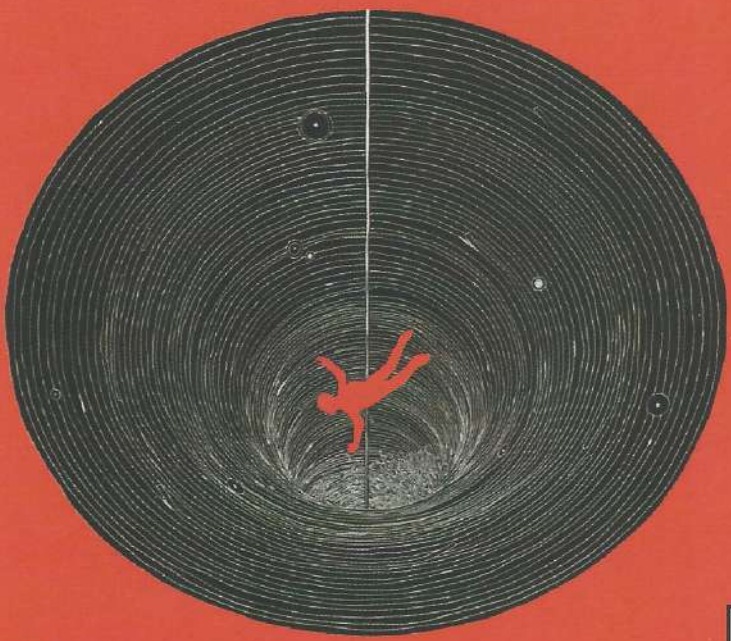
BYUNG-CHUL HAN

ANLATININ KRİZİ

Türkçesi: *Murat Erşen*



TEORİ

KETEBE

ISBN: 978-625-6698-97-0
© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com

Ketebe Yayınları: 1176 | **Teori**

Yayın Yönetmeni
Furkan Çalışkan

Dizi Editörü
Murat Erşen

Yayıma Hazırlayan
Adem Beyaz

Düzelti
Kübra Şimşek

Kapak
Harun Tan

Mizanpaj
Özkan Kaya

1. BASKI

Mayıs 2024
İstanbul

Ketebe Yayınları
Sertifika No: 49619
Maltepe Mahallesi Fetih
Caddesi No: 6 Dk: 2
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: 212 612 29 30
e-mail: ketebe@ketebe.com

Baskı ve Cilt
Sertifika No: 45103
Çınar Matbaacılık ve Yay. San.
Tic. Ltd. Şti. Yüzyıl Mah.
Matbaacılar Cad. Ata Han No: 34 K: 5
Bağcılar/İstanbul

© 2023 MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH.

© Özgün adı *Die Krise der Narration* olan bu kitabın Türkiye hakkı MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH ile anlaşmalı olarak AnatoliaLit Telif Ajansı aracılığıyla Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.'ye aittir. İzinsiz yayımlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

BYUNG-
CHUL HAN

ANLATININ KRİZİ

Türkçesi: *Murat Erşen*

KTB

Byung-Chul Han

Güney Koreli yazar ve kültür kuramcısı Byung-Chul Han, 1959'da Seul'de doğdu. 1980'de Almanya'ya yerleştikten sonra Freiburg ve Münih'te felsefe, Alman edebiyatı ve Katolik teolojisi okudu. İlerleyen dönemlerde etik, fenomenoloji, kültür kuramı, estetik, din, medya kuramı, popüler kültür, kültürlerarası felsefe, iktidar, neoliberalizm, kapitalizm gibi konulara yönelerek bunlar üzerine teoriler geliştirdi. 2012 yılından bu yana Berlin Sanat Üniversitesi'nde felsefe ve kültürel çalışmalar alanında dersler vermektedir. Neoliberalizme yönelik eleştirilerinin yer aldığı yayınları birçok dile çevrilmiştir. Özellikle son yıllarda yazdığı kitaplarla ve röportajlarıyla dikkatleri üzerinde toplamayı başaran Byung-Chul Han, günümüzün en çok okunan kültür teorisyenleri arasındadır.

Murat Erşen

Strasbourg Marc Bloch ve Galatasaray Üniversitelerinde felsefe eğitimi aldı. Çevirmen ve editör olarak özellikle felsefe alanında birçok kitabın Türkçeye kazandırılmasına vesile oldu.

İÇİNDEKİLER

Önsöz / 9

Anlatıdan Enformasyona / 15

Deneyim Yoksulluğu / 23

Anlatılan Yaşam / 29

Çıplak Yaşam / 37

Dünyanın Büyüsünün Bozulması / 43

Şoklardan Like'lara / 55

Anlatı olarak Teori / 61

Şifa Olarak Anlatı / 67

Anlatı Topluluğu / 73

Storyselling (Hikâye satma) / 79

Dikkat, hikâye başlıyor.
Hikâye anlatımı için biraz sabır lütfen.
Sonra da hikâye anlatımı boyunca sabır!

Peter Handke

ÖNSÖZ

Bugün herkesin ağzında bir "anlatı" lafıdır gidiyor. Oysa anlatı enflasyonu paradoksal olarak bir anlatı krizine işaret ediyor. Tüm bu *storytelling*[1*] yaygarasının ortasında, anlam ve istikamet eksikliğiyle kendini açığa vuran bir anlatı boşluğu hüküm sürüyor. Ne *storytelling* ne de anlatısal dönemeç *anlatının geri dönmesini* sağlayabilir. Bir paradigmanın kendi başına tematik hale gelmesi ve aynı zamanda popüler bir araştırma konusu olma yolunda ilerlemesi, *derinlere kök salmış bir yabancılaşmadan* kaynaklanır. Anlatılar hakkında bunca konuşulması, onların *işlevsizliğine* delalettir.

Anlatılar *varlığa* demirlediğimiz çapa olduğu sürece, yani bize *bir yer* tayin ettikleri, hayatı anlam, dayanak ve istikamet ile bezeyerek dünyada-olmayı evde-olmaya dönüştürdükleri sürece, başka bir deyişle, yaşamın kendisi bir anlatıyken, hikâye anlatıcılığından veya anlatıdan asla söz edilmemiştir. Bu tür

1 Burada ve metnin genelinde İngilizce haliyle geçmektedir. Bu tabir, hikâyelerin hakiki anlamda anlatılması olan "Geschichten erzählen"in aksine, metalaştırılmış anlatım biçimleri için kullanılmaktadır (özellikle son bölüme bakınız). Bu nedenle "storytelling" ifadesi Walter Benjamin'in hakiki manada anlatmanın özelliklerini ortaya koyduğu meşhur "Der Erzähler" (Hikâye Anlatıcısı) adlı denemesiyle ilişkilendirilmemelidir. (İngilizceye Çevirenin Notu)

kavramların kullanımında yaşanan enflasyon tam da anlatılar başlangıçtaki güçlerini, çekim kuvvetlerini, esrarlarını, hatta büyülerini kaybettiklerinde baş gösterir. Bir kez *inşa edilmiş, kurgulanmış* bir şey olarak görülünce *içsel hakikat* anlarını yitirirler. Kendileri de olumsal, değişebilir ve değiştirilebilir olarak kabul edilirler. Artık bağlayıcı, birleştirici bir tarafları kalmamıştır. Artık bizi *varlığa* demirlemezler. Anlatılarla ilgili mevcut tantanaya ve reklam furyasına rağmen, *anlatı-sonrası bir çağda* yaşıyoruz. İddiaya göre insan beyninin anlatısal yapısından köklenen anlatı bilinci ancak anlatı-sonrası bir zamanda, yani *anlatı efsunu*nun dışında mümkündür.

Din, içsel hakikat ânına sahip tipik bir anlatıdır. Olumsallığı *anlatır*. Hristiyanlık, hayatın dört cephesini kuşatan ve onu varlığa demirleyen bir meta-anlatıdır. Zamanın kendisi anlatıyla yüklüdür. Hristiyan takvimi her güne bir anlam verir. Anlatı-sonrası dönemde, takvim anlatıdan arındırılır; anlamsız bir randevu çizelgesi haline gelir. Dinî bayramlar bir anlatının en önemli olayları, doruk noktalarıdır. Anlatı olmadan bayramlar, festival zamanları olmaz; var olma duygusunun yoğunlaştığı şenlikli ruh halleri doğmaz. Geriye sadece çalışma ve boş zaman, üretim ve tüketim kalır. Anlatı-sonrası dönemde bayramlar ticarileşir, birer etkinlik ve gösteri haline gelirler. Ritüeller de anlatı pratikleridir: Daima anlatısal bir bağlamda yer alırlar. Bir aşinalık yaratmaya yönelik simgesel teknikler olarak dünyada-olmayı evde-olmaya dönüştürürler.

Dünyayı değiştiren ve dünyayı açan bir anlatı, tek bir kişinin hevesiyle keyfi olarak yaratılamaz. Aksine, çeşitli güçlerin ve aktörlerin dahil olduğu karmaşık bir sürece varlığını borçludur. Nihayetinde bir anlatı, *zamanın ruh halinin bir ifadesidir. İçsel bir hakikat* anına sahip olan bu tür anlatılar, bugünün içi boşaltılmış, birbirinin yerine geçebilen ve olumsal anlatılarıyla, yani herhangi bir *çekim gücü*nden, *ağırlık*tan, herhangi bir *hakikat anı*ndan yoksun günümüzün mikro-anlatılarıyla tezat oluştururlar.

Anlatı bir *kapatma biçimi*dir. Anlamı ve kimliği kuran *kapalı* bir düzen yaratır. Açıklık ve sınırların çözülmesiyle karakterize edilen geç modernlikte, sonuçlandırma ve kapatma biçimleri giderek aşınır. Aynı zamanda, artan serbesti ve müsamahayla birlikte, kapamanın anlatı biçimlerine duyulan ihtiyaç da artmaktadır. Komplo teorileri de dahil olmak üzere popülist, milliyetçi ve aşırı sağcı ya da kabileci anlatılar bu ihtiyacı karşılamaktadır. Bunlar, *anlam ve kimlik sundukları* için benimsenirler. Ancak, olumsallık deneyiminin yoğunlaştığı anlatı-sonrası çağında, bu anlatıların güçlü bir bağlayıcılığı yoktur.

Anlatılar bir topluluk yaratır. Buna karşın *storytelling* yalnızca topluluğun metalaştırılmış bir biçimi olarak geçici bir toplum ortaya çıkarır: Bu toplumlar tüketicilerden oluşur. Hiçbir *storytelling*, insanların birbirlerine hikâyeler anlatmak için etrafında toplandıkları ateşi yeniden alevlendirmez. Bu ateş çoktan sönmüştür. Onun yerini, insanları bireysel tüketiciler olarak tecrit eden, ayıran dijital ekran almıştır. Tüketiciler yalnızdır. Bir topluluk oluşturmazlar. Sosyal medyada paylaşılan "hikâyeler" de anlatı boşluğunu dolduramaz. Bunlar yalnızca pornografik öz sunum ya da kendi reklamını yapma biçimleridir. İçerik yayınlamak, beğenmek ve paylaşmak, anlatı krizini yoğunlaştıran tüketimci pratiklerdir.

Kapitalizm, *storytelling* yoluyla, anlatıyı kendine mal eder ve tüketime sunar. *Storytelling*, tüketilebilir bir formda anlatılar üretir. Ürünlere duygu yükler. Benzersiz deneyimler vadeder. Anlatıları ve duyguları satın alır, satar ve tüketiriz. *Hikâyeler satar*. *Storytelling*, *storysellingdir*.

Anlatı ve enformasyon karşıt güçlerdir. Enformasyon olumsallık deneyimini yoğunlaştırırken, anlatı rastlantısallığı zorunluluğa dönüştürerek onu azaltır. Enformasyon *varlığın sağlamlığı*ndan yoksundur. Niklas Luhmann bunu açık bir şekilde ifade eder: "[Enformasyonun] kozmolojisi bir varlık

kozmolojisi değil, olumsallık kozmolojisidir."[2] *Varlık* ve *enformasyon* birbirini dışlar. Bu nedenle *varlık noksanlığı, varlığın unutulması,* enformasyon toplumuna içkindir. Enformasyon eklemeli ve kümülatiftir. Anlamın taşıyıcısı değildir, oysa bir anlatı anlam taşır. "Anlam"ın asıl manası yöndür. Bugün, her konuda malumat sahibiyiz ancak oryantasyondan yoksunuz. Ayrıca enformasyon zamanı parçalara ayırarak sadece şimdiki anlardan oluşan zaman dizisi yaratır. Buna karşın bir anlatı, zamansal bir süreklilik, yani bir *hikâye* ortaya koyar.

Bir yandan toplumun enformatikleşmesi, onun anlatısızlaşmasını hızlandırmaktadır. Diğer yandan, enformasyon tsunamisinin ortasında anlam, kimlik ve yönelim ihtiyacı, yani *kendimizi kaybetme riskiyle karşı karşıya olduğumuz sık enformasyon ormanını temizleme* ihtiyacı ortaya çıkmaktadır.

Komplo teorileri de dahil olmak üzere geçici anlatı seli ve enformasyon tsunamisi nihayetinde aynı madalyonun iki yüzüdür. Enformasyon ve veri denizinde sürüklenirken, bir *anlatı çapası* ararız.

Bugün, günlük yaşamımızda birbirimize artık daha az hikâye anlatıyoruz. Hikâye anlatmak düşüşte çünkü iletişim enformasyon alışverişi şeklinde gerçekleşiyor. Sosyal medyada neredeyse hiç hikâye anlatılmıyor. Hikâyeler empati kapasitelerini geliştirerek insanları birbirine bağlar. Gerçek bir topluluk yaratırlar. Akıllı telefon çağında empatinin ortadan kaybolması, bu teknolojinin bir hikâye anlatma aracı olmadığının açık bir işaretidir. Teknik özellikleri zaten hikâye anlatmanın önünde bir engeldir. Tuşlarla yazmak, dokunmak ve kaydırmak anlatı jestleri değildir. Bir akıllı telefon yalnızca hızlandırılmış enformasyon alışverişine izin verir. Anlatıcılık ise yakın dinleme ve derin dikkat gerektirir. Anlatı topluluğu dikkatli dinleyicilerden oluşan bir topluluktur. Gelgelelim

2 Niklas Luhmann, "Entscheidungen in der Informationsgesellschaft." https://www.fen.ch/texte/gast_luhmann_informationsgesellschaft.htm.

dikkatle dinleme sabrını, hatta hikâye anlatma sabrını giderek kaybediyoruz.

Tam da her şeyin bu kadar olumsal, keyfi, geçici ve rastlantısal hale geldiği, bağlayıcı ve birleştirici olan her şeyin çözüldüğü, yani mevcut olumsallık fırtınasının ortasında hikâye anlatıcılığı için bir vaveyla kopar. Anlatı enflasyonu, olumsallıkla baş edebilme ihtiyacına işaret etmektedir. Ancak hikâye anlatıcılığı, yönünü kaybetmiş, anlamdan yoksun enformasyon toplumunu yeniden istikrarlı bir anlatı topluluğuna dönüştürmekten acizdir. Aksine, hikâye anlatıcılığı çağımızın patolojik bir olgusudur. Anlatı krizinin uzun bir geçmişi vardır. Bu çalışma, bunun izini sürmeye çalışmaktadır.

ANLATIDAN ENFORMASYONA

Fransız günlük gazetesi *Le Figaro*'nun kurucusu Hippolyte de Villemessant, enformasyonun özünü şu sözlerle ifade etmiştir: "Okurlarım açısından [Paris'in] Latin Mahallesindeki bir tavan arası yangını Madrid'deki bir devrimden daha önemlidir." Walter Benjamin'e göre bu söz, "en iyi işitilen şeyin artık uzaktan gelen istihbarat değil, en yakındakine tutamak sağlayan enformasyon olduğunu çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır."[1] Gazete okurunun dikkati sadece yakındakine yönelir. *Büzüşerek* sadece meraka dönüşür. Modern gazete okuru, bakışlarının uzaklara kaymasına ve orada oyalanmasına izin vermek yerine bir haberden diğerine atlar. Modern okur *uzun, yavaş ve oyalanan bakışını* kaybetmiştir.

Bir *hikâye*nin içine gömülmüş bir haber, enformasyondan tamamen farklı bir mekânsal ve zamansal yapıya sahiptir. "Uzaklardan"[2] gelir. Bu *mesafe* onun karakteristik özelliğidir. Modernitenin öz niteliği, mesafenin, uzaklığın aşamalı olarak yıkılmasının yerini mesafesizliğe, boşluksuzluğa bırakmasıdır. Enformasyon, her şeyi ulaşılabilir kılan mesafesizliğin

1 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı," *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek - Sabir Yücesoy, Metis, 2012, s. 82.

2 *A.g.e.*, s. 82.

tezahürüdür. *Ulaşılamaz bir mesafe*, gelen bir habere damgasını vurur. Ulaşılabilirliğin, öngörünün ve hesaplanabilirliğin ötesinde tarihsel bir olayı ilan eder. Sanki *kaderin kaçınılmaz gücüyle* karşı karşıyaymışızcasına onun insafına kalmışızdır.

Enformasyon kaydedildiği andan itibaren hayatta kalmaz: "Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Kendini tümüyle o âna teslim etmeli, zaman kaybetmeden kendini ona açıklamalıdır."[3] Enformasyondan farklı olarak haber, içinde bulunulan anın ötesinde gelecekle ilişki kuran zamansal bir genişliğe sahiptir. *Tarihe gebedir*. İçinde geniş bir anlatısal yankı barındırır.

Enformasyon, haber peşinde dünyayı tarayan muhabirlerin ortamıdır. Hikâye anlatıcısı ise muhabirin karşı-figürüdür. Bir hikâye anlatıcısı bilgi vermez ya da açıklama yapmaz. Aslında, anlatma sanatı enformasyonun saklanmasını icap ettirir: "Esasında, hikâyeyi açıklama katmadan anlatabilmek, anlatma sanatının yarısı eder."[4] Saklanan bilgi, yani açıklamanın olmaması, anlatının gerilimini artırır.

Mesafesizlik uzaklığı olduğu kadar yakınlığı da yok eder. Yakınlık mesafesizlikle aynı şey değildir, çünkü uzaklık yakınlığın içinde kayıtlıdır. Yakınlık ve uzaklık birbirlerine neden olur ve birbirlerine can verir. Aurayı yaratan, yakınlık ve uzaklık arasındaki bu etkileşimdir: "İz, onu geride bırakan şey ne kadar uzakta olursa olsun, bir yakınlığın tezahürüdür. Aura, onu ortaya çıkaran şey ne kadar yakın olursa olsun, bir uzaklığın tezahürüdür."[5] Aura *anlatısaldır* çünkü *mesafe onun içine işlemiştir*. Buna karşın enformasyon, mesafeyi ortadan kaldırarak dünyayı aurasız bırakır ve onun büyüsünü bozar. Dünyayı *sabitler* ve böylece onu ulaşılabilir kılar. Mesafeye işaret eden "iz" imalarla doludur; *bizi anlatmaya teşvik eder*.

---

3 *A.g.e.*, s. 83.

4 *A.g.e.*, s. 82.

5 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften, Bd. V.1, Frankfurt, 1991, s. 560.

