

AMATÖR KAMERA GERÇEKLİĞİ: İMGE, ALGI, ARAÇ

Selda HIZAL

109680018

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Prof. Dr. Halil NALÇAOĞLU

2011

ÖZET

İnsanlığın optik göz olarak niteleyebileceğimiz araçlarla tanışması, görme deneyimlerinin genişlemesine neden olmuştur. Gözle kurulan algılama, anlamlandırma ve iletişim yollarının kazandığı yeni perspektifler, gerçeğe kurduğumuz ilişkiyi belirleyen en önemli faktörlerdir. Gelişen yeni teknolojilerin getirdiği yeni görme ve algılama modellerinin hem bireysel hem de toplumsal değişimlere sebep olduğu göz önüne alındığında, yeni teknolojik aletin sadece teknolojik yanına değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişimdeki rolüne de odaklanması gerektiği anlaşılmaktadır. Bu teknolojilerin “gerçeklik algısı”nı yönlendirici yapısı çerçevesinde, digital imgelerin “gerçek”le kurduğu ilişki sorunsallaştırılabilmektedir.

Amatör kameraların araçsal mesajları olarak tanımlayabileceğimiz, hem fiziksel hem de psikolojik etki yaratan özellikleri araştırıldığında, bu teknolojinin neden bir “gerçeklik kanıtı” olarak algılandığı anlaşılabilir.

Bu çalışmada, modern toplumlardaki kültürel değişimin temel belirleyicisi olan “tüketim” olgusu, etki alanı oldukça geniş olan medyanın dayattığı “tüketim kültürü” içerisinde ele alınmış, tüketilen her olgu gibi “gerçeklik” olgusunun da bu tüketim kültürü içindeki konumu değerlendirilmiştir. Baudrillard’ın öne sürdüğü: “Modern toplumların odaklandığı ‘tüketim’in, ‘gerçeklik’in de tüketilecek bir olgu haline gelmesine neden olduğu” fikri ve “gerçekliğin nesnelikten, inanma ihtiyacına dönüşen bir duygu haline geldiği” saptaması ele alınmıştır.

Araştırmada teknolojik gelişmeler sayesinde, gerçekliğin görüntüsüne müdahale edilebilme yetisinin kazanılmasıyla yapısı gereği yanılsama üzerine kurulu olan kitle iletişim aygıtlarının inanırlılığının ortadan kalktığı görülmüştür. Bu noktada gündelik görme deneyimine (yani bireyin kendi gözüyle görme deneyimine) benzetilebilen amatör

kameraların, kitle iletişim araçlarının kullandığı profesyonel kameraların vermekte yetersiz kaldığı gerçeklik duygusuna hitap edebildiği ve bir “ikna aracı” olarak algılandığı vurgulanmıştır.

Amatör kamera görüntülerinin, “gerçeklik algısı” yaratması sebebiyle, özellikle haber gibi gerçeği anlatma iddiasıyla sunulan ürünlerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Amatörlük vurgusu, haberlerin gerçekliğini sorgulayan modern insan için önemli bir ikna ögesine dönüşmektedir. Özellikle, gerçekliğinin tartışılması muhtemel haberlerde, amatör çekimlerin kullanılması dikkat çekicidir. Tezde, tüketim sisteminin bireylere, “gerçekliğe inanma ihtiyacına cevap” olarak lanse ettiği amatör kameranın gerçekliği, “Yeni gerçek” olarak kavramsallaştırılmıştır.

Tez, “Amatör çekimlerin oluşturduğu ‘yenigerçek’liğiyle haber olgusunun yeni bir şekilde bürünerek yönlendirilebileceği” görüşünü öne sürmektedir. “Saddam Hüseyin’in idam sahnesi” ile bu görüş örneklendirilmiş ve idam sahnesinin görsel ve sunumsal özellikleri, bu tez bağlamında irdelenerek, amatör kameralarının manipülatif özelliği sorunsallaştırılmıştır.

Bireyin algı dünyasında oluşan değişimiyle toplumun yeni bir kültüre doğru evrilmesi de söz konusudur. Bu bağlamda, amatör kameralar ile “dikizleme kültürü” arasındaki ilişki araştırılmış ve amatör kameraların sosyal birer aygıt olarak ele alınması gerektiğinin altı çizilmiştir. Kitlesele bir dikizleme aracı haline gelen amatör kameraları, “anahtar deliği” metaforuyla ele alan çalışma, dikizlemenin “meşru daire”ye taşınmasının altını çizerek, bu aracın kültürel değişimdeki etkinliğini ortaya koymaya çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Amatör Kameralar, Gerçeklik Algısı, Dikizleme Kültürü

ABSTRACT

When the human beings meet the tool that described as optic eye, it causes to the extension of seeing experiences. Perception that set with eye, signification and new perspectives that communication ways gain is the most important factor that determine the relationship with reality. Take into account of developing new technologies bring new vision and perception models that cause both individual and social changes, should be focus on not only technological tools' technological side, but also the role of social and cultural changes.

