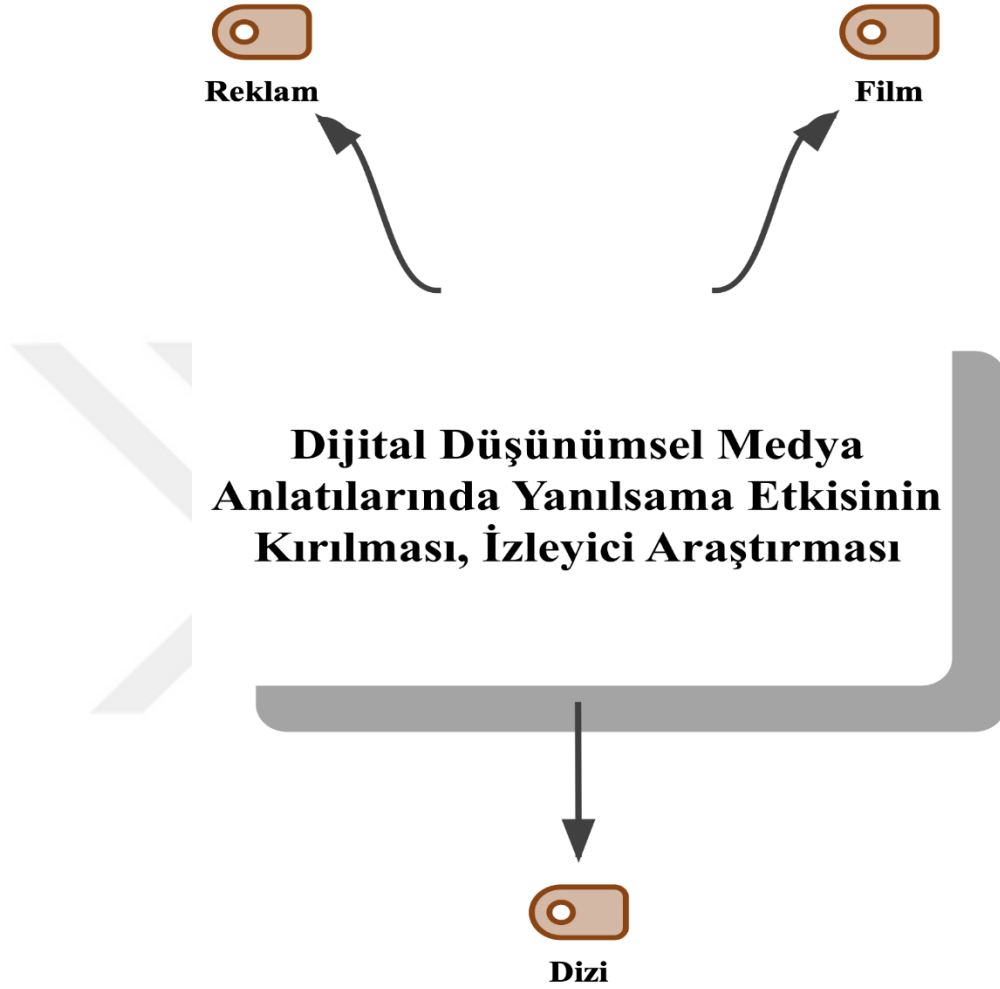
Araştırma problemine açıklık getirmesi adına yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular bu başlık altında sunulmuştur. Çalışmaya toplamda 32 katılımcı dahil olmuştur. Katılımcılar K1-K32 olarak kodlanmıştır.

Tablo-1: Katılımcı Profili

Katılımcı	Yaş	Cinsiyet	Eğitim Durumu
K1	40-60	Erkek	Lise
K2	40-60	Kadın	Üniversite
K3	20-40	Kadın	Üniversite
K4	20-40	Kadın	Üniversite
K5	40-60	Erkek	Üniversite
K6	20-40	Kadın	Üniversite
K7	20-40	Erkek	Üniversite
K8	20-40	Erkek	Üniversite
K9	40-60	Kadın	Üniversite
K10	40-60	Kadın	Üniversite
K11	40-60	Erkek	Üniversite
K12	20-40	Kadın	Lise
K13	40-60	Erkek	Üniversite
K14	40-60	Kadın	Üniversite
K15	40-60	Erkek	Üniversite
K16	20-40	Kadın	Lise
K17	20-40	Erkek	Lise
K18	20-40	Erkek	Lise
K19	20-40	Kadın	Lise
K20	40-60	Erkek	Lise
K21	40-60	Kadın	Lise
K22	20-40	Kadın	Üniversite
K23	20-40	Erkek	Lise
K24	20-40	Kadın	Lise
K25	40-60	Erkek	Lise
K26	40-60	Erkek	Lise
K27	40-60	Kadın	Lise
K28	40-60	Kadın	Lise
K29	40-60	Kadın	Lise
K30	20-40	Erkek	Lise
K31	20-40	Erkek	Üniversite

K32	20-40	Erkek	Üniversite
Çalışma 3 tema altında toplanmıştır. Bunlar; dizi, film ve reklamdır.			

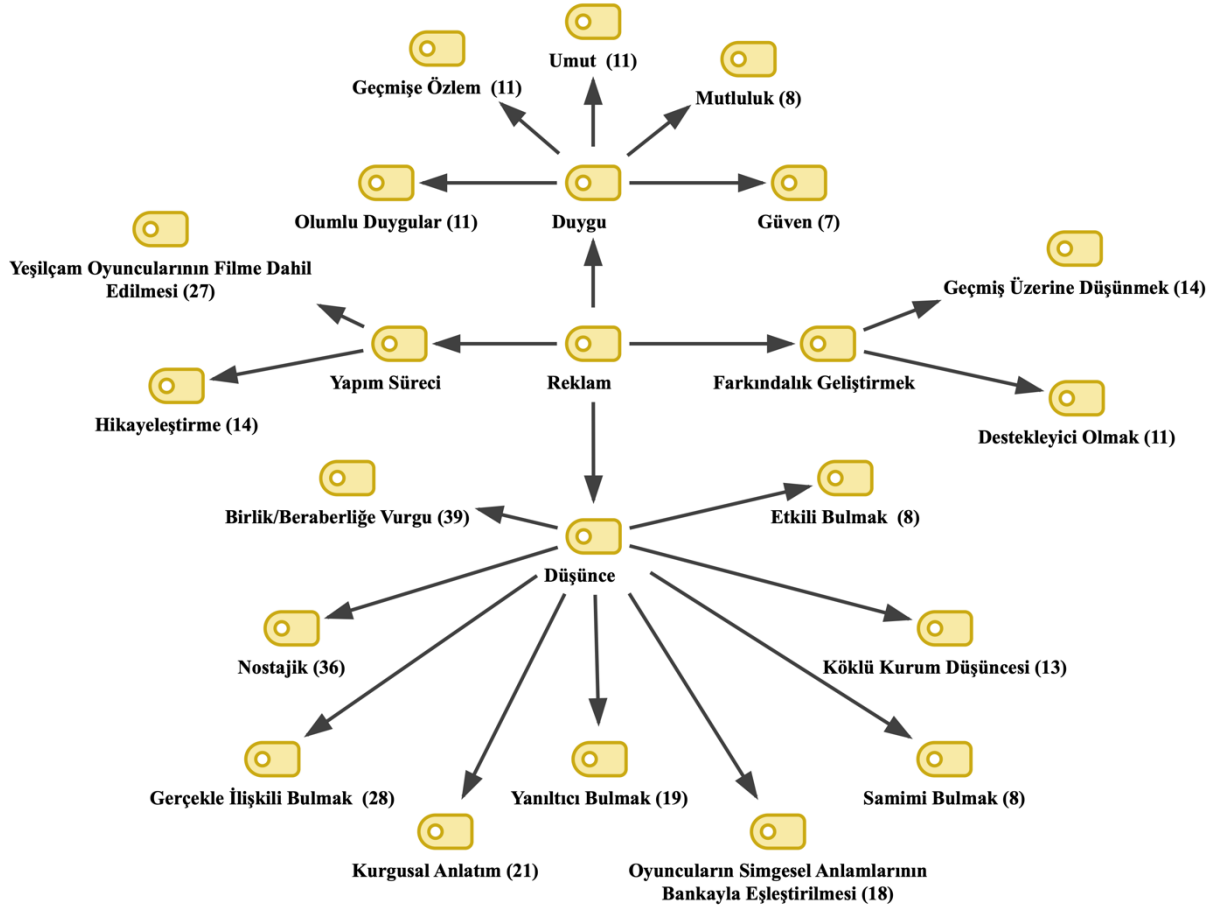
Şekil-1: Temalar Gösterimi



2.7.1. Reklam Teması

Araştırma kapsamında ele alınan temalardan biri olan “Reklam” temasına ait 4 kategori oluşturulmuştur. Bunlar; yapım süreci, düşünce, farkındalık geliştirmek ve duygudur.

Şekil-2: Reklam Temasına Ait Hiyerarşik Kod-Alt Kod Gösterimi



2.7.1.1. Yapım Süreci

Yapım Süreci kategorisi altında 2 kod oluşturulmuştur. Bunlar; Yeşilçam oyuncularının filme dahil edilmesi ve hikayeleştirmedir.

Yapım Süreci kategorisinde katılımcılar Yeşilçam oyuncularının filme dahil edilmesi ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar Teknik farklılık olarak Yeşilçam oyuncularının günümüze ait bir filmde oynadığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K8 ve K23 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yani, evet biraz farklı geldi şey açısından. Mesela o Türk sinemasındaki sahnelerin olduğu gibi. Normal reklamdaki karakterlerin arasında yerleştirilmesi, uyarlanmış olması, bir bütün halinde sunulması, hatta o repliklerin ve orada canlandırılan yada verilmeye çalışılan mesajın birebir uyumlu olmuş olması çok etkileyiciydi bence yani.” (K8)

“Yapay zekanın kullanılması etkiliydi reklamda nostaljik şeyleri daha anımsatmak için” (K23)

Yapım Süreci kategorisinde katılımcılar hikayeleştirme ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar reklam filminin, normal bir filme benzediğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K7 ve K18 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Hikâye anlatımı güzel yani konu belli yani belirli aşamalardan oluşuyor ve cümleler birbiriyle bağlanmış zaten. Yani güzel bir reklam filmi olmuş işte. Bunu da devamında işte Ziraat bankasının reklamı olarak sunmuşlar. Yani birbiriyle bağlantılı cümlelerden oluştuğunu düşünüyorum.” (K7)

“Bence çok iyi olur. Güzel bir sonuç ortaya konulduğunu düşünüyorum. Hani reklam filminden çok hani bir mini film izliyormuşuz gibi her haliyle çıkabilir yani standartlardan farklı olduğu için daha iyi bir içerik olduğunu düşünüyorum.” (K18)

2.7.1.2. Düşünce

Düşünce kategorisi altında 9 kod oluşturulmuştur. Bunlar; birlik/beraberliğe vurgu, nostajik, kurgusal anlatım, yanıltıcı bulmak, oyuncuların simgesel anlamlarının bankayla eşleştirilmesi, gerçekle ilişkili bulmak ve etkili bulmaktır.

Düşünce kategorisinde katılımcılar birlik/beraberliğe vurgu ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar reklam filminde birlik ve beraberliğe vurgu yapıldığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K12 ve K22 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yani öyle düşüncelerim reklam olarak değil hani sonda reklam olduğunu görünce reklam olduğunu anladım, izlerken hani birlik ve beraberlikle alakalı, sevgiyle ve birbirine olan destekle her şeyin çözülebileceğini anlatmış.” (K12)

“Ama anlatımsal olarak hani genel olarak birlik beraberlik dediğim gibi ıı ve hani çok eski dönemin karakterleri günümüz karakterlerinin içerisine oturtulmuş” (K22)

Düşünce kategorisinde katılımcılar nostaljik bulma ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar eskiyi anımsadıklarını ve geçmiş günlere ait duygular

hissettiklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K1 ve K14 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Eskileri görmek hoşuma gitti ama reklamdan beni koparttı yani reklam hedefinden uzaklaştırdı, reklamın vermek istediği mesajı hiç vermedi.” (K1)

“Beğenmemin sebebi biraz maziye götürmesi o sıcaklık samimiyet var. Eski duygular çok güzel bağdaştırmışlar başarılı bir reklam.” (K14)

Düşünce kategorisinde katılımcılar kurgusal anlatım ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar oyuncuların hayatta olmamasının kurgusal olduğu izlenimi verdiğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K2 ve K11 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yani oyuncuların hayatta olmadığını bildiğim için evet bu kısım kurgusaldı ama dediğim gibi hani montajı çok böyle göze batacak bir montaj değildi. Hani teknik olarak baktığında bilmiyorum. Evet oluştu tamam.” (K2)

“Çok ciddi bir şey var çünkü yani film var olan filmlerden alınıp doğal şeyin içine gömülmesi hem çok ciddi bir kurgu gerektiriyor. Üretim sürecini bana anımsattı. Tabi çok ciddi bir şey emek olduğunu direk zaten direk ona odaklandım, hatta adamlarla uğraşmışlar dedim.” (K11)

Düşünce kategorisinde katılımcılar yanıltıcı bulmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar oyuncuların reklamda kullanılmasının müşteriye yanılttığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K3 ve K30 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Aslında biraz böyle heyecanlandırdı ama sonrasında da bir bankanın bu bizim manevi duygularımızı kullanarak böyle bir reklam yapması açıkçası çok da hoşuma gitmedi.” (K3)

“Açıkçası bana işimin biraz daha zor olduğunu hissettirdi. Çünkü genel olarak karşısında durduğum düşüncelerin ne kadar iyi işler çıkarabildiklerini insanları nasıl manipüle edebildiklerini gördüm.” (K30)

Düşünce kategorisinde katılımcılar oyuncuların simgesel anlamlarının bankayla eşleştirilmesi ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar oyuncuların insanlarda uyandırdığı imaj kullanılarak reklamın mesajının iletilmesinde aracı olarak kullanıldığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K1 ve K13 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Evet tabi çekti ve kullanılan kişiler tabi ki sembol kişiler yani herkesin gönlüne bir şekilde taht kurmuş kişiler replikleri de zaten onların karakterlerini oyuncu karakterlerini etkileyecek şekilde seçilmiş.” (K1)

“Yani normalde bir Türk insanı olarak nasıl Hababam sınıfından keyif alıyorsak bir yandan filmi yani o sanki o tarz bir şey seyrediyormuş gibi onun mutluluğu güzelliği var. Bir yandan da alttan da bankayla ilgili özdeşleşmiş mesajları almaya başladık işte sonuçta keyif verdi” (K13)

Düşünce kategorisinde katılımcılar gerçekte ilişkili bulmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar gerçek hayat deneyimleriyle ilişkili bulduklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K6 ve K20 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Her şey çok olumluydu önce tabii ki de hüznün ile başlayan yorgunluk vardı. Evet, hepimizde bazen iş hayatında ev hayatında olabiliyor ama daha sonra bunu geçmişle bütünleştirip hani her şeye olumlu bakabileceğimizi göstermiş yani evet yaşanmış gerçek hikâye olabilirdi böyle.” (K6)

“Tabi ki ulaştı yani orada söylenen en küçük bir cümle bile, benim hayatımda bir kapı açabiliyor, yani onu görebiliyorum, ben görebiliyorum, evet, evet, görebiliyor yani nasıl yaklaşmam gerektiği konusunda bana fikir veriyor anladım.” (K20)

Düşünce kategorisinde katılımcılar köklü kurum düşüncesi ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar bankanın geçmişi hakkında fikir edindiklerini ve güven duygularının pekiştiğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K17 ve K25 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yani köklü bir banka olduğunu düşündüm. Daha çok aslında güven verdi yani.” (K17)

“Yani düşündüğüm işte bankanın kuruluşuyla ilgili. Bankanın kuruluşu reklamın kendisiyle ilgili bir şey bu temel olarak yani çiftçi olduğu için tabakaya yönelik.” (K25)

Düşünce kategorisinde katılımcılar samimi bulmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar nostaljik bir samimiyet duygusu hissettiklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K14 ve K21 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Beğenmemin sebebi biraz maziye götürmesi o sıcaklık, samimiyet, eski duyguları çok güzel bağdaştırmışlar başarılı bir reklam.” (K14)

“neden benim çok sevdiğim bir konu. Bu güven duygusu insanların birbirine bağlı olması. Bu beni çok bağlar. Yani nerede olursam olayım. Bunu istesem. Bunu konu seçimden dolayı ben bunu izlerim ve beğenirim.” (K21)

Düşünce kategorisinde katılımcılar etkili bulmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar reklam filminin herkesin izleyebileceği ve herkese hitap edebileceğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K6 ve K19 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Beğendim çünkü şimdiye kadar ben böyle bir şey görmedim. Geçmişte geleceğin birleşimi bir kısa film reklam görmedim. Zaman açısı evet çok güzel, çocuklarımıza da izletebileceğimiz onların da işte ilkokul seviyesinde çocuklarımızın da izleyebileceği bence güzel bir reklam olmuş diye düşünüyorum.” (K6)

“Güzel bir anlatım olmuş. Reklam yani güzel olduğu için de insanları çekebilir kendine yani” (K19)

2.7.1.3. Farkındalık Geliştirmek

Farkındalık Geliştirmek kategorisi altında 2 kod oluşturulmuştur. Bunlar; geçmiş üzerine düşünmek ve destekleyici olmaktır.

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar geçmiş üzerine düşünmek ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar ülkenin geçmiş ve geleceğine dair bir sorgulama yaşadıklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K5 ve K14 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Evet yani Türkiye’nin yaşadığı sorunları ve çözümlerini düşündürdü.” (K5)

“Bende bana umut verdi. Şu anki yaşadığımız durumla ilgili geleceğe yönelik daha bir içim huzur doldu. Daha bir umut da oldu. Vermek istedikleri mesajı bence çok güzel aktarmışlar. Yani duygu olarak da huzur ve umut duygusu” (K14)

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar destekleyici olmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar birlik ve beraberliğin önemini kavradıklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K18 ve K32 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“O şen şakrak neşeli kişi başta üzgünken sonradan güçlü mesela hep beraber başarabiliriz mesajı sonucunda filmin muthuya bağlanması olumlu yönde etkiledi.” (K18)

“Zor zamanlarımızda hem kendimiz kendimize yardım edebileceğimiz hem de etrafımızdaki arkadaşlarımıza olsun, yakınlarımız olsun, hep birlikte topluca bir dayanışma içinde olarak zorluklardan çıkabileceğimizi.” (K32)

2.7.1.4. Duygu

Duygu kategorisi altında 5 kod oluşturulmuştur. Bunlar; olumlu duygular, geçmişe özlem, umut, mutluluk ve güvendir.