Modernitede anlatı krizinin nedeni enformasyon tufanıdır. Anlatı ruhu bu akış tarafından boğulmuştur. Benjamin'in ifadesiyle: "Anlatma sanatı nadir hale geldiyse, enformasyonun yayılması bu halde belirleyici bir rol oynamıştır."[6] Enformasyon, açıklanamayan, sadece anlatılan olayları kenarlara iter. Bir anlatının kenarlarında kıyılarında genellikle harikulade ve gizemli bir şeyler vardır. Bu, sırrın karşıtını temsil eden enformasyonla bağdaşmaz. Açıklama ve anlatı birbirini dışlar:

> Her yeni günle birlikte yerküreyle ilgili haberler alıyoruz, ama artık dikkate değer hikâyelerimiz pek yok. Bu böyle, çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle, günümüzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor.[7]

Benjamin'e göre Herodotos anlatının kadim ustasıdır. Psammetikhos'un hikâyesi onun anlatım sanatının en iyi örneğidir. Mısır firavunu Psammetikhos Pers kralı Kambyses'e yenilip esir düştüğünde, Kambyses esirini aşağılamak için onu Perslerin zafer alayını izlemeye zorlamıştır. Her şey öyle ayarlanmıştır ki Psammetikhos kızını bir hizmetçi olarak, testiyle kuyuya giderken görür. Bütün Mısırlılar bu görüntü karşısında ağlayıp yakınırken, Psammetikhos öylece durur; gözlerini yere diker, kılı kıpırdamaz, ağzından tek bir söz çıkmaz. Alayın bir parçası olarak idama götürülen oğlunu gördüğünde de yine tepkisiz kalır. Ama esirler arasında yaşlı, yoksul düşmüş hizmetkârını seçince, derin bir acıya kapılıp dövünmeye başlar.[8] Benjamin'e göre bu hikâye, hakiki hikâye anlatıcılığının ne olduğunu açığa vurur. Mısır kralının neden sadece hizmetkârını gördüğünde ağıt yakmaya başladığını açıklamaya çalışmanın anlatının gerilimini yok edeceğine inanır:

---

6 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı," s. 82.

7 *A.g.e.*, s. 82.

8 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı," s. 83. Benjamin, Psammetikhos'un öyküsünü kelimesi kelimesine alıntılamaz. Hikâyenin aslı özetinden önemli ölçüde farklıdır. Görünüşe göre Benjamin, Michel de Montaigne'in *Denemeler*'de sunduğu versiyonu takip ediyor.

> Herodotos, hiçbir açıklama yapmaz. Hikâyeyi olabilecek en kuru üslupta aktarır. Eski Mısır'a ait bu hikâyenin binlerce yıl sonra insanları hâlâ şaşırtıp düşündürüyor olmasının nedeni de bu. Tıpkı piramitlerin hava geçirmeyen bölmelerinde binlerce yıl kapalı kalmış tohum tanelerinin, yeşerme güçlerini bugüne kadar koruyabilmiş olmaları gibi...[9]

Benjamin'e göre bir öykü "kendini tüketmez. Enerjisini korur, yoğunlaştırır ve uzun bir süre sonra bile onu serbest bırakabilir."[10] Enformasyonun zamansallığı tamamen farklıdır. Sadece kısa bir süre için geçerlidir, bu yüzden de çabucak tükenir. Yalnızca bir an için etkilidir. Enformasyon parçaları tahıl tohumlarına değil toz zerreciklerine benzer. Filizlenme gücünden yoksundurlar. Bir kez kaydedilince, dinlenmiş telefon mesajları gibi hemen unutulurlar.

Benjamin'e göre, anlatının gerilemesinin en erken belirtisi, modernitenin başlangıcında romanın yükselişidir. Bir anlatı deneyimden beslenir ve onu bir nesilden diğerine aktarır. "Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır -kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan- ve bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir."[11] Buna karşın roman, "yaşayanların derin şaşkınlığının"[12] bir ifadesidir. Anlatı bir topluluk yaratır; roman ise kendini tecrit etmiş, yalnız bir bireyden doğar. Bir roman psikolojikleştirir ve yorumlar, bir anlatıysa betimsel olarak ilerler: "Olağanüstü ve mucizevi şeyleri bütün ayrıntılarıyla anlatır, ama okuru hiçbir zaman olayların arkasındaki psikolojik bağı kabul etmeye zorlamaz."[13] Ancak, anlatının nihai düşüşü romanla değil, kapitalizmin hâkimiyeti altında enformasyonun yükselişiyle gelir:

9 *A.g.e.*

10 *A.g.e.*

11 *A.g.e.*, s. 81.

12 *A.g.e.*

13 *A.g.e.*, s. 82.

> Öte yandan, burjuvazinin gelişmiş kapitalizmde matbaayı en önemli araçlardan biri kılarak egemenliğini tam olarak kurmasıyla birlikte, kökeni ne kadar eskiye uzanırsa uzansın daha önce destan türü üzerinde hiçbir zaman belirleyici bir etkisi olmamış yeni bir iletişim biçimi ortaya çıktı. Ama artık bu iletişim biçiminin böyle bir etkisi var. Hikâye anlatıcılığına en az roman kadar yabancı... bu yeni iletişim biçimi enformasyondur.[14]

Hikâye anlatmak bir gevşeme hali gerektirir. Benjamin'e göre "zihinsel gevşemenin doruğu" can sıkıntısıdır. "Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı."[15] "İçi ipeklerin en parlak ve renkli olanıyla astarlanmış sıcak gri bir kumaştır. Rüya görürken kendimizi bu kumaşa sararız."[16] Gürültülü enformasyon - "yapraklardaki ufacık bir hışırtı"[17]- rüya kuşunu kaçırmaya yeter. Basının mırıltısı arasında "artık dokumak ve eğirmek" mümkün değildir, sadece uyaran olarak bilginin üretimi ve tüketimi söz konusu olabilir.[18]

Anlatmak ve dinlemek birbirini besler. Anlatı topluluğu *dikkatli dinleyicilerden oluşan bir topluluktur*. İtinalı dinlemenin doğasında özel bir tür dikkat vardır. Dikkatle dinleyen insanlar kendilerini unuturlar; *kendilerini* duyduklarına kaptırırlar: "Dinleyici kendini ne kadar unutursa, dinledikleri hafızasında o kadar derin izler bırakır."[19] Dikkatle dinleme yeteneğimizi

14 *A.g.e.*, s. 81-82.

15 *A.g.e.*, s. 84.

16 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 161.

17 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı," s. 84: "Yapraklardaki hışırtı" (*Rauschen im Blätterwald*): "Blätterwald," sayıları giderek artan ve nitelikleri ile uyuşması gerekmeyen basın yayın organları için halk arasında kullanılan ve birazcık küçümseyici bir tabirdir. (i.ç.n.)

18 *A.g.e.*, s. 84. "Onunla birlikte dinleme yeteneği de kayboluyor, dinleyiciler topluluğu dağılıp gidiyor. Çünkü anlatıcılık her zaman hikâyeleri tekrarlama sanatı olmuştur; hikâyeler akılda tutulamayınca da bu sanat yok olur. Yok olur; çünkü hikâyeler dinlenirken onları eğirip dokuyan birileri yoktur artık."

19 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı," s. 84.

giderek kaybediyoruz. *Tribünlere oynuyoruz*; kendimizi unutup yoğun bir şekilde dinlemek yerine *birbirimize kulak misafiri oluyoruz.*

İnternette, *dijital yaprakların hışırdadığı* bu mekânda, rüya kuşu yuva kuramaz. Enformasyon peşinde koşanlar onu kaçırır. Can sıkıntısının ortaya çıkmasına izin verilmeyen günümüzün hiperaktivite durumunda, asla derin zihinsel gevşeme durumuna ulaşamayız. Enformasyon toplumu *zihinsel gerilimin yükseldiği* bir çağdır, çünkü enformasyonun özü sürpriz ve sağladığı uyarıcıdır. Enformasyon tsunamisi, algı aygıtımızın sürekli uyarıldığı anlamına gelir. Tefekküre dalmayı imkânsızlaştırır. Dikkati parçalar. Anlatmak ve dikkatli dinlemek için gerekli olan tefekküre dalmayı engeller.

Dijitalleşme, Benjamin'in öngöremeyeceği bir süreci başlatır. Benjamin enformasyonu basınla ilişkilendirir; onun için basın, anlatı ve romanın yanı sıra bir iletişim biçimidir. Ancak dijitalleşme sürecinde enformasyon tamamen farklı bir statü kazanır. *Gerçekliğin kendisi enformasyon ve veri biçimini alır.* Çoğunlukla, gerçekliği ya enformasyon açısından ya da enformasyonun merceğinden algılarız. Bilgi bir temsildir, yani yeniden sahnelemektir. Gerçeklik enformasyon biçimini aldığında, dolaysız mevcudiyet zayıflar. Dijitalleşme her şeye enformasyon formu verdiğinde, gerçeklik dümdüz olur.

Benjamin'den bir asır sonra, enformasyon *yeni bir varlık biçimi*, hatta *yeni bir tahakküm biçimi* haline geliyor. Neoliberalizmin yanı sıra, baskı yoluyla değil, baştan çıkarma yoluyla işleyen bir enformasyon rejiminin kurulduğunu görüyoruz. Bu rejim, *akıllı* bir biçim alıyor. Buyruklar ya da yasaklar yoluyla işlemiyor. Bizi susturmuyor. Aksine, bu akıllı tahakküm biçimi sürekli olarak bizden görüşlerimizi, ihtiyaçlarımızı ve tercihlerimizi iletmemizi, hayatlarımızı anlatmamızı, mesajlar göndermemizi, paylaşmamızı ve beğenmemizi istiyor. Özgürlük bastırılmıyor ama kapsamlı bir şekilde sömürülüyor.

Kontrol ve manipülasyona dönüşüyor. Görünmesi gerekmediği için akıllı tahakküm son derece etkilidir. Özgürlük ve iletişim yanılsamasının arkasına saklanır. Göndererek, paylaşarak ve beğenerek kendimizi tahakküm bağlamına tâbi kılarız.

Enformasyon ve iletişim furyası sersemletici. Artık iletişimimizin efendisi değiliz; aksine, bilinçli kontrolümüzden kaçan hızlandırılmış bir enformasyon alışverişine tâbiyiz. İletişim giderek daha fazla dış güçler tarafından kontrol ediliyor. Görünen o ki algoritmalar tarafından idare edilen otomatik, mekanik bir süreç tarafından yönlendiriliyor, ancak bu süreç bizim haberimiz olmadan gerçekleşiyor. Algoritmik kara kutunun insafına kaldık. İnsanlar olarak kontrol edilebilen ve sömürülebilen veri setlerine indirgenmiş durumdayız.

Enformasyon rejiminde Georg Büchner'in söyledikleri hâlâ geçerliliğini koruyor: "Bizler birer kuklayız, bilinmeyen güçler tarafından ipleri çekilen kuklalar, bizler kendimiz bir hiçiz, hiç!"[20] Tek fark şu. Bugün bizi yönlendiren güçler o kadar incelikli ve gizli ki artık onların farkına varamıyoruz. Hatta onları özgürlükle karıştırıyoruz. Charlie Kaufman'ın kukla animasyonu *Anomalisa*, akıllı tahakkümün mantığını gözler önüne serer. Tüm insanların birbirine benzediği ve aynı sesle konuştuğu bir dünyayı tasvir eder. Bu dünya, paradoksal bir şekilde, sürekli özgünlük ve yaratıcılık çağrılarının yapıldığı neoliberal cehennemi açığa vurur. Filmin kahramanı Michael Stone, başarılı bir motivasyon koçudur. Bir gün aniden kendisinin bir kukla olduğunu fark eder. Ağzı yüzünden düşer. Onu elinde tutarken şaşırıp kalır, çünkü ağzı hâlâ kendi kendine konuşmaya devam etmektedir.

20 Georg Büchner, *Danton'un Ölümü*, II. Perde, s. 80-81.

DENEYİM YOKSULLUĞU

Walter Benjamin, ölüm döşeğindeyken oğullarına üzüm bağında gömülü bir hazine olduğunu söyleyen yaşlı adama dair bir fablla başlar "Deneyim ve Yoksulluk"[1] başlıklı makalesine. Oğullar her gün bağı kazıp dururlar ama hiçbir yerde hazineden eser yoktur. Sonbahar geldiğinde, babalarının onlara bir deneyim aktardığını fark ederler: "Bereket, altında değil, emektedir." Çünkü bağdan kaldırdıkları hasat tüm ülkedeki bağlarla karşılaştırılamayacak kadar boldur. Deneyime karakterini veren şey, anlatı yoluyla bir nesilden diğerine aktarılmasıdır. Benjamin modernitede deneyimin kaybolmasından yakınır:

> Nereye gitti bütün bunlar? Hâlâ adamakıllı bir şeyler anlatacak insanlara rastlanabiliyor mu? Ölüm döşeğindeki insanlardan, bir aile yüzüğü gibi kuşaktan kuşağa geçen böylesine dayanıklı sözler bugün nerede var? Bir atasözü bugün kimin yardımına koşuyor? Deneyimine dayanarak gençlerle baş etmeyi kim deneyecek?

1 Bu metin Walter Benjamin, *Illuminationen – Ausgewählte Schriften I* (1920-1940) içinde yer almaktadır. Paul Scheerbart'ın *Cam Mimarlığı* kitabının (Arketon, 2020, çev. Hüseyin Tüzün) önsözü olarak yayınlanmıştır. Biz alıntılarda 10/12/2020 tarihinde aynı çeviriyi internette yayınlayan e-skop'u takip edeceğiz.

Ağızdan ağza aktarılan iletişimsel deneyim giderek nadir hale geliyor. Hiçbir şey aktarılmıyor; hiçbir şey anlatılmıyor.

Benjamin'e göre hikâye anlatıcısı "okuruna nasihat verebilecek kişidir."[2] Böyle bir nasihat sadece sorunlara çözüm getirmekle, sorulara verilmiş cevap olmakla kalmaz. Daha ziyade, bir hikâyenin nasıl *devam ettirileceğine* dair bir öneridir. Nasihat isteyen kişi de akıl veren kişi de bir anlatı topluluğuna aittir. Nasihat isteyenlerin kendileri de hikâyeyi *anlatabilir* durumda olmalıdır. Gerçek hayatta, nasihat bir anlatı bağlamında aranır ve verilir. Bilgelik olarak, "gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiştir."[3] Bilgelik bir anlatı olarak *yaşamın içine gömülüdür*. Hayat artık anlatılamıyorsa, bilgelik bozulur ve yerini *sorun çözme teknikleri* alır. Bilgelik, *anlatılan hakikattir*: "Hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor."[4]

Deneyim, gelenek ve süreklilik gerektirir. Deneyim yaşamı sabitler ve yaşamın anlatılmasını mümkün kılar. Deneyim parçalandığında, artık bağlayıcı ya da istikrarlı bir şey kalmadığında, geriye kalan tek şey *çıplak yaşam*dır, bir nevi *hayatta kalmak*tır. Benjamin, moderniteye ve onun deneyim yoksulluğuna karşı kuşkuculuğunu kesin terimlerle ifade eder:

> Deneyim değer kaybetti… Henüz atlı tramvayla okula gitmiş bir nesil, şimdi açık gökyüzünün altında duruyordu; öyle bir manzara ki hiçbir şey değişmeden kalmamıştı; bulutlar ve bir de yıkıcı akımların ve patlamaların olduğu bir güç alanının ortasındaki minicik, güçsüz insanın bedeni hariç.

Benjamin, taşıdığı şüphelere rağmen, moderniteye ilişkin -sınırlı- bir iyimserliği sık sık açığa vurur. Çoğu kez matemli bir tondan coşkulu bir tona geçer. Dahası deneyimin yok oluşun-

2 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı," s. 80.

3 *A.g.e.*

4 *A.g.e.*

da "yeni bir güzellik" görebileceğine inanır. Deneyim yoksulluğunun yeni bir barbarlık biçimi olduğunu kabul eder, ancak bunda olumlu bir şeyler bulunabileceğini iddia eder: "Barbarlık mı? Evet, gerçekten öyle. Barbarlığın yeni, olumlu bir kavramını tanıtmak için söylüyoruz bunu. Çünkü, deneyimdeki yoksulluk barbarı nereye götürür?"

Deneyim tarihsel bir süreklilik kurar. Yeni barbarlar kendilerini deneyimin gömülü olduğu gelenek bağlamından kurtarırlar. Deneyimin yoksulluğu barbarları "sıfırdan başlamaya" zorlar. *Yeni olanın tutkusuyla* hareket ederler. Bir *tabula rasa* ile başlarlar. Kendilerini anlatıcıları olarak değil, "kurucular"[5] olarak görürler. Benjamin yeni barbarlığı genelleştirir ve onu yeninin ilkesine dönüştürür: "Descartes böyle bir kurucuydu; önce tüm felsefesi için bir kere şu kesinlikten başka bir şey istememişti: 'Düşünüyorum, öyleyse varım' ve bundan yola çıktı."

Yeni barbarlar deneyim yoksulluğunu bir özgürleşme ânı olarak kutlarlar:

> Deneyim yoksulluğu; sanki insanlar yeni deneyim özlemi çekiyormuş gibi anlamamak gerekir bunu. Hayır, deneyimlerden kurtulmanın özlemini çekiyorlar, doğru dürüst bir şeyler ortaya çıksın diye, dış ve sonunda iç yoksunluklarını öylesine saf ve açıkça önemseyebilecekleri bir çevreyi özlüyorlar.

Benjamin, deneyim yoksulluğunu doğrulayan ve bu konuda hiçbir yanılsamaya kapılmayan bir dizi modern sanatçı ve yazarı listeler. Onlar "en baştan başlamak"tan ilham alırlar.

---

5 "Çünkü, deneyimdeki yoksulluk barbarı nereye götürür? Baştan başlaması için en başa götürür; yeniden başlaması için, azla idare etmesi için; azdan çıkarak tasarım yapması için ve bu arada ne sağa ne de sola bakmaması için. Büyük tasarımcıların arasında hep önce masayı temizleyip boşaltan amansızlar vardır. Çünkü bir çizim masası olsun istemişlerdir; çünkü onlar tasarımcıydı. Descartes böyle bir tasarımcıydı; önce tüm felsefesi için bir kere şu kesinlikten başka bir şey istememişti: 'Düşünüyorum, öyleyse varım' ve bundan yola çıktı. Einstein da böyle bir tasarımcıydı..." "Deneyim ve Yoksulluk."

Burjuvazinin köhne dünyasına veda etmeye ve "onun yerine, yeni doğmuş bir çocuk gibi çağın kirli kundak bezlerinde çığlık çığlığa yatan çıplak çağdaşlarına yönelmeye" kararlıdırlar. Kendilerini şeffaflığa adarlar ve gizli olan, yani auraya ilişkin her şeyi reddederler. Hümanizmle alakalı her şeyi de reddederler. Benjamin, çocuklarına "Peka," "Labu" ya da "Aviachim" -bir havayolu şirketinin adı- gibi "gayri insanileştirilmiş" isimler vermekten hoşlandıklarına işaret eder. Benjamin'e göre Paul Scheerbart'ın camdan evi[6], insanoğlunun gelecekteki yaşamının simgesidir:

> Camda hiçbir şeyin tutunamaması, öylesine sert ve pürüzsüz bir malzeme olması boşuna değil. Aynı zamanda soğuk ve tarafsız. Camdan nesnelerin "aura"sı yoktur. Cam zaten gizemin düşmanıdır.