When study from both physical and psychological impact properties of this technology that describe as amateur cameras instrumental messages, why this technology is a "proof of reality" is perceived as can be understood.

In this thesis, the main determinant of cultural change in modern societies, the "consumption" phenomenon, imposed by the media domain is very broad "consumer culture" is discussed in, each case should be consumed as the "reality" phenomenon also evaluated the position in this consumer culture. In this study Baudrillard argued : "Modern societies, the focus of "consumer", "reality" in a case may be consumed in bringing into objectivity and reality, is transformed into a feeling of the need to believe" determination is made to become. In this study, thanks to technological developments the ability to intervene in image acquisition eliminates the illusion of credibility based on the mass media devices. In this point, everyday visual experience (ie, the visual experience with the individual's own eye) that resembled amateur cameras, professional cameras used by the mass media have failed to give a sense of reality.

Perception of the reality created by amateur cameras, especially such as news products offered under the pretense of telling the truth used to provide accepted by the mass this situation causes an increase in the use of amateur camera images at news. Amateur camera images question the reality of the news due to modern man's convincing feature, uses at news which will be discussed its realty. Consumption of individuals in the system, 'in response to the need to believe in reality' depicted the reality of the amateur camera is conceptualized as "new real" in this study.

This study suggest that with amateur footage created by "new realness" the phenomenon of news get into a new form. "Saddam Hussein's death scene " examines and thesis has been suggested as "Amateur news footage with the new reality created by the phenomenon by creating a new shape." This thesis was examined in the context of visual and presentational features of the news and amateur cameras feature is problematized manipulative.

There is a perception of change in the world of individual's and inversion of society towards a new culture. In this context, the relationship between the amateur cameras and "peek culture" has researched and amateur cameras need to be considered as a social device. This study that deal with a peek into instruments of mass from the amateur cameras, "keyhole" metaphor, underlining the transportation of legitimate apartment peep, to demonstrate the effectiveness of this tool worked for cultural changes.

Key Words: Amateur Cameras, Perception of The Reality, Peek Culture

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	3
ABSTRACT.....	5
İÇİNDEKİLER.....	7
ŞEKİL LİSTESİ.....	9
ÇİZELGE LİSTESİ.....	9
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	9
GİRİŞ.....	10
1.BÖLÜM: GÖRME VE GERÇEKLİK ALGISI İLİŞKİSİ	15
1.1) İmge, Görüntü ve Algı.....	20
1.1.1) İmge ve Görüntü.....	20
1.1.2) Algı	24
1.2) Optik Araçların İmgeleri.....	30
1.2.1) İcatların Görme Biçimine Etkisi.....	32
1.2.2) Görüntü Üretiminin Yarattığı Görme Biçimi.....	35
1.2.2.1) Camera Obscura.....	35
1.2.2.2) Fotoğraf.....	38
1.2.2.3) Sinematografi.....	41
1.3) Elektronik Araçların İmgeleri.....	51
1.3.1) McLuhan ve “Araç Mesajdır” sözü.....	52
1.3.2) Baudrillard ve Gerçekliğin Simülasyonu.....	57
1.3.2.1) Simülasyon Kuramı.....	58
1.3.2.2) İmgelerin Evreleri.....	62
1.3.2.3) Gerçeklik İlkesinin Ölmesi ve Hipergerçeklik Evrenine Geçiş.....	68
Bölüm Sonucu.....	72

2.BÖLÜM: AMATÖR ÇEKİMLERİN HİPERGERÇEKLİĞİ MESAJ MIDIR?... 74	
2.1) Amatör Kamera Deneyimi..... 74	
2.1.1) Amatör Kameraların Özellikleri ve Araçsal Mesajı..... 74	
2.1.1.1) “Anahtar Deliği” Kavramı..... 75	
2.1.1.2) Gizli Kameralar ile Benzerlikler ve Farklar..... 76	
2.1.1.3) Manipülatif Alan..... 80	
2.1.2) Realty Show’lar Üzerinden Amatör Çekimlerin Çözümlemesi..... 82	
2.1.3) Dikizleme Kültürü..... 86	
2.2) Amatör Kameraların Etkileri..... 89	
2.3) Amatör Çekimlerin Yarattığı “Yeni Gerçek” 93	
2.4) Yeni Gerçek ile Haber Olgusunun Yeni Şekli 97	
2.4.1) “Körfez Savaşı Hiç Olmadı” ne demek?..... 97	
2.4.2) Haberde Amatör Çekimlerin Güncel Kullanımları 101	
2.4.2.1) Saddam Hüseyin’in İdamı..... 104	
Değerlendirme ve Tartışma..... 111	
Sonuç..... 112	
Kaynakça..... 114	