Duygu kategorisinde katılımcılar olumlu duygular ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar olumlu duygular hissettiklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K22 ve K26 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“İyi hissettirdi yani, çünkü zaten eski filmleri izlediğimizde de hep şey oluyor. Böyle nostaljik güzel ıı gülümsüyoruz ya bu karakterleri yine yeni filmde görüyor olmak yani böyle ya iyi iyi duygular hissettiriyor yani.” (K22)

“Evet iyi şeyler hissettik.” (K26)

Duygu kategorisinde katılımcılar geçmişe özlem ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar geçmişe özlem duyduklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K6 ve K23 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“His olarak da duygu olarak da sanırım yine. Hem özlem hem de geleceğe bir umut duyduğum geçmişe özlem geleceğe de umut duygusu.” (K6)

“Duygu olarak özlem duygusu hissettim.” (K23)

Duygu kategorisinde katılımcılar umut ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Konuyla ilgili K2 ve K31 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Umut konusunda evet, duygusal olarak bir beklenti içerisine girdim ama mantıken baktığımda sanki çok da umutlu değilim.” (K2)

“İşte o şey konusuna vurgu yapabiliriz ya daha önce de dediğim gibi işte umudunu kaybetme işte.” (K31)

Duygu kategorisinde katılımcılar mutluluk ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar geçmiş günlerden yüzler görmenin mutluluk uyandırdığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K11 ve K26 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Mutluluk, çünkü özellikle o eskide var olan o insanların güler yüzü şeyi direk mutluluk çağrıştırdı, daha çok bu duyguyu çağrıştırdı.” (K11)

“Yani ses müzik, müzikler güzel. Mutlu olduğum müzikler” (K26)

Duygu kategorisinde katılımcılar güven ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar güven duygusunu hissettiklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K21 ve K8 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Güven duygusu çok fazla hissettim. En başta tabi öfkeli bir karakter, korkutucu bir patron ya da işte denetleyici rolüyle başladı reklam ama sonrasında gelen karakterler güven verici, koruyucu, destekleyici bir his yaratıyor yani izleyici olarak” (K8)

“Yok, hayır olmadı. Zaten bu şekilde bakıyordum. Şimdi bu benim zaten hayatta en çok önem verdiğim şey hayat felsefem güven benim güven yani bu benim bu reklam filmi benim konum, başka değişik bir yorum yapamam.” (K21)

Tablo-2: Katılımcıların Cinsiyetine Göre Reklam Filmine Yaklaşımları

	Erkek	Kadın	Toplam
▼ Reklam			
▼ Duygu			
Olumlu Duygular	5	6	11
Geçmişe Özlem	3	8	11
Umut	4	7	11
Mutluluk	5	3	8
Güven	2	5	7
▼ Farkındalık Geliştirmek			
Geçmiş Üzerine Düşünmek	9	5	14
Destekleyici Olmak	5	6	11
▼ Düşünce			
Birlik/Beraberliğe Vurgu	18	21	39
Nostajik	17	19	36
Kurgusal Anlatım	15	6	21
Yanıltıcı Bulmak	12	7	19
Oyuncuların Simgesel Anlamlarının Bankayla Eşleştirilmesi	16	2	18
Gerçekle İlişkili Bulmak	13	15	28
Köklü Kurum Düşüncesi	8	5	13
Samimi Bulmak	4	4	8
Etkili Bulmak	5	3	8
▼ Yapım Süreci			
Yeşilçam Oyuncularının Filme Dahil Edilmesi	14	13	27
Hikayeleştirme	9	5	14
Σ TOPLAM	164	140	304
# N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

Reklam teması katılımcıların cinsiyetine göre incelenmiştir. Buna göre kadınlar geçmişe özlem, umut, birlik/beraberliğe vurgu ve nostaljik kodları üzerine; erkekler kurgusal anlatım, yanıltıcı bulmak ve oyuncuların simgesel anlamlarının bankayla eşleştirilmesi kodları üzerine yoğunlaşmıştır.

Tablo-3: Katılımcıların Eğitim Durumuna Göre Reklam Filmine Yaklaşımları

	Lise	Üniversite	Toplam
▼ Reklam			
▼ Duygu			
Olumlu Duygular	5	6	11
Geçmişe Özlem	5	6	11
Umut	2	9	11
Mutluluk	6	2	8
Güven	5	2	7
▼ Farkındalık Geliştirmek			
Geçmiş Üzerine Düşünmek	7	7	14
Destekleyici Olmak	9	2	11
▼ Düşünce			
Birlik/Beraberliğe Vurgu	20	19	39
Nostajik	18	18	36
Kurgusal Anlatım	5	16	21
Yanıltıcı Bulmak	13	6	19
Oyuncuların Simgesel Anlamlarının Bankayla Eşleştirilmesi	6	12	18
Gerçekle İlişkili Bulmak	14	14	28
Köklü Kurum Düşüncesi	8	5	13
Samimi Bulmak	2	6	8
Etkili Bulmak	4	4	8
▼ Yapım Süreci			
Yeşilçam Oyuncularının Filme Dahil Edilmesi	12	15	27
Hikayeleştirme	8	6	14
Σ TOPLAM	149	155	304
# N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

Reklam teması katılımcıların eğitim durumuna göre incelenmiştir. Buna göre lise mezunu katılımcılar yanıltıcı bulmak, destekletici olmak ve mutluluk kodları üzerine; üniversite mezunu olan katılımcılar kurgusal anlatım, oyuncuların simgesel anlamlarının bankayla eşleştirilmesi ve umut kodları üzerine yoğunlaşmıştır.

Tablo-4: Katılımcıların Yaşlarına Göre Reklam Filmine Yaklaşımları

	20-40	40-60	Toplam
Reklam			
Duygu			
Olumlu Duygular	4	7	11
Geçmişe Özlem	7	4	11
Umut	5	6	11
Mutluluk	1	7	8
Güven	4	3	7
Farkındalık Geliştirmek			
Geçmiş Üzerine Düşünmek	6	8	14
Destekleyici Olmak	8	3	11
Düşünce			
Birlik/Berberliğe Vurgu	25	14	39
Nostajik	21	15	36
Kurgusal Anlatım	10	11	21
Yanılıcı Bulmak	8	11	19
Oyuncuların Simgesel Anlamlarının Bankayla Eşleştirilmesi	9	9	18
Gerçekle İlişkili Bulmak	16	12	28
Köklü Kurum Düşüncesi	9	4	13
Samimi Bulmak	4	4	8
Etkili Bulmak	7	1	8
Yapım Süreci			
Yeşilçam Oyuncularının Filme Dahil Edilmesi	16	11	27
Hikayeleştirme	12	2	14
Σ TOPLAM	172	132	304
# N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

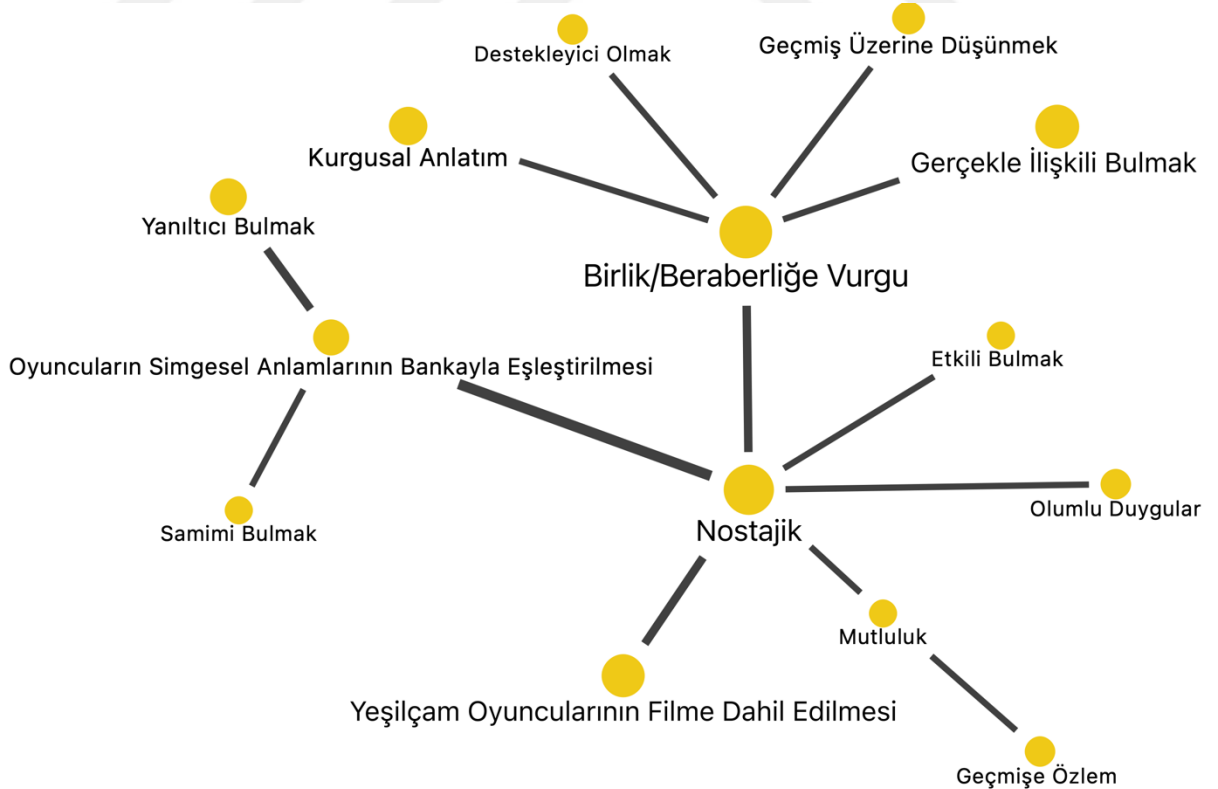
Reklam teması katılımcıların yaşlarına göre incelenmiştir. Buna göre 20-40 yaş aralığında olan katılımcılar; birlik beraberliğe vurgu, nostaljik, gerçekle ilişkili bulmak ve Yeşilçam oyuncularının filme dahil edilmesi kodları üzerine; 40-60 yaş aralığında olan katılımcılar olumlu duygular, mutluluk ve yanılıcı bulmak kodları üzerine yoğunlaşmıştır.

Şekil -3: Reklam Filminin Kod Bulutu



Katılımcı ifadelerinin yoğunluğa göre dağılımı Şekil 3’de gösterilmektedir. Daha büyük puntolu olarak gösterilen kodlar daha yoğun olarak kullanılan ifadeleri gösterirken, daha küçük puntolu olan ifadeler, kodların daha az yoğun olarak kullanıldığını göstermektedir.

Şekil-4: Reklam Temasına Ait Kod Haritası

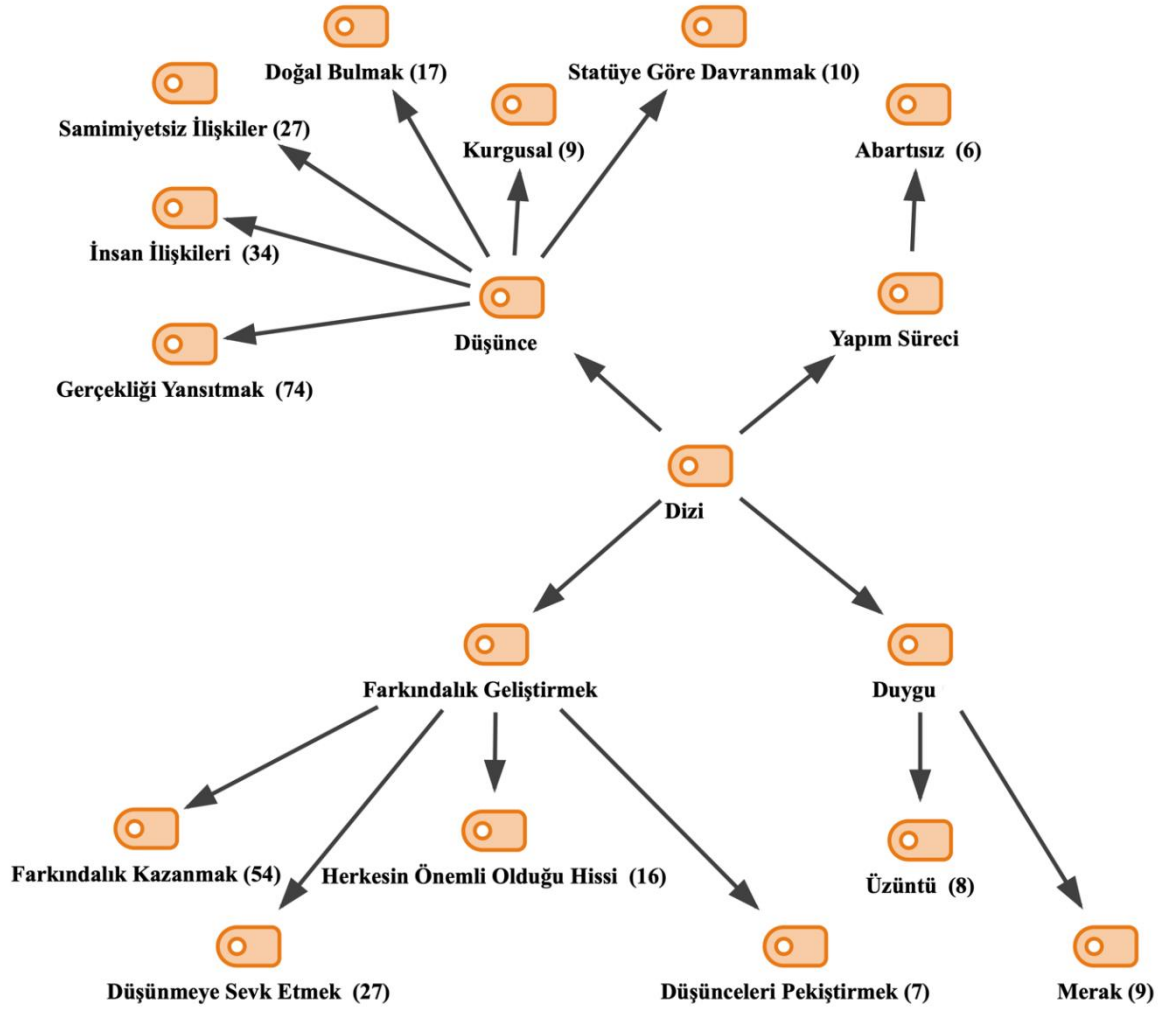


Reklam temasında katılımcılar tarafından sıkça bahsedilen kodlar Şekil 4'de gösterilmiştir. Harita, kodlar arasındaki ilişkileri ve hangi kodların sıklıkla birlikte anıldığını göstermektedir. Çizgiler, birlikte bahsedilen daha sık bahsedilen kodların ilişkisini yansıtmak için daha geniş gösterilmiştir. Buna göre nostajik kodundan bahseden katılımcılar; aynı zamanda oyuncuların simgesel anlamlarının bankayla eşleştirilmesi, Yeşilçam oyuncularının filme dahil edilmesi, mutluluk, olumlu duygular, etkili bulmak, birlik/beraberliğe vurgu kodlarından da bahsetmişlerdir.

2.8. Dizi Teması

Araştırma kapsamında ele alınan temalardan biri olan “Dizi” temasına ait 4 kategori oluşturulmuştur. Bunlar; yapım süreci, düşünce, farkındalık geliştirmek ve duygudur.

Şekil-5. Dizi Temasına Ait Hiyerarşik Kod-Alt Kod Gösterimi



2.8.1. Yapım Süreci

Yapım Süreci kategorisi altında 1 kod oluşturulmuştur. Bunlar; abartısızdır. Yapım Süreci kategorisinde katılımcılar abartısız ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar yapımın ve oyunculukların sade ve anlaşılır olduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K1 ve K12 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Onun dışında teknik olarak böyle ajite müzikler yok arka planda. Diğer şeylerde böyle insanların duygularını da. Biraz manupile müzikler koyarlarken sahneleri uzatırlarken, burada daha net ve daha kısa olduğunu fark ettim.” (K1)

“Diğer dizilere göre daha sade, Daha düz anlatılmış yani çok abartılı olaylar yoktu. O şekilde yani artık günümüzdeki diziler her şeyi çok abartıyor Bir konuya bir

yoğunlaşıyor o konu izledikçe daha çok üzerine gidiliyor. Abartıldıkça abartılıyor hani, anormal şeyler oluyor” (K12)

2.8.2. Düşünce

Düşünce kategorisi altında 6 kod oluşturulmuştur. Bunlar; gerçekliği yansıtmak, insan ilişkileri, doğal bulmak, samimiyetsiz ilişkiler, statüye göre davranmak ve kurgusaldır.

Düşünce kategorisinde katılımcılar gerçekliği yansıtmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar gerçek hayatı ele alındığını ve günlük yaşantıya benzediğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K2 ve K31 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Daha çok gerçeği yansıtan bir yönü olduğunu düşünüyorum. İnsanların çalıştığı ortamlarda birbirleriyle ilişkilerini yansıtan bir film olduğunu düşünüyorum. Çok büyük bir kurgusal izlenim elde etmedik.” (K2)

“Ya aslında pek kurgusal gibi değil, çünkü şu an onun kurgusal değil. Yani sanki biraz gerçeği yansıtmak istemiş gibi yani o. Ya biraz düşündüğün zaman o sette dizi setinde geçiyor, oluyor ve bu yaşanabilecek olan bir şey. Yani sanki gerçek hayatın birer aktarımı gibi gördüm ben yani.” (K31)

Düşünce kategorisinde katılımcılar insan ilişkileri ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar dizide gerçek insan ilişkilerinin yansıtıldığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K10 ve K17 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“İlk izlediğimizde değil mi? Dijital platformda yardımcı oyuncu dizisinde. Yani ilk etapta o yardımcı oyuncunun o karavana yazıya dikkat etmeden girmesi o çok farklıydı ve kapı dinlemesi hiç hoş değildi. Sonra diğer iki kişinin diğer arkadaşlarını işte şey yapması, onların hakkında yorumlar yapması. Daha sonra yönetmenin şeye yanındaki kıza yardımcısına diğer adam hakkında herhalde filmin yapımcısı onu hani kötülemesi falan? Bunlar hiç hoş şeyler değildi. Bir de eee, farklı gelen şey şuydu, kilolu beyefendi hemen geçiştiriyorlar. Yani bir sağlık için bir şey yapılmıyor. Samimiyetsiz bir ortamda gördüm. Bunlar farkı geldi.” (K10)

“Bu dizi bana aslında insanların birbirleri hakkında iyi şeyler konuşmadığını yani birbirlerinin yüzüne gülüp yani insanların kısaca iki yüzlülüğünün olduğunu gösterdi.” (K17)

Düşünce kategorisinde katılımcılar doğal bulmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar dizinin ilerleyişinin doğal ve akıcı ilerlediğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K13 ve K30 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Beğendim, yani şöyle bir şey olurdu, tamamen mesaj kaygılı bir film yapsalardı çok sıkıcı bir film olurdu. Bunu günlük dizi formatını birleştirerek bence çok güzel bir sunum yapmışlar. Yani keyifli bir hale getirmişler.” (K13)

“Evet doğal şekillerde anlatılıyor. İnsanı düşünceye itiyor aslında bu filmde.” (K30)

Düşünce kategorisinde katılımcılar samimiyetsiz ilişkiler ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar dizilerin kamera arkasındaki kötü insan ilişkilerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K4 ve K9 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Diğer aslında diğer dizilerin içeriğini anlatıyor. Yani insanlara nasıl yansıtırsak daha çamur arkadaşları anlatıyor. Aslında insanların nasıl kandırıldığını anlatıyor veyahut da ilgisinin nasıl çekileceğini anlatıyor.” (K4)

“Şunu hissettirdi aslında biz bir ekran karşısına oturuyoruz ve sadece orada bize verilmek isteneni alıyoruz. Arka perdede neler yaşandığını, o arka perdedeki işte kişilerin de var olduklarını, onların da çeşitli sorunlar ve sıkıntılar yaşadıklarını görmemi sağladı.” (K9)

Düşünce kategorisinde katılımcılar statüye göre davranmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar statü farklarının kamera arkasındaki görünümelerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K22 ve K31 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Ya şunu düşünebilirim, hani ben yardımcı oyuncular konusunda bu kadar çok diğer oyuncularla sıkıntılı olduğunu düşünmüyordum. Hani her oyuncunun kendine özel böyle bir alanı ya da statüsü olduğunu düşünüyordum ama biraz daha şimdi

yardımcı oyuncuların özel oyunculara göre ya da daha iyi durumdaki oyunculara göre kendini biraz daha ezik hissettiğini hissettim filmde. Öyle bir düşünce oluştu.” (K22)

“Ya film anlatısında ben biraz şunu düşündüm, eee yardımcı oyuncular eziliyor ama orada mesela ünlü olan oyuncular var. Ünlü olan oyunculara çok fazla bir laf söz falan edilmiyor işte. Ana oyuncularda hiç bir sıkıntı yok. Ana oyunculara karşı şefkat vesaire falan ama yardımcı oyunculara baktığımız zaman sanki sınıfsal bir sorun varmış gibi geldi bana yani orada.” (K31)

Düşünce kategorisinde katılımcılar kurgusal ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar kurgusal olduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K7 ve K30 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Evet, ben kurgusal olduğunu düşündüm yani sonuçta o çekilirken o mesela özellikle karavan içerisindeki konuşmalarda onun zaten tamamen kurgu olduğunu hissettirdi bana yani.” (K7)

“Anlatım olarak yine gizli öğeler var. Bu gizli öğeleri çözmek gerekiyor. O zaman anlamı çıkıyor zaten, izlediğiniz dizinin.” (K30)

2.8.3. Farkındalık Geliştirmek

Farkındalık Geliştirmek kategorisi altında 4 kod oluşturulmuştur. Bunlar; farkındalık kazanmak, düşünmeye sevk etmek, herkesin önemli olduğu hissi ve düşünceleri pekiştirmektir.