Benjamin, yeni barbarlar arasında Mickey Mouse'u da sayar:

> Yorgunluğu uyku izler; günün hüznünü ve karamsarlığını düşlerin telafi etmesi ve uyanıkken gerçekleştirmek için gerekli gücün olmadığı o çok basit, ama bir o kadar da harika varoluşu gerçekleşmiş olarak göstermesi hiç de ender değildir. Mickey Mouse'un varoluşu günümüz insanı için böyle bir düştür.

Benjamin, Mickey Mouse'un varoluşuna rengini veren hafifliğe hayranlık duyar. Mickey Mouse dünyayı yeniden büyüleyen bir kurtuluş figürü haline gelir:

> Günlük yaşamın bitmek bilmeyen karmaşıklıklarında bitap düşen insanların gözünde kurtarıcı bir varoluş belirir; bu insanlar için yaşamın amacı, imkânların sonsuz ufkunda ancak en uzak kaçış noktası olarak ortaya çıkar; bu kurtarıcı varoluş, bir arabanın hasır bir şapkadan daha ağır olmaması ya da ağaçtaki meyvenin bir sıcak hava balonu denli çabuk yuvarlaklaşması gibi, her değişiminde en basit ve aynı zamanda en rahat şekilde kendi kendine yeter.

6 Paul Scheebart, *Glasarchitektur*, Berlin, 1914, s. 29.

"Deneyim ve Yoksulluk" kararsızlıklarla doludur. Sonlara doğru, modernitenin coşkulu savunusu, Benjamin'in moderniteye karşı derinlerde yatan şüpheciliğiyle daha uyumlu olan ölçülü bir değerlendirmeye bırakır yerini. İkinci Dünya Savaşı'nı önceden haber veren Benjamin şöyle yazar:

> Yoksullaştık. "Güncel"in bozuk parasını ödünç alabilmek için insanlık mirasını birbiri ardına, çoğu kez değerinin yüzde biri karşılığında tefeciye rehin bırakmak zorunda kaldık. Ekonomik kriz kapıda, ardında bir gölge, yaklaşan savaş.

Modernite en azından *vizyonları* olan bir dönemdi. Paul Scheerbart'ın vizyoner yazılarının gerçek kahramanı olan cam, insan kültürünü bir üst seviyeye taşıyacak geleceğin aracı olacaktı. Scheerbart, *Cam Mimarlığı* adlı manifestosunda camın evrensel yapı malzemesi olduğu bir dünyanın güzelliğini tasarlar. Cam mimarlığı dünyayı adeta "ışıltılı mücevherler ve minelerle süslenmiş"çesine dönüştürecekti. O zaman, "dünyanın her yeri Binbir Gece Masallarındaki bahçelerden daha görkemli olacaktı." Parlak, renkli ve havada asılı duran cam binalardan oluşan bir dünyada insanlar daha mutlu olacaktı. Scheerbart'ın vizyonları güzellik ve insan mutluluğuyla ilgilidir ve geleceğin aracı olan cama özel bir aura kazandırır. Gelecekle ilgili gerçek anlatılar bir aura yayar çünkü gelecek bir *mesafe fenomeni*dir.

Moderniteye can veren, ilerlemeye olan inanç, bir yola çıkış atmosferi, masaları temizleyip yeniden başlamak ve devrim ruhudur. *Komünist Manifesto* da geleceğe dair bir anlatıdır; geleneksel düzene kararlılıkla sırt çevirir. Manifesto "var olan tüm toplumsal koşulların zor yoluyla yıkılması"ndan[7] bahseder. Gelmekte olan toplum hakkında *büyük bir anlatıdır*. Modernite, Bertolt Brecht'in kullandığı bir ifadeyle, belirgin bir "başlangıç hissine" sahiptir. Masayı temizledikten sonra, "büyük tabula rasa"[8] üzerinde oynar.

---

7 Karl Marx, *Komünist Parti Manifestosu*, çev. Rekin Teksoy, Oğlak, 2009, s. 50.

8 Bertolt Brecht, *Journale 2. Autobiografische Notizen 1941–1955*, Frankfurt, 1995, s. 19.

Gelecek ve ilerleme anlatılarına sahip olan, *başka bir yaşam biçimine* özlem duyan modernitenin aksine, geç modernitenin yeni ya da taze başlangıçlara yönelik devrimci bir pathosu yoktur. Yola çıkma ruhundan yoksundur. Bu nedenle, alternatiflerin bulunmadığı, bir *"devamlı"*lık moduna meyleder. *Anlatı cesaretini*, *bir dünya-değiştirecek-anlatı yaratma* cesaretini kaybeder. Hikâye anlatıcılığı artık esas itibarıyla bir ticaret ve tüketim meselesidir. *Storyselling* olarak, toplumsal değişim yaratacak kudrete sahip değildir. Bu tükenmiş geç modernite "başlangıç hissi"ni, "baştan başlama" tutkusunu bilmez. Artık *kendimizi hiçbir şeye adamıyoruz*. Sürekli bir şeyler yapma *zahmetine katlanıyoruz*. Hiçbir anlatıya ihtiyaç duymayan *kolaylıklara* ya da *beğenilere* yenik düşüyoruz. Geç modernlik özlem nedir, vizyon nedir, *mesafe* nedir bilmez. Bu nedenle *auradan yoksundur*, yani *bir gelecekten yoksundur*.

Günümüzün enformasyon tsunamisi, bizi bir güncellik girdabının içine atarak anlatı krizini keskinleştirir. Enformasyon zamanı parçalara böler. Zaman, güncel konularla anlık olarak ilgili olanın dar izine indirgenmiştir, onun kadar kısalmıştır. Zamansal yayılımdan [genişlik ve derinlikten] yoksundur. Güncelliğe mecburiyet hayatımızı istikrarsızlaştırır. Geçmişin artık şimdi üzerinde herhangi bir etkisi yok. Gelecek daralır; o anda geçerli olanın sürekli güncellendiği bir akış haline gelir. Böylece tarihsiz var oluruz, çünkü anlatı bir *tarih*tir. Yalnızca sıkıştırılmış, yoğunlaştırılmış zaman olan deneyimlere sahip olma kapasitesini değil, aynı zamanda *zamansal bir dağılmaya* dayanan gelecek anlatıları inşa etme kapasitesini de kaybederiz. Bir şimdiki andan diğerine, bir krizden sonrakine, bir sorundan diğerine sürüklenen bir yaşam, sadece hayatta kalmak için yavaşlar. Yaşamak sadece sorun çözmekten daha fazlasıdır. Yalnızca sorun çözen birinin bir geleceği yoktur. Gelecek ancak *anlatı ile* açılır, çünkü anlatı bize *umut* verir.

ANLATILAN YAŞAM

Benjamin, *Pasajlar*'da şöyle yazar:

> Bizim için mutluluk ancak soluduğumuz havada, bizimle birlikte yaşamış insanlar arasında düşünülebilir. Başka bir deyişle, mutluluk fikrinin içinde ... kurtuluş fikri titreşir ... Hayatımızın, tarihsel zamanın tamamını kasmaya yetecek kadar güçlü bir kas olduğu söylenebilir. Ya da başka bir deyişle, tarihsel zamanın hakiki kavranışı tamamen kefaret imgesine dayanır.[1]

Mutluluk *anlık bir olay değil*dir. Geçmişe uzanan *uzun bir kuyruğu* vardır. Mutluluk bir yaşamın parçası olmuş her şeyden beslenir. Parlak bir görünüşe sahip değildir; görünüşü *sonradan ortaya çıkan bir parıltıdır*. Mutluluğumuzu *geçmişin kurtuluşuna* borçluyuz. Bu kurtuluş, şimdinin geçmişi bütünleştirdiği, böylece geçmişi süreğen bir etki haline getirdiği, hatta geçmişi yeniden dirilttiği bir *anlatı gerilimi* gerektirir. Mutluluk halinde, kurtuluş yankılanır. Her şey bir güncellik girdabının, bir olumsallık fırtınasının parçası haline geldiğinde, bizim için mutluluk olamaz.

Marcel Proust'un hayal ettiği gibi, eğer insanlar "hayatlarını, bazen çan kulelerini bile geçecek raddede durmadan uzayan

1 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 600.

canlı sırıkların üzerine tüneyerek geçiren"[2] geçici varlıklarsa, bir kas olarak tasavvur edilen yaşamın muazzam derecede güçlü olması gerekir. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin sonu zaferden başka bir şey değildir:

> Ayaklarımın altındaki kazıkların çoktan o yüksekliğe ulaşmış olabileceği düşüncesi beni dehşete düşürüyordu; bana öyle geliyordu ki çok yakında, fazlasıyla derinlere inen bir geçmişe tutunamayacak kadar güçsüz olabilirdim.[3]

Proust'a göre anlatıcının görevi geçmişi kurtarmaktır:

> İşte bu yüzden, eserimi tamamlayacak vakti bulabilirsem, her şeyden önce insanları, birer hilkat garibesine benzetme pahasına da olsa, mekânda kapladıkları kısıtlı yere karşılık, Zaman içinde çok büyük, ölçüsüzce uzatılmış bir yer kaplayan varlıklar olarak tasvir edecektim kesinlikle.[4]

Modernitede yaşam körelir, dumura uğrar. Zamanın çürümesi yaşam için bir tehdittir. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*'de zamansal körelmeye, *zamanın* bir tür kas körelmesi olarak *ortadan kalkmasına* karşı savaşır. *Yakalanan Zaman* 1927'de, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ıyla aynı yıl yayımlanmıştır. Heidegger de yazılarını modernitenin zamansal körelmesi, yaşamın istikrarsızlaşması ve parçalanmasıyla mücadele etmek için kullanmaya kararlıydı. Modernitede yaşamın parçalanması ve solmasına karşı, "*Dasein*'ın [Heidegger'in insan için kullandığı ontolojik terim] kader olarak doğum ile ölümü ve bunların 'arasındakini' kendi varoluşuna 'kattığı' uzayıp giden varoluşun bütününü"[5] yan yana koyar.

İnsan bir andan diğerine var olmaz. İnsanlar anlık varlıklar değildir. Varlıkları doğum ve ölüm arasında açılan tüm za-

2 Bkz. Marcel Proust, *Yakalanan Zaman*, Kayıp Zamanın İzinde 7, çev. Roza Hakmen, YKY, 2002, s. 411.

3 *A.g.e.*

4 *A.g.e.*

5 Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten, Alfa, 2018, s. 574.

mansal aralığı kapsar. Dışsal bir yönelimin ve varlığa demirleyen bir anlatının yokluğunda, doğum ve ölüm arasındaki zamanı, tüm olayları ve oluşumları kapsayan canlı bir bütünlük halinde kasacak enerji benlikten gelmelidir. Varlığın sürekliliğini benliğin sürekliliği teminat altına alır. "Benliğin kendi-duruşu"[6] bizi zamanın parçalanmasına karşı koruması gereken merkezi zamansal ekseni temsil eder.

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'ın insan varoluşunun tarih dışı bir analizi olduğunu iddia etse de, aslında çalışması modernitenin zamansal krizinin bir yansımasıdır. *Varlık ve Zaman*'da böylesine önemli bir rol oynayan kaygı, artık dünyada ayağını basacak sağlam bir zemini olmayan modern insanın patolojisinin bir parçasıdır. Ölümün kendisi artık anlamlı bir kurtuluş anlatısıyla bütünleşmemektedir. Aksine, bu *benim* ölümümdür ve onunla kendi başıma başa çıkmak zorundayım. Ölüm benliğime sonsuza dek son verirken, *Dasein* -ölüm karşısında- *kendi içine kasılır*. Ölümün sürekli mevcudiyetinden *benliğin üstünlüğü* doğar. Kendini gerçekleştirmeye kararlı bir *Dasein*'ın geçirdiği *varoluşsal nöbet*, gerekli gerilimi, *Dasein*'ı eli kulağında zamansal körelmeye karşı koruyan ve ona zamansal süreklilik sağlayan kas gücünü üretir.

Heidegger'in "Birinin Kendisi Olma"sı, ancak daha sonra inşa edilen anlatısal biyografik bağlamdan önce gelir. *Dasein*, kendisine dair tutarlı bir *dünyasal* hikâye yaratmadan *önce* kendisinden emin olur. Benlik, zaten birbiriyle bağlantılı olan dünyasal olaylardan inşa edilmez. "Otantik tarihsellik" yalnızca anlatı öncesi "uzayıp giden varoluşun bütünü" tarafından temellendirilir. Heidegger, zamansal körelmeye karşı, *varoluşun zamansal bir çerçevesini*, "bu tarihsellikte asli ve kaybolmamış, bir bağlantıya ihtiyaç duymayacak şekilde uzayıp giden varoluşun bütünü"nü[7] arar. Bu çerçeve, *Dasein*'ın *anlatı*

6 *A.g.e.*, s. 553.

7 *A.g.e.*, s. 574.

öncesi birliğinin "peş peşe gelip kaybolan Yaşantıların anlık gerçeklikleri"nde[8] parçalara ayrılıp dağılmamasını sağlamalıdır. *Dasein*'ı, "kendilerini bize en yakın olarak sunan -rahatlık, kaytarma ve işleri hafife alma- olanaklarının sonsuz çokluğundan çekip çıkarır ve onu kaderinin yalınlığına demirler."[9] Bir kadere sahip olmak, *kendi sorumluluğunu kendine has bir şekilde üstlenme* anlamına gelir. "Anlık gerçeklikler"e teslim olan birinin ne kaderi ne de "otantik tarihselliği" vardır.

Dijitalleşme zamanın körelmesini yoğunlaştırır. Gerçeklik, sadece kısa bir süre için geçerli olan enformasyon halinde parçalanıp dağılır. Enformasyon sürprizin cazibesiyle yaşar. Böylece zamanı parçalar. Dikkatimiz de parçalanır. Enformasyon *oyalanmaya* izin vermez. Hızlandırılmış enformasyon alışverişinde, enformasyon parçaları hızla birbirinin yerini alır. *Snapchat* [Şipşak muhabbet] *anlık dijital iletişimin* vücut bulmuş halidir. Bu uygulama dijital zamansallığın en saf ifadesidir. *Yalnızca an önemlidir*. Enstantaneler [*snaps*] "anlık gerçeklikler" ile eşanlamlılıdır, dolayısıyla kısa bir süre sonra yok olurlar. Gerçeklik enstantaneler halinde parçalanır. Bu da bizi sabitleyen zamansal çapaları ortadan kaldırır. Instagram veya Facebook gibi dijital platformlardaki "hikâyeler" gerçekler değildir. *Anlatısal süreleri* yoktur. Aksine, bize hiçbir şey anlatmayan anlık izlenimlerden oluşan sekanslardır. Aslında hızla yok olan *görsel enformasyon* zerrelerinden ibarettirler. *Hiçbir şey kalıcı değildir*. Bir Instagram reklamı şöyle diyor: "*Günlük hayatınızdan* anları Hikâyelerinizde *yayınlayın*. Bu hikâyeler eğlenceli, gündelik şeylerdir ve sadece 24 saat sürerler." Bu zamansal sınırlama tuhaf bir psikolojik etki yaratır. Geçicilik hissi uyandırarak daha da fazla iletişim kurmaya iten kurnazca bir dürtüye yol açar.

*Selfie*ler *anlık fotoğraflar*dır. Tek dertleri o andır. Bir hatırlama aracı olarak *selfie*, uçucu bir görsel enformasyondur. Ana-

8 *A.g.e.*, s. 552.

9 *A.g.e.*, s. 565.

log bir fotoğrafın aksine, sadece kısa bir süreliğine kaydedilir ve sonra sonsuza dek kaybolur. *Selfie*ler hatırlamayı değil iletişimi amaçlar. Nihayetinde, bir kaderi ve tarihi olan biri olarak insanın sonunu ilan ederler.

Phono sapiens "peş peşe gelip kaybolan Yaşantıların anlık gerçeklikleri"ne teslim olur. Doğum ve ölümü birbirine bağlayan ve bir yaşama benlik damgası vuran "uzayıp giden varoluş bütünü," tarihsel olarak var olmayan *Phono sapiens*'e yabancıdır. *Cenaze selfie*si fenomeni, ölümün bu yokluğuna işaret etmektedir. Tabutun yanında duran insanlar kameralarına gülümserler. Ölümden bile *like* çıkarılabilir. Görünüşe göre *Phono sapiens*, kurtuluşa muhtaç *Homo sapiens*'in ötesine geçer.

Twitter, Facebook, Instagram, TikTok ve Snapchat gibi dijital platformlarla anlatının sıfır derecesine yaklaşıyoruz. Bunlar birer enformasyon medyasıdır, anlatı değil. Anlatısal tarzda olmaktan ziyade eklemeli olarak işlerler. Enformasyon dizileri bir anlatı halinde yoğunlaşmazlar. "Yaşadığım bir olayı Facebook profilime nasıl ekleyebilirim ya da onu nasıl düzenleyebilirim?" sorusunun yanıtı şudur: "Gönderiler bölümüne kaydırın ve *yaşam olayı*na dokunun." Yaşam olayları birer enformasyon parçacığından ibarettir yalnızca. Genişletilmiş bir anlatıya dönüştürülmezler, sadece *bağlayıcı* bir düzenlemeyle birbirlerine eklenirler. Olayların *anlatısal bir sentezi* yoktur. Dijital platformlarda, yaşanan anlar refleksif ve anlatısal bir şekilde sindirilemez ve yoğunlaştırılamaz, ki aslında bu kasıtlı yapılır. Dijital platformların teknik yapısı, yoğun zamanlı anlatı pratiklerini dışlar.

İnsan belleği seçicidir. Bir veri tabanından farkı da budur. Dijital bellekler eklemeli ve birikimselken, insan belleği anlatısaldır. Bir anlatı, olayların seçilmesine ve birbirine bağlanmasına bağlıdır. Seçici bir şekilde ilerler. Anlatı yolu dardır. Yalnızca seçilmiş olayları içerir. Anlatılan ya da hatırlanan yaşam zorunlu olarak *eksiktir*. Buna karşın dijital platformlar bir

yaşamın eksiksiz bir kaydını oluşturmaya çalışır. *Anlatı ne kadar azsa, o kadar çok veri ve enformasyon vardır*. Dijital platformlar için veriler anlatılardan daha değerlidir. Anlatıların *yansıtılmasını* istemezler. Dijital platformlar anlatı formatlarına izin verse bile bunlar veri tabanlarıyla uyumlu olacak şekilde tasarlanmalıdır. Mümkün olduğunca çok veri üretmeleri gerekir. Bu nedenle anlatı formatları zorunlu olarak eklemeli bir biçime sahiptir. "Hikâyeler" enformasyon taşıyıcıları olarak tasarlanır; gerçek anlamda anlatı ortadan kalkar. Dijital platformların beklentisi şudur: *bir yaşamın bütünsel kaydı*. Amaç, bir yaşamı bir veri setine dönüştürmektir. Bir kişi hakkında ne kadar çok veri varsa, o kişi o kadar iyi gözetlenebilir, kontrol edilebilir ve ekonomik olarak sömürülebilir. *Phono sapiens* sadece oyun oynadığına inanıyor, oysa aslında tamamen sömürülüyor ve kontrol ediliyor. Akıllı telefon bir oyun alanı gibi görünse de aslında *dijital bir panoptikon*dur.