Çizelge 1) İmge Sınıflandırma Tablosu.....	21
Şekil 1) Zihin ve Madde.....	22
Resim 1) Camera Obscura (16.yy).....	35
Resim 2) Camera Obscura (17.yy).....	36
Resim 3) Camera Obscura (18.yy).....	36
Resim 4) Camera Obscura ile elde edilen bir görüntü	37
Fotoğraf 1) Saddam Hüseyin'in yakalandığı idda edilen bahçe.....	106
Fotoğraf 2) Saddam Hüseyin'in idam görüntüsü (1. Kamera).....	107
Fotoğraf 3) İdam Sonrası Saddam Hüseyin'in Görüntüsü.....	108
Şekil 2) Medya'da yer alan Saddam Hüseyin analizi.....	109

GİRİŞ

Saddam Hüseyin'in idam sahnesini cep telefonu kamerasından değil de profesyonel bir çekim kamerasından izleseydik ne hissederdik?

Bir amatörün elindeki handycam ile çektiği bir sahneyi izlediğinizi düşünün. Kamera biraz uzağındaki bir olayı göstermektedir. Görüntüde bir adam başka bir adamı vahşice dövmektedir. Kamera, kötü bir *zoom* hareketiyle olayın içine dalarken, sallanan görüntüde adamın kafasına inen yumruklar görülmekte, yere fişkırان kan damlaları kadrajın içine girip çıkarken farkedilmektedir. Adamların sesi oldukça zor, fakat görüntüye çekenin hızlıca soluk alışverişi gayet net duyulmaktadır. Bu dayak olayının gerçek olduğuna ikna olup hemen polise başvurmanız işten bile değildir. Fakat profesyonel bir kamerayla çekilen ve ışığı iyi ayarlanmış aynı sahne görüntüleri sahte olduğu hissini ilk anda verecek ve en fazla “Bu dayak sahnesi gayet iyi çekilmiş” dedirtecektir.

Sinema dünyasının uzun zamandır farkında olduğu ve çekim dilinin büyük ölçüde değişmesine sebep olduğu bu “gerçeklik” hissi, artık haber bültenlerinde ciddi boyutlarda yer almaktadır. Amatör olarak çekilen veya MOBESE gibi kameralarla üretilip yayına servis edilen görüntülerin gerçek olduğuna dair şüphemiz ortadan kalkmış vaziyettedir. Baudrillard'ın “Simülasyon Kuramı”nda bahsettiği “hipergerçek”liğin zirve yaptığı bu durum, gerçekliğe en çok muhtaç olan “haber” olgusunun tam göbeğinde durarak bizleri kendilerine “iman etmeye” çağırmaktadır.

Burada ilgilenilmesi gereken olayın gerçek ya da kurgulanmış olup olmadığı değil, görüntü sunumunun yarattığı hipergerçekliktir.

Louis Althusser'in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı çalışmasında bahsettiği gibi, medyanın manipülatif çalışmalarda kullanılarak üretilen bilgiyle kamuoyu oluşturulduğu bilinmektedir. Irak ve Afganistan savaşları öncesi Amerikalı siyasilerin yaptığı ve sonrasında

asılsız çıkan açıklamalarıyla Amerikan medyasının nasıl birer “İdeolojik Aygıt” haline geldiği gözlenebilmiştir. Saddam Hüseyin’in Amerikan ajanı olduğuna dair komplo teorileri de kanıtlanamasa da akıllarda yer etmiştir. Ayrıca Saddam Hüseyin’e çok benzeyen dublörleri olduğu da bilinmektedir. Tüm bu bilgi ve duyular eşliğinde profesyonel bir çekim kamerasının verdiği bilgi değerlendirildiğinde, ortada pek de ikna edici bir idam bilgisi elimize ulaşmıyor. Fakat daha önce “hiçbir şekilde görüntü verilmeyecek” açıklamasının ardından “kuralları ihlal ederek” bize asla göremeyeceğimiz bir tarihi anı izleyebilme imkanı tanıyan telefon kamerası “sayesinde” bizden gizlenecek bir şeye ulaşmanın keyfine ve sahnenin gerçekliğine teslim oluyoruz. Bu öyle bir teslimiyet ki, olaya en çok kuşkuyla yaklaşan bile aklına “çekimlerin gerçek bir sahneyi yansıtmadığı” gelmiyor. Görüntüdeki kişiler, diyaloglar, siyasal ve ahlaki sorgulamalar yapılmasına rağmen görüntünün kendisinin manipülatif özelliği dikkate alınmıyor.