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar farkındalık geliştirmek ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar set yaşamına dair farkındalık kazandıklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K6 ve K31 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Tiyatrocuların sorunlarının biraz daha hafife alınmaması gerektiği ve biraz daha önemsenmesi gerektiğini düşündürdü” (K6)

“Duygu olarak ezilen yine gariban oluyor. Yani onu hissi hissettim yani. Acıma duygusu öyle. Belki acıdım yani oradaki insanlara, çünkü oradaki insanlar gerçekten gerçek hayatta yaşanan veya sanki gerçek hayatta şu anki o sorunları yaşayan insanlara aktarmışlar gibi geldi bana. Yani o insanlara götürdük.” (K31)

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar düşünmeye sevk etmek ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar izledikleri set ortamı hakkında düşünmeye sevk edildiklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K9 ve K30 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Şunu hissettirdi aslında biz bir ekran karşısına oturuyoruz ve sadece orada bize verilmek isteneni alıyoruz. Arka perdede neler yaşandığını, o arka perdedeki işte kişilerin de var olduklarını, onların da çeşitli sorunlar ve sıkıntılar yaşadıklarını görmemi sağladı.” (K9)

“Düşündürdü açıkçası, düşünceliyim.” (K30)

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar herkesin önemli olduğu hissi ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar her statüden ve kesimden insanın eşit derece önemli olduğunu fark ettiklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K2 ve K30 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Farklı gelen şeyler gündelik hayattaki insanların birbirine. Evet, aynı şekilde bir de herkesin bir şekilde kendini iyi hissetmeye ihtiyacı olduğu ki yönetmenin işte kobra zehrini talep etmesi mesela o noktada da böyle bir talepte bulunması.” (K2)

“Adaletsizlik, hani görünür yüzeyde adaletsizlik var. Ancak, arkada anlatılmak istenen şey daha çok işte bu adaletsizliğin arkasında aslında eşit bir düzlemde olunabileceğini anlıyorum ben. Yani bu kadar.” (K30)

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar düşünceleri pekiştirmek ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar benzer düşüncelerinin pekiştiğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K29 ve K31 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Ben onların çektiği zorlukları bazen haberlerden de izleyebiliyorum, takip edebiliyorum bazı meslek gruplarında olduğum gibi onlarda da öyle farkındalığım var o yüzden yani izlemesem de farkındalığım var.” (K29)

“Şöyle, bir değişim olmadı uı, çünkü ben zaten bu tarz insanların böyle sorunlar yaşayabileceğini eee hani başka röportaj yapan vesaire falan de dinlemiştim, biliyordum. Bildiğim için değişiklik olmadı.” (K31)

2.8.4. Duygu

Duygu kategorisi altında 2 kod oluşturulmuştur. Bunlar; merak ve üzüntüdür. Duygu kategorisinde katılımcılar merak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar dizinin merak uyandırdığını ve sonraki bölümlerini merak ettiklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K7 ve K13 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“bu diziyi izlemek istiyorum vaktim olduğu zaman ama bu tarz dedim ya işte okulda ne biliyim işte. Öğrencilerle öğretmenlerle çekilmiş filmler ben seviyorum açıkçası izliyorum ama bu filmi de devamında izlemek istiyorum. Merak ediyorum. Sonrası ne oldu ne devam etti, hani beni düşündürttü diyebilirim. Yani keşke bitmeseydi hemen.” (K7)

“Yani bu dizi yani altıncı bölümü seyrettik. Yani mesela bu diziyi bugün bitirebilirdim. Yani izlemek isterdim yani.” (K13)

Duygu kategorisinde katılımcılar üzüntü ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar set ortamında çalışan ve haksızlığa uğrayan kişilere üzüldüklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K3 ve K31 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Ya açıkçası böyle bir durumu aslında şöyle ifade ettim hocam mesela bir saniye çok düşündüm şu an. Set durumuna setteki insanların durumlarına üzüldüm açıkçası. Çünkü hepsi kendi ekmeğinin peşinde kendilerini memnun etmeye çalışıyorlar. Oysaki herkes kendi işini de layığıyla yaptı, birbirlerini memnun etmeye çalışmasınlar. Zaten memnun olacaklar.” (K3)

“Duygu olarak ezilen yine gariban oluyor. Yani o hissi hissettim yani. Acıma duygusu öyle. Belki acıdım yani oradaki insanlara, çünkü oradaki insanlar.

Gerçekten gerçek hayatta yaşananlar veya sanki gerçek hayatta şu anki o sorunları yaşayan insanları aktarmışlar gibi geldi bana. Yani o insanlara götürüldük.” (K31)

Tablo-5: Katılımcıların Cinsiyetine Göre Diziye Yaklaşımları

	Erkek	Kadın	Toplam
▼ Dizi			
▼ Duygu			
Merak	4	5	9
Üzüntü	4	4	8
▼ Farkındalık Geliştirmek			
Farkındalık Kazanmak	37	17	54
Düşünmeye Sevk Etmek	15	12	27
Herkesin Önemli Olduğu Hissi	9	7	16
Düşünceleri Pekiştirmek	3	4	7
▼ Düşünce			
Gerçekliği Yansıtmak	38	36	74
İnsan İlişkileri	10	24	34
Doğal Bulmak	11	6	17
Samimiyetsiz İlişkiler	13	14	27
Statüye Göre Davranmak	6	4	10
Kurgusal	6	3	9
▼ Yapım Süreci			
Abartısız	2	4	6
Σ TOPLAM	158	140	298
# N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

Dizi teması katılımcıların cinsiyetine göre incelenmiştir. Buna göre kadınlar insan ilişkileri, samimiyetsiz ilişkiler kodları üzerine; erkekler farkındalık kazanmak, gerçekliği yansıtmak kodları üzerine yoğunlaşmıştır.

Tablo-6: Katılımcıların Eğitim Durumuna Göre Diziye Yaklaşımları

	Lise	Üniversite	Toplam
▼ Dizi			
▼ Duygu			
Merak	1	8	9
Üzüntü	3	5	8
▼ Farkındalık Geliştirmek			
Farkındalık Kazanmak	22	32	54
Düşünmeye Sevk Etmek	16	11	27
Herkesin Önemli Olduğu Hissi	4	12	16
Düşünceleri Pekiştirmek	3	4	7
▼ Düşünce			
Gerçekliği Yansıtmak	37	37	74
İnsan İlişkileri	19	15	34
Doğal Bulmak	11	6	17
Samimiyetsiz İlişkiler	9	18	27
Statüye Göre Davranmak	6	4	10
Kurgusal	3	6	9
▼ Yapım Süreci			
Abartısız	4	2	6
Σ TOPLAM	138	160	298
# N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

Dizi teması katılımcıların eğitim durumuna göre incelenmiştir. Buna göre lise mezunu katılımcılar düşünmeye sevk etmek, insan ilişkileri kodları üzerine; üniversite mezunu olan katılımcılar merak, farkındalık kazanmak ve samimiyetsiz ilişkiler kodları üzerine yoğunlaşmıştır.

Tablo-7: Katılımcıların Yaşlarına Göre Diziye Yaklaşımları

	20-40	40-60	Toplam
▼  Dizi			
▼  Duygu			
 Merak	5	4	9
 Üzüntü	4	4	8
▼  Farkındalık Geliştirmek			
 Farkındalık Kazanmak	32	22	54
 Düşünmeye Sevk Etmek	18	9	27
 Herkesin Önemli Olduğu Hissi	8	8	16
 Düşünceleri Pekiştirmek	2	5	7
▼  Düşünce			
 Gerçekliği Yansıtmak	43	31	74
 İnsan İlişkileri	22	12	34
 Doğal Bulmak	8	9	17
 Samimiyetsiz İlişkiler	11	16	27
 Statüye Göre Davranmak	9	1	10
 Kurgusal	7	2	9
▼  Yapım Süreci			
 Abartısız	3	3	6
Σ TOPLAM	172	126	298
# N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

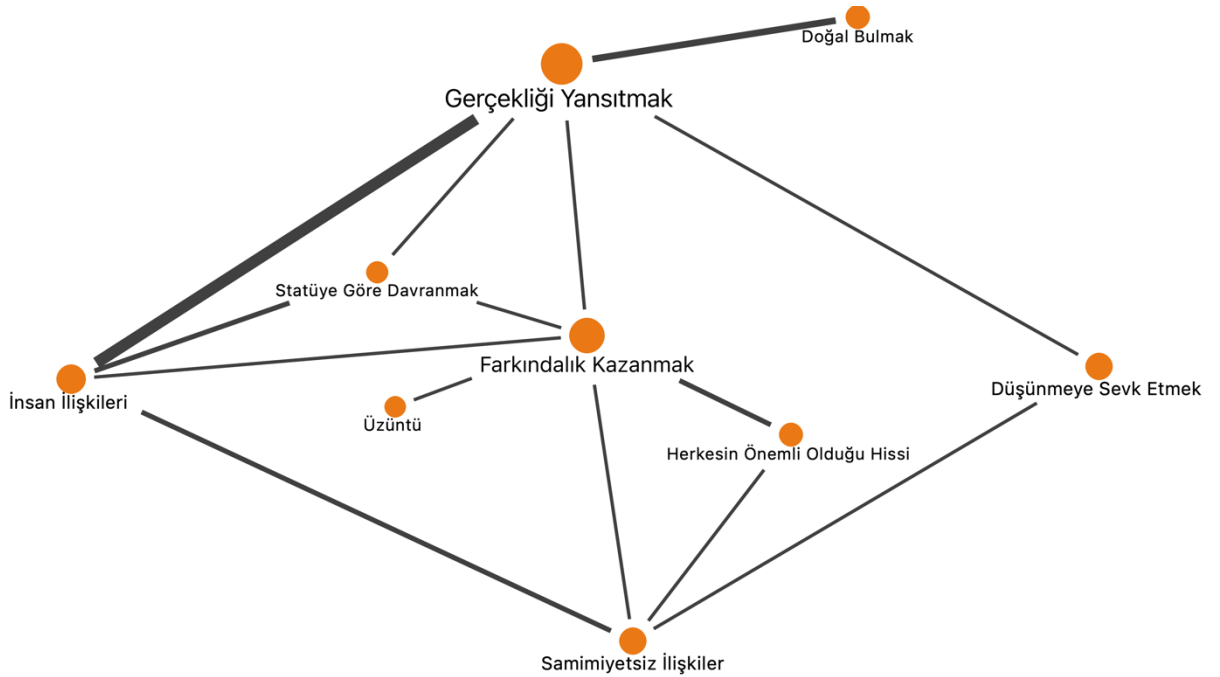
Dizi teması katılımcıların yaşlarına göre incelenmiştir. Buna göre 20-40 yaş aralığında olan katılımcılar farkındalık kazanmak, gerçekliği yansıtmak, insan ilişkileri, statüye göre davranmak kodları üzerine; 40-60 yaş aralığında olan katılımcılar düşünceleri pekiştirmek, samimiyetsiz ilişkiler kodları üzerine yoğunlaşmıştır. Her iki yaş grubu arasındaki farklar belirginleşen renklerle gösterilmiştir.

Şekil-6: Dizi Temasına Ait Kod Bulutu



Katılımcı ifadelerinin yoğunluğa göre dağılımı Şekil 6'da gösterilmektedir. Daha büyük puntolu olarak gösterilen gerçekliğin yansıtılması, farkındalık kazanmak, insan ilişkileri, samimiyetsiz ilişkiler kodları daha yoğun olarak kullanılmıştır. Daha küçük puntolu olan ifadeler, kodların daha az yoğun olarak kullanıldığını göstermektedir.

Şekil-7: Dizi Temasına Ait Kod Haritası



Dizi temasında katılımcılar tarafından sıkça bahsedilen kodlar Şekil 7'de gösterilmiştir. Harita, kodlar arasındaki ilişkileri ve hangi kodların sıklıkla birlikte anıldığını göstermektedir. Çizgiler, birlikte bahsedilen daha sık bahsedilen kodların ilişkisini yansıtmak için daha geniş gösterilmiştir. Buna göre farkındalık kazanmak kodundan bahseden katılımcılar; aynı zamanda insan ilişkileri, samimiyetsiz ilişkiler, düşünmeye sevk etmek, herkesin önemli olduğu hissi, gerçekliği yansıtmak kodlarından da bahsetmişlerdir.

2.9. Film Teması

Araştırma kapsamında ele alınan temalardan biri olan “Film” temasına ait 4 kategori oluşturulmuştur. Bunlar; yapım süreci, düşünce, farkındalık geliştirmek ve duygudur.

Şekil-8: Film Temasına Ait Hiyerarşik Kod-Alt Kod Gösterimi



2.9.1. Yapım Süreci

Yapım Süreci kategorisi altında 5 kod oluşturulmuştur. Bunlar; hareket ve durağanlık zıtlığı, konuşmanın olmaması, siyah beyaz, oyuncu mimikleri ve dünyadan kopukluktur.

Yapım Süreci kategorisinde katılımcılar hareket ve durağanlık zıtlığı ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar karakterin film içerisindeki hareketliliğe karşı durağan kaldığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K8 ve K22 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Evet. Yani farklı geldi açıklamasını yapayım mı bunun? Yani mesela farklı gelen şeyler. Ya mesela oradaki adamın duygusuzluğu duygusuz bir şekilde yaşamını sürdürmesi, hareketli bir dünyanın akışı çerçevesinde çok böyle, robot gibi ve tepkisiz bir şekilde hayatını yaşıyor olması biraz ilgi çekiciydi bence.” (K8)

“Oluştur çünkü hani normal akışta hiç hani kurgu oluşturulmadan süre giden bir hikâyeden ziyade. Eee karakter hareket ederken çevresindeki olaylarla ilgili çeşitli kurgular oluşturulmuş duruyor. Ya da hareket etmiyor ya da küçük simgeler var falan. Eee evet kurgulandığını hissettim.” (K22)

Yapım Süreci kategorisinde katılımcılar konuşmanın olmaması ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmde diyalogların olmadığını ve sessiz filme benzediğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K29 ve K31 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yani ses yoktu. Evet, evet, ses vardı. Sadece cihazın aletleri, müziği vardı. Yani birbirini örtüyordu doğal sesler.” (K29)

“Hocam bana eee yani farklı gelen unsurlar ın gerçekçi değil de daha böyle sürrealist biraz daha bilinç uyandırmak amacıyla çekilmiş bir şey gibi geldi bana. Biraz da işte modern zamanlar bu Charlie Chaplin şeyine benzettim. İu yani aslında bu filmin bana ilginç gelmesinde bir dediğin gibi daha önce Charlie Chaplin şeyini inceleyip işte bir dersten dolayı bunu analiz etmiştik. Onun da bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Yani onun etkisinden dolayı bunu farklı düşündüğümü düşünüyorum.” (K31)

Yapım Süreci kategorisinde katılımcılar siyah beyaz ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmin renksiz yani siyah-beyaz olduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K1 ve K29 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Eee teknik bir kere hani siyah beyaz kullanılması daima renkli göstere göre daha etkili oluyor. Dolayısıyla mesajın iletilmesinde. Dikkatin bir yere odaklanması açısından siyah beyaz, daha güçlü. İkincisi zaten bu mesajı iletmek için çok da uzun film yapmaya gerek yok dolayısıyla. Az ve öz olması sebebiyle hani mesaj daha etkili olmuş?” (K1)

“Orada mutsuz bir insan figürü işleniyor. Renksiz herhangi bir diyalog yok.” (K29)

Yapım Süreci kategorisinde katılımcılar oyuncu mimikleri ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar oyuncunun jest ve mimiklerini alışılmışın dışında kullandığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K10 ve K15 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Adamın yani bildiğimiz robot, yani hiç kesinlikle canlı gibi değil ama bir robot oraya yerleştirmişler. Uzaktan kumandayla adam hiç gözlerini bile kıpırdatmadan sadece elleriyle işte bakarak omuzu bile hiç hiç bir yer yani oynamıyor” (K10)

“Ya hikâyenin anlatılma şekli. Amaç olarak evet güzeldi. Sebebi dediğim gibi. Kısa ve öz mesajı vermesi karakter mimikleriyle yüz hareketleriyle onu güzel ifade etmesi bence yeterliydi.” (K15)

Yapım Süreci kategorisinde katılımcılar dünyadan kopukluk ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar karakterin dünyadan kopuk bir yaşantı sürdüğünü dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K15 ve K20 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yalnız olması, donuk olması, monoton bir hayat sürmesi etraftaki insanların donuk olması hareket etmemesi diyeyim.” (K15)

“Yani farklı gelen şey yani günümüzde ya da geçmişle eee hiçbir bağlantısının olmaması. Zamansal bir bağlantısının olmaması, karakterin ve yaşamın ya hikayenin evet, hikayenin de bir bağlantısı yok. Yani bence teknik bir hata var yani.” (K20)

2.9.2. Düşünce

Düşünce kategorisi altında 11 kod oluşturulmuştur. Bunlar; gerçekliği yansıtmak, mesajın anlaşılır olması, prototip yaşam/kölelik, kurgusal anlatım, gerçekliği yansıtmamak, umutsuz insan, beğenmemek, beğenmek, derinlikli anlatım, monotonluk ve sistem eleştirisidir.