Otobiyografik bir anlatı oluşturmak, kişinin hayatı üzerine tefekkür etmesini, bilinçli bir hatırlama çalışması yapmasını gerektirir. Oysa veri ve enformasyon, *bilinci bypass edecek* şekilde üretilir. Herhangi bir düşünümsel filtreleme olmaksızın faaliyetlerimizi anında temsil ederler. Veriler ne kadar bilinci dışlayacak şekilde üretilirse, buna bağlı olarak daha kullanışlı olurlar. Bu tür veriler bilincin dışında kalan bölgelere erişim sağlarlar. Dijital platformların bir kişiyi taramasına ve kişinin davranışlarını düşünüm öncesi düzeyde kontrol etmesine olanak tanırlar.

Walter Benjamin, psikanalizin "güdüsel bilinçdışı"nı keşfetmesi gibi, ağır çekim, zaman atlamaları ve yakın çekimler gibi kamera tekniği olanaklarının da "optik bilinçdışı"nı[10] keşfetmemizi sağladığını öne sürdü. Benzer şekilde, veri madenciliği, bilinçli alanın ardındaki bilinçdışı alanı açığa çıkaran

10 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt, 1989, s. 435–508, burada s. 461.

dijital bir büyüteç görevi görür. Bu alanı *dijital bilinçdışı* olarak adlandırabiliriz. Yapay zekanın bilinçdışı arzu ve eğilimlerimize erişmesini sağlar. Bu da *veri-güdümlü psikopolitikayı* davranışlarımızı düşünüm öncesi düzeyde kontrol edebilecek bir konuma getirir.[11]

"Kendi kendini izleme" olarak adlandırılan durumda, sayım tamamen anlatımın yerini alır. Kendi kendini izlemenin ürettiği tek şey veridir. Nicelleştirilmiş Benlik hareketinin sloganı "Sayılar Aracılığıyla Kendini Tanıma"dır. Bu akımın taraftarları kendilerini anlatma, hatırlama ve düşünme yoluyla değil, sayma ve sayılar yoluyla tanımaya çalışırlar. Bu amaçla kalp atış hızı, kan basıncı, vücut ısısı, hareket ve uyku düzenleri hakkında otomatik olarak veri üreten çeşitli sensörler vücuda takılır. Zihinsel durumlar ve ruh halleri sürekli olarak izlenir. Tüm günlük faaliyetlerin ayrıntılı bir kaydı tutulur. Kişinin saçındaki ilk beyazı fark ettiği gün bile kaydedilir. Hiçbir şey bir yaşamın bütünsel kaydından kaçmamalıdır. Tüm bunlarda *anlatılan hiçbir şey yoktur*. Her şey ölçülür. Sensörler ve uygulamalar, herhangi bir *dilsel temsil veya anlatısal düşünüm olmadan* otomatik olarak veri sağlar. Toplanan veriler daha sonra görsel olarak çekici grafikler ve diyagramlar halinde özetlenir. Ancak bunlar benim kim olduğum hakkında hiçbir şey söylemez. *Benlik bir nicelik değil, bir niteliktir*. "Sayılar Aracılığıyla Kendini Tanıma" bir yanılsamadır. Öz-bilgi ancak anlatı yoluyla üretilebilir. *Kendimi anlatmalıyım*. Ancak sayılar hiçbir şey anlatmaz. "Dijital anlatılar" ifadesi bir oksimorondur. Bir yaşam nicelleştirilebilir olaylarla kavranamaz.

Black Mirror'ın ilk sezonunun üçüncü bölümünün adı *Senin Tüm Geçmişin* idi. Herkesin kulağının arkasına, kullanıcının gördüğü ve deneyimlediği her şeyi kaydeden bir implant taktığı şeffaf bir toplumu gözler önüne serer. Görülen ya da algılanan her şey ya doğrudan kullanıcıya gösterilir ya da

11 Byung-Chul Han, *Psikopolitika - Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*, çev. Haluk Barışcan, Metis, 2019.

harici bir ekranda yeniden oynatılabilir. Diyelim ki havaalanı güvenlik kontrollerinde, memur sizden belirli bir zaman dilimindeki olayları yeniden oynatmanızı istiyor. Artık hiçbir şey gizli değil. Suçluların işledikleri suçları gizlemeleri mümkün değil. İnsanlar, deyim yerindeyse, kendi hafızalarına hapsolmuş durumdalar. Açıkça söylemek gerekirse, yaşanan her şey tekrarlanabildiğinde, hatırlamak imkânsızdır.

Hatırlama, daha önceki bir deneyimin mekanik bir tekrarı değil, tekrar tekrar anlatılması gereken bir anlatıdır. Anılarda kaçınılmaz olarak boşluklar vardır. *Yakınlık* ve *uzaklık* gerektirir. Tüm deneyim şimdi ve mesafesiz olduğunda, yani *el altında kullanıma hazır* olduğunda, hatırlama imkânsızdır. Geçmiş deneyimin boşluksuz tekrarı bir anlatı değil, bir *rapor* ya da *kayıt*tır. Anlatabilmek ya da hatırlayabilmek için pek çok şeyi *unutabilmek ya da atlayabilmek* gerekir. Şeffaflık toplumu anlatının ve hatırlamanın sonunu getirir. Şeffaf anlatı diye bir şey yoktur. Yalnızca enformasyon ve veri şeffaftır. *Senin Tüm Geçmişin*'in son sahnesinde, başkahraman bir jilet alır ve implantı kesip çıkarır.

ÇIPLAK YAŞAM

Sartre'ın *Bulantı*'sının kahramanı Roquentin, bir gün dayanılmaz bir bulantıya tutulur:

> İşte o zaman Bulantı beni yakaladı; banketin üzerine yığıldım. Nerede olduğumu bile bilmiyordum, çevremde renklerin ağır ağır döndüğünü görüyordum; kusmak geliyordu içimden. Böyle işte, o andan beri Bulantı ayrılmadı, salıvermedi beni.[1]

Bulantı Roquentin'e nesnelerin bir özelliği gibi görünür. Bir çakıl taşı alır, "ellerinde bir tür bulantı"[2] hisseder. Dünya bulantıdır: "Bulantı bende değil, onu *orada*, duvarda askıların üstünde, dört bir yanımda duyuyorum. Kahveyle özdeşleşiyor. O bende değil ben *onda*yım."[3]

Roquentin, bulantıyı tetikleyenin, şeylerin saf mevcudiyeti, katıksız olgusallık, dünyanın olumsallığı olduğunu fark eder yavaş yavaş. Onun bakışı altında, şeylerin tesadüfi ve anlamsız doğasını olumsuzlayan anlamlı ilişkiler parçalanıp dağılır. Dünya ona çıplak görünür. Her türlü anlamdan arındırılmıştır. Kendi varlığı da anlamsız görünür:

---

1 Jean-Paul Sartre, *Bulantı*, çev. Selâhattin Hilav, Can Yayınları, 1981, s. 30.

2 *A.g.e.*, s. 20.

3 *A.g.e.*, s. 31-32.

> Rastgele ortaya çıkmıştım; bir taş, bir bitki, bir mikrop gibi var olup gidiyordum. Hayatım her bakımdan önemsiz mutluluklara yöneliyordu. Kimi zaman ne idüğü belirsiz işaretler gönderiyordu; kimi zaman da sonuçsuz bir vızıltıdan başka bir şey duyulmuyordu.[4]

Anlamsız uğultuya tahammül etmek imkânsızdır. *Müzik* yoktur, ton *yoktur*. Her yeri içinde Roquentin'in boğulduğu dayanılmaz bir boşluk kaplamıştır. Dünya onun için hiçbir şey *ifade etmemekte*, hiçbir *anlama gelmemektedir*. Zaten o da dünyayı anlamaz. Hiçbir amaç yoktur; şeyleri tâbi kılabileceği hiçbir "amacı" yoktur. Şeyleri uzakta, belli bir mesafede tutan tam da, onların amacı, yararı, kullanılmaları ve *itaatkârlığı*dır. Oysa şimdi şeyler, çıplak mevcudiyetlerini Roquentin'e dayatmaktadırlar. Bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir:

> Nesnelerin insana dokunmaması gerekir. Çünkü canlı değillerdir. Aralarında yaşar, onları kullanır, sonra yerlerine koruz. Onlar sadece yararlıdırlar. Oysa, bana dokunuyorlar. Çekilmez bir durum bu. Onlarla bağlantı kurmak korkutuyor beni. Sanki hepsi birer canlı hayvan.[5]

Bir gün Roquentin, anlatının dünyayı anlamlı kılma gücüne sahip olduğu fikrine kapılır:

> Şunu düşündüm: En bayağı olayın bir serüven haline gelmesi için onu anlatmaya koyulmanız gerekir ve bu yetkinlidir. İnsanları aldatan da bu zaten. Kişioğlu hikâyecilikten kurtulamaz; kendi hikâyeleri ve başkalarının hikâyeleri arasında yaşar. Başına gelen her şeyi hikâyeler içinden görür. Hayatını, sanki anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır. Ama, ya yaşamayı ya da anlatmayı seçmek gerek.[6]

4 *A.g.e.*, s. 111.

5 *A.g.e.*, s. 20.

6 *A.g.e.*, s. 55.

Hayat ancak anlatıyla birlikte salt olgusallığının, kendi çıplaklığının üzerine yükselir. Anlatmak, zamanın geçişini anlamlı kılmak, ona bir *başlangıç* ve *son* vermek demektir. Anlatı olmadan, hayat tamamen eklemeden ibarettir:

> Yaşarken başımızdan hiçbir şey geçmez. Dekorlar değişir, kişiler girer çıkar yalnız. Başlangıçlar da yoktur; günler anlamsız bir biçimde birbirine eklenir durur; sonu gelmez, tekdüze bir ekleniştir bu. Ara sıra şöyle bir hesap yapılır: İşte üç yıldır yolculuk yapıyorum. Bouville'e geleli üç yıl oldu, denir. Başlangıç olmadığı gibi, son da yoktur... Sonra geçit yeniden başlar; saatleri ve günleri birbirine eklemeye koyulursunuz. Pazartesi, Salı, Çarşamba. 1924, 1925, 1926.[7]

Modernitenin varoluşsal krizi -bir anlatı krizi-, " ya yaşamak ya da anlatmak" seçiminde özetlendiği üzere *yaşam* ve *anlatı*nın bölünmesinden kaynaklanır. Görünüşe göre hayat artık anlatılamaz. Modern öncesi zamanlarda yaşam anlatılara bağlıydı. Anlatı olarak zamanda sadece Pazartesi, Salı, Çarşamba değil... aynı zamanda -anlatısal referans noktaları olarak- Paskalya, Hamsin yortusu, Noel de vardır. Hatta haftanın günlerinin bile anlatısal bir anlamı vardır: Çarşamba Woden'in günüdür, Perşembe Thor'un[8] günüdür vs.

Roquentin, varlığın dayanılmaz olgusallığını, çıplak yaşamı, anlatı yoluyla aşmaya çalışır. Kitabın sonunda tarihçilik mesleğini bırakıp yazar olmaya karar verir. Yazmanın, *geçmişi kurtarmasını* sağlayacağına inanır:

> Bir kitap. Bu, her şeyden önce sıkıcı ve yorucu bir çalışma olacak tabii, üstelik var oluşmaktan da, var olduğumu duymaktan da alıkoymayacak beni. Ama kitabın yazılıp bittiği, ardımda kaldığı bir an gelecek ve öyle sanıyorum ki, onun

7 *A.g.e.*, s. 55-56.

8 Çarşamba (*Wednesday*) Eski İngilizcede, baş Cermen tanrısı "Odin veya Woden'ın günü" manasında *Wōdnesdæg*; Perşembe (*Thursday*) ise Cermen savaş ve gökyüzü tanrısı "Tīw'in (Thor'un) günü" manasında *Tīwesdæg* idi. (Çevirenin Notu)

aydınlığının azıcığı geçmişimin üzerine düşecek. Belki o zaman, bu kitap sayesinde, hayatımı tiksinti duymadan hatırlayabileceğim.[9]

Dünyanın anlatı biçiminde algılanması mutluluk vericidir. Her şey iyi biçimlendirilmiş bir düzen, bir anlatı içinde birbiriyle uyumlu hale gelir ve bu anlatı hayal gücünden beslenir; esasında birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan şeyler ve olaylar, hatta en önemsiz ve tesadüfi şeyler bile *salt olgusallığın* aşıldığı bir anlatıya bağlanır. Dünya ancak bu sayede *ritmik olarak yapılandırılmış* görünür. Şeyler ve olaylar kendi içlerinde yalıtılmış değildir, bunlar daha ziyade anlatıya ait birer unsurdurlar. Peter Handke, *Jukebox* [Müzik Kutusu] çalışmasında şöyle der:

> Ve şimdi, savanada amaçsızca yolunu bulmaya çalışırken, içinde birdenbire yepyeni bir ritim belirdi; değişen, düzensiz bir ritim değil bu, tek, sabit bir ritim ve hepsinden önemlisi, etrafında daireler çizip oynamak [flört etmek] yerine, doğrudan ve tam bir ciddiyetle *medias res*'e giden bir ritim: anlatının ritmi. Başlangıçta, yol boyunca karşılaştığı her şeyi yalnızca anlatı unsurları olarak deneyimledi [...]. Devedikenleri tel örgünün içine girmişti. Elinde plastik bir poşet taşıyan yaşlı bir adam bir bozkır mantarının peşine düşmüştü, bir köpek üç ayağı üzerinde zıplayarak yanından geçti ve ona bir geyiği hatırlattı [...]. Zaragoza'dan gelen trenin ışıkları çoktan yanmıştı, vagonlarda bir avuç insan oturuyordu...[10]

Salt olgusallığın ötesine geçen anlatı algısı, başka bir durumda Handke'ye, korkutucu dünyadaki varlığı tanıdık evdeki varlığa dönüştürmek ya da yalıtılmış ve tutarsız olana bir bağlam dayatmaktan oluşan varoluşsal bir strateji olarak görünür. İlahi bir şey olarak deneyimlenen anlatı, kendini varoluşsal bir zorunluluk olarak ortaya koyar:

9 *A.g.e.*, s. 224.

10 Peter Handke, *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt, 1993, s. 70 vd.

> Bu artık onu sürükleyen imgelerin zorlayıcı, ısıtıcı gücü değil, açıkça kalbinden kafasına doğru yükselen soğuk bir zorlamaydı, uzun süredir kapalı bir kapıya karşı anlamsız bir şekilde tekrar tekrar yükleniyordu ve ilk başta ona ilahi gibi görünen anlatının bir tuzak, bir aldatmaca -yalıtılmış, tutarsız, bağlantısız her şeyden duyduğu korkunun bir ifadesi- olup olmadığını sordu kendisine.[11]

Geç modernitede yaşam tamamen çıplaktır. Anlatı *hayal gücünden* yoksundur. Enformasyon parçaları bir anlatı oluşturacak şekilde birbirine bağlanamaz, bu yüzden de her şey dağılır. Olayları anlamlı kılan tutarlılık yerini anlamsız yan yanalıklara ve birbiri ardına gelişlere bırakır. Bizi *salt yaşamın* üzerine çıkaracak bir anlatı ufku yoktur. Her ne pahasına olursa olsun "sağlıklı" tutulması ya da "optimize edilmesi" gereken yaşam bir hayatta kalma mücadelesidir. Manik sağlık arayışı ve yaşamın optimizasyonu ancak çıplak, anlamsız bir dünyada mümkündür. Optimizasyon yalnızca işlev ve verimlilikle ilgilidir, oysa bir anlatı içsel bir değere sahip olduğu için optimize edilemez.

Dijital geç modern çağda, yaşamın çıplaklığının, hayatlarımızın anlamdan yoksun oluşunun üzerini sürekli gönderi yayınlayarak, beğenerek ve paylaşarak örteriz. İletişim ve enformasyon gürültüsü, hayatın korkutucu derecede boş olduğunu gizlemelidir. Günümüzün krizi "yaşa *ya da* anlat" arasında seçim yapmakta değil, "yaşa ya da *paylaş*" alternatifinde ifadesini bulur. İnsanların takıntılı bir şekilde *selfie* çekmelerinin sebebi de narsisizm değildir. Aksine, *selfie* bağımlılığına yol açan şey içsel boşluktur. Egoyu dengeleyecek, ona istikrarlı bir kimlik kazandıracak bir anlam yoktur. İçsel boşluğuyla yüzleşen ego sürekli *kendini üretir*. *Selfie*ler *benliği boş haliyle* yeniden üretir.

Enformasyon ve şeffaflık toplumunda çıplaklık yoğunlaşarak müstehcenliğe dönüşür. Ancak söz konusu olan, bastırılmış,

11 *A.g.e.*, s. 83 vd.

yasaklanmış ya da gizlenmiş olanın yüklü müstehcenliği değil, şeffaflığın, enformasyonun ve iletişimin boş müstehcenliğidir: "Bu [...] artık bir sırrı olmayan, enformasyon ve iletişim içinde tamamen eriyip çözülebilen şeyin müstehcenliğidir."[12] Bu haliyle enformasyon pornografiktir, çünkü *örtüsü yoktur*. Etkileyici ve anlatısal olan yalnızca *örtü*dür, şeylerin etrafına örülen *peçe*dir; örtme ve peçeleme anlatı için elzemdir. Pornografi hiçbir şey anlatmaz. Doğrudan *konuya girer*, oysa anlatısal olanın erotizmi *önemsiz şeylere*, *tesadüfi ayrıntılara* düşkündür.

12 Jean Baudrillard, *Das Andere selbst*, Viyana, 1994, s. 19.

DÜNYANIN BÜYÜSÜNÜN BOZULMASI

Çocuk kitapları yazarı Paul Maar bir hikâyesinde anlatamayan bir çocuğu anlatır.[1] Susanne, yatağında dönüp durarak uykuya dalmaya çalışırken, abisi Konrad'dan ona bir hikâye anlatmasını ister. Konrad bu isteği hışımla geri çevirir. Hâlbuki Konrad'ın annesiyle babası hikâye anlatmaya bayılırlar. Hikâyelere neredeyse bağımlı olmuşlardır, hatta ilk kimin anlatmaya başlayacağı konusunda tartışma bile çıkar. Bu yüzden bir liste tutmaya karar verirler, böylece herkes sırası gelince hikâyesini anlatabilecektir. Ne zaman Baba Roland bir hikâye anlatsa, anne kağıdın üzerine bir R harfi koyar. Anne Olivia bir hikâye anlattığında ise bu sefer baba listeye büyük bir O harfi yazar. Arada sırada tüm bu R'lerin ve O'ların arasında küçük bir S beliriverir, çünkü Susanne da yavaş yavaş anlatmanın tadına varmaya başlamıştır. Aile küçük bir hikâye anlatma topluluğu oluşturur. Hikâye anlatmak onları birbirine bağlar. Fakat Konrad istisnadır.

Aile bilhassa hafta sonları kahvaltı sırasında hikâye anlatma havasında olur. Anlatmak boş zaman gerektirir. İletişimin

1 Paul Maar, "Die Geschichte vom Jungen, der keine Geschichten erzählen konnte," *Die Zeit* (28.10.2004).

hızlandığı bir dünyada hikâye anlatmaya ne vaktimiz ne de sabrımız var. Bunun yerine sadece enformasyon alışverişinde bulunuyoruz. Boş zamanın yarattığı daha rahat koşullar altında, her şey hikâye anlatmayı tetikleyebilir. Örneğin baba anneden bir ricada bulunur: "Olivia, lütfen çilek reçelini uzatır mısın?" Baba reçel kavanozunu eline alır almaz dalgınlaşır ve hülyalı hülyalı *hikâye anlatmaya koyulur*:

> Büyükbabamı anımsattı bu bana. Bir keresinde, sekiz ya da dokuz yaşındaydım, büyükbabam öğle yemeğinde çilek reçeli istemişti. Öğle yemeği, dikkatinizi çekerim! Önce yanlış duyduğumuzu düşündük, çünkü 2 Eylül'de her zaman yaptığımız gibi fırında patatesli rosto yiyorduk...