Tüm yukarıda bahsedilen bilgiler eşliğinde bir değerlendirme yapıldığında, görüntülerin içinde gizlenen gerçeklik algısıyla manipülasyon tekniklerine yeni bir boyut kazandırılabilceğini söylemek mümkündür. Başka bir deyişle “Artık siyasal/ideolojik kampanyalarda amatör çekimlerle üretilen hipergerçeklikler etkili birer propaganda aracı olarak kullanılabilir” yargısına varılabilir.

Yaşanılan çağda modern bireyin bilinç ve bilinçdışı düzeyinde iletişim araçlarının etkisi altında kaldığı üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. Fakat, “nesnel gerçeklik” sunduğu varsayılan amatör kameralarla ilgili ayrıntılı bir çalışma yoktur. (Burada amatör kameralardan kasıt cep telefonu kamerası, handycam, bilgisayar kamerası vb. sadece kişisel kullanımlar için üretilen görüntü kayıt cihazlarıdır. Bu cihazlar profesyonel amaçlarla kullanılan diğer kameralara nazaran daha ucuz, kolay taşınabilir ve gündelik ihtiyaçlara cevap verebilecek kalite ve teknikte üretilmiştir.)

Aynı zamanda kültürü yönlendiren temel mekanizmalardan birinin iletişim teknikleri olduğu bilinse de, “dikizleme” dürtüsünün kitlesel bir tatmin mekanizması haline gelmesini sağlayan amatör kameraların yine gözden kaçırıldığı görülmektedir. Bu çalışma, amatör kameraların yarattığı gerçeklik algısının boyutlarını, kullanım koşullarını ve kültürel dönüşümdeki yerini ele alarak, bu eksikliğe dikkat çekmek ve yeni çalışmaların gelişmesini desteklemek için yapılmıştır.

Marshall McLuhan, araçların iletişim sürecinde izleyici konumunda olan özneyi şekillendirdiğini: dolayısıyla kültürel kodların, iletişim süreçlerinden ve aygıtlarından ayrı düşünülmemesi gerektiğini ve iletişim biçimine eğilerek algısal formların değişikliğinin gözlemlenebileceğini ve bu sayede kültürel sonuçları algılamamızın mümkün olacağını düşünür. (McLuhan, 2005)

Burada Jonathan Crary'ye kulak verirsek bakılması gereken bir başka nokta daha karşımıza çıkar. Crary, *Gözlemcinin Teknikleri* adlı yapıtında iletişim süreçlerinde aygıtın kendisinden çok kullanım süreciyle ilgilenmek gerektiği üzerinde durur. Ona göre, teknik özelliklerinden önce sosyal birer varlık olan aygıtın kullanım koşulları, öznenin serüveninde asıl belirleyici olandır. İletişim aygıtlarını sadece teknik yapısıyla çözümlemenin tarihsel sürecinde kopukluklar yaratacağını öne sürerek, aygıtın gözlemcinin serüveni içerisinde çözümlenmesi gerektiğini savunur. Görme mefhumunun evrelerinin, sosyal birer nesne olan aygıtların tarihiyle gözlenmesinin tek nedeninin “görme”nin kendisinin tarihsel bir araştırmaya tutulmamasından ileri geldiğini söyleyen yazar, bu noktada gözlemcinin serüvenine bakılması ile “görme” ve “aygıt kullanım koşulları”nı değerlendirerek sosyal çözümlerinin yapılmasının daha doğru bir yöntem olduğu üzerinde durur. (Crary, 2002)

İletişim formunun kültürel kodlardaki değişikliğini ele alan Baudrillard da McLuhan'ın izinden giderek yaşadığımız tüketim kültürünü irdelemiş ve tüketim nesnesi olan gerçekliğin yok oluşunu açıklamaya çalışmıştır.

Amatör çekim kameralarının yarattığı gerçeklik algısını sorunsallaştırarak iletişim sürecindeki etkileri ve oluşturduğu sosyal dönüşümün boyutlarını görebilmeyi amaçlayan bu çalışma boyunca, McLuhan'ın üzerinde durduğu, kulanımdaki aletin iletişim sürecindeki yerini araştırmak gerektiği dikkate alınacak; fakat Crary'nin gözlemcinin koşullarına bakılması önerisi de değerlendirilerek bu iki bakış ölçüsünde çözümlemenin imkanları araştırılacaktır.