Düşünce kategorisinde katılımcılar gerçekliği yansıtmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar gerçek yaşamdaki rutinlerimiz ve hayatımızın da filmdekine benzer olduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K4 ve K8 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Monoton bir iş hayatı ve söylediğim gibi kişiden kişiye değişir, insan bu tür bir hayat yaşıyorsa, evet, kendinde bir farkındalık görür. Ama bu tür hayat yaşayamayan bir insan böyle de insanlar varmış der yani.” (K4)

“Olaylar oradaki yani gerçek hayatta zaten yaşadığımız şeyler olduğu için. Hepimizin yaşantısında her gün bir koşturmamız, bir hayat telaşımız var. Haliyle biraz önce söylediğim gibi kendimle yüzleşmemi sağladı gibi. Yaşamım içerisinde kendi yaşamımı gözleme imkanını da vermiş oldu.” (K8)

Düşünce kategorisinde katılımcılar mesajın anlaşılır olması ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmde anlatılmak istenilen mesajın anlaşılır olduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K3 ve K13 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Normalde bunlar ıı daha çok eee sözel iletişimle anlatılıyor. Bunu da sözel bir iletişim yok. Sadece bir görsel iletişimle anlatmış ve ben izlediğimde zaten bu duygu ve bu düşünceyle direkt anlayabildim.” (K3)

“Açıkçası oldu. Yani neredeyse hiçbir ses olmamasına rağmen hiçbir konuşma replik olmamasına rağmen anlatı güzel gitti. Yani gerçekten mesajı biraz anladık. Yani açıkçası gerçekten bize geçti filmde. Şeylerde sessiz olması, ama zaten ilk sinema da sessiz sinemanın da gücü bayağı bir yüksekti, aynı gücü hissedebiliyorsunuz yani.” (K13)

Düşünce kategorisinde katılımcılar prototip yaşam/kölelik ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar karakterin yaşamının modernliğin gerektirdiği, ruhtan yoksun bir proje yaşam olduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K7 ve K32 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Ben şunu düşündüm, az önce. İşte ıı söylemlerimle de destekleyecek olursam bunu aslında süslü püslü bir Amerikan yaşamı karşısında ıı. Açlıktan yani ölüm noktasına gelebilecek sadece makineleşmiş robot halinde çalışan bir vatandaş izlenimi aslında bizlere yansıtmaya çalışıyor diye düşünüyorum. Yani ben görünce bütün işi bir makine sistemi gibi çalışarak üstesinden gelmeye çalışıp yine de bu çalışmasına rağmen evine geldiği zaman birçok zorluklarla karşılaşan ve devamında da işte hani o şeyi görüp Amerika’daki yaşamı görüp renkli yaşamı süslü püslü masalarda, yani bir kuş sütünün eksik olduğu masalara göre devamında işte zorluklara boyun eğen bir kişilik gördüm. Ne hissettirdi sizi izlediğiniz bilmiyorum. Üzüldüm ve bunun neden böyle olduğunu sorguladım. O kişi özelinde acaba yani kişiyi yemek yerken görmedik, yani akşam eve geldi ya da ben kaçırdım bilmiyorum yemek yemedi neden yemedi, parası mı yok, aldığı maaş mı yetersiz, niye direk sadece eve girince televizyon açılmaya çalıştı falan bunları düşündüm mesela yani orada devamında parası mı yetersizdi? Sonra işte o paranın üzerindeki joker falan mesela o dikkatimi çekti kafasındaki barkod yani sanki. Sahipli gibi, yani köle yönetimi sahibi bir insan uyandırdı bunu. Neden böyle olduğunu yani neyi ifade etmek istediğini pek anlayamadım ben açıkçası.” (K7)

“Evet, yani insan artık çok monoton bir halde modern kölelik halinde ve artık bunu kaldırabilecek güzel gelmediği için artık kısa filmin sonunda. Geliyor. Kan geri ölüyor.” (K32)

Düşünce kategorisinde katılımcılar kurgusal anlatım ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmin kurgusal bir ürün olduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K9 ve K20 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Aslında hem kurgusal olduğu düşüncesi gelişti hem de aynı sırada baktığında öz eleştiri yaptığında ne kadar çok benzer şeyler yaşıyoruz. Aslında hayatımızın bir yansıması. Bu evet. Hayatımızın kısa filmi gibi düşündürdü.” (K9)

“Kesinlikle kurgusal olduğu kesin yani? İnsana, robot gibi bakıp yani çalışmak ve uyumanın dışında başka hiçbir şeyin hatta bazı şeylerin bile parayla çalıştığına, televizyon izlemenin bile parayla çalıştığını, bu da kapitalist düzenin şeyiymiş gibi geldi bana. Yani o adam işinden geliyor, televizyon izleyecek ama televizyon açılmıyor. Parayı koyduğu zaman televizyon açılıyor gibi.” (K20)

Düşünce kategorisinde katılımcılar gerçekliği yansıtmamak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmin gerçek yaşamla ilişkili olmasına karşın tüm bir yaşamın filmde anlatıldığı şekilde ilerlemediğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K7 ve K20 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Ben bu kısa filme şey vermek istediğı mesaja, özellikle de katılmıyorum. Çok fazla katılmıyorum belki de. Belki maaş yetersizdir. Belki her istediğini bir maaşıyla alamıyordur falan ama. Tutumlu tasarruflu olan ne bileyim işte. Yani kendi yaşamına bir o kadar süslü püslü yaşam peşinde olmayan kişi bence... Hani o derece açlıktan ağzından kan gelmesi falan çok büyük abartıydı bence yani aslında. Açlıktan bilmiyorum. Belki streten makineleşmiş bir insan var karşımda yani. Yani makine sadece hayatını işe odaklamış bir insan. Mesela mademki ödüllü kısa film diyor. O zaman orada bir sosyal yaşamı da işin içine katsalar da keşke mesela sadece niye iş ortamıyla sınırlı bırakıldı ve neden bu kişi yalnız, bir ailesi yok mu? Eve geldi, neden yalnız işte? Garip geldi. Yatağa girip tüplü televizyon karşısında böyle garip geldi.” (K7)

“Yani şimdi bundan u hani 100 yıl 200 yıl önce belki insanlar sadece çalışıyor ve uyuyordu. Çünkü geçimini sağlamak için benim çocukluğumda da insanlar daha fazla çalışıyorlardı. Ama şu an geldiğimiz noktada insanlar sanki boş zamanlarında çalışıyorlarmış gibi geliyor. Hani çalışmanın kısa, eğlenenin ve diğer sosyal yaşamının daha fazla olduğu bir dönem yaşadığımız için olabilir. Ben mesela, İstanbul’da yaşayan bir insan için belki daha fazla oluyor, ben 15 yıl İstanbul’da yaşadım mesela çalışmaktan hakikaten bazı şeylere vaktim kalmıyordu. Yani şöyle söyleyeyim, altı buçukta çıkıyordum, on birde eve giriyordum yani baktığım zaman ama bu 7 24 böyle olmuyordu. Haftanın belirli günlerinde böyle oluyordu. Gene kendimize vaktimiz kalıyordu (K20)

Düşünce kategorisinde katılımcılar umutsuz insan ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmde umutsuz insanın anlatıldığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K17 ve K29 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Hayattan artık umudunu kesmiş sadece televizyon karşısında boş boş bakan bir insan var.” (K17)

“Beğenme sebebim oradaki kullanılan sahne. Görsellik unsuru onları beğendim. Siyah beyaz oluşu da renksiz bir hayatın olduğunu temsil ediyordu. Yani mutsuz sevgisiz...” (K29)

Düşünce kategorisinde katılımcılar beğenmemek ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmi durağan bulmuş olmaktan dolayı beğenmediklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K4 ve K29 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Çekim tekniğini de beğenmedim, işleyişini de beğenmedim. Rengini de beğenmedim çünkü çok renksiz.” (K4)

“Orada mutsuz bir insan figürü işleniyor. Renksiz herhangi bir diyalog yok.” (K29)

Düşünce kategorisinde katılımcılar beğenmek ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmin mesaj içeriğini ve anlatımını beğendiklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K9 ve K18 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Evet bu anlatım şeklini beğendim. Sadece iletişim hani sözlerle ya da duygu aktarımı sadece sözlerle olan bir şey değil. Söz olmadan da aktarılabilen, beğendim.” (K9)

“Bence çok güzel olmuş beğendim. Hani birebir hani ne anlatmak istediği direkt bana geçti o hissiyatı zaten yaşadım. Kendimde de gördüğüm için daha önceden.” (K18)

Düşünce kategorisinde katılımcılar derinlikli anlatım ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar mesajın anlatımının gizli olduğundile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K7 ve K30 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yani herkes tarafından belki çok açık mesaj vermiyor olabilir. Bence bu yani film biraz hani daha detaylı derinlemesine konuya bakabilen kişiler daha net anlayabilir.” (K7)

“Yani anlatım olarak nasıl anlatayım güzel bir tabana oturtmuşlar gizli saklı öğelerin olması dikkatimi çekti bu yüzden yani anlatım olarak merak uyandırıyor.” (K30)

Düşünce kategorisinde katılımcılar monotonluk ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmin anlattığı konunun durağan ve sıkıcı olduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K6 ve K32 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yani çok fazla hareket unsuru zaten yoktu. Hep aynı şeyleri tekrar eden bir hayat vardı. O da evet sıkıcı olmaya başladı. Belli bir süre sonra.” (K6)

“Evet, yani insan artık çok monoton bir halde modern kölelik halinde ve artık bunu kaldırabilecek güzel gelmediği için artık kısa filmin sonunda kan gelip ölüyor.” (K32)

Düşünce kategorisinde katılımcılar sistem eleştirisi ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmin mevcut sistemi eleştirdiğini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K9 ve K30 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Anlatı bana ne düşündürdü? Şöyle. Günümüz yani bu dijital çağda günümüz çağında insanların aslında çalışma ortamında ve hayatın akışı içerisinde olağan akışı içerisinde kendisine ne kadar çok yabancılaştığını düşündürdü. Dolayısıyla işte televizyon izlemesi başkalarının hayatlarını izleyerek kendi hayatını yaşayamaması aslında bunu hissettirdi ve düşündürdü birazcık.” (K9)

“İnsan hayatının yani insanların kalıplar içinde sıkışıp kaldığı kurallara körü körüne inandığı şöyle söyleyeyim ne kadar bunu dışarıya yansıtmamak isteseler de o metro olayında aslında etrafındaki insanlar umurunda değilmiş gibi ancak etrafındaki insanların ne düşündüğü fazlasıyla umurunda.” (K30)

2.9.3. Farkındalık Geliştirmek

Farkındalık Geliştirmek kategorisi altında 5 kod oluşturulmuştur. Bunlar; yaşantının sorgulanması, rutinlerde değişiklik yapmak, düşünmeye sevk etmek, düşünceleri pekiştirmek ve karşı duruş kazanmaktır.

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar yaşantının sorgulanması ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar hayatlarının akışını sorguladıklarını ve rutinlerini düşündüklerini dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K2 ve K8, K22 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Kesinlikle yol açtı. Öncelikle kendi hayatımla başladım zaten. Etrafımdaki insanlar şöyle bir gözümün önünden geçti ve orada da evet hep bir rutin var ve o rutinin verdiği bir rahatsızlık. Duygusuzluk, sadece yapılması gerekenleri yapma eğilimi var.” (K2)

“Evet yani önce üzüldüm yani gerçekten bunun farkına varmak üzücü bir durumdu. Çünkü robotlaşmak, sıradanlaşmak, her gün monoton bir hayatı yaşamış olmak ve bunun getirmiş olduğu duygusuzluk, tepkisizlik bizde de oluşmuş diye düşünerek böyle bir endişelendim.” (K8)

“Aslında değişiklik oluşmadı fakat filmi izlediğimde ya evet, gerçekten çevremizdeki olaylar böyle. Bu yoğunlukta duruyor mu ya da biz durduruyormuş gibi hissediyor muyuz diye bir düşündüm filmi izlerken.” (K22)

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar rutinlerde değişiklik yapmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar rutinlerde değişiklik yapma kararı aldıklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K8 ve K13 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Bundan sonra bir bakış açısı gelişir mi sence bu konuyla ilgili? Ya geliştirebilirim, çünkü evet, bu bazen düşündüğümüzde işte dedim ya kendi hayatımızdaki o robotluk biraz farkında olduğumuz bir şey olmuş olsa, onu değiştirmeye, onu hareketlendirmeye yönelik bir girişimimiz olabilir. Bundan sonra da belki bu düşüncenin etrafında ben de monotonluktan çıkmak adına bir şeyler yapabilirim.” (K8)

“Yani şu an belki yaşın vermiş olduğu durum da var. Mesela ben bu filmi yirmili yaşlarımda seyretseydim, aynı bakış açım olmazdı. Ama şimdi kırklı yaşlara baktıktan sonra ondan sonrasına baktıktan sonra hayatımızda böyle küçük değişiklikler yapmamız gerektiği kanısına vardım açıkçası.” (K13)

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar düşünmeye sevk etmek ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar sistem hakkında düşünmeye başladıklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K3 ve K27 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Evet, o son sahne kısmında bir değişiklik oldu. O televizyonun renkli aslında bizlerin renksiz olması kısmında. Evet eee bazen hepimiz kapılabiliyoruz. Dünya bizim etrafımızı mı dönüyorsa biz mi dünyanın etrafında dönüyoruz? Ama o son kısım beni farklı düşündürdü.” (K3)

“Ya onların zor bir hayatı olduğunu düşünüyorum, devamlı aynı işte. Zorlukları var.” (K27)

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar düşünceleri pekiştirmek ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar mevcut düşüncelerinin tekrarlandığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K1 ve K31 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“yok, rahatsız olmadım. Bilakis hani bunun vurgulanması hoşuma gitti. Çünkü hani birileri bunun farkında değilse en azından izleyip belki idrak etme şansı olur.” (K1)

“Şöyle bakış açım aynı kaldığı için sadece bakış açıma eklemeler oldu.” (K31)

Farkındalık Geliştirmek kategorisinde katılımcılar karşı duruş kazanmak ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar mücadele edeceklerini; sistemin ve monotonluğun karşısında duracaklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K15 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Ya duygu olarak bende ne hissettirdi? Bu zinciri kırma keşke kırabilsek yani. Bu zinciri kırıp kendimiz istediğimiz zaman uysak istediğimiz zaman kalksak istediğimiz şeyi yapsak, istediğimiz yapmasak. Yapabilme özgürlüğünü sahip olabilesek.” (K15)

2.9.4. Duygu

Duygu kategorisi altında 6 kod oluşturulmuştur. Bunlar; robotlaşma, üzüntü, olumsuz duygular, rahatsızlık, yabancılaşma ve yalnızlıktır.

Duygu kategorisinde katılımcılar robotlaşma ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar robotlaşma hissiyatının uyandığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K8 ve K10 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Rahatsız eden şey aslında oradaki, yani bunu kendi hayatımla karşılaştırma olanağı. Kendimle yüzleşmeme sebep oldu aslında. Hani kendi hayatımızda da acaba bu şekilde mi yaşıyoruz? Bu hareketli şeyin içerisinde bir durağanlık, bu robotluk bizde de var mı? Şeklinde bir düşünceye ulaştık. Bu tarz filmleri izlemeyi tercih eder misin bundan sonra? Tercih ederim hem çok ilgi çekici hem de gerçekten vermesi gereken mesajı çok etkili bir şekilde verdiğini düşünüyorum.” (K8)

“Sürekli iş başında ondan sonra. Monoton bir hayatı var, işe gidiyor, işten çıkıyor işte tramvaya biniyor, geliyor falan filan. Bir de eve geldiğinde farklı olarak parayı şey yapıp, televizyona okutup, onun işte şeyi yetmedi. Bakiyeniz yetersizdir falan dedi. O farklı bir de ensesinde kod vardı, kod vardı yani her şey kodla çalışıyor. Robotlaşmış. Evet, robotlaşmış insanlar gibi ama ne oluyor sonunda, yani dayanamıyor ve gidiyor yani.” (K10)

Duygu kategorisinde katılımcılar üzüntü ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar farkındalığın üzüntü doğurduğunu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K8 ve K29 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Evet yani önce üzıldüm yani gerçekten bunun farkına varmak üzücü bir durumdu. Çünkü robotlaşmak, sıradanlaşmak, her gün monoton bir hayatı yaşamış olmak ve bunun getirmiş olduğu duygusuzluk, tepkisizlik bizde de oluşmuş diye düşünerek böyle bir endişelendim.” (K8)

“Üzıldüm açıkçası o kadar. Kalabalık içinde insanların kendilerini yalnız hissetmeleri üzücü geldi.” (K29)

Duygu kategorisinde katılımcılar olumsuz duygular ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar filmin olumsuz duygular uyandırdığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K19 ve K22 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Ne hissettirdi. Kötü hissettirdi ya” (K19)

“Evet aslında anlatımı çok güzel ama bana hissettirdiği şey evet, güzel değil.” (K22)

Duygu kategorisinde katılımcılar rahatsızlık ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar kan sahnesinden ve robotlaşma fikrinden rahatsız olduklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K2 ve K10 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Evet, gerçekten rutinleşmiş olmanın verdiği rahatsızlıktan dolayı daha az rutinleşeceğim, yenilikleri hayatına katmayı düşünüyorum. Aynen öyle. Bundan sonra da böyle bir değişime yol açıyor.” (K2)

“En sonunda adamın ağzından kan gelmesi beni çok rahatsız etti. Eee ölmemeliydi. Evet, çok farklı geldi.” (K10)

Duygu kategorisinde katılımcılar yabancılaşma ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar karakterin dünyada yaşarken yaşantıya uzak olmasının yabancılaşma duygusunu uyandırdığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K3 ve K9 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Bu hikâye izlerken önce şunu düşündürdü. İnsanlar bazen kendi yaşantısını yaşarken dünyada kendisinden başka hiçbir yaşantının olmadığı kanısına, bazen de öyle duygular yaşıyor ki öyle sorunlar yaşıyor ki dünyadaki hareketliliğin yanında kendisinin çok hareketsiz, hatta dünya dönüyor ama kendisi dönmüyor.” (K3)

“Şöyle. Günümüz yani bu dijital çağda, günümüz çağında insanların aslında çalışma ortamında ve hayatın olağan akışı içerisinde kendisine ne kadar çok yabancılaştığını düşündürdü. Dolayısıyla işte adamın reklamları izlemesi, başkalarının hayatlarını izleyerek kendi hayatını yaşayamaması aslında bunu hissettirdi ve düşündürdü birazcık.” (K9)

Duygu kategorisinde katılımcılar yalnızlık ile ilgili yoğun olarak görüş bildirmişlerdir. Katılımcılar yalnızlığı hissini uyandırdığını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili K16 ve K26 kodlu katılımcılar şunlardan bahsetmiştir:

“Yalnızlık. Yalnızlık düşüncesi ve insanlarla yabancılaşma.” (K16)

“Yalnızlığı, yani baya bunalımda olduğunu gösterdi, o şekilde.” (K26)



Tablo-8: Katılımcıların Cinsiyetine Göre Filme Yaklaşımları

	Erkek	Kadın	Toplam
✓ Film			
✓ Duygu			
Robotlaşma	10	8	18
Üzüntü	2	7	9
Olumsuz Duygular		8	8
Rahatsızlık	4	5	9
Yabancılaşma	4	5	9
Yalnızlık	2	3	5
✓ Farkındalık Geliştirmek			
Yaşantının Sorgulanması	21	22	43
Rutinlerde Değişiklik Yapmak	5	14	19
Düşünmeye Sevk Etmek	7	7	14
Düşünceleri Pekiştirmek	8		8
Karşı Duruş Kazanmak	4	1	5
✓ Düşünce			
Gerçekliği Yansıtmak	26	24	50
Mesajın Anlaşılır Olması	16	5	21
Prototip Yaşam/Kölelik	14	6	20
Kurgusal Anlatım	13	7	20
Gerçekliği Yansıtmamak	4	10	14
Umutsuz İnsan	2	8	10
Beğenmemek	2	7	9
Beğenmek	5	4	9
Derinlikli Anlatım	7	2	9
Monotonluk	2	5	7
Sistem Eleştirisi	3	2	5
✓ Yapım Süreci			
Hareket ve Durağanlık Zıtlığı	13	13	26
Konuşmanın Olmaması	4	6	10
Siyah Beyaz	4	4	8
Oyuncu Mimikleri	4	3	7
Dünyadan Kopukluk	4	2	6
Σ TOPLAM	190	188	378
# N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

Film teması katılımcıların cinsiyetine göre incelenmiştir. Buna göre kadınlar üzüntü, olumsuz duygular, gerçekliği yansıtmamak, umutsuz insan ve beğenmemek kodları üzerine; erkekler gerçekliği yansıtmak, mesajın anlaşılır olması, prototip yaşam/kölelik ve kurgusal anlatım kodları üzerine yoğunlaşmıştır.