Baba hikâyeye "Bu bana falanca olayı hatırlattı..." ya da "Bir zamanlar ..." diye girer. Hikâye ve anı birbirine neden olur. Oysa tamamen şimdide yaşayanlar hiçbir şey anlatamazlar.

Rostoyla çilek reçeli arasındaki uyumsuzluk anlatı gerilimi yaratır. Bu durum, birinin hayatının tüm hikâyesini, yaşam yolculuğunun dramını ya da trajedisini çağırır. Babanın dalgın bakışlarının açığa vurduğu derin içsellik, anıyı bir anlatı olarak besler. Anlatı-sonrası zaman, içselliğin olmadığı bir zamandır. Enformasyon her şeyi dışa doğru döndürür. Bizde *bir anlatıcının içselliği yerine bir enformasyon avcısının teyakkuz hali* hâkimdir.

Babanın çilek reçelini görünce büyükbabasını hatırlaması, Proust'un *gayri iradi hafızasını* çağrıştırır. Proust, bir sahil beldesi olan Balbec'teki bir otel odasında ayakkabılarının bağcıklarını çözmek için eğildiğinde, gözlerinin önünde aniden ölmüş büyükannesinin görüntüsü belirir. Çok sevdiği büyükannesinin acı dolu anısı gözlerini yaşartır yaşartmasına ama ona bir anlık mutluluk da verir. *Gayri iradi hafıza*da zamanın iki ayrı anı birleşip yoğunlaşarak hoş kokulu bir zaman kristali oluşturur ve zamanın acı veren olumsallığını aşarak coşkuya yol açar. Bir anlatı, olaylar arasında güçlü bağlantılar ku-

rarak zamanın boşluğunun ve geçiciliğinin üstesinden gelir. *Anlatı zamanı geçmez.* Bu nedenle anlatı yeteneğinin kaybı olumsallık deneyimini şiddetlendirir. Bu kayıp bizi geçiciliğe ve olumsallığa maruz bırakır. Büyükannenin yüzünün anısı da onun *hakiki* görüntüsü olarak deneyimlenir. *Hakikati* ancak geriye dönüp baktığımızda fark ederiz, o da *anlatı olarak hatırlama*daki yerini alır.

Zaman giderek atomize oluyor. Buna mukabil anlatmak, bağlar, bağlantılar kurmak anlamına gelir. Proustçu anlamda hikâye anlatan kişiler kendilerini hayatın içine bırakır, yaşamın içine dalarlar ve kendi içlerinde olaylar arasında yeni ipler örerler. Böylece anlatıcı, içinde hiçbir şeyin yalıtılmadığı yoğun bir ilişkiler ağı kurar. Orada her şey anlam kazanıyormuş gibi görünür. Bizler anlatı sayesinde hayatın olumsallığından kaçarız.

Konrad anlatamaz çünkü onun dünyası yalnızca gerçeklerden oluşur. Hikâye anlatmak yerine sadece bu gerçekleri listeler ya da sıralar. Annesi ondan dün gününün nasıl geçtiğini anlatmasını istediğinde şöyle cevap verir: "Dün okuldaydım. Önce matematik, sonra Almanca, sonra biyoloji dersi vardı, ardından iki saat spor yaptık, sonra eve gittim ve ödevimi yaptım. Sonra bilgisayar başında biraz vakit geçirdim ve sonra da yattım." Konrad'ın hayatı dışsal olaylar tarafından belirlenmektedir. Olayları içselleştirmesine ve onları bir anlatıya dönüştürmesine olanak tanıyacak içsellikten yoksundur.

Küçük kız kardeşi yardımına koşar ve şöyle der: "Ben hep şöyle başlarım: Bir zamanlar bir fare vardı." Konrad hemen sözünü kesip sorar: "Kır faresi mi, ev faresi mi, yoksa tarla faresi mi?," ardından da ekler: "Fareler kemirgenler familyasına mensuptur. Gerçek fareler ve tarla fareleri olmak üzere iki gruptan oluşurlar." Konrad'ın dünyasının büyüsü tamamen bozulmuştur; bu dünyada her şey olgular halinde parçalanıp dağılır ve tüm anlatı gerilimini kaybeder. Açıklanabilen dünya anlatılamaz.

Sonunda Konrad'ın annesi ve babası onun hikâye anlatamadığını fark ederler. Bu yüzden onu, kendilerine de hikâye anlatmayı öğretmiş olan Bayan Vaktibol'a göndermeye karar verirler. Yağmurlu bir günde Konrad, Bayan Vaktibol'u görmeye gider. Kapıda onu beyaz saçlı, kalın ve hâlâ kapkara kaşları olan, dost canlısı çok yaşlı bir kadın karşılar: "Aha, demek ailen seni hikâye anlatmayı öğrenmen için bana gönderdi." Dışarıdan bakıldığında küçücük görünen evin içinde sonsuz gibi görünen bir koridor uzanır. Bayan Vaktibol, Konrad'ın eline bir paket tutuşturur ve küçük bir merdiveni işaret ederek onu üst kattaki kız kardeşine götürmesini ister. Konrad sonu hiç gelmeyecekmiş gibi görünen basamakları tırmanır. Şaşkınlıkla sorar: "Böyle bir şey nasıl mümkün olabilir? Evi dışarıdan gördüm, sadece tek bir kat vardı. Şu anda herhalde yedinci kattayız." Ama Konrad yapayalnız olduğunu fark eder. Birden yanındaki duvarda alçak bir kapı açılır. Boğuk bir ses duyar: "Sonunda kıçını geldirdin ha? Şimdi nişanını al da içeri del!" Konrad'a her şey büyülüymüş gibi görünür. Dilin kendisi bile yabancı ve bilmecemsidir, tuhaf bir yanı vardır, sanki bir sihrin etkisi altındadır. Konrad kafasını kapıdan içeri sokar. Karanlıkta baykuşa benzer bir şekil görür. İrkilerek sorar: "Kim... kimsin sen?" "Bu kadar süzme olma bakalım. Beni bekletecek misin sontuza kadar?" diye söylenir baykuş benzeri yaratık. Konrad eğilip kapıdan geçer. "Yokuş aşağı bumlamak üzere! Kafa göz dağılması!" diye kıkırdar ses. Tam o anda Konrad karanlık odanın zemini olmadığını fark eder. Onu yutan dev bir hayvanın karnındaymış gibi bir borunun içinden son hızla aşağı doğru sürüklenirken tutunacak bir yer bulmak için boşuna uğraşır. Sonunda boru onu Bayan Vaktibol'un ayaklarının dibine tükürür. "Paketi ne yaptın?" diye sorar öfkeyle. Konrad, "Yolda kaybettim herhalde," diye cevap verir. Bayan Vaktibol'un eli siyah elbisesinin cebine uzanır ve başka bir paket çıkarır. Konrad bunun daha önce ona verdiği paketin aynısı olduğuna yemin edebilir. Bayan

Vaktibol kaba bir tavırla, "İşte," der. "Lütfen bunu alt kattaki erkek kardeşime teslim et." "Bodrumda mı?" diye sorar Konrad. "Ne alakası var?" der Bayan Vaktibol. "Zemin katta bulabilirsin onu. Bildiğin gibi yedinci kattayız! Şimdi git!" Konrad yine sonsuza dek devam ediyormuş gibi görünen dar merdivenlerden dikkatle iner. Yüz adım sonra karanlık, kasvetli bir koridora ulaşır. "Merhaba," diye çekinerek seslenir. Cevap veren olmaz. Konrad tekrar dener: "Merhaba Bay Vaktibol, beni duyabiliyor musunuz?" Yanında bir kapı açılır ve vıraklayan bir ses konuşur: "Duyuyorum evelbillah. Sağır değilim ya! Çabuk şarap getir!" Karanlık odada kunduza benzer bir yaratık oturmuş puro içmektedir. Kunduz yaratık homurdanır: "Hâlâ neyi tekliyorsun? Hadi ikile!" Konrad tereddüt ederek yavaşça odaya girer. Kendini yine evin karanlık dehlizlerinden aşağı düşerken bulur. Ta ki tekrar Bayan Vaktibol'un ayaklarının dibine tükürülünceye kadar sürüklenir. Bayan Vaktibol ince sigarasından derin bir nefes çeker: "Dur tahmin edeyim. Paketi yine teslim edemedin?" Konrad cesaretini toplar: "Hayır ama zaten ben buraya paket teslim etmeye değil, hikâye anlatmayı öğrenmeye geldim." "Daha bir paketi yerine ulaştırmayı beceremeyen bir çocuğa hikâye anlatmayı nasıl öğreteyim ben? Evine gitsen iyi olur, tam bir umutsuz vakasın," der kadın kendinden emin. Konrad'ın yanındaki duvarda bir kapı açar: "İyi boncukluklar ve kucak dolusu kevgirler," diyerek Konrad'ı aşağı iter. Konrad bir kez daha evin sonsuz kıvrımlarından aşağı doğru süzülür. Fakat bu kez Bayan Vaktibol'un ayaklarının dibine değil, doğrudan evde kahvaltı etmekte olan kız kardeşiyle anne babasının önüne düşer. Heyecanla doğrulur: "Size anlatacaklarım var. Başıma neler geldiğini hayal bile edemezsiniz..." Konrad için dünya artık anlaşılıp açıklanabilir bir yer değildir. Nesnel gerçeklerden değil, açıklamaya direnen ve tam da bu yüzden anlatılmayı gerektiren olaylardan oluşmaktadır. Anlatısal dönemeci onu bu küçük anlatı topluluğunun bir üyesi yapar. Anne ve babası birbirlerine

mutlulukla bakıp gülümserler. "İşte şimdi oldu," der annesi ve listeye büyük bir K harfi koyar.

Peter Maar'ın öyküsü incelikli bir toplum eleştirisi yapar. Bizi hikâye anlatmayı unutmakla suçlarken, dünyanın büyüsünün bozulmasından anlatı yeteneğimizi kaybetmemizi sorumlu tutar. Büyünün bozulması hikâyesi şu şekilde özetlenebilir: Şeyler vardır, ama sessizliğe gömülmüşlerdir. Büyü buharlaşıp onları terk etmiştir. Varoluşun saf olgusallığı anlatıyı imkânsız hale getirir. Olgusallık ve anlatısallık birbirini dışlar.

Dünyanın büyüsünün bozulması her şeyden önce dünyayla olan ilişkimizin nedenselliğe indirgenmesi anlamına gelir. Ancak nedensellik, olası ilişki biçimlerinden yalnızca biridir ve nedenselliğin hegemonya kurması dünyanın ve deneyimin fakirleşmesine yol açar. Büyülü bir dünya, şeylerin birbirleriyle ilişkisine nedensel bağlantıların hükmetmediği, şeylerin birbirileriyle mahremiyetlerini ve sırlarını paylaştıkları bir dünyadır. Nedensellik mekanik ve dışsal bir ilişkidir. Dünyayla kurulan büyülü ve şiirsel ilişkiler, insanları ve şeyleri birbirine bağlayan derin bir sempatiye dayanır. Novalis, *Sais Çırakları*'nda şöyle der:

> Ne zaman kendisiyle konuşsam, eşsiz bir "Sen" olmaz mı sarp kayalık? Ve "Ben," akan suyuna üzgün bakarken düşüncelerimi alıp götüren bir ırmaktan başka neyim?... Taşları ya da yıldızları henüz birisi anladı mı, bilmiyorum, ama anladıysa mutlaka yüce bir varlık olmalı.[2]

Walter Benjamin'e göre çocuklar büyülü bir dünyanın son sakinleridir. Onlar için hiçbir şey sadece *var* değildir. Her şey *uzdilli* ve son derece *anlamlı*dır; çocuklar dünyaya *büyülü bir samimiyetle* bağlıdırlar; oyun oynarken kendilerini şeylere dönüştürerek onlarla yakın temasa geçerler:

2 Novalis, *Sais Çırakları*, çev. Mehmet Barış Albayrak, Notos, 2017, s. 89.

> Kapı perdesinin arkasına saklanan çocuğun kendisi beyaz ve uçuşan bir şeye, bir hayalete dönüşür. Çömelerek altına gizlendiği yemek masasında, masanın oyma bacaklarından oluşan dört sütunun taşıdığı mabetteki ahşap put olur. Kapının ardındaysa kendisi de bir kapıdır; onu ağır bir maske gibi takar, habersiz giren herkese büyü yapmaya hazırlanan bir şamandır artık... ev ona bir maske deposu olarak hizmet eder. Ama yılda bir kere bu esrarengiz yerler, bu boş göz çukurları, bu hareketsiz ağızlar armağanlar barındırır. Büyü deneyimi, yerini bilime bırakır. Artık bu bilimin mühendisi olan çocuk, ana babasının kasvetli evinin tılsımını bozarak paskalya yumurtası aramaya çıkar.[3]

Bugün çocuklar dindışı, dijital varlıklar haline geldi. Dünyanın büyülü deneyimi soldu, köreldi. Çocuklar onların *dijital Paskalya yumurtaları* olan enformasyonu avlıyorlar.

Dünyanın büyüsünün bozulması kendini aurasızlaşma olarak gösterir. Aura, dünyayı salt olgusallığın üzerine çıkaran cazibe, şeyleri çevreleyen gizemli örtüdür. Auranın aynı zamanda anlatısal bir çekirdeği vardır. Bu sebeple Benjamin, *gayri iradi hafıza*da anlatısal bellek imgelerinin bir auraya sahip olduğunu, oysa fotoğrafik imgelerin auradan yoksun olduğunu belirtir: "*Gayri iradi hafıza*dan sökün eden imgelerin ayırt edici özelliği bir auraları olmasıysa eğer, fotoğrafçılığın 'auranın çözülüşü' olgusunda belirleyici bir payı vardır."[4]

Fotoğrafları bellek imgelerinden ayıran şey, anlatısal içsellikten yoksun olmalarıdır. Fotoğraflar orada olanı içselleştirmeden temsil eder; hiçbir anlam ifade etmezler. Buna karşın, anlatı olarak bellek, mekânsal-zamansal bir sürekliliği temsil etmez. Daha ziyade, anlatısal bir seçime dayanır. Fotoğrafın aksine, bellek kesinlikle keyfi ve eksiktir. Zamansal mesafeyi

3 Walter Benjamin, "Tek Yönlü Yol," *Son Bakışta Aşk*, çev. İskender Savaşır, Metis, 2012, s. 69.

4 Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," *Son Bakışta Aşk*, Metis, 2012, s. 148.

uzatır ya da kısaltır. Yılları ya da on yılları atlar.[5] Anlatısallık kronolojik olgusallığa karşıttır.

Marcel Proust'tan[6] esinlenen Benjamin, şeylerin kendilerine yönelen bakışı kendi içlerinde muhafaza ettiklerini inanır. Böylece kendileri de bakışa benzer hale gelirler. Bakış, şeylerin etrafında parlayan aura perdesini örer. Aura tam olarak "bakılan şeyde uyanan bakışın mesafesidir."[7] Dikkatle bakıldığında, şeyler bakışlarımıza karşılık verir:

> Kendisine bakılan ya da bakıldığına inanan, bakışlarını kaldırıp yanıt verir. Baktığımız bir nesnenin aurasını deneyimlemek, ona bakışlarımıza karşılık verme yeteneği kazandırmak demektir. Bu deneyim, *gayri iradi hafıza*nın verilerine karşılık gelir.[8]

Nesneleri gözden kaybettiğimizde, nesneler sihirlerini, auralarını kaybederler, o zaman ne bize bakarlar ne de bizimle konuşurlar. Onlar artık bir "sen" değil, dilsiz bir "o"dur. Artık dünya ile *bakış alışverişinde* bulunmayız.

Eşyalar, *gayri iradi hafıza*nın akışkan ortamına daldırıldıklarında, görülenlerin ve hissedilenlerin anlatı biçiminde yoğunlaştığı mis kokulu kaplar haline gelirler. İsimler bile bir auraya bürünür ve bir hafıza alanına genişleyerek bir hikâye anlatırlar: "Eskiden bir kitapta okumuş olduğumuz bir ismin hecelerinin arasında, biz onu okurken esen süratli rüzgâr ve parlayan güneş gizlidir."[9] Sözcükler de bir aura yayabilir. Ben-

5 Bkz. Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, Metis, 2011.

6 Bkz. Marcel Proust, *Yakalanan Zaman*, s. 222: "Muammadan hoşlanan bazı kişiler, nesnelerin, içlerinde kendilerine bakan gözlerden bir şeyleri koruduğuna, anıtların, tabloların, bize asırlar boyunca, sayısız hayranın bakışlarıyla, sevgisiyle dokunmuş, algılanabilen bir tülün ardından göründüğüne inanma eğilimindedirler."

7 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 396.

8 Bkz. Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," *Son Bakışta Aşk*, s. 149.

9 Marcel Proust, *Yakalanan Zaman*, s. 222.

jamin, Karl Kraus'tan alıntılar: "Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsanız, size o kadar uzaktan dönüp bakacaktır."[10]

Bugün dünyayı öncelikle enformasyon açısından algılıyoruz. Oysa enformasyonun ne uzaklığı, mesafesi ne de yayılımı, genişliği vardır. Ne sert rüzgârları ne de göz kamaştırıcı güneş ışığını tutabilir. Auratik alandan yoksundur. Bu nedenle enformasyon dünyayı auradan mahrum bırakıp büyüsünü bozar. Dil enformasyona dönüştüğünde aurasını tamamen kaybeder. Enformasyon, dilin mutlak körelme aşamasını temsil eder.

Hafıza, olayları sürekli yeni kombinasyonlarla birbirine bağlayan ve bir ilişkiler ağı yaratan bir anlatı pratiğidir. Enformasyon tsunamisi anlatısal içselliği yok eder. Anlatıdan arındırılmış bellek bir "hurdacı dükkânı"nı andırır, "gereksiz eşyalar toplamına, her yerden akıp gelen imgelerle dolu bir yığına; kullanılmış, dikkatsizce bir araya getirilmiş, kötü durumda simgelerle dolu bir yığına dönüşmüştür."[11] Bir hurdacı dükkanındaki eşyalar kaotik, düzensiz bir yığındır. Yığın, anlatının karşı figürüdür: Olaylar ancak belirli bir şekilde *katmanlaştıklarında* bir hikâyeye dönüşürler. Veri ya da enformasyon yığınının bir hikâyesi yoktur. Anlatısal değil kümülatiftir.

Hikâye, bir başlangıcı ve sonu olması bakımından bilginin antitezidir. Ona niteliğini veren şey *kapanmasıdır*. O *son(uc) a varan bir form*dur:

> Bir yanda hedefi, sonu, bütünlüğü, kapanışı olan hikâyeler ile diğer yanda tanımı gereği her zaman kısmi, eksik, parçalı olan enformasyon arasında -benim gördüğüm kadarıyla- temel bir ayrım var.[12]

---

10 Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," *Son Bakışta Aşk*, s. 120, 20. dipnot.