Tablo-9: Katılımcıların Eğitim Durumuna Göre Filme Yaklaşımları

	Lise	Üniversite	Toplam
Film			
Duygu			
Robotlaşma	6	12	18
Üzüntü	7	2	9
Olumsuz Duygular	3	5	8
Rahatsızlık	1	8	9
Yabancılaşma	3	6	9
Yalnızlık	5		5
Farkındalık Geliştirmek			
Yaşantının Sorgulanması	17	26	43
Rutinlerde Değişiklik Yapmak	7	12	19
Düşünmeye Sevk Etmek	10	4	14
Düşünceleri Pekiştirmek	6	2	8
Karşı Duruş Kazanmak	3	2	5
Düşünce			
Gerçekliği Yansıtmak	25	25	50
Mesajın Anlaşılır Olması	4	17	21
Prototip Yaşam/Kölelik	9	11	20
Kurgusal Anlatım	7	13	20
Gerçekliği Yansıtmamak	8	6	14
Umutsuz İnsan	9	1	10
Beğenmemek	5	4	9
Beğenmek	7	2	9
Derinlikli Anlatım	2	7	9
Monotonluk	2	5	7
Sistem Eleştirisi	2	3	5
Yapım Süreci			
Hareket ve Durağanlık Zıtlığı	7	19	26
Konuşmanın Olmaması	4	6	10
Siyah Beyaz	8		8
Oyuncu Mimikleri	2	5	7
Dünyadan Kopukluk	3	3	6
TOPLAM	172	206	378
N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

Film teması katılımcıların eğitim durumuna göre incelenmiştir. Buna göre lise mezunu katılımcılar siyah beyaz, üzüntü ve düşünmeye sevk etme kodları üzerine; üniversite mezunu olan katılımcılar robotlaşma, yaşantının sorgulanması, hareket ve durağanlık zıtlığı kodları üzerine yoğunlaşmıştır.



Tablo-10: Katılımcıların Yaşlarına Göre Filme Yaklaşımları

	20-40	40-60	Toplam
✓ Film			
✓ Duygu			
Robotlaşma	9	9	18
Üzüntü	2	7	9
Olumsuz Duygular	4	4	8
Rahatsızlık	5	4	9
Yabancılaşma	6	3	9
Yalnızlık	1	4	5
✓ Farkındalık Geliştirmek			
Yaşantının Sorgulanması	23	20	43
Rutinlerde Değişiklik Yapmak	8	11	19
Düşünmeye Sevk Etmek	7	7	14
Düşünceleri Pekiştirmek	4	4	8
Karşı Duruş Kazanmak	1	4	5
✓ Düşünce			
Gerçekliği Yansıtmak	28	22	50
Mesajın Anlaşılır Olması	7	14	21
Prototip Yaşam/Kölelik	12	8	20
Kurgusal Anlatım	13	7	20
Gerçekliği Yansıtmamak	11	3	14
Umutsuz İnsan	4	6	10
Beğenmemek	7	2	9
Beğenmek	6	3	9
Derinlikli Anlatım	3	6	9
Monotonluk	6	1	7
Sistem Eleştirisi	2	3	5
✓ Yapım Süreci			
Hareket ve Durağanlık Zıtlığı	15	11	26
Konuşmanın Olmaması	4	6	10
Siyah Beyaz	5	3	8
Oyuncu Mimikleri	4	3	7
Dünyadan Kopukluk	3	3	6
Σ TOPLAM	200	178	378
# N= Belgeler/Konuşmacılar	48 (50,0%)	48 (50,0%)	96 (100,0%)

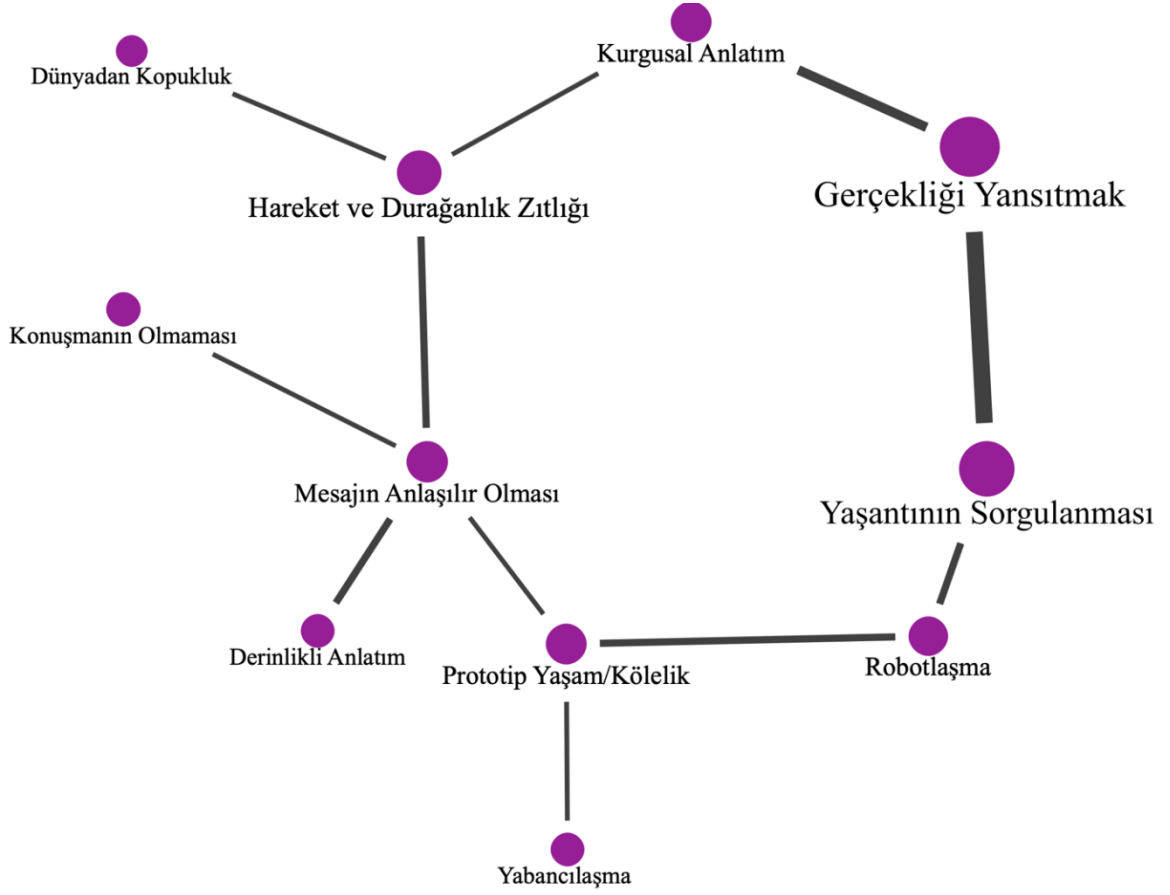
Film teması katılımcıların yaşlarına göre incelenmiştir. Buna göre 20-40 yaş aralığında olan katılımcılar gerçekliği yansıtmak, hareket ve durağanlık zıtlığı, prototip yaşam/kölelik, kurgusal anlatım ve gerçekliği yansıtmamak kodları üzerine; 40-60 yaş aralığında olan katılımcılar mesajın anlaşılır olması ve üzüntü kodları üzerine yoğunlaşmıştır.

Şekil-9: Film Kod Bulutu



Katılımcı ifadelerinin yoğunluğa göre dağılımı Şekil 9'da gösterilmektedir. Daha büyük puntolu olarak gösterilen kodlar daha yoğun olarak kullanılan ifadeleri gösterirken, daha küçük puntolu olan ifadeler, kodların daha az yoğun olarak kullanıldığını göstermektedir.

Şekil-10: Film Kod Haritası

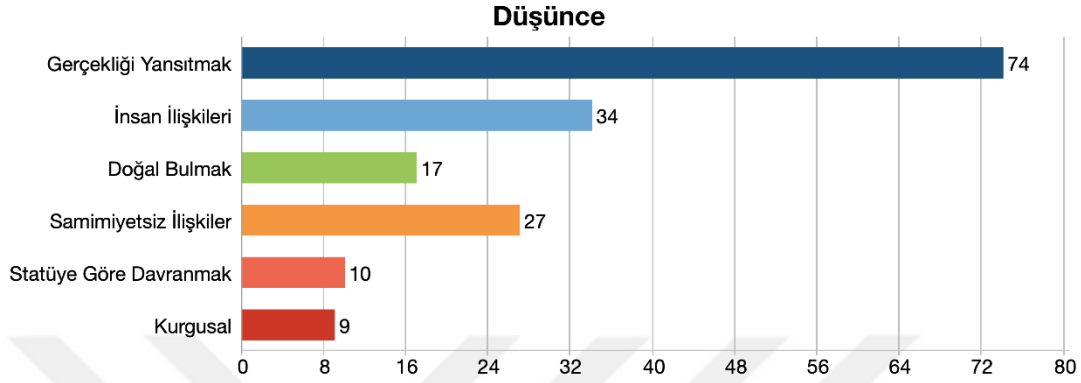


Katılımcılar tarafından sıkça bahsedilen kodlar Şekil 10'da gösterilmiştir. Harita, kodlar arasındaki ilişkileri ve hangi kodların sıklıkla birlikte anıldığını göstermektedir. Çizgiler, birlikte bahsedilen daha sık bahsedilen kodların ilişkisini yansıtmak için daha geniş gösterilmiştir. Buna göre gerçekliği yansıtmak kodundan bahseden katılımcılar; aynı zamanda yaşantının sorgulanması ve kurgusal anlatım kodlarından da bahsetmişlerdir.

İzleyicilerin tamamının seçilen üç medya içeriğinin hepsini kapsayan yorumlarında en çok öne çıkan temalar; düşünce, duygu, farkındalık geliştirmek ve yapım süreci hakkında olmuştur. Çalışmada ortaya çıkan yorumlarda frekanslar aşağıdaki tablolarda belirtilmiştir.

2.10. “Yardımcı Oyuncu” Dijital Platform Dizisi İçin Öne Çıkan İzleyici Yaklaşımları

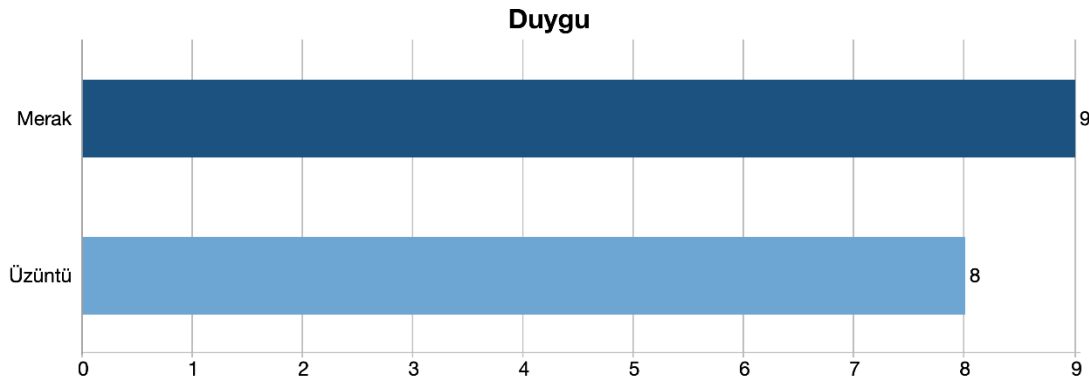
Tablo-11: Dizi Hakkında ‘Düşünce’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar



İzleyicilerin düşünömsel dijital platform dizisi “Yardımcı Oyuncu”nun 1. Sezon 6. Bölümü izletilmiş, en çok öne çıkan yaklaşım, söz konusu medya anlatısının gerçekliği yansıttığını düşündükleri yönündedir. Katılımcı yorumlarında tespit edilen frekanslar tabloda gösterildiğı üzere sırasıyla; gerçekliğin yansıtılması, insan ilişkileri hakkında düşünmek, insan ilişkilerinin samimiysizliğı üzerine düşünmek, anlatımın doğal bulunması, özellikle dizi hakkında öne çıkan bir yorum olarak set ortamındaki ilişkilerde statüye göre davranılıyor olması ve anlatımlardaki kurgusallığın öne çıkması olduğı gözlemlenmektedir.

İzleyicilerin düşünömsel dijital platform dizisi hakkında duyguları ise aşğıdaki tabloda gösterilmektedir.

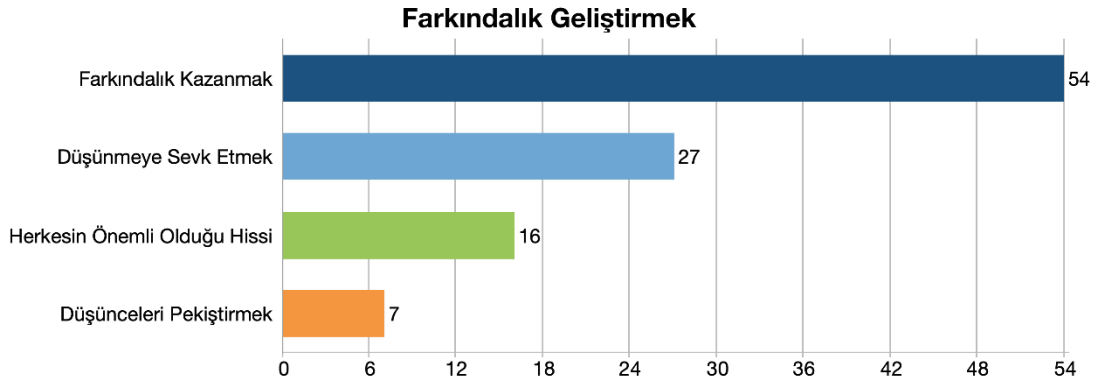
Tablo-12: Dizi Hakkında Duygu Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar



Düşünümsel medya anlatıları izleyicinin gerçeklikle ilişki kurmasını sağlarken hayatın toz pembe olmadığı, yolunda gitmeyen veya iyileştirilmesi gereken durumlar hakkında izleyiciye seslenebilmektedir. İzleyicilerin düşünümsel medya anlatısı olarak Yardımcı Oyuncu dizisi hakkında en çok öne çıkan duygularının merak ve üzüntü olduğu görülmüştür. İzleyicilerin çoğu bu tarz medya anlatılarını izlemeyi tercih edeceklerini belirtmiştir. İzleyicinin gerçeğin üzücü taraflarını görse de merak duygusu ile gerçeğin düşünülmesine karşı olumlu bir yaklaşım içinde olduğu söylenebilir.

Düşünümsel anlatılar izleyicisinin pasif olmamasını zorunlu kılar. İzleyicide ortaya çıkan düşünme ve duygu durumunun izleyicide bir farkındalık oluşturarak eylemsel bir dönüşüme yol açabilmesini hedefler. Bu doğrultuda izleyicide gördükleri anlatılar sonrasında bir farkındalık oluşup oluşmadığı araştırılmış ve izleyicilerin büyük bir kısmının dizide anlatılan konu hakkında farkındalık geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Konuya ilişkin tablo aşağıda belirtilmiştir.

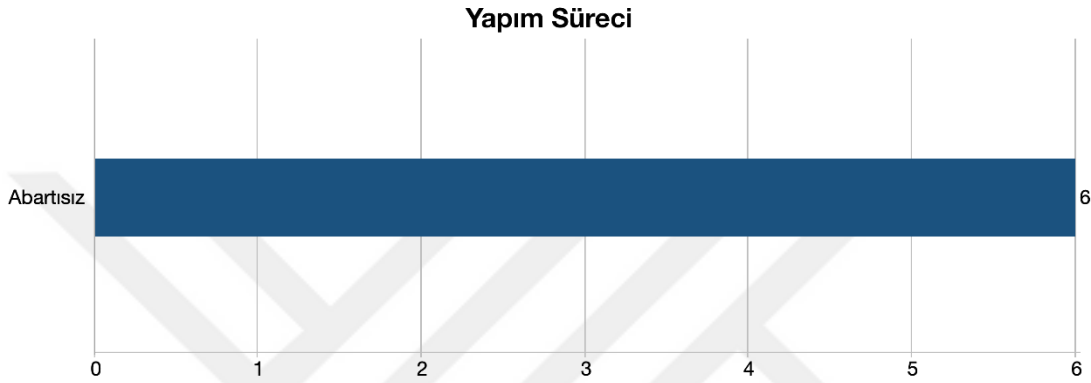
Tablo-13: Dizi Hakkında Farkındalık Geliştirmek Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar



Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere, izleyiciler düşünümsel diziyi izledikten sonra anlatılan konuya ilişkin farkındalık kazandıklarını ifade etmektedirler. Dijital platform dizisi için öne çıkan farkındalık konuları; set ortamında yardımcı oyunculara olan tutum ve set çalışanlarının yaşadıkları zorluklar, insan ilişkilerindeki samimiyetsizlik, doğal ilişkilere önem verilmesi durumları hakkındadır.

Düşünümsel medya anlatıları yapım süreçlerine dikkat çekme, içinde bulundukları kurumsal yapıların eleştirilmesi, teknik yapım unsurlarının öne çıkarılması gibi yöntemleri kullanarak izleyicinin gerçeklikle ilişki kurmasını sağlayabilmektedir. Yapım süreci temasına ilişkin izleyici yaklaşımları tablosu aşağıda gösterilmektedir.

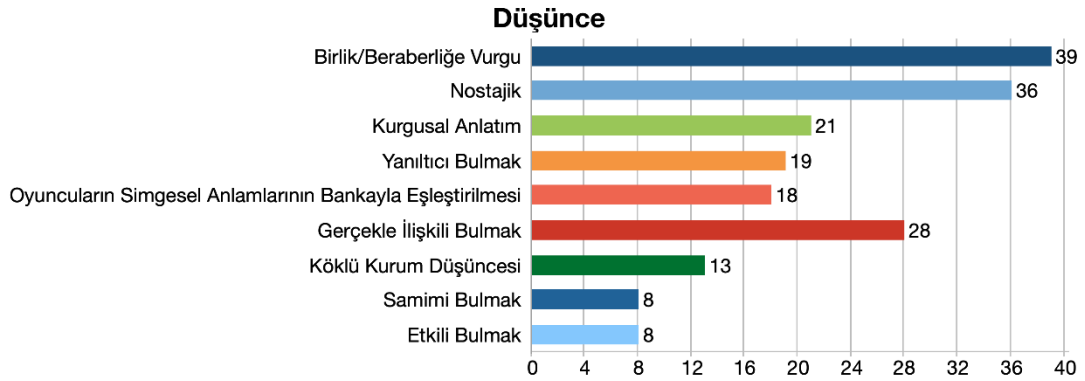
Tablo-14: Dizi Hakkında Yapım Süreci Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar



Düşünümsel dijital platform dizisinde seçilen konu set ortamı ve yardımcı oyuncular hakkında olduğu için zaten dizi yapım süreçlerini göstermektedir. İzleyici set ortamı hikayesi izlediğinin farkındadır ancak teknik olarak öne çıkan bir yapı bozumcu tavır olmadığı için bu anlatıyı doğal, abartısız ve gerçek hayata yakın bulmuşlardır. Dizideki bu doğal anlatım televizyonda yayınlanan pek çok diziye göre gerçekçi bir etki yaratmaktadır. Dizideki anlatımın akıcılığını ve doğallığını gerçek hayata yakın bulmuşlar ve hatta belgesel gibi izlediklerini ifade eden katılımcılar olmuştur. Bu açıdan bakıldığında doğal anlatım yolu da dizinin düşünümsel bir özelliğidir. İzleyicilerin dizinin yapımını ve anlatımını abartısız bulduğu görülmektedir.

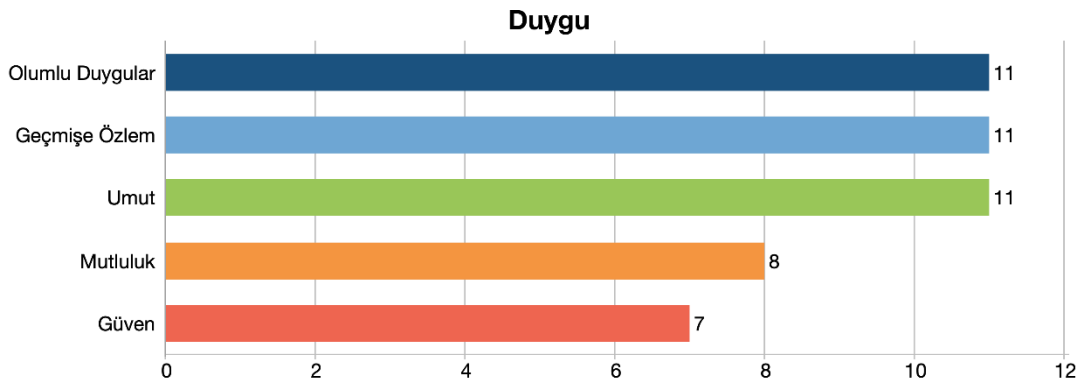
2.11. “Yeşilçam Temalı Ziraat Bankası Reklam Filmi” İçin Öne Çıkan İzleyici Yaklaşımları

İzleyicilerin düşünce, duygu, farkındalık geliştirmek ve yapım süreci kodları ile ilgili yorumlarına ilişkin veriler aşağıdaki tablolarda paylaşılmıştır.

Tablo-15: Reklam Filmi Hakkında ‘Düşünce’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar

Söz konusu yorumlara ait frekansların oranları tabloda gösterilmektedir. İzleyicilerin en çok birlik beraberliğe vurgu, nostaljik bulmak ve anlatımı gerçekle ilişkili buldukları yönünde olduğu görülmektedir.

İzleyicilere reklam filmini izledikten sonra hangi duyguları hissettikleri sorulduğunda alınan cevaplardan en çok öne çıkan duygulara ait tablo aşağıda sunulmuştur.

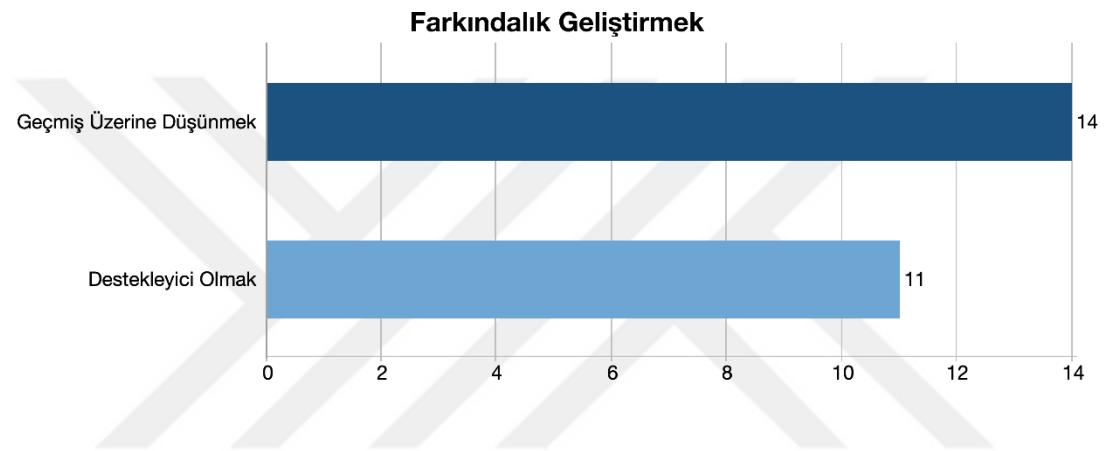
Tablo-16: Reklam Filmi Hakkında ‘Duygu’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar

Tablonun ilk üç sırasında yer alan duygusal yaklaşımların eşit derecede ifade edildiği görülmektedir. Bunlar; olumlu duygular, geçmişe duyulan özlem ve umuttur. Sonrasında yer alan mutluluk ve güven ise ilk üç duyguya yakın olarak hissedilmiştir. Genel olarak düşünömsel reklam filminin olumlu duygulara yol açtığı, bunun da reklamın amacına uygun bir sonuç olduğu ortaya çıkmıştır. Reklamlar, ticari iletişim süreçleri olduğu için tüketicide marka ile ilgili olumlu duygulara yol

açması istenilen bir amaçtır. Düşünümsel medya unsurlarının reklam filmlerindeki amaçları desteklemek için de kullanıldığında istenilen etkiye yol açabileceği gözlemlenmiştir.

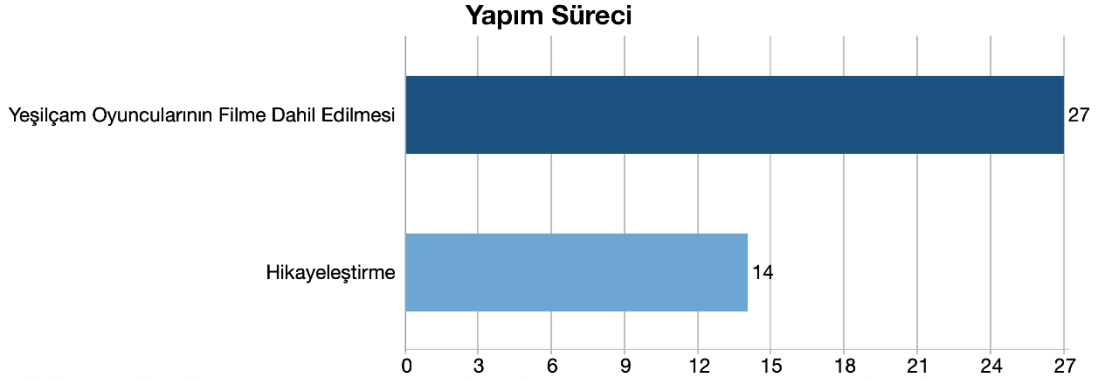
Reklam filmi için izleyici yaklaşımlarından olan farkındalık geliştirmek konusunda izleyicilerin en çok konuştuğu iki unsur tespit edilmiştir.

Tablo-17: Reklam Filmi Hakkında ‘Düşünce’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar



İzleyicilerin çoğunluğu, reklam filminin geçmiş üzerine düşünmelerine yol açtığını ifade etmiştir. Geçmişteki birlik beraberliğin şu anda çok fazla yaşanmadığı ama aslında bu konuda farkındalık içinde olunması gerektiğini düşünmüşlerdir. Reklam filminde ele alınan temel mesajın birlik ve beraberlik ile zorlukların üstesinden gelinebileceği düşüncesi, Anadolu kültürüne yabancı olmayan bir durumdur. Dolayısıyla izleyicilerin mevcut düşüncelerini de desteklediği, pekiştirdiği görülmüştür.

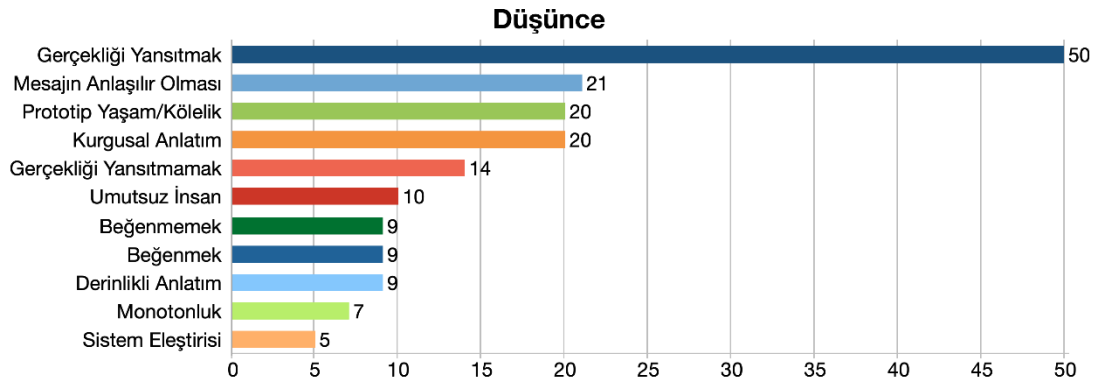
Reklam filmi hakkında izleyici yaklaşımlarından öne çıkan son başlık ise yapım süreci hakkında düşünmelerine ilişkindir. Buna ilişkin tablo aşağıda sunulmuştur.

Tablo-18: Reklam Filmi Hakkında ‘Yapım Süreci’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar

Reklam filminde, vefat etmiş olan Yeşilçam oyuncularının filme dahil edilmesi izleyiciyi bu durumun teknik tarafı hakkında düşündürürken bir yandan da gösterilen unsurların nostaljikliği ile duygulandırmış, hüznün, özlem, mutluluk gibi duygulara yol açarak beğeni ile izlemelerini sağlamıştır. Reklam filminin hikayeleştirmesinin kurgu olduğunun farkında olduklarını ama gerçekmiş gibi hissettiklerini ifade etmişlerdir. Filmin duygu temasında öne çıkan duygularında olumlu duygular olduğu gözlemlenmiştir.

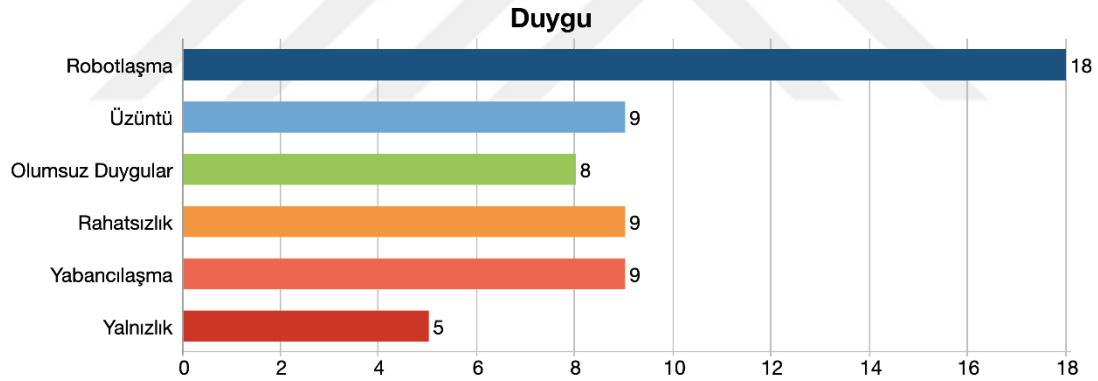
2.12. “C.O.D. Kısa Filmi” İçin Öne Çıkan İzleyici Yaklaşımları

Araştırmada izleyicilere izletilen düşününsel dijital medya içeriği olan kısa film hakkında izleyicilerin düşüncelerine ait tablo aşağıda belirtilmiştir.

Tablo-19: Kısa Film Hakkında ‘Düşünce’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar

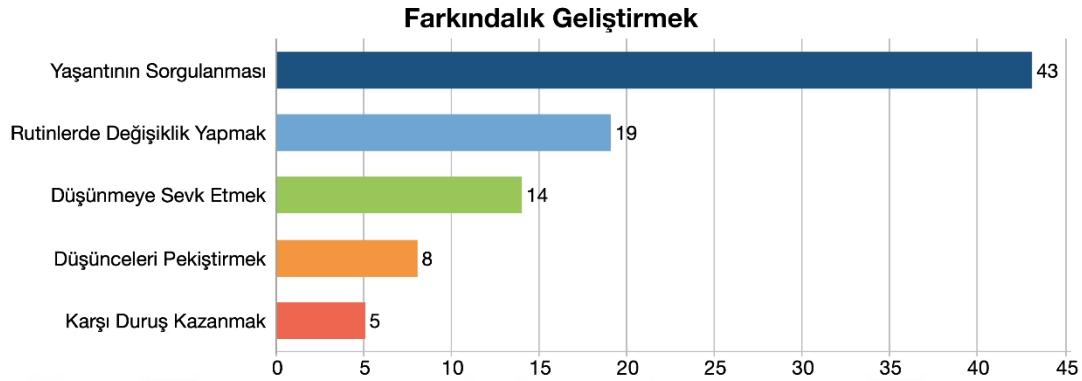
İzleyicilerin yorumlarından çıkarılan sonuca göre kısa filmin gerçeği yansıttığı konusunun en çok öne çıkan yaklaşım olduğu görülmektedir. İzleyiciler verilen mesajı anlaşılır bulmuşlardır. Hikâyenin teknik ve anlatımsal olarak düşününsel unsurlarına bakıldığında siyah-beyaz, sessiz bir anlatım ve sinemagraf tekniği kullanılarak sahnelerde belli alanların hareketsiz kalırken belli alanların hareketlendirilerek anlatılması sağlanmıştır. Bu durum izleyicinin alışkın olmadığı bir anlatım tarzı olmasına rağmen, hikâyede verilen mesajı desteklediği için anlatımı güçlendirmiştir. Modern insanın yalnızlaşması ve yabancılaşmasını anlatan hikâyede prototip yaşam, kurgusal anlatım ile vurgulanmıştır. İzleyicilerin bir kısmı insanın bu kadar yalnız olmadığını, renkli bir hayatı olduğunu düşünerek gerçekliği yansıtmadığını da düşünmüşlerdir. Bu düşünceye sahip izleyicilerin doğal hayat içinde kendine zaman ayırabilen, yoğun çalışma hayatı olmayan ve metropollerden uzak bir konumda olduğunu da belirtmek uygun olacaktır.

Tablo-20: Kısa Film Hakkında ‘Duygu’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar



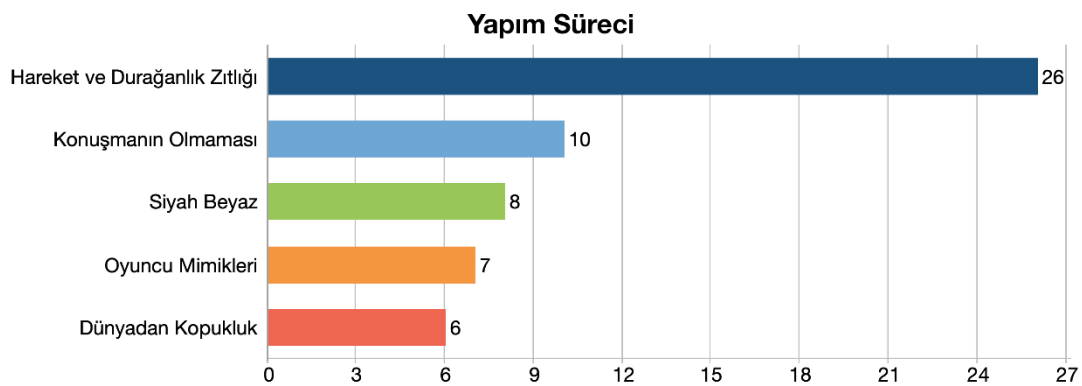
Kısa filmi izleyenlerin hangi duyguyu hissettiklerine ilişkin verdikleri cevaplardan öne çıkanlar tabloda gösterilmektedir.

Tablo-21: Kısa Film Hakkında ‘Farkındalık Geliştirmek’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar



Kısa filmi izleyenlerin nasıl bir farkındalık geliştirdiğine ilişkin verdikleri cevaplardan öne çıkanlar tabloda gösterilmektedir. İzleyicilerin kendi yaşantılarındaki benzer durumlara ilişkin farkındalık geliştirdikleri gözlenmiştir. Kendi yaşantılarındaki rutinler üzerine düşüncelerine yol açarak, monotonluktan çıkmak için alternatifler geliştirmek istediklerini ifade etmişlerdir. Bu konuda yalnızlaşan karakterin düştüğü rahatsız edici durumu yaşamamak, kendi hayatlarında değişiklik yapmak adına karşı bir duruş içinde olacaklarını ifade etmişlerdir.

Tablo-22: Kısa Film Hakkında ‘Yapım Süreci’ Temasında Öne Çıkan Yaklaşımlar



Bu bağlamda ortaya çıkan temalardan yapım süreçlerine ilişkin izleyici yaklaşımlarına bakıldığında hareket ve durağanlık zıtlığının dikkat çekici olduğu görülmüştür. Kısa filmde kullanılan sinemagraf tekniği özellikle hareketlilik-

durağanlık zıtlığına ilişkin düşünmelerine yol açmıştır. Filmde konuşma olmaması da izleyicinin yapım sürecine ilişkin yorumları arasında öne çıkmaktadır.



GENEL DEĞERLENDİRMELER VE SONUÇ

Medya anlatılarının çoğu izleyiciyi pasif bir konumda tutarken düşünömsel medya anlatıları izleyicinin gerçeklik ile ilişkisini sorgulamasını sağlamaktadır. Çalışmada bu bağlamda seçilmiş olan düşünömsel medya anlatılarının düşünömsellik özellikleri incelenmiş ve izleyicilerin söz konusu anlatılara ilişkin düşünce, duygu, farkındalık içinde olmaları, gerçeklikle ilişki kurup kurmadıklarına ilişkin nasıl bir yaklaşım içinde oldukları araştırılmıştır.

Araştırma kapsamında düşünömselliği farklı yöntemlerle kullanan; kısa film, reklam filmi ve dijital platform dizisi seçilerek üç farklı düşünömsel dijital medya içeriği için düşünömsellik özellikleri incelenmiş ve izleyici araştırması yapılmıştır.

İzleyicilerin yaş, eğitim durumu ve cinsiyet unsurları açısından farklı demografik özelliklere göre sınıflandırması yapılarak bu kriterlere göre izleyici cevapları tespit edilmiştir. Alınan cevaplardan frekansı beşten daha az olan ifadelere yer verilmemiştir. Dolayısıyla en çok konuşulan temalar tespit edilerek ana ve alt kodlar oluşturulmuştur. Araştırma sonuçları aşağıda yorumlanmıştır.

Dijital düşünömsel medya anlatısı olarak kısa filmin kullandığı düşünömsel unsurların reklam filmi ve dijital platform dizisine göre daha fazla olduğu söylenebilir. Kısa filmin maliyet olarak diğer medya prodüksiyonlarına göre daha az giderle üretilebilmesi yönetmeni özgür kılan önemli bir durumdur. Eserde dijital kurgu olanakları sayesinde teknik olarak deneysel estetik uygulamalar yapılmıştır. Yayınlanma sürecinde de bağımsız bir olanak tanıyan dijital ortam, eserin izleyiciyle buluşabilme olanağını genişletmiştir. Dolayısıyla üretim ve yayınlanma süreçlerindeki dijital olanaklar ve kısa filmin maliyet olarak yönetmeni bağımsızlaştırması, yönetmenin düşünömsel olarak da daha özgür hareket edebilmesine olanak tanımaktadır. İzleyici açısından da estetik deneyimin daha yoğun yaşanması mümkün olabilmektedir. Çalışmanın izleyici araştırması kısmında da görüldüğü üzere kısa filmdeki düşünömsel unsurların yoğunluğu, izleyicinin estetik deneyimini artırmış ve anlatıyı gerçeklikle ilişkili bularak farkındalık geliştirilmesi konusunda diğer medya anlatılarına göre daha yoğun düşünömsellerine yol açmıştır.