11 Paul Virilio, *Enformasyon Bombası*, çev. Kaya Şahin, Metis, 2003, s. 40.

12 Susan Sontag, "At the Same Time: The Novelist and Moral Reasoning," *At the Same Time: Essays and Speeches*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2007, s. 210-231; burada s. 224.

Tamamen sınırsız bir dünya büyüden ve sihirden yoksundur. Büyü sınırlara, geçişlere ve eşiklere bağlıdır. Susan Sontag şöyle yazar:

> Bütünlük, birlik, tutarlılık olması için sınırların olması gerekir. Her şey bu sınırlar içinde çıktığımız yolculukla alakalıdır. Hikâyenin sonu, değişen geçici görüşlerin büyülü bir şekilde yakınlaşarak bir araya geldiği bir nokta olarak tanımlanabilir: Okurun başlangıçta birbirinden farklı görünen şeylerin sonunda nasıl da birbirlerine bağlı olduğunu fark ettiği sabit bir konum.[13]

Anlatı, ışık ile gölgenin, görünen ile görünmeyenin, yakınlık ile uzaklığın bir oyunudur. *Şeffaflık*, her anlatının temelini oluşturan bu diyalektik gerilimi yok eder. Dünyanın dijital olarak büyüsünün bozulması, Max Weber'in bilimsel rasyonalizasyona atfettiği büyünün bozulmasının çok ötesine geçer. *Günümüzde büyünün bozulması, dünyanın enformatikleşmesinin bir sonucudur. Şeffaflık, büyünün bozulmasının yeni ifadesidir.* Şeffaflık, dünyayı veri ve enformasyon içinde çözündürerek büyüsünü bozar.

Paul Virilio bir röportajında, minnacık bir kameranın icadından bahseden bir bilim kurgu öyküsünü anar. Kamera o kadar küçük, o kadar hafiftir ki kar taneleri bile taşıyabilir onu. Olağanüstü sayıda üretilen bu kameralar karın içine karıştırılarak uçaklardan atılır. İnsanlar kar yağdığını sanır ama aslında kameralar neredeyse dünyayı istila etmiştir. Dünya tamamen şeffaf hale gelir. Hiçbir şey gizli kalmaz. Artık kör noktalar yoktur. Her şey tümüyle görünür hale geldiğinde ne hayal edeceğimiz sorusuna Virilio şöyle yanıt verir: "Kör olmayı hayal edeceğiz."[14] Şeffaf anlatı diye bir şey yoktur. Her

13 *A.g.e.*

14 Paul Virilio, "Cyberwar, God and Television: An Interview with Paul Virilio," Arhtur ve Marillouise Kroker (ed.), *Digital Delirium*, New York, 1997, s. 41-48; burada s. 47.

anlatının sırlara ve büyüye ihtiyacı vardır. Sadece hayal edilen bir körlük bizi şeffaflık cehenneminden kurtaracak ve yeniden anlatmamızı sağlayacaktır.

Gershom Scholem, Yahudi mistisizmi üzerine yazdığı kitaplardan birini Hasidik bir kıssayla bitirir:

> Baal Şem'in önünde ne zaman zorlu bir sınav olsa, mahlukatın yararına bir işse, ormanda belirli bir yere gider, ateş yakar ve tefekküre dalarak dua ederdi ve ne yapmaya koyulduysa o şey gerçekleşirdi. Bir nesil sonra Meseritzli Maggid de aynı sınavla karşı karşıya kalınca, ormandaki aynı yere gidip şöyle dedi: Artık ateş yakamayız ama hâlâ dua edebiliriz -ve olmasını istediği şey oldu. Yine bir nesil sonra Sasovlu Haham Moşe Leib aynı sınavı vermek zorunda kaldı. O da ormana gitti ve şöyle dedi: Artık ne ateş yakabiliyoruz ne de tefekküre dalıp dua edebiliyoruz, ama ormanda hepsinin ait olduğu yeri biliyoruz -bu kadarı yeterli olmalıydı ve yeterli oldu da. Ancak bir nesil daha geçtikten sonra Rişinli Haham İsrael bu sınavla sınandığında, şatosundaki altın koltuğa oturdu ve şöyle dedi: Ateş yakamayız, dua edemeyiz, yeri bilmiyoruz ama nasıl yapıldığının hikâyesini anlatabiliriz. Ve onun anlattığı hikâye de tek başına diğer üçüyle aynı etkiyi yarattı.[15]

Theodor W. Adorno, "Gershom G. Scholem'e Selam" başlıklı yazısında bu Hasidik hikâyeyi bütünüyle aktarır.[16] Onu modernitede yaşanan sekülerleşme sürecinin bir metaforu olarak yorumlar. Dünyanın büyüsü gitgide bozulmaktadır. Efsanevi ateş çoktan söndü. Artık nasıl dua edeceğimizi bilmiyoruz, ne de gizli gizli tefekküre dalıyoruz. Ormandaki efsanevi yer de unutuldu. Bugün bu listeye daha da belirleyici bir şeyi eklemeliyiz: O efsanevi geçmişi çağırabilecek *hikâye anlatma kabiliyetimizi* bile kaybetmek üzereyiz.

---

15 Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt, 1993, s. 384.

16 Theodor W. Adorno, "Gruß an G. Scholem. Zum 70. Geburtstag," *Gesammelte Schriften Vol. 20.2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, s. 478-486.

ŞOKLARDAN *LİKE*'LARA

Walter Benjamin, "Baudelaire'deki Bazı Motifler Üzerine" adlı denemesinde Baudelaire'in "Perte d'auréole" [Auranın Kaybı] adlı kısa düzyazından bir alıntı yapar. Bir bulvardan geçerken halesini (aura) kaybeden bir şairin hikâyesini anlatır:

> Az önce aceleyle bulvarı geçerken, ölümün dört bir yandan bize doğru dörtnala koştuğu o çalkantılı kargaşa içinde ters bir hareket yapınca kafamdaki hale düşüp çamura saplandı.[1]

Benjamin bu öyküyü modernitede auranın parçalanmasının bir alegorisi olarak yorumlar. "Baudelaire modernlik hissine sahip olmanın bedelini tarif etmiştir: Anlık şok deneyiminde auranın yıkımıdır bu."[2] Gerçeklik, seyirciye şoklar halinde tesir eder. Gerçekliğin temsili resim tuvalinden projeksiyon perdesine taşınır. Bir resim, önündeki seyirciyi tefekküre dalmaya, kendini serbest çağrışımlara bırakmaya davet eder. *Böylece seyirciler kendi içlerinde kalırlar*. Buna mukabil sinemadaki seyirci, ölümün her yandan ona doğru koştuğu, kaotik bir trafiğin ortasındaki yayaya benzer: "Film, günümüzde

1 Bkz. Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," *Son Bakışta Aşk*, s. 152.

2 Bkz. *a.g.e.*, s. 154.

insanların karşı karşıya bulunduğu akut yaşam tehdidine karşılık gelen sanat biçimidir."[3]

Freud'a göre bilincin temel işlevi bizi uyaranlara karşı korumaktır. Bilinç, bilinç içeriğinin bütünlüğü pahasına, izin istemeden gelen uyaranlara kendi içinde bir yer tahsis etmeye çalışır. Benjamin Freud'dan alıntılar:

> Canlı organizma için uyaranlardan korunma, uyaranların alınmasından neredeyse daha önemli bir işlevdir; [buradaki koruyucu kalkan] kendine ait bir enerji deposuna sahiptir ve her şeyden önce kendi içinde işleyen özel enerji dönüştürme biçimlerini, kendi dışında işleyen muazzam ölçüdeki enerjilerin eşitleyici, yani yıkıcı etkisinden korumaya çalışmalıdır.[4]

"Bu enerjilerin yarattığı tehdit," der Benjamin, "şokun tehdididir. Bilinç bunları kaydetmeye ne kadar alışırsa, şokların travmatik bir etki yaratma olasılığı da o kadar azalacaktır."[5] Bilinç, uyaranların ruhun daha derin katmanlarına ulaşmasını engeller. Bilincin uyaranlara karşı savunması başarısız olursa, travmatik bir şok yaşarız. Rüya görmek de hatırlamak da bu tür şoklarla başa çıkmanın gecikmiş yollarıdır; daha sonra uyaranla başa çıkmak için, başlangıçta sahip olmadığımız zamanı kendilerine tanıyıp uyaranlarla geriye dönük olarak ilgilenirler. Bilinç şoku savuşturmayı başarırsa, onu tetikleyen olay bir yaşantıya dönüşerek hafifler. Modern çağda, bireysel izlenimlerin şok tarafı o kadar yoğunlaşmıştır ki bilincimiz uyaranlara kalkan olmak için sürekli aktif olmaya mecbur kalmaktadır. Bu çabasında ne kadar başarılı olursa, uyaranlar da o kadar az otantik deneyimimizin bir parçası haline gelir-

3 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, 1995, s. 76 (not 29).

4 Bkz. Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," *Son Bakışta Aşk*, s. 121.

5 *A.g.e.*

ler. Otantik deneyimlerin yerini yaşantılar, yani hafifletilmiş şoklar alır. Modern şehir insanının gözü koruma işleviyle aşırı yüklenmiştir. Tefekkürle oyalanmayı unutur: "Koruyucu bakışın, uzaklara dalıp giden hayalleri yoktur."[6]

Benjamin şok deneyimini Baudelaire'in şiirsel ilkesine dönüştürür.

> [Baudelaire] sanatçının, yenilmeden hemen önce korkuyla haykırdığı bir düellodan söz eder. Bu düello, yaratma olayının ta kendisidir. Böylece Baudelaire şok deneyimini kendi sanatsal çalışmasının tam merkezine yerleştirir. Baudelaire'in kendisi de dehşetin pençesine düştüğünden, dehşet uyandırmasında gariplik yoktur. Vallès onun eksantrik mimiklerinden söz eder... Gautier, Baudelaire'in yüksek sesle şiir okurken yapmayı sevdiği "vurgular"dan söz açar. Nadar ise onun sarsak yürüyüşünü betimler.[7]

Benjamin'e göre Baudelaire "travma-sever tiplerden" biriydi. "Ruhsal ve fiziksel kişiliğiyle şokları savuşturmayı kendine iş edinmişti."[8]

Benjamin'in Baudelaire üzerine denemesini yayınlamasının üzerinden yüz yıldan fazla zaman geçti. Filmlerin oynatıldığı ekranların yerini neredeyse günün her saati gözümüzün önünde olan dijital ekranlar aldı. Etimolojik olarak ekran, koruyucu engel anlamına gelir. Ekran, gerçekliği imgeler halinde *yakalayarak* bizi ondan korur. Artık gerçekliği neredeyse tamamen dijital ekranlar aracılığıyla algılıyoruz. Gerçeklik yalnızca ekranın bir bölümü olmaktan ibaret hale geldi. Akıllı telefonun ekranında gerçeklik o kadar zayıflar ki artık herhangi bir şok deneyimi yaratamaz. *Şoklar yerlerini like*lara *bırakır.*

---

6 *A.g.e.*, s. 151.

7 Bkz. *a.g.e.*, s. 123.

8 *A.g.e.*

Akıllı telefon, ötekinin bize bakışını yöneltmesini sağlayan gerçekliği kaldırdığından, bizi gerçeklikten uzaklaştırmakta en etkili araçtır. Dokunmatik ekran, *karşıt muadili* olarak gerçekliği tamamen ortadan kaldırır. Ötekiliğinden yoksun bırakılan öteki, tüketilebilir hale gelir. Lacan'a göre resim hâlâ bana bakan, beni kavrayan, beni büyüleyen, efsunlayan ve gözümü ele geçiren bir bakışa sahiptir: "Resimde her zaman mutlaka bakışla ilgili bir şey kendini açığa vurur."[9] Lacan bakış ve gözler arasında ayrım yapar. Gözler, bakışın üstünden geçtiği hayali bir ayna görüntüsü inşa eder.

Yüz, mesafeyi buyurur. O bir *sen*dir, el altında bir *o* değil. Bir kişinin resminin üzerine parmağınızı koyabilir, hatta onu silebilirsiniz, çünkü o zaten bakışını -yüzünü- kaybetmiştir. Lacan, dokunmatik ekrandaki resmin *bakıştan yoksun* olduğunu, yalnızca gözlerime ziyafet çektirerek ihtiyaçlarımı karşılamaya hizmet ettiğini söyleyecektir. Bu yönüyle dokunmatik ekran, arkasında bakışın *hâlâ görünür olduğu* bir ekran olarak resimden ayrılır. Dijital ekran bizi gerçeklikten tamamen soyutladığı için arkasında hiçbir şey görünmez. Dijital ekran *düzdür*.

Her resim teorisi ait olduğu toplumu yansıtır. Lacan'ın zamanında dünya hâlâ bir *bakışa sahip* olarak deneyimleniyordu. Heidegger'de de bugün kulağa tuhaf gelen ifadeler buluruz. *Sanat Eserinin Kökeni*'nde (1935-1936) balta, testi veya ayakkabı gibi "aletler" hakkında yazar: "Hizmet etmek temel bir niteliktir, var-olan, bu nitelikle bize bakar, yani bize nazar eder; böylelikle hazır bulunur ve var-olan olur."[10] Var-olanların hazır-oluşunu ortadan kaldıran şey kullanışlılığıdır, çünkü aletleri amaçları bakımından algılarız. Heidegger'in "alet"i hâlâ bir bakış boyutuna sahiptir. O bize bakan bir şeydir.

9 Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Seminer 11. Kitap*, çev. Nilüfer Erdem, Metis, 2013, s. 109.

10 Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşılı, De ki, 2011, s. 22.

Bakışın ortadan kalkması, algının narsistleşmesiyle el ele gider. Narsisizm, bakışı, yani ötekini ortadan kaldırır ve onun yerine hayali bir ayna imgesi koyar. Akıllı telefonlar ötekinin kovulmasını hızlandırır. Bunlar, ayna evresinin çocukluk sonrası dönüşünü sağlayan dijital aynalardır. Akıllı telefonları kullanmakla, imgesel bir egoyu sürdüren bir ayna evresinde kalırız. Dijital, Lacan'ın gerçek, imgesel ve simgesel üçlüsünü radikal bir şekilde yeniden yapılandırır. Gerçek olanı parçalara ayırır ve paylaşılan topluluk değer ve normlarını somutlaştıran simgesel olanın yerine imgesel olanı koyarak onu yok eder. Nihayetinde dijital, topluluğun erozyona uğramasına yol açar.

Netflix çağında, filmler söz konusu olduğunda, kimse şok deneyiminden bahsetmez. Bir Netflix dizisi, yaşamın tehlikeye atılmasına tekabül eden sanat biçiminden çok uzaktır. Aksine, dizi tüketimini karakterize eden şey tıkınırcasına izlemektir. Seyirciler tüketici sığırlar gibi beslenip şişmanlatılır. *Tıkınırcasına izleme*, dijital geç modernitenin genel algılama biçiminin paradigmasıdır.

Şoklardan like'lara geçiş, psişik aygıtımızdaki bir dönüşüme de atfedilebilir. Modernitede uyaranların artışının sebep olduğu duyusal aşırı yüklenmenin bir şok olarak yaşandığı doğru olabilir. Ancak zamanla psişik aygıt, artan uyaranlara alışır, buna bağlı olarak algı körelir. Uyaranlara karşı savunmanın gerçekleştiği [*kalkan* işlevi gören] beyin korteksi deyim yerindeyse nasırlaşır. Bilincin en dış katmanı sertleşir ve "bir dereceye kadar inorganik"[11] hale gelir.

Baudelaire gibi istemeden de olsa dehşeti çağıran sanatçı tipi, bugün sadece modası geçmiş değil, neredeyse grotesk görünecektir. Çağımızı temsil eden sanatçı Jeff Koons'tur. *Akıllı* görünür. Eserleri, şokla taban tabana zıt olan pürüzsüz tüketim dünyasını yansıtır. Koons'un seyircisinden tek talebi basit

11 Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Metis, 2011, s. 30.

bir "Vay canına!" nidasıdır. Sanatı kasıtlı olarak rahatlatıcı ve yatıştırıcıdır. Her şeyden önce *beğenilmek* ister. O yüzden sloganı: "Seyirciyi kucaklamak"tır. Onun sanatında hiçbir şey izleyiciyi korkutmamalı ya da sarsmamalıdır. Sanatı şoklar dünyasının ötesinde yer alır, Koons'a göre sanatı bir "iletişim" olmayı amaçlar. Şöyle de diyebilirdi: *Benim sanatımın parolası like'tır.*

ANLATI OLARAK TEORİ

Wired'ın genel yayın yönetmeni Chris Anderson, "Teorinin Sonu" başlıklı makalesinde, inanılmaz büyüklükteki verilerin teorileri gereksiz kıldığını iddia ediyor: "Bugün Google gibi uçsuz bucaksız bir veri bolluğu çağında büyüyen şirketler, yanlış modellerle yetinmek zorunda değiller. Hatta modelleri hiç kabul etmek zorunda bile değiller."[1] Ona göre insan davranışları, veriye dayalı psikoloji ya da sosyoloji yardımıyla kesin olarak tahmin ve kontrol edilebilir. Teorinin yerini veriler arasındaki doğrudan korelasyonlar alır:

> Dilbilimden sosyolojiye insan davranışlarını inceleyen bütün bilim dallarının devri geçti. Taksonomiyi, ontolojiyi, psikolojiyi unutun. İnsanların neyi neden yaptığını kim bilebilir? İnsanlar bir şeyler yapar, biz de şimdiye kadar görülmemiş bir doğruluk payı ile yaptıkları şeyleri izleyip ölçebiliriz; bütün mesele budur. Yeterli miktarda veri varsa rakamlar başka söze yer bırakmaz.[2]

---

1 Chris Anderson, "Teorilerin Sonu: Veri Tufanı, Bilimsel Yöntemlere Yepyeni Bir Bakış Açısı Sunuyor!," çev. Burak Avcı, Kaynak: Evrim Ağacı, https://evrimagaci.org/teorilerin-sonu-veri-tufani-bilimsel-yontemlere-yepyeni-bir-bakis-acisi-sunuyor-4695.

2 *A.g.e.*

Aslında büyük veri hiçbir şeyi açıklamaz. Büyük veri yalnızca şeyler arasında korelasyonlar kurmaya izin verir. Fakat korelasyonlar bilginin en ilkel biçimidir. Hiçbir şeyi anlamamıza olanak tanımazlar. Büyük veri, şeylerin neden bu şekilde ilişkili olduğunu açıklayamaz. Nedensel ya da kavramsal bağlantılar kurmaz. "Neden?" sorusunun yerini *kavramsal olmayan "öyle"* alır.

Bir anlatı olarak teori, şeyleri birbirleriyle ilişkilendiren ve böylece *neden* öyle davrandıklarını açıklayan bir düzen tasarlar. Şeyleri ve olayları anlaşılır kılan *kavramsal bağlantılar* geliştirir. Büyük verinin aksine, teori bize en yüksek bilgi biçimini sunar: idrak. Teori, şeyleri kendi içinde anlayan ve böylece onları *kavranabilir* kılan bir *kapalılık biçimi*dir. Oysa büyük veri tamamen *açık*tır. Bir kapalılık biçimi olarak teori, şeyleri kavramsal bir çerçeveye oturtur ve böylece onları anlaşılır hale getirir.