Kısa filmle ilgili katılımcı yaklaşımları cinsiyete göre karşılaştırıldığında kısa film için öne çıkan farklılıklar şu şekildedir: Kadınların, erkeklere göre daha fazla olumsuz duygu hissettiği, erkeklerin ise olumsuz duygudan ziyade robotlaşma yaklaşımını daha fazla dile getirdiği görülmüştür. Robotlaşmış insan aynı zamanda ‘düşünce’ alt kodunda olduğu için erkeklerin filmde anlatılanlara kadınlara göre daha fazla mantık çerçevesinden baktığı, kadınların ise duygusal bir yaklaşım içinde olduğu söylenebilir. Benzer şekilde ‘düşünce’ kodunda yer alan alt kodlar olan ‘gerçekliği yansıtmak, mesajın anlaşılabilirliği, prototip yaşam/kölelik, kurgusal anlatım, derinlikli anlatım’ yaklaşımlarına erkeklerin daha fazla sahip olduğu, kadınların ise gerçekliğin yansıtıldığını düşünen çoğunluğun yanı sıra erkeklere göre film anlatısının gerçekliği yansıtmadığını düşünenlerin daha fazla olduğu görülmüştür. Mutsuz insan ve beğenmemek alt kodları da kadınlarda erkeklere göre daha fazla düşünülen yaklaşımlardır. Farkındalık geliştirme yaklaşımına ise hem erkek hem de kadınlar eşit derecede ulaşmış, rutinlerde değişiklik yapma düşüncesine kadınlar daha fazla sahip olurken erkekler mevcut düşüncelerinin pekiştiğini ifade etmişlerdir.

Katılımcı yaklaşımları eğitim durumuna göre karşılaştırıldığında öne çıkan farklılıklar şu şekildedir: Üniversite mezunu katılımcıların filmde verilen mesajları lise mezunlarına göre daha anlaşılır buldukları görülmüştür. Robotlaşma ve monotonluğa karşı farkındalık geliştirmek ve rutinlerinde değişiklik yapmak konusunda daha yoğun bir yaklaşıma sahip oldukları görülmüştür. Lise mezunu katılımcıların ise düşünmeye sevk edildiği görülmüştür.

Katılımcı yaklaşımları yaşa göre karşılaştırıldığında öne çıkan farklılıklar şu şekildedir: 20-40 yaş aralığındaki genç yetişkin katılımcılar; duygu olarak 40-60 yaş aralığındaki yetişkinlere göre daha az üzüntü duygusu hissetmiş buna karşılık daha fazla yabancılaşma duygusu hissetmişlerdir. Yalnızlık duygusu ise 40-60 yaş aralığındaki bireylerde daha fazla hissedilmiştir. Bunun Ericson’un psikososyal gelişim kuramında belirttiği genç yetişkinlerin sosyalleşme yaklaşımına daha eğilimli olması durumuna işaret ettiği söylenebilir.

Her iki yaş grubunda da monotonluk ve kendine yabancılaşma durumuna karşı farkındalık gelişmiş, 40-60 yaş aralığındaki yetişkin grubun kendi yaşam rutinlerinde değişiklik yapmak konusunda daha fazla istekli oldukları görülmüştür.

Düşünce kodunda her iki grup da en çok gerçekliğin yansıtıldığını düşünmüş, genç yetişkinler bu konuda daha fazla düşüncelerini ifade etmiştir. Mesajın anlaşılır bulunması ve derinlikli bir anlatıma sahip olduğu düşüncesi 40-60 yaş grubunda daha çok belirginleşmiştir. 20-40 yaş aralığındaki genç yetişkinlerde kısa filmin gerçeği yansıtmadığını düşünenler daha fazla olmuştur. Genç yetişkinler, kısa filmin kurgusal anlatıma sahip olması konusunda daha fazla düşünce iletmışlerdir.

Düşünümsel dijital platform dizisi olan ‘Yardımcı Oyuncu’ nun düşünümsel unsurlarının; özellikle seçilen konu olarak belirginleştiği set ortamı, dizi sektörü ve yardımcı oyuncuların çalışma ortamında gördüğü değer ve değersizliğin fark edilmesi ile ilgili olduğu söylenebilir.

Dizinin izleyici yaklaşımlarına bakıldığında cinsiyete göre; kadınlar insan ilişkileri, samimiyetsiz ilişkiler kodları üzerine; erkekler ise farkındalık kazanmak, gerçekliği yansıtmak kodları üzerine yoğunlaşmıştır. Her iki cinsiyette de gerçeğin yansıtıldığı düşünmek en çok öne çıkan düşünce olmuştur. Dolayısıyla düşünümSELLİĞİN medyada kullanılma amaçlarından olan izleyicide gerçeklikle ilişki kurulmasını sağlamanın amacına ulaşmış olduğu söylenebilir. Katılımcıların eğitim durumuna göre yaklaşımlarına bakıldığında; lise mezunlarının insan ilişkileri üzerine düşünceleri yoğunken üniversite mezunlarının ilişkilerdeki samimiyetsizlik üzerine düşündükleri görülmüştür. Üniversite mezunlarının anlatılan konular üzerinde lise mezunlarına göre daha fazla farkındalık geliştirdikleri de çıkan sonuçlar arasındadır. Diziye ait izleyici yaklaşımlarında yaşa göre çıkan sonuçlar şu şekildedir: Her iki yaş grubunda da en çok öne çıkan yaklaşım farkındalık geliştirmek ve gerçekle ilişkili bulmuşlardır. İki yaş grubu arasındaki farklılığa bakıldığında; 20-40 yaş aralığındaki izleyicilerin 40-60 yaş grubundaki izleyicilere göre gerçekliğin yansıtılması ve farkındalık geliştirmek yaklaşımları üzerinde daha yoğun ifade verdikleri görülmüştür. 40-60 yaş grubundaki izleyiciler ilişkilerdeki samimiyetsizleşme konusunda daha fazla yorumda bulunmuşlardır. Farkındalık kazanma yaklaşımında

özellikle yardımcı oyuncuların set ortamında maruz kaldığı adaletsiz durum ve set ortamındaki ilişkilerdeki samimiyetsizlik üzerine olmuştur. Dizinin altıncı bölümünün ilişkiler üzerine yoğunlaşmış olmasının buna etkisi olduğu düşünülmektedir.

Tabii dijital yayın platformunun kamu hizmeti anlayışıyla yayın yaparak ücretsiz erişime olanak tanınması, farklı mobil ekranlar ve uygulama yoluyla erişime izin vermesinden dolayı ücretli bir yayına göre daha fazla izleyiciye erişim imkânı sağlamaktadır. Araştırma sorularından olan ‘bu tarz dizileri izlemeyi düşünür müsünüz?’ sorusuna verilen cevaplarda da izleyicilerin söz konusu dizi beğendikleri ve bundan sonra da izlemeye devam etmek istedikleri yönünde olmuştur. İzleyicilerin istediği zaman medya içeriğine ulaşabilmesinin dijital medyanın izleyiciye sağladığı önemli bir olanak olduğu düşünülmektedir.

Dijital medya yoluyla üretilerek dijital ortamda yayınlanan düşünümsel reklam filminin düşünümsellik unsurlarına bakıldığında teknik olarak dijital medya olanakları kullanılarak çoğunluğu günümüzde hayatta olmayan Yeşilçam film karakterlerinin reklam filminde oynamış olmalarıyla ilgilidir. Reklam filminin bir Yeşilçam sinema filmi gibi tasarlanarak izleyiciye geçmiş ve günümüz arasında bir bağ kurdurması da düşünümsel bir yöntem olarak yorumlanabilir.

Reklam filminin izleyici yaklaşımlarına bakıldığında katılımcıların cinsiyetine göre yorum farkları şu şekildedir: Kadınların erkeklere göre daha fazla duygusal yaklaşımlarla ilgili yorum yaptığı, söz konusu duyguların ise; geçmişe özlem, umut ve birlik beraberliğin verdiği olumlu duygular üzerine olduğu yönündedir. Erkek katılımcıların yaklaşımlarında ise anlatımdaki kurgusalılık, oyuncuların simgesel anlamlarının bankayla eşleştirilmesi ve banka reklamının duyguları kullanarak izleyiciyi yanıltabileceği yönünde olmuştur. Her iki cinsiyette de en çok yoğunlaşılan yaklaşımlar; birlik beraberliğe yapılan vurgu, nostaljik bulmak ve anlatılan konunun gerçeğe ilişkili olması yönündedir. Yeşilçam oyuncularının filme dahil edilmesinin her iki cinsiyette de sıkça dile getirildiği ve anlatımın teknik özelliklerini düşünmeleri yönünde olduğu görülmüştür. Reklam filminin izleyici yaklaşımlarına eğitim durumuna göre bakıldığında öne çıkan yaklaşımlar şu şekilde

olmuştur. Her iki eğitim seviyesine göre reklam filminin birlik beraberliğe vurgu yaptığı ve nostaljik bulunduğu yönündedir. En çok konuşulan ikinci yaklaşım ise anlatılan konunun gerçekle ilişkili olduğunun düşünülmesidir. Mutluluk ve umut gibi olumlu duygular en çok hissedilen duygular olarak öne çıkmıştır.

Reklam filmi için katılımcıların yaşlarına göre izleyici yaklaşımlarına bakıldığında; her iki yaş grubunda ortak olarak öne çıkan yaklaşımların birlik beraberliğe vurgu, reklamın nostaljik bir anlatımının olması ve gerçekle ilişkili olduğu yönündedir. 20-40 yaş aralığındaki katılımcıların 40-60 yaş aralığındakilere göre daha fazla birlik beraberliğe vurgu, nostaljik bulmak, gerçekle ilişkili bulmak ve Yeşilçam oyuncularının filme dahil edilmesi kodları üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. 40-60 yaş aralığında olan katılımcıların ise 20- 40 yaş aralığına göre daha fazla öne çıkan yaklaşımları; olumlu duygular, mutluluk ve banka reklamının olumlu duygu ve düşünceler yoluyla izleyiciyi yanıltabileceği yönünde olmuştur.

İzleyicilerin reklam filmine ilişkin ne düşündükleri sorusuna alınan cevaplar arasında en çok öne çıkan konunun, filmde anlatılan konu olan birlik beraberlik üzerine olduğu görülmektedir. En çok düşünülen ikinci unsur ise reklam filminde yer alan nostaljik durum ile ilgilidir. Filmde Yeşilçam karakterlerinin var olması ve filmin Yeşilçam'dan çok bilinen 'Hababam Sınıfı'nda kullanılan müzikle başlaması izleyicilerde gülümsemeyle karşılandığı gözlemlenmiş, onlarda geçmişe duyulan özlemi çağrıştırdığı dönüşüne yol açmıştır. Bu nedenle nostaljik bulmak en çok düşünülen ikinci yaklaşımdır. Anlatılan konuda fabrika çalışanlarının, atölyede ve ev ortamında üretim yapanların, bankada mali destek arayanların sorunlarına Yeşilçam oyuncularının verdiği motivasyon desteğiyle birlik beraberlik içinde çözüm bulunmuştur. Yeşilçam oyuncularının gerçekçi bir şekilde yer alması ve anlatılan konuların gerçek hayattaki konulardan seçilmiş olması izleyicide gerçeklik hakkında düşünmeye yol açmıştır. İzleyici için anlatımın kurgusallığı her ne kadar dikkat çekici olsa da gerçekle olan bağlarının güçlendiği görülmektedir. İzleyici yorumlarında sonraki sıralamada yer alan düşünce ise banka reklamı için böyle bir konu ve anlatımın seçilmiş olmasının izleyicileri yanıltabileceğidir. Yeşilçam oyuncularının simgesel anlamları olan güçlülük, güven verme, sempatik olma gibi özellikleri reklamda yer alan banka imajıyla ilgili ifadelerle eşleştirildiği görülmüş ve

bankaya ilişkin olumlu düşünce gelişmesine yol açmıştır. Bankanın köklü bir kurum olduğu düşüncesi de öne çıkan yorumlar arasındadır. Anadolu kültüründe yer alan birlik beraberlik, dayanışma gibi konuların halkın sempatisini kazanmış karakterlerle birlikte verilmesi hikâye anlatımının etkili ve samimi olduğunu da düşündürmüştür. Reklam anlatısının nedensellik özelliğinin ön planda olması reklamın amacı olan izleyicide olumlu duygu, düşünceye yol açmayı sağlayan önemli bir unsur olduğu düşünülmektedir. Düşünsel anlatıların reklam filmlerinde kullanılmasının reklamı üretenler açısından amacı pekiştirici bir yöntem olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak her üç medya içeriğinde ortak olarak öne çıkan düşüncenin, ‘medya anlatısının gerçekliği yansıtması’ olduğu görülmüştür. Ancak bu düşünce ile ilgili izleyici yaklaşımları reklam filmi anlatısında diğer anlatılara göre biraz daha geride kalmıştır. Reklam filminde izleyicilerin, ele alınan konu hakkında daha çok düşündükleri ve buna bağlı olan duygunun çok ön planda olduğu gözlenmiştir. Yine de reklam filminde gerçekliği yansıtmak en çok öne çıkan düşünceler arasında ilk üçte yer almaktadır.

Her üç medya anlatısını izleyen izleyici yorumlarında ortak olarak öne çıkan yaklaşım; anlatılan konuya karşı farkındalık geliştirmek olmuştur. COD filminin yönetmeni Onur Doğan’ın izleyicide oluşmasını beklediği durum kendi ifadeleriyle şu şekildedir: *“Sadece farkında olursak belki yaptığımız ya da yapacağımız seçimlerde birkaç seçeneğimiz daha olduğunu keşfedebiliriz. Perspektifimizi biraz daha genişletebiliriz... Bu, farkındalıkla ilgili bir film, aslında bir şikayetti benim için. Filmi seyreden herkese bu şekilde yaşamayı şikâyet ettim aslında”*. Dolayısıyla filmin yönetmenin beklentisinin gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Reklam filmi ve dizi de benzer şekilde farkındalık geliştirdikleri gözlemlendiğinden düşünsel anlatıların izleyiciyi aktif bir bilince çektiği söylenebilir.

Düşünsel medya anlatılarını araştıran çalışmalar, medyanın alternatif anlatı yöntemlerini neden ve nasıl kullandığını ortaya koyması açısından çalışılmaya açık bir alan olarak görülmüştür. Düşünsellik medyada sadece sinemada değil aynı zamanda günümüz dijital iletişim ortamlarında yayınlanan tüm medya içeriklerinde araştırılması gereken bir konudur. Bu nedenle çalışmada kısa film, reklam filmi ve

dijital platform dizisi olarak üç farklı görsel işitsel düşünömsel medya içeriği düşünömsellik özellikleri açısından incelenmiş ve izleyicinin söz konusu anlatıları nasıl yorumladıkları araştırılmıştır. Çünkü düşünömsel medya anlatıları izleyicide gerek medya üretim süreçleri gerekse ele alınan konulara karşı bir farkındalık geliştirmeyi amaçlamaktadırlar. Dolayısıyla düşünömsel medya anlatılarını inceleyen çalışmaların izleyicinin söz konusu anlatıları nasıl okuduğunu da araştırması, düşünömsel medya anlatılarındaki iletişimsel süreçlerin sağlıklı ilerlemesine de yol açabilmektedir. Düşünömsellik ile üretilen medya anlatıları izleyicide öncelikle zihinsel daha sonra da davranışsal farkındalıklar geliştirebilir. Bu nedenle sosyal bilimlerde araştırılıp tartışılmaya ihtiyaç olunan bir konu olduğu söylenebilir.

Dijital medya ortamları günümüz medya atmosferinde önemli bir mecra alanını teşkil etmektedir. Dijital medya içeriklerinin izleyiciye ulaşabilme olanaklarının izleyici kontrolüne, erişimine ve etkileşimine yüksek düzeyde olanak tanınmasından dolayı çalışmada özellikle dijital ortamlarda yayınlanan düşünömsel medya içerikleri seçilmiştir. Dijital medya ortamları izleyicinin düşünömsel sürece aktif katılımını olanaklı kılmaktadır. Geleneksel medya mecralarında yayınlanmış olsa da bir medya içeriğinin dijital medya ortamına taşınması neredeyse kaçınılmaz bir durumdur. Özellikle dijital düşünömsel medya anlatıları ve izleyici etkileşimleri konusunda çalışmaların artması gerek medya üretim süreçlerindeki iyileşme gerekse izleyicinin bilinçlenmesi dolayısıyla toplumsal iyileşme açısından önemli görölmektedir. Düşünömsel medya anlatılarının izleyicide gerçekte ilişki kurdurarak sorgulattığı, aktif bilince çektiği, farkındalık oluşturduğu sonucundan yola çıkıldığında; izleyiciler üzerine yapılacak çalışmaların artmasının anlamlı olduğu düşünölmektedir.

KAYNAKÇA

- Abel, Lionel. (1963). "Metatheatre: A New View of Dramatic Form". New York: Hill and Wang
- Adanır, O., & Önder, ed. D. (2012). Sinemada anlam ve anlatı. Say Yayınları.

- Ağaoğulları, ed. M. A. (2015). Batı'da Siyasal Düşünceler : Sokrates'ten Jakobenler (6. bs.). İletişim Yayınları.
- Ağaoğulları, M. A. (2011). İmparatorluktan Tanrı Devletine (7. bs.). İmge Kitabevi.
- Akal, Cemal Bali (1995). Sivil Toplumun Tanrısı, (2. Baskı), İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Akyürek, Engin (1994). "Orta Çağ'dan Yeni Çağ'a Felsefe ve Sanat", İstanbul, Kabalcı Yayınları
- Alkım, Barış Emre (2011). "18. ve 19. Yüzyıllarda İngiltere'de Neo Gotik Mimarlık ile Gotik Yazının Kesişimi", Doktora Tezi
- Andrew, J. Dudley (2010). "Büyük Film Kuramları" (Çeviren: İbrahim Şener), Doruk Yayınları
- Antmen, A. (2009). "Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", İstanbul, Sel Yayıncılık
- Archer, Margaret S., (2012), "Realizm ve Faillik Problemi", (Çev. Vefa Saygın Öğüt), Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar, (içinde), Editörler: Güney Çeğin ve Emrah Göker, İstanbul, NotaBene Yayınları, s. 281-306.
- Arheim, R.(2002) Sanat Olarak Sinema, Çeviren: Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi.
- Arıcı, O. (2012). Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine.
- Arslan, A. (2012). İlk Çağ Felsefe Tarih (2. bs.). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Aron, R. (1989). Sosyolojik Düşüncenin Evreleri. (Çev.: K. Alemdar). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aydın, H. (2015). "Orta Çağ Felsefesinde Dil, Düşünce ve Gerçeklik İlişkileri VE Metafizik Alandaki İzdüşümleri" FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi: 1-28

- Barnwel, J.(2011). Film Yapımının Temelleri. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Barthes, Roland (2014). Çağdaş Söylenler. Çev., Tahsin Yücel. 4. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, Roland (2016). Göstergebilimsel Serüven. Çev., Mehmet Rifat& Sema Rifat. 8.Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland. (1977) “Introduction to the Structural Analysis of Narratives.” *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang
- Baudrillard, J., & çev. Oğuz Adanır ; yay. haz. Taşkın Takış. (2011). Simülakrlar ve simülasyon ; çev. Oğuz Adanır ; yay. haz. Taşkın Takış. Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z.(1996).Yasa Koyucular ve Yorumcular, (çev. K. Atakay), İstanbul: MetisYayınları
- Bauman, Z.(2003). Modernlik ve Müphemlik, (çev.: İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Beck, U. (2005). Siyasallığın İcadı, 2. Baskı,(Çev.)N. Ülner, İstanbul: İletişim Yayınları
- Berg, B. L., ve Lune, H. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. (Çev. Aydın H.). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Berger, J. (2017). Görme Biçimleri ; çev. Yurdanur Salman ; yay. haz. Müge Gürsoy Sökmen. Metis Yayınları.
- Betül Çotuksöken, 1993. “Orta Çağ ve Renaissance Üzerine Kimi Temel Bilgiler”, Orta Çağ Yazıları.
- Bezci, B. (2016). “Hegel’in Felsefesinde Etik, Politik Olan ve Özgürlük” Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi , 21 (2) , 235-251 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deuiibfd/issue/22749/242839>