Teorinin sonu, nihayetinde *zihin olarak kavram*ın sonu anlamına gelir. Yapay zeka kavramsal olmadan da yapabilir. *Zeka, zihin değildir.* Sadece ruh şeyleri yeniden düzenleyebilir, yeni bir anlatı kurabilir. Zeka hesaplar ve sayar, *zihin ise anlatır.* Veriye dayalı insan bilimleri bir *zihin* bilimi değil, veri bilimidir. *Veriler zihni kovar.* Veri-bilgisi *zihnin sıfır derecesi*nde yer alır. Veri ve bilgiye doymuş bir dünyada anlatma yeteneği körelir. Bu nedenle eskisi kadar teori üretilmez, kimse bir teori ortaya koyma riskini alma *cesareti* gösteremez.

Bir teorinin gerçekten de bir anlatı olduğunu Sigmund Freud açıkça ifade etmiştir. Onun psikanalizi, psişik aygıtımızın işleyişini açıklamak için bir model sunan bir anlatıdır. Hastalarından dinlediği hikâyeleri, belirli bir davranış ya da semptomu anlaşılır kılan psikanalitik anlatıya tâbi tutar. Hasta kendisine sunulan anlatıyı kabul ettiğinde tedavinin başarılı olduğu söylenir. Hastaların vaka öyküleri ve onun psikanalitik anlatısı birbiriyle etkileşime girer. Psikanalitik anlatı, Freud'un yo-

rumlamaya çalıştığı malzeme ışığında sürekli olarak yeniden anlatılır. Hastalar tarafından anlatılan hikâyeler Freud'un anlatısı içinde çözünmelidir. Bu süreçte Freud kendi anlatısının kahramanı haline gelir:

> Kendisine çarpıtılmış bir şekilde anlatılanları yeniden anlatan biri olarak, tüm tutarsız bilgileri odak noktasına getiren, tartan ve düzenleyen kişiden daha fazlası olduğunu kanıtlamakla kalmaz, hikâyeden etkilenme tehlikesinden de daima uzak durur, çünkü olası yansımalara karşı malzemesi üzerindeki yorumlayıcı mesafesini asla kaybetmez. Hatta yorumlanacak malzeme, kavrayışından kaçmakla ne kadar tehdit ederse, açıklayıcı psikanalitik ifadelerini haklılaştırmakta o kadar ısrar eder ve böylece kendi analitik anlatılarının gizli kahramanı olduğunu ortaya koyar.[3]

Platon'un diyalogları felsefenin bir anlatı olduğunu zaten açıkça ortaya koymaktadır. Platon, hakikat adına, miti bir anlatı olarak eleştirse de, paradoksal olarak kendisi de mitsel anlatılardan sıkça yararlanır. Bu anlatılar bazı diyaloglarında merkezi bir rol oynar. Örneğin *Phaidon*'da Platon, tıpkı Dante'nin *İlahi Komedya*'sında olduğu gibi, ruhun ölümden sonraki kaderinin hikâyesini anlatır. Günahkârlar ebedi azaba mahkûm edilerek "asla çıkamayacakları Tartaros'a atılır"[4], yalnızca erdemliler ölümden sonra cennete giderler. Platon ruhun ölümden sonraki kaderi hakkındaki açıklamalarını şöyle sonlandırır:

> Öte yandan her şeyin benim anlattığım gibi olduğunu iddia etmek aklı başında bir adamın işi değildir. Bununla beraber, mademki ruhlarımızın ölmezliği şüphe götürmüyor, bence bir insanın, ruhlarımız ve yaşadıkları yerler hakkında

3 Elisabeth Bronfen, "Theorie als Erzählung: Sigmund Freud," *Ästhetische Theorie*, Dieter Mersch, Silvia Sasse, Sandro Zanetti (ed.), Zürih/Berlin 2019, s. 57-74, burada s. 59.

4 Platon, "Phaidon," *Toplu Diyaloglar -1*, çev. Suat Kemal Yetkin - Hamdi Ragıp Atademir, Eos Yayınevi, 2007, s. 137 (113d).

bunun ya da buna benzer bir şeyin doğru olduğuna inanması göze alınabilir bir risktir, çünkü bu tehlike gerçekten güzeldir. Bunu, büyülü sözler ve dualar gibi kendi kendimize tekrar etmeliyiz. İşte bu yüzden, hatta uzun uzadıya, bu masal üzerinde duruyorum.[5]

Felsefe, "şiir" biçiminde bir *risk, soylu bir risk* alır. Yeni bir yaşam ve var olma biçimini anlatır, hatta bunu *önerme* riskini bile göze alır. Descartes'ın *ego cogito, ergo sum*u [Düşünüyorum, öyleyse varım] modern çağın başlangıcını temsil eden yeni bir düzen ortaya koyar. Orta Çağ'ın Hıristiyan anlatısını geride bırakan, kesinliğe radikal yönelim *yeni olana doğru cesur/riskli bir girişim*dir. Aydınlanma da bir anlatıdır. Kant'ın ahlak teorisi de aynı şekilde, ahlaki bir Tanrı'nın mutluluğun "ahlakla tam orantılı dağıtılmasını"[6] sağladığı çok cüretkâr/riskli bir anlatıdır. Tanrı, dünyevi zevklerden feragat edip erdem peşinde koşmamızın karşılığını verir. Kant'ın ruhun ölümsüzlüğü varsayımı da riskli/cüretkâr bir anlatıdır. Kant'a göre "en yüksek iyinin gerçekleştirilmesi ... ancak aklı sahibi bir varlığın *sonsuza* değin süren *varoluşu* ve kişiliği varsayımıyla olanaklıdır," çünkü "amaçların ahlak yasasına *eksiksiz uygunluğu* ... akıl sahibi bir varlığın duyular dünyasında varoluşunun hiçbir aşamada ulaşamadığı bir yetkinliktir."[7] Yani Kant, insanın ölümün ötesinde bile "en yüksek iyiye" ulaşmaya çalıştığı "sonsuza değin giden bir ilerleme" varsayar. Ruhun ölümsüzlüğü söz konusu olduğunda, Kant'ın ahlak teorisi *bir masal olarak* Platon'un *mitinden* temelde farklı değildir. Ancak Kant'ın aksine Platon bunun bir anlatı olduğunu açıkça vurgular.

Yeni anlatılar yeni algılama biçimlerini mümkün kılar. Nietzsche'nin tüm değerleri yeniden değerlendirmesi dünyaya yeni

5 Bkz. *a.g.e.*, s. 137-138 (114d) ve s. 124.

6 Immanuel Kant, *Pratik Usun Eleştirisi*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say, 2001, s. 163.

7 *A.g.e.*, s. 167.

bir bakış açısı getirir. Dünya, deyim yerindeyse, *yeniden anlatılır* ve sonuç olarak biz onu taze gözlerle görürüz. Nietzsche'nin *Şen Bilim*'i dar anlamda bir bilimden başka bir şey değildir. Bir "umuda," "yarına ve yarından sonraki güne olan inanca" dayanan *geleceğe dair bir anlatı* olarak tasarlanmıştır. Nietzsche'nin tüm değerleri yeniden değerlendirmesi, *bir risk ve kutlama*, hatta *macera olarak bir anlatı*dır. *Şen Bilim*'in önsözünde Nietzsche şöyle yazar:

> "Şen bilim," korkunç, uzun bir baskıya çıdamla direnen bir ruhun -sabırla, şiddetle, soğukkanlılıkla, boyun eğmeden ama umut da etmeden direnen bir ruhun- çılgınca eğlendiği bir bayramı gösteriyor. Bu kişi, bir anda umudun akınına uğruyor şimdi, sağlık umudunun, *iyileşme sarhoşluğu* umudunun akınına... Bu süreçte daha çok usdışı olanın, alıklığın gün ışığına çıkmasında şaşılacak ne var; dikenli bir postu olan, bu yüzden okşanamayan ya da zorlanamayan ya da yolu saptırılmayan sorunlara bile bol bol oyuncu tazelik saçılmasında şaşılacak ne var? Bütün kitap uzun sürmüş bir kıtlıktan, güçsüzlükten sonraki bir parça şenlikten başka bir şey değil; geri gelen gücün; yarına, öbür güne inancın yeniden uyanmasının, geleceğin birdenbire duyumsanmasının, geleceğin görülmesinin, yakın maceraların, yeniden açılan denizlerin, yeniden izin verilen, inanılan amaçların sevinci.[8]

Anlatıcı Nietzsche, kendi yazarlığını özellikle vurgular: "*Bakış açılarını değiştirmek* benim elimde, bunun için bir elim var benim: bu yüzden *değerlerin yeniden değerlendirilmesi* sadece benim için mümkün oldu."[9] Bir teori ancak aynı zamanda bir anlatı da olduğu ölçüde bir *tutku* olabilir. Yapay zeka tam da *tutku*dan, *tutkulu anlatım*dan yoksun olduğu için düşünemez.

Felsefe bir bilim, hatta kesin bir bilim olduğunu iddia ettiği anda düşüşü başlar. Bir bilim olarak tasavvur edilen felsefe,

8 Friedrich Nietzsche, *Şen Bilim*, çev. Levent Özşar, Asa, 2003, s. 11.

9 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, çev. Can Alkor, İthaki, 2003, s. 15.

asli anlatı karakterini yadsır ve *dilini* kaybeder. *Sessizliğe gömülür*. Kendini felsefe tarihinin idaresiyle tüketen akademik felsefe *anlatma* yeteneğine sahip değildir. Hiçbir *risk* almaz; bürokrasiden ibarettir. Güncel anlatı krizi böylece felsefeyi de ele geçirip sonunu getiriyor. Artık felsefe yapma, teori üretme, yani bir anlatı oluşturma [anlatma] cesaretinden *yoksunuz*. Düşünmenin kendisinin de nihayetinde bir anlatı olduğunu ve anlatının adımlarıyla ilerlediğini hep akılda tutmalıyız.

ŞİFA OLARAK ANLATI

Benjamin, "düşünce deneyleri"nden birinde, ilk iyileşme sahnesinden bahseder: "Çocuk hastadır. Annesi onu yatağına yatırıp yanına oturur. Ve sonra ona hikâyeler anlatmaya başlar."[1] Hikâye anlatmak iyileştiricidir, şifa verir çünkü derin bir rahatlama ve temel bir güven yaratır. Annenin sevgi dolu sesi çocuğu yatıştırıp sakinleştirir, çocuğun ruhunu okşar, aralarındaki bağı güçlendirir, çocuğa destek olur. Dahası, çocuk hikâyeleri ideal bir dünyayı anlatır; dünyayı tanıdık bir yuvaya dönüştürürler. Çocuk hikâyelerinin temel kalıplarından biri, bir krizin mutlu bir şekilde aşılmasıdır. Çocuğun, hastalığın temsil ettiği krizi atlatmasına yardımcı olur bu.

Aynı zamanda *anlatan* el de şifalıdır. Benjamin, kadının bir şey anlatır gibi hareket eden ellerinden yayılan "olağanüstü şifalı güçler"den bahseder: "Hareketleri son derece etkileyicidir. Ancak ifadelerini tarif etmek mümkün değildir... Sanki bir hikâye anlatıyorlardır." Her hastalık, *anlatının ritmiyle* önü açılabilecek içsel bir tıkanıklığın işaretidir. *Anlatıcının eli*, gerginliği yumuşatır, tıkanıklıkları açar ve katılaşmaları serbest bırakır. Hepsini yeniden dengeye getirir, yeniden *akışın* yoluna sokar.

1 Walter Benjamin, "Denkbilder," *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann ve H. Schweppenhäuser (ed.), IV.1, Frankfurt, 1971, s. 305-438, burada s. 430.

Benjamin, "Anlatı nehri boyunca yeterince uzağa, ta nehrin ağzına kadar yüzebilse her hastalığın şifa bulup bulmayacağını" sorar kendine. Acı, başlangıçta anlatının akışına direnç gösteren bir barajdır. Ancak anlatının akışı kabarıp yükselir ve sonunda barajı yıkacak kadar güçlenir. Ardından bu akış "mutluluk dolu kurtuluş denizine" doğru yol alırken karşılaştığı her şeyi yıkıp beraberinde sürükler. Okşayan el, anlatı akışına "bir yatak çizerek" onu yönlendirir. Benjamin, "hastanın tedavinin başında doktora anlattığı hikâyenin zaten iyileşme sürecini başlattığına" işaret eder.

Aynı şekilde Freud da acıyı kişinin geçmişindeki bir tıkanıklığın belirtisi (semptomu) olarak anlar. Kişi hikâyesine devam edemez. Psikolojik rahatsızlıklar, bloke olmuş bir hikâyenin ifadeleridir. İyileşme, hastanın bu anlatı blokajından kurtulmasından, anlatılamayanın söze dökülmesinden, onun dilsel ifadeye kavuşturulmasından ibarettir. Hasta *kendini özgürce anlattığı* anda iyileşmiş olur.

Anlatılar bu halleriyle şifalı güçleri ortaya çıkarırlar. Benjamin, ikincisi bir şifa büyüsü olan Merseburg tılsımlarından bahseder. Ancak bu, soyut ifadelerden oluşmaz. Daha ziyade, Odin'in sihirli sözleri kullandığı yaralı bir atın hikâyesini anlatır. Benjamin'in ifadesiyle: "Sadece Odin'in ifadesini tekrarlamakla kalmazlar; ilaveten, Odin'i bu ifadeyi ilk kez kullanmaya iten koşulları da anlatırlar."

Travmatik bir olay, örneğin, teselli veya umut veren ve böylece krizin üstesinden gelmemize yardımcı olan dinî bir anlatıyla bütünleştirilirse aşılabilir. Kriz anlatıları, felaket niteliğindeki olayları anlamlı bağlamlara oturtarak onlarla yüzleşmemize yardımcı olur. Komplo teorilerinin de tedavi edici bir işlevi vardır. Krizlere neden olan karmaşık durumlar için basit açıklamalar sunarlar. Bu yüzden çoğunlukla kriz zamanlarında anlatılan hikâyelerdir. Kriz tehdidi kapıyı çaldığında, *hikâye anlatıcılığı*nın kendi başına terapötik bir etkisi vardır, çünkü

söz konusu *durumu geçmişe yerleştirir*. Durum, geçmişin bir parçası olarak artık bugünü etkilemez. Deyim yerindeyse, olduğu gibi *bir kenara koyulup yola devam edilir*.

Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*'nun eylemle ilgili bölümüne Isak Dinesen'den alışılmadık bir cümleyi epigraf olarak seçer: "Hikâye gibi anlatıldığında ya da yazıldığında bütün dertler katlanılabilir olur."[2] *Anlatı fantezisi* şifalıdır. Kaygıların ezici gerçekliğini *anlatı ışığının* altına yerleştirmek onları ortadan kaldırır. Böylece bunlar anlatının ritmi ve melodisi tarafından soğurulurlar. Anlatı onları salt olgusallığın üzerine çıkarır. Zihinsel bir blok halinde katılaşmak yerine, anlatının akışı içinde sıvılaşırlar.

Günümüzde hikâye anlatıcılığına rağmen *anlatı atmosferi* yok oluyor. Doktor muayenehanelerinde bile neredeyse hiç hikâye anlatılmıyor. Hikâye dinleyecek ne zamanları ne de sabırları var. Verimlilik mantığı hikâye anlatıcılığının ruhuyla bağdaşmıyor. Sadece psikoterapi ve psikanaliz hâlâ hikâye anlatıcılığının şifalı gücünü anımsatıyor. Michael Ende'nin roman karakteri Momo insanları sadece dinleyerek iyileştirebilir. Onun tek zenginliği zamandır: "Momo'nun zamandan bol bir şeyi yoktu."[3] Zamanını başkasına verir. *Başkasının zamanı iyi bir zamandır*. Momo, ideal dinleyicidir:

> Hayır, Momo'nun herkesten daha iyi olduğu şey dinlemekti. Belki şimdi pek çok kimse, bu da bir şey mi, herkes dinlemesini bilir diyecektir. Oysa hiç de öyle değil. Çok az kimse gerçekten iyi bir dinleyicidir. Dinlemek konusunda Momo'nun eşi örneği yoktu.[4]

Momo'nun dostane, özenli sessizliği karşısındakinin aklına kendi başına asla düşünemeyeceği fikirler bile getirir:

---

2 Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Akşin, İletişim, 1994, s. 239.

3 Michael Ende, *Momo*, çev. Leman Çalışkan, Kaynak, 1996, s. 19.

4 *A.g.e.*, s. 18.

> Momo, karşısındakileri, aptal insanların bile aklına parlak düşünceler getirtecek şekilde dinlerdi. Bunun için uyarıcı şeyler söylemez veya bazı sorular sormazdı, aksine sessizce oturur ve anlatılanları pür dikkat, canı gönülden dinlerdi. Karşısındakine iri, simsiyah gözlerini açarak bakar ve o kimse, kendisinin bile o ana kadar fark etmediği gizli kalmış düşüncelerini rahatça açıkladığını hayretle görürdü.[5]

Momo başkalarının *kendilerini özgürce anlatmalarına* izin verir, anlatının önündeki engelleri kaldırarak şifa dağıtırdı:

> Başka bir gün bir çocuk ona kanaryasını getirmişti, kanarya artık ötmüyordu. Bu, Momo için güç bir görevdi. Bir hafta boyunca, kanarya yeniden ötmeye başlayıncaya kadar çocuğu sabırla dinlemek zorunda kaldı.[6]

Momo'nun derin ve dostane bakışı ötekilere açıkça ötekilikleri içinde hitap eder. Dinlemek pasif bir durum değildir; aktif bir eylemdir. Ötekine anlatması için ilham verir ve anlatıcının kendisine hitap edildiğini, duyulduğunu, hatta sevildiğini hissettiği yankılanan bir alan açar.

Dinleme öncelikle söylenenlerin içeriğine değil, *kişiye*, başkasının kim olduğuna odaklanır. Momo'nun derin ve dostane bakışları başkalarına açıkça *başkalıkları* içinde *hitap eder*. Dinlemek pasif bir hal değil, aktif bir eylemdir. *Başkasına anlatması için ilham verir* ve anlatanın *kale alındığını, kendisine hitap edildiğini, duyulduğunu*, hatta *sevildiğini hissettiği yankılanan bir alan açar*.

Dokunmanın da şifalı güçleri vardır. Hikâye anlatmak gibi, dokunmak da yakınlık ve temel güven duygusu yaratır. *Dokunsal bir anlatı* olarak dokunma, acıya ve hastalığa yol açan gerilimleri yatıştırır ve tıkanıklıkların önünü açarak akışı serbest bırakır. Doktor Viktor von Weizsäcker çocuklukta gerçekleşen ilk iyileşme sahnesinden bahseder:

5 *A.g.e.*

6 *A.g.e.*, s. 23.

> Kendisi de henüz küçücük olan kızcağız, küçük kardeşinin acı çektiğini görünce, önceden hiçbir bilgisi olmadığı halde ne yapması gerektiğini hisseder: Okşamaya hazır eli kendiliğinden yolunu bularak acıyan yerine dokunur. İşte böylece Küçük Samiriyeli ilk hekim olur. İlkel bir etkinin ön bilgisi onda bilinçsizce iş başındadır; bu bilgi dokunma dürtüsüne kılavuzluk eder ve eli, yatıştırıcı etkisini göstereceği bir temasa yönlendirir. Küçük kardeşin deneyimleyeceği şey de budur, el ona iyi gelir. Bir kız kardeşin eliyle dokunmasının yarattığı his onunla acısı arasına girer ve acı, bu yeni his karşısında geri çekilir.[7]

Dokunan el, anlatan sesle aynı şifalı güce sahiptir. Yakınlık ve güven yaratır. Gerginliği azaltır ve korkuyu ortadan kaldırır.

Bugün dokunmanın, temasın olmadığı bir toplumda yaşıyoruz. Birine dokunmak, başkasının başkalığını varsayar, bu da onu basitçe erişilebilirliğin ötesine taşır. Tüketilebilir bir nesneye dokunamayız; onu elimize alırız, kavrarız ya da ona sahip oluruz. Tam da bu yüzden dijital aygıtın [tek kullanımlık nesnenin] cisimleşmiş hali olan akıllı telefon, evrensel erişilebilirlik yanılsaması yaratır. Onun tüketimci habitusu yaşamın tüm alanlarını kuşatarak, başkasını başkalığından yoksun bırakır ve onu tüketilebilir nesneye indirger.

Dijitalleşme bu dokunma ve dünya yoksulluğunu yoğunlaştırıyor. Paradoksal olarak, bağlanabilirliğin yükselişi bizi ayırıyor. Bu, bağlantının umutsuz diyalektiğidir. Bağlantılı olmak birleşik olmakla aynı şey değildir.

Temasın, dokunmanın giderek azalması bizi hasta ediyor. Eğer dokunuştan tamamen yoksun kalırsak, umutsuzca egomuza hapsoluruz. Güçlü anlamıyla dokunma bizi egomuzdan çekip çıkarır. Dokunma yoksulluğu nihayetinde bizi depresif, yalnız ve endişeli kılan dünya yoksulluğu anlamına gelir.

---

7 Viktor von Weizsäcker, "Die Schmerzen," *Der Arzt und der Kranke: Stücke einer medizinischen Anthropologie*, Gesammelte Schriften, cilt 5, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, s. 27-47, burada s. 27.

Dijitalleşme bu dokunma ve dünya yoksulluğunu daha da ağırlaştırır. Bağlanabilirliğin artması paradoksal olarak bizi birbirimizden ayırıyor. Söz konusu olan, ağa bağlanmanın uğursuz diyalektiğidir. [Ağa] bağlı olmak, bağlanmak anlamına gelmez.

Sosyal medyada dolaşan ve aslında sadece kendini sunmaktan ibaret olan "hikâyeler" insanları birbirinden ayırıp tecrit eder. Anlatıların aksine, ne yakınlığa ne de empatiye yol açarlar. Sonuçta bunlar, kısa bir süre kaydedilen, sonra da kaybolup giden, görüntülerle süslenmiş enformasyonlardır. Bu hikâyeler anlatmaz, *reklam yaparlar*. Dikkat çekmek, ilgi toplamak için yarışmak topluluk yaratmaz. Hikâye anlatıcılığı olarak hikâye anlatıcılığı çağında, anlatı ile reklam ayırt edilemez hale gelir. Anlatının mevcut krizi de budur işte.

ANLATI TOPLULUĞU

Peter Nadás, *Behutsame Ortsbestimmung* [Bir Yerin Dikkatlice Belirlenmesi] adlı denemesinde, ortasında kocaman bir yabani armut ağacı bulunan bir köyden bahseder. Sıcak yaz akşamlarında köylüler ağacın altında toplanıp birbirlerine hikâyeler anlatırlar. Köy bir anlatı topluluğudur. Hikâyelerin taşıdığı değer ve normlar insanları birleştirir. Anlatı topluluğu *iletişimsiz* bir topluluktur: "Burada hayatın kişisel deneyimlerden değil... derin bir sessizlikten ibaret olduğu hissine kapılıyorsunuz."[1] Köylüler armut ağacının altında "ritüel tefekküre" dalar ve "kolektif bilinçte bulunanları" kutsarlar: "Şu ya da bu konuda fikirleri yok ama durmadan tek bir büyük hikâye anlatıyorlar."[2] Nádas, denemesinin sonunda, biraz da esefle şöyle yazar: "Hatırlıyorum da sıcak yaz gecelerinde, yabani armut ağacının altından usul usul söylenen şarkılar duyulurdu... Bugün, seçilmiş ağaçlar yok, köyün şarkısı sustu."[3]

1 Peter Nádas, *Behutsame Ortsbestimmung: Zwei Berichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2006, s. 11.

2 *A.g.e.*, s. 25 ve 17.

3 *A.g.e.*, s. 33.

Nadás'ın iletişimsiz bir topluluk olarak tarif ettiği toplulukta bir sessizlik, sessiz bir uyum hüküm sürer. Bu, günümüz enformasyon toplumuyla taban tabana zıttır. Artık birbirimize hikâyeler anlatmıyoruz. Bunun yerine durmadan, *aşırı ölçüde iletişim kuruyoruz. Gönderiyor, paylaşıyor ve beğeniyoruz.* Kolektif bilinçte bulunanları kutsayan "ritüel tefekkür" yerini iletişim ve enformasyon sarhoşluğuna bırakıyor. İletişimin gürültüsü, tüm köylülerin katıldığı, hepsini *tek bir büyük hikâyeye* bağlayıp onları birleştiren "şarkı"yı susturuyor. *İletişimsiz topluluk, yerini topluluksuz iletişime bırakıyor.*

Hikâyeler toplumsal kaynaşma yaratır. Anlam sunar ve topluluk inşa eden değerler taşırlar. Bu nedenle bir *rejimi* kuran anlatılardan ayırt edilmeleri gerekir. Neoliberal rejimin dayandığı anlatılar bir topluluğun oluşmasını engeller. Neoliberal performans anlatısı her bireyi *kendi kendinin girişimcisine* dönüştürür. Herkes başkalarıyla rekabet halindedir. Performans anlatısı hiçbir toplumsal uyum, hiçbir "Biz" üretmez. Aksine, dayanışma ve empatiyi baltalar. Kendini optimize etme, kendini gerçekleştirme veya özgünlük gibi neoliberal anlatılar, bireyleri birbirinden ayırarak toplumu istikrarsızlaştırır. Herkesin kendine tapındığı, kendi kendisinin rahibi olduğu, tribünlere oynadığı, *kendini ürettiği, performans sergilediği* yerde istikrarlı bir topluluk oluşamaz.

Mitler ritüel olarak sahnelenen birer topluluk anlatısıdır.

Ancak, tüm anlatı toplulukları ortak bir kolektif bilinç içeriğini yansıtan mit temelli topluluklar değildir. Modern toplumlar da, gelecekle ilgili anlatılara dayanarak, değişime olanak tanıyan *dinamik anlatı toplulukları* yaratabilirler. Liberal müsamahaya karşı yöneltilen muhafazakar ve milliyetçi anlatılar dışlayıcı ve ayrımcıdır. Fakat tüm topluluk kurucu anlatılar ötekinin dışlanmasına dayanmaz, çünkü belirli bir kimliğe bağlı olmayan kapsayıcı anlatılar da vardır. Örneğin Kant'ın *Sürekli Barış Üzerine* başlıklı felsefi taslağının savunduğu ra-

dikal evrenselcilik, tüm insanları, tüm ulusları kapsayan ve onları bir dünya topluluğu içinde birleştiren büyük bir anlatıdır. Kant sürekli barışı "kozmopolit hak" [dünya vatandaşlığı hakkı] ve "evrensel misafirperverlik" fikirlerine dayandırır. Buna göre:

> Bütün insanların yeryüzünün ortak sahipleri olmaları bakımından, birbirlerinin topluma kabul edilmelerini isteme hakkı söz konusudur. Dünya yuvarlak (küre biçiminde) olduğundan, insanlar onun üzerinde sonsuz bir biçimde dağılamazlar; önünde sonunda yan yana bulunmaya, bir arada yaşamaya katlanmak zorundadırlar; ama, başlangıçta, dünyanın hiçbir ülkesi üzerinde kimsenin ötekinden daha fazla bir hakkı yoktur.[4]

Bu evrenselci anlatı uyarınca mülteci diye bir şey olamaz. Her insan sınırsız misafirperverlikten yararlanır. Herkes kozmopolittir, dünya vatandaşlığı hakkına sahiptir. Novalis de radikal bir evrenselciliği savunan diğer bir düşünürdür; ulus ya da kimliğin ötesinde bir "dünya ailesi" hayal eder. Şiiri uzlaşma ve sevginin aracı olarak yüceltir. Şiir insanları ve şeyleri en mahrem toplulukta birleştirir:

> Şiir, her bir bireyi, bütünün geri kalanıyla içkin bir bağlantı yoluyla yüceltir ..., şiir güzel toplumu -dünya ailesini-, evrenin güzel evini teşkil eder ... Birey bütünün içinde, bütün de bireyin içinde yaşar. Şiir en yüksek sempatiyi ve ortak faaliyeti, en mahrem *topluluğu* [sonlu ve sonsuzun en samimi birlikteliğini] yaratır.[5]

Bu en mahrem topluluk bir *anlatı topluluğu*dur, ancak dışlayıcı kimlik anlatılarını reddeder.

Yeterince güçlü bir topluluk anlatısı rezervine sahip olmayan geç modern toplum istikrarsızdır. Ortak bir anlatı olarak

4 Immanuel Kant, "Sürekli Barış Üstüne Felsefesi Bir Deneme," *Seçilmiş Yazılar*, çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1984, s. 241.

5 Novalis, *Schriften*, Band II, s. 533.

topluluk anlatısı olmadan, *ortak eylemi* mümkün kılan *politiklik* gerektiği gibi ortaya çıkmaz. Neoliberal rejimde, topluluk anlatısı giderek *kendini gerçekleştirme modelleri olan özel anlatılar halinde* atomlara ayrılır. Neoliberal rejim, topluluk kurucu anlatıların oluşmasına mani olur. Performans ve üretkenliği artırmak amacıyla insanları birbirinden ayırır. Sonuç itibarıyla, topluluğa ve yaşama anlam veren anlatılar bakımından son derece yoksullaştık. Özel anlatıların pıtrak gibi çoğalması topluluğu aşındırıyor. Aynı şekilde, sosyal medyada yayınlanan ve özel yaşamın ortaya serilmesinden ibaret olan hikâyeler de *politik kamusal alanın* altını oyarak topluluk anlatılarının oluşmasını daha da zorlaştırıyor.

Kelimenin güçlü anlamıyla siyasal eylem bir anlatı gerektirir. Eylem anlatılabilir olmalıdır. Anlatı olmadı mı eylem keyfi eylemlere ya da tepkilere dönüşür. Siyasal eylem anlatı tutarlılığı gerektirir. Bu nedenle Hannah Arendt eylemi açıkça anlatıyla ilişkilendirir:

> Önceden de gördüğümüz gibi, Yunan siyaset anlayışında birbirleriyle sıkı ilişki halinde bulunan eylem ile söz, tekil olaylar ve bunların nedenselliği ne kadar tesadüfi ya da gelişigüzel görünürse görünsün, nihai sonucu daima az çok tutarlılıkla anlatılabilecek bir hikâye olan iki etkinliktir.[6]

Günümüzde anlatılar giderek depolitize oluyor ve esas itibarıyla tekil nesneler, tarzlar, yerler, kolektifler, olaylar veya ürünler gibi kültürel tekillikler yaratarak her şeyden önce toplumu tekilleştirmeye hizmet ediyor.[7] Sonuç olarak, artık herhangi bir topluluk oluşturma gücüne sahip değiller. Ortak eylem, yani *biz*, bir anlatıya dayanır. Anlatılar artık büyük ölçüde ticari çıkarlara hizmet ediyor. Hikâye satışı olarak hikâye anlatma, bir anlatı topluluğu değil, bir tüketim toplumu

6 Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 137.

7 Bkz. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin, 2019.

doğurur. Anlatılar metalar gibi üretilir ve tüketilir. Tüketiciler bir topluluk, bir *biz* oluşturmaz. Anlatıların ticarileşmesi, onların siyasal gücünü ellerinden alır. Bu şekilde, bazı mallar "adil ticaret" gibi ahlaki söylemlerle süslendiğinde, ahlak bile tüketilebilir hale gelir. Ahlaki anlatı enformasyona dönüşür ve bir ürünün ayırt edici özelliği olarak satılır ve tüketilir. Anlatıların aracılık ettiği ahlaki tüketim, yalnızca kendi öz-değer duygumuzu artırır. Bu anlatılar aracılığıyla, iyileştirilmesi gereken bir toplulukla değil, yalnızca kendi egolarımızla ilişki kurarız.

STORYSELLING (HİKÂYE SATMA)

Hikâye anlatıcılığı günümüzde moda oldu, bir hikâye anlatıcılığı patlaması yaşıyoruz. Öylesine popüler hale geldi ki adeta birbirimize hikâyeler anlatmak için duyduğumuz tutku tazelenmiş gibi. Ancak aslında bu hikâye anlatıcılığı, anlatının geri dönüşünden başka bir şey değil. Ne var ki bu sefer anlatının araçsallaştırılmasına ve ticarileştirilmesine hizmet ediyor. Çoğu zaman manipülatif ve art niyetli olan, etkili bir *iletişim teknolojisi* olarak yerleşiyor. Soru hep aynı: "Hikâye anlatmayı en iyi nasıl kullanabiliriz?" Hikâye anlatımına kendini kaptırmış ürün yöneticilerinin, gerçek anlatıyı teşvik eden yeni bir avangart olduklarını düşünenler yanılıyor.

Hikâye satma olarak hikâye anlatma, başlangıçta anlatıya karakterini veren güce sahip değil. Anlatılar varlığa tabiri caizse eklemler sokar. Bu şekilde hayata yön ve istikrar kazandırırlar. Buna karşın, hikâye anlatmanın bir ürünü olarak anlatılar enformasyonla birçok özelliği paylaşır: Geçici, keyfi ve tüketilebilirdirler. Hayatı istikrara kavuşturamazlar.

Anlatılar, duyguları tetikledikleri için çıplak gerçeklerden veya rakamlardan daha etkilidir. Duygular, esas itibarıyla,

anlatılara verilen tepkilerdir. "Hikâyeler satar" demek, aslında "duygular satar" demektir. Duygular beynin limbik sisteminde yer alır ve eylemlerimizi farkında olmadığımız fiziksel, içgüdüsel bir düzeyde kontrol ederler. Duygular zihnimi bypass edebilir ve davranışlarımızı etkileyebilir. Böylece bilinçli savunma tepkilerimiz atlanmış olur. Kapitalizm, anlatıları kasıtlı olarak kendine mal edip yaşamı düşünüm öncesi bir düzeyde ele geçirir ve böylece bilinçli kontrolden ve eleştirel düşünümden kaçar.

Hikâye anlatıcılığı farklı alanlara yayılıyor. Veri analistleri bile hikâye anlatıcılığını öğreniyor çünkü verinin ruhu olmadığına inanıyorlar. Veriler anlatılara karşıdır. İnsanlara dokunmazlar. Duygulardan ziyade anlayışa hitap eder, zihni harekete geçirirler. Çiçeği burnunda gazeteciler bile, sanki işleri roman yazmakmış gibi hikâye anlatma seminerlerine katılıyor. Ancak en önemlisi, hikâye anlatımının pazarlamada kullanılması, çünkü bunlar en değersiz, işe yaramaz şeyleri bile değerli ürünlere dönüştürme gücüne sahipler. Tüketicilere özel deneyimler vadeden anlatılar katma değer yaratmak için kritik önemde.

Hikâye anlatma çağında, nesnelerden çok anlatıları tüketiyoruz. Anlatı içeriği kullanım değerinden daha önemlidir. Hikâye anlatıcılığı aynı zamanda bir yerin özel tarihini de ticarileştirir, orada üretilen ürünlere anlatı değeri katarak tarihi ticari olarak sömürür. Oysa gerçek anlamda bir hikâye, bir kimlik kazandırarak bir *topluluk* yaratır. Hikâye anlatma ise tarihi bir metaya dönüştürür.

Siyasetçiler de *hikâyelerin sattığı* gerçeğini kavramış durumda. Dikkat çekme savaşında anlatılar argümanlardan daha etkili. Bu nedenle siyaseten araçsallaştırılırlar. Siyasetçiler duygulara hitap eder, akla değil. Etkili bir siyasal iletişim tekniği olarak hikâye anlatma, geleceğe yansıtılan, geleceği tasarlayan, insanlara bir anlam ve istikamet kazandıran bir *siyasal viz-*

*yon*dan başka her şeydir. Gerçek siyasal anlatılar, *olası* dünyaları resmederek, yeni bir düzene dair bakış açıları sunar, bir beklenti yaratırlar. Bugün, *gelecek hakkında bize umut veren bu tür anlatılardan* yoksunuz. Bir krizden diğerine sürükleniyoruz. Siyaset sorun çözmeye indirgenmiş durumda. Sadece anlatılar bir geleceğin kapısını açar.

Yaşamak anlatmaktır. İnsan anlatan hayvandır (*animal narrans*) ve anlatı yoluyla yeni yaşam biçimleri ortaya çıkardığı ölçüde de hayvanlardan ayrılır. Bir anlatı, bağrında yeni bir başlangıcın gücünü taşır. Dünyayı değiştiren her eylem bir anlatı gerektirir. Ancak hikâye anlatıcılığı yalnızca tek bir yaşam biçimini bilir, o da tüketim olarak yaşamdır. Hikâye satma olarak hikâye anlatma, temelde farklı yaşam biçimleri tasavvur etmekten acizdir. Hikâye anlatıcılığı dünyasında her şey tüketime indirgenmiştir. Bu da bizi başka hikâyelere, başka yaşam biçimlerine, başka algılara ve gerçekliklere karşı körleştirir. Hikâye anlatıcılığı çağında anlatının krizi de burada yatmaktadır.

"Bugün herkesin ağzında bir 'anlatı' lafıdır gidiyor. Oysa anlatı enflasyonu paradoksal olarak bir anlatı krizine işaret ediyor. Tüm bu *storytelling* yaygarasının ortasında, kendini anlam ve istikamet eksikliğiyle açığa vuran bir anlatı boşluğu hüküm sürüyor."

Anlatılar bizi birbirimize kenetleyen bağları üretir; topluluk oluşturur, olumsallığı ortadan kaldırır ve bizi varlığa demirler. Ancak her şeyin keyfi ve gelişigüzel hale geldiği çağdaş enformasyon toplumunda, hikâye anlatıcılığı hikâye satıcılığına dönüşmekte ve anlatılar bağlayıcı güçlerini yitirmektedir.

Hikâye anlatıcılığı, anlatı ortaklıklarının aksine, sadece geçici bir topluluk ortaya çıkarır, bu da olsa olsa tüketiciler topluluğudur. Hiçbir *storytelling*, birbirimize hikâyeler anlatmak için etrafında toplandığımız ateşi yeniden alevlendiremez. O ateş çoktan söndü. Onun yerine artık dijital ekranlar var ama o da insanları birleştirmekten ziyade ayırıyor.

Hikâye anlatıcılığı yoluyla kapitalizm anlatıya el koyar: Hikâyeleri satar. Böylece anlatılar paylaşılan bir deneyim olmaktan çıkıp çağımızın patolojik bir fenomenine dönüşürler.

Çağdaş toplumun en tanınmış kültür kuramcılarından biri olan Byung-Chul Han, bu dönüşümü keskin bir kavrayış ve ustalıkla inceliyor.



KETEBE

ANLATININ KRİZİ
BYUNG-CHUL HAN

KİTAP NO	DİZİ ADI
1176	TEORİ

9 786256 698970