- Bingöl, M. (2019). Temel Tasarımda Bir Farkındalık Süreci Olarak Metafor/ Form İlişkisi. A.Tepecik. (Editör). Uygarlık Tarihinde Sanat ve Tasarım. Ankara. Detay Yayıncılık, s. 80-98)
- Barnwel, J. (2011). Film Yapımının Temelleri. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bordwell, D., Thompson, K., Yılmaz, çev. E., Onat, E. S., & Karadoğan, yay. haz. A. (2012). Film Sanatı: Bir Giriş (2. bs.). De Ki Basım Yayım.
- Bourdieu, P. (1995). [1994] Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine. çev. H. Tufan. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. ve L. Wacquant. (2003). Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar. çev. N. Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bourdieu, P., & çev. P. Burcu Yalım ; yay. haz. Savaş Kılıç. (2019). Akademik Aklın Eleştirisi: Pascalca Düşünme Çabaları; çev. P. Burcu Yalım ; yay. haz. Savaş Kılıç. Metis Yayınları.
- Castells, M. (2008), Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Ağ Toplumunun Yükselişi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Cevizci, A. (2003). Felsefe Terimleri Sözlüğü. Paradigma.
- Cevizci, A. (2011). Felsefe tarih (3. bs.). Say Yayınları.
- Chirban, J. T. (1996). Interviewing in depth. Londra: Sage Publications.
- Clarke, D.M. (2016). Descartes, İş Bankası Kültür Yayınları
- Clarke, J. (2012). Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler. Çağdaş Eylem Babaoğlu (çev.). İstanbul: Kalkedon.
- Coşkun, İ. (2012). Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme . İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi , 3 (6) , 45-70 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/528/4818>
- Creswell, J.W. (2021). Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni [Qualitative inquiry & research design: Choosing among

- five approaches]. S. B. Demir ve M. Bütün, Trans. (Eds.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Crowley, D., Heyer, P., Ersöz, çev. B., Öztürk, ed. S., & Özçelik, yay. haz. B. (2011). “ İlk Hareketli Resimler” İletişim tarihi : teknoloji, kültür, toplum (2. bs.), içinde (261-272). Siyasal Kitabevi.
- Cumming, R., Önel, çev. A. I., Çetinkaya, A., & Diker, yay. haz. (2006). Sanat: Görsel Rehberler. İnkılap Kitabevi.
- Çalışlar, A. (2021). Gerçekçilik estetiği. Varlık.
- Çelik, S. (2010). Bilgi Felsefesi: İlk Çağ’dan Yeni Çağ’. Doruk Yayıncılık.
- Çotuksöken, B. (2013). “Felsefe, Özne, Söylem”, Notos Yayınevi
- Demirhan, A. (2004). Modernlik, İnsan Yayınları
- Denzin, N. K. (1988). Blue Velvet: Postmodern Contradictions. Theory, Culture & Society, 5(2-3), 461-473. <https://doi.org/10.1177/0263276488005002015>
- Descartes, R. (1998). İlk Felsefe Üzerine Metafizik Düşünceler. Çev. Mehmet Karasan, İstanbul: MEB.
- Dorion, L.-A., Demirtaş, çev. M. N., & Gökhan, yay. haz. H. (2005). Sokrates. Dost Kitabevi.
- Branigan, E. (1992). Narrative Comprehension And Film, Routledge, New York
- Eisenstadt, S.N. (2007). Modernleşme, Başkaldırı ve Değişim, Çev. Ufuk Coşkun, Doğu-Batı yay. Ankara
- Eralp, V. (1939). “Descartes Fiziğinin Metafizik Temelleri”, Felsefe Semineri I, 87-152
- Ergül, H., (2000). Televizyonda Haberin Magazinleşmesi. İstanbul: İletişim
- Eriksen, T. H., & çev. Erkan Koca. (2009). Küçük yerler büyük meseleler : sosyal ve kültürel antropoloji ; çev. Erkan Koca. Birleşik Yayınları.

- Erikson, E. H., Üstün, çev. T. B., & Şar, V. (1984). İnsanın sekiz çağ. Birey ve Toplum Yayıncılık.
- Ersümer, A.O. (2013), Klasik Anlatı Sineması, Hayalperest Kitap
- Fiske, John ve Hartley John (1978), Reading Television, London: Methuen.
- Flew, A., & çev. Nurşen Özsoy. (2005). Felsefe sözlüğü ; çev. Nurşen Özsoy. Yeryüzü Yayınevi.
- Foss, Bob (2012), Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji, çev.Mustafa K. Gerçekler, İstanbul:Hayalperest Yayınevi
- Foucault, Michel, (2001). Bu Bir Pipo Değildir, Çev.: Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Gérard Genette, “Boundaries of Narrative” (Ann Levonas, Trans.), in New Literary History, 8(1), 1976, pp. 1-13
- Gezgin, S. (2005). Küresellemenin Medya ve Toplum Üzerindeki Etkileri (Bölüm II). İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi. (22), s.9-12.
- Giddens, A. (2004). Modernliğin Sonuçları (4. bs.). Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A., (1999), Toplumun Kuruluşu: Yapılaşma Kuramının Ana Hatları. (Çev.H.Özel). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gilson, E., & Öçal, çev. Ş. (2005). Orta Çağ Felsefesinin Ruhu (2. Bs.). Açılım Kitap.
- Gökberk, M. (1985). Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi Yayınları
- Göksal, G. (2003), Sanayi Devrimi: Öncesi, Sonrası ve Etkileri, Kora Yayın, İstanbul.
- Güçbilmez, B. (2003). Absürd Tiyatroda İroni The Irony of Absurd Theatre . Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 15 (15) , . DOI: 10.1501/TAD_0000000012

- Güçbilmez, B. (2005). Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı ; yay. haz. Ayhan Yurtoğlu. Deniz Kitabevi.
- Gültekin, A. C. (2017). Michel Foucault'nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu
- Habermas, J.(2001). İletişimsel Eylem Kuramı, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Habermas, J., (2012). Öteki olmak ötekiyle yaşamak : siyaset kuramı yazıları, çev. İlknur Aka, Yapı Kredi Yayınları.
- Hall, S. (2017). Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları, çev. İdil Dünder, Pinhan Yayıncılık
- Hançerlioğlu, O. (2013). Düşünce Tarihi : Dört Bin Yıllık Düşünce, Sanat Ve Bilim Tarihinin Klasik Yapıtları Üzerine Eleştirel İnceleme (21. bs.). Remzi Kitabevi.
- Harari, Y.(2015). Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi, Çev.:Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap, İstanbul
- Harun Kırılmaz, & Fatma Ayparçası. (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları / Reflection of Modernism and Postmodernism Processes on Consumption Culture. İnsan&İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi, 8. <https://doi.org/10.29224/insanveinsan.280014>
- Harvey, D. (2003). Postmodernliğin Durumu, İstanbul: Metis Yay.
- Hatıplı, M., & Trakya Üniversitesi. (2017). Postmodernizm, Tüketim, Popüler Kültür ve Medya.
- Haviland W. Vd. (2008), Kültürel Antropoloji. (2008). Kaknüs Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1977). Phenomenology of spirit.. A. V. Miller (Trans.). Oxford: Oxford University Press.

- Hegel, G.W.F. (1982), Estetik, Çev.: Nejat Bozkurt, Say Yayınları
- İmer, K., Kocaman, A., Özsoy, A.S. (2011). Dilbilim Sözlüğü, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul
- İnal, A. (2010). Anlatı Yapıları ve Televizyonun Anlatısal Potansiyeli Üzerine Bir Tartışma (Der: T. Durna). Medyadan Söylemler, İstanbul: Libra Yayıncılık.
- İnalcık, H., & ed. Emre Yalçın. (2013). Rönesans Avrupası: Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci ; ed. Emre Yalçın. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İpşiroğlu, N., & Mazhar İpşiroğlu. (2010). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi; Nazan İpşiroğlu. Hayalbaz Yayınevi.
- İpşiroğlu, Zehra. (1995). Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgi'ye Giriş, Tiyatro Kültür Dizisi:15, İstanbul: Mitos BOYUT Yayınları
- İspir, N. & Kaya, Z. (2012). Sinemada Postmodern Arayışlar . Atatürk İletişim Dergisi, (2), 81-99. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/issue/2761/36928>
- Jones, W. T., & Hünler, çev. H. (2006). Klasik Düşünce. Paradigma Yayınları.
- Johnson John M. (2002). In-Depth Interview. J. B. Gubrium ve J. A. Holstein (Yay. haz.), Handbook of Interview Research Context&Method içinde. Londra: Sage Publications
- Kalari, M. (1999). Monsieur Kiarostami siz kimsiniz? Abbas Kiarostami'nin dünyası. (Çev. M. Tatar). 25. Kare, 29, 63-66.
- Kant, Immanuel (1970), Kant's Political Writings, çev. H. B. Nisbet, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaplan, Yusuf (1993); Televizyon, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- Kara, H. (2001) "İnternet, Gazetecilik ve Yeni Olanaklar", İnternet Çağında Gazetecilik, (Derl: S. Yedig-H. Akman), İstanbul: Metis Yayınları

- Karacabey, S. (2007). Modern sonrası tiyatro ve Heiner Mülle. De Ki.
- Karadoğan, A. (2005), Postmodern Sinema mı, Film mi?, İletişim: Araştırmaları, 3(1-2): 133-16**%%0.
- Karadoğan, A. (2016), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine (Ed.), De Ki Basım Yayım
- Manovich, L.(2023). Yeni Medyanın Dili, Çev.: Akın Emre Pilgir, AA Kitap
- Kracauer, S., Yılmaz, çev. E., & Karadoğan, yay. haz. A. (2011). Caligari'den Hitler'e : Alman sinemasının psikolojik tarihi = From Caligari to Hitler; a psychological history of the German film. De Ki.
- Kracauer, S. (2011). Kitle Süsü, (O. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçükalp, K.& Cevizci, A. (2010). Batı Düşüncesi Felsefi Temeller, İsam Yayınları, İstanbul.
- Lasch, C. (1991). The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations. W. W. Norton & Company.
- Laughey, D. (2010), "Medya Çalışmaları", İstanbul: Kalkedon Yayıncılık
- Leakey, R., & Roger Lewin ; çev. Füsun Baytok. (2000). Göl insanları : evrim sürecinden bir kesit ; Roger Lewin ; çev. Füsun Baytok. TÜBİTAK.
- Lévi-Strauss, C., (1986). Mit ve Anlam, Alan Yayınları, İstanbul.
- Loshitzky, Y., & Loshitsky, Y. (1992). More Than Style: Bertolucci's Postmodernism Versus Godard's Modernism. Criticism, 34(1), 119–142.
- Lyotard, J.-F. (1990). Postmodern durum, Postmodernizm, Ara Yayıncılık, İstanbul
- Marx, K. (2010) Yabancılaşma (Çev. B. Erdost), Sol Yayınları: Ankara
- McIntyre, A. (2001), Ethik'in Kısa Tarihi, çev. Hakkı Hünler, Solmaz Z. Hünler, Paradigma Yayınları

- Millerson, G., (2009). Televizyonda Yapım ve Yönetim. Deniz Y. Kadioğlu (Çev.). Ankara: Tur-Gen
- Mine Mangır...[et. (1990). Psikolojide üç büyükler : (Jean Piaget, Sigmund Freud, Erik Homburger Erikson. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Monaco, J., & çev. Ertan Yılmaz. (2013). Bir Film Nasıl Okunur? : Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı : Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası ; çev. Ertan Yılmaz. Oğlak Yayıncılık.
- Mutlu, E. (1994), İletişim Sözlüğü, Ankara: Ark Yay.
- Neuman, W. R. (2016), "The Digital Difference: Media Technology And The Theory Of Communication Effects", Harvard University Press
- Niş, N.& Eryılmaz, T. (1979), Sinemanın Çağdaşlaşması, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, S.B.F. Basın ve Yayın Y.O. Basımevi
- Öktem, Ü., (2020). Descartes'da İlk Hakikat: Cogito. Dört Öge , no.18, 51-71.
- Önbayrak, N. (2014). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekliği . Marmara İletişim Dergisi, 13(13), 187-203. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/446/3525>
- Özkan, D. (2012). Modern Sanatta Öznelerarasılık, Refleksivite ve Tamamlanabilirlik, Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 3
- Özkiraz, A. (2003).“Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum”. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Öztürk, O. (1985). Psikanaliz ve Psikoterapi, Sevinç Matbaası, Ankara
- Özüaydın, N. (2013). Tiyatroda Gerçeklik İllüzyonunun Yaratılmasında Oyuncunun Sahiciliğinin Önemi . Art-e Sanat Dergisi , 6 (12) , 108-119 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20732/221558>

- Panofsky, E., & çev. Engin Akyürek. (1995). Gotik mimarlık ve skolastik felsefe : Orta Çağda sanat, felsefe ve din arasındaki benzerliklerin incelenmesi ; çev. Engin Akyürek. Kabalcı.
- Parlak, B. (2011), Kamu Yönetimi Sözlüğü, MKM Yayıncılık, Bursa.
- Patton, M. Q. (2018). Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri, (Çeviri Ed: Bütün, M. & Demir, S.B.). 2. Baskı, Ankara: Pegem Akademi.
- Peirce, C. (1982). Writings of Charles S. Pierce. Cilt: 1.
- Peirce, C. (1984). Writings of Charles S. Pierce. Cilt: 2.
- Platon (2011). Devlet. (Çev. Sabahattin Eyuboğlu & M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon, (1986). Devlet, Çeviren: S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz, İstanbul
- Poe, M. (2015). İletişim Tarihi Konuşmanın Evreninden İnternete Medya Ve Toplum. Işık Yayınları.
- Postman, N., (2004). Televizyon Öldüren Eğlence. İstanbul: Ayrıntı
- Poulaki, M.(2012). Self-Reflexivity, Description, And The Boundaries Of Narrative Cinema, Cinéma&Cie (18). pp. 45-55., DOI: 10.7372/70979
- Price, S., Jr. (2011). *Exploring Audience Responses to Self-reflexivity in Television Narratives* (Order No. 3533822). Available from ProQuest Central; ProQuest Dissertations & Theses Global. (1262083613). Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/exploring-audience-responses-self-reflexivity/docview/1262083613/se-2?accountid=15572>
- Ribard, A., (2010). “İnsanlık Tarihi 1” Çev.: Necla Işık, Evrensel Basım Yayın, İstanbul
- Rotha, P., & Şener, çev. İ. (2000). Sinemanın öyküsü. İzdüşüm Yayınları.
- Russell, B., & Sencer, çev. M. (2002). Batı felsefesi tarih. Say Yayınları.

- Sabbah, Françoise, "The new media." Manuel Castells (der.), High Technology, Space, and Society, Sage, Beverly Hills, CA, 1985.
- Saint Augustinus, İtiraflar, çev: Dominik Pamir, İstanbul 1999, s.14-17; Saint Augustine, The City of God, trans.: Marcus Dods, New York 1950, s. 381
- Saldana, J. (2019). Nitel Araştırmacılar İçin Kodlama El Kitabı, Çev.: Aysel Tüfekçi, Süleyman Nihat Şad, Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara
- Sartre, J. P. (2009). Varoluşçuluk. A. Bezirci (Çev.) İstanbul: Say Yayınları
- Saussure, F. de, & Vardar, çev. B. (2001). Genel dilbilim dersler. Multilingual.
- Schapiro, J. S. (1966), Çağdaş Düşünce'de Toplumsal Tepki, çev. Mehmetcan Köksal ve Mehmet Harmancı, İstanbul: Köprü Yayınları
- Shiner, L. (2010). Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Stam, R. (1992). Reflexivity In Film And Literature From Don Quixote To Jean-Luc Godard, Columbia University Press
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş, çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin, Ayrıntı Yayınları
- Stam, R., Burgoyne, R. & Lewis, S. F. (2019). Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü (Çev. S. Gündeş). Es.
- Soydemir, S. (2012). Ulrich Beck ve Düşünsel Modernleşmenin Krizi, Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi, Cilt 4, No 2, 2012 ISSN: 2146-0817 (Online)
- Şahin, H. G. (2018). Cervantes'in "Cezayir Zindanları" Oyununda Türkler Ve Cezayir. <https://doi.org/10.33406/molesto.459821>
- Şenel, A. (1982). "İlkel Topluluktan Uygar Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi", Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay. Ankara

- Şentürk, R. (2011). Postmodern kaos ve sinema ; ed. Ender Özdemir. Avrupa Yakası Yayınları.
- Toffler, A. (2008), Üçüncü Dalga, Çev. Selim Yeniçeri, Koridor Yayıncılık, İstanbul.
- Toynbee, A. (2021)“ İnsan Soyu ve Toprak Ana”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Turani, A. (2011). Çağdaş Sanat Felsefesi. Remzi Kitabevi.
- Türkoğlu, N. (2004). İletişim Bilimlerinden ‘Kültürel Çalışmalar’a, Toplumsal İletişim, Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar, Babil Yayınları
- Türkyılmaz, Ç. (2011). Hegel'de gerçekleşme kavramı . Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi , 28 (1) , 0-0 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41212/505389>
- Tüzen, M. A. (2018). Hiyerarşik Varlık Zincirinden Modern Bireyin Doğuşuna. <https://doi.org/10.18795/gumusmaviatlas.495615>
- Twenge JM, Baumeister RF, DeWall CN, Ciarocco NJ, Bartels JM (2007) Social Exclusion Decreases Prosocial Behavior. Journal of personality and social psychology 92(1): 56-66
- Uca, O . (2014). Düşünsel Sosyolojide Yapı Eylem Etkileşimine Yönelik Bir Örnek Olay Araştırması. Sosyoloji Dergisi , (30) , 105-128 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosder/issue/41005/495503>
- Ülken, H.Z. (1968). Varlık ve Oluş, Ankara Üniversitesi Basımevi
- Van Dijk, J. (2016), "Ağ toplumu", Epsilon Yayıncılık
- Vardar, B. (2001). Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Vertov, Dziga. (2007). Sine-Göz, Çev. Ahmet Ergenç, İstanbul, Agora Kitaplığı
- Wallerstein, I. (2003). Liberalizmden Sonra. Erol Öz (Çev.), İstanbul: Metis

- Watson, James, and Anne Hill. *Dictionary of Media and Communication Studies*, Bloomsbury Academic & Professional, 2015. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/canakkale/detail.action?docID=400042> 1.
- West, D. (1998), *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, (Çev. Ahmet Cevizci), Paradigma Yay., İstanbul
- Westfall, R. S. (2004). *Modern bilimin oluşumu* (14. bs.). TÜBİTAK.
- Wollen, P., (2012). *Godard ve Karşı Sinema*, Çeviren: Öğr. Gör. Hasan Gürkan, İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi / Journal of Communication Studies, 3.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.
- Yaylagül, L. (2006) *Kitle İletişim Kuramları Egemen Eleştirel Yaklaşımlar*, Dipnot Yayınları, Ankara
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldızdöken, Ç., & Uludağ University, Uludağ Üniversitesi. (2017). Şüpheden Kartezyen Düşünceye Giden Yol. <https://doi.org/10.18795/gumusmaviatlas.305581>
- Yücel, Tahsin (2008). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.
- Şardağı, E., and R, Ayhan Yılmaz. “Anlatı Kuramı ve Reklamda Kullanımı: Anlatı Analizi Çerçevesinde Bir İnceleme,” 2019. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ir01942a&AN=hmn.maltepeunive..d4a1d69f76d9a934343e23099879aa64&lang=tr&site=eds-live>.
- Einsenstein, S. M., & Özön, çev. N. (1984). *Film duyum*. Payel Yayıncılık, İstanbul
- Hobsbawm, E. J., & Ersoy, çev. A. (2013). *Sanayi ve İmparatorluk*, Dost Kitabevi.