Gerçekliğin sorunsallaştırılmasına büyük katkısı olan Baudrillard'a başvurularak günümüzün iletişim sürecindeki gerçeklik algısının sebep ve sonuçları tartışılarak amatör kameraların kullanımının tüketim sistemindeki değerlendirilmesi yapılacaktır.

Birinci bölümde, öncelikle araştırma boyunca konuşulacak bazı kavramlara açıklık getirilecektir. “İmge”, “görüntü” ve “algı” kavramlarının günümüzdeki kullanımları ve bu kavramlar üzerine görüşlerimizin derinleşmesini sağlayacak temel yaklaşımlardan bahsedilecektir. Daha sonra, “optik” kullanımıyla başlayan ve sonrasında elektronik görüntü üretim araçlarının kullanımına geçilen süreçlerin tarihsel bir perspektif içinde ele alınmasıyla “imge”, “görüntü” ve “algı” kavramlarının geçirdiği evrime dikkat çekilecektir. Bilim gibi iletişim teknikleri de birikerek ilerlediğinden, tüm bu süreçlerden geçen imge, görüntü ve algı üçlemesinin görme duyusu ile kurduğu ilişki, günümüzün kullanım koşulları içinde değerlendirilecek ve “amatör kamera deneyimi” içindeki yeri tartışılacaktır.

Bölümün sonunda, “iletişim tekniklerinin toplumun kültürel yapısını değiştirdiği”ni öne süren düşüncenin izinden gidilerek, amatör kamera deneyimi ile günümüzün “dikizleme kültürü” arasındaki ilişki sorgulanacaktır.

İkinci bölümde, “Amatör çekimlerin oluşturduğu yenigerçeklikle haber olgusunun yeni bir şekle bürünerek yönlendirilebileceği” tezi öne sürülecektir. Öncelikle amatör kameraların yarattığı “yeni gerçek”in ne anlama geldiği, nasıl bir etkisinin olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır. Bölümün devamında amatör çekimlerin güncel kullanımları eşliğinde haber olgusu irdelenecek, kullanım koşulları ile şekilleri değerlendirilmeye alınacaktır. Burada canlı yayın ile amatör çekimlerin ortak yönleri üzerinde durularak, değerlendirme Baudrillard’ın ünlü “Körfez Savaşı hiç olmadı” çözümlemesi eşliğinde yapılacaktır.

Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan Saddam Hüseyin’in idamının amatör çekimle servis edilmesinin sebep ve etkilerini tartışan son bölümde, idam sahnesi “Amatör çekimlerin oluşturduğu yenigerçeklikle haber olgusunun yeni bir şekle bürünerek yönlendirilebileceği” düşüncesinin somutlaşmış bir örneği olarak ele alınacaktır.

1. BÖLÜM: GÖRME VE GERÇEKLIK ALGISI İLİŞKİSİ

Görme ile gerçeklik algısı ilişkisi, konumuz olan amatör kameraların yarattığı gerçeklik algısının anlaşılması için üzerinde durulması gereken en önemli konudur. Modernite, bireye aklın en güvenilir bilgi edinme yöntemi olduğunu ve pozitif bilimlerin yüceltilmesiyle akıl ile gerçekliğin buluşmasının gerekliliğini dayatmıştır. Duyulara olan güvenin aklın karşısında önemini yitirmeye başlamasına rağmen “göz”, kendini aklın en önemli destekleyicisi olarak kabul ettirmeyi başarmıştır. Gözle kurulan gerçeklik ilişkisi “gözümle görmezsem inanmam” gibi cümlelerle yansıtılmaktadır.

“Görme” mefumu gelişen aletlerle desteklenerek gerçekliğin kanıtlanması yönünde ivme kazanmıştır. Fakat bugün gelişen aletlerin “nesnel gerçekliğe duyulan ihtiyaç”a cevap veremediği gözlenmektedir. Zira kitle iletişim araçlarının başında yer alan televizyon gibi görsel cihazların, teknik açıdan yanılısama kurallarının üzerine inşa edildiği gibi, gelişen yeni teknolojik müdahalelerle de görüntünün anlamının değiştirilebildiği, birer ideolojik aygıt olarak kullanıldığı ve güçlü bir manipülatif özelliğe sahip olduğu bilinmektedir. Biyolojik gözün kısıtlı imkanlarının karşısında optik gözün sunduğu “nesnel gerçekliğin” temsili olabilecek amatör kameralar, tam bu sırada ortaya çıkmış ve bu ihtiyaca cevap vermeye başlamıştır.

Jonathan Crary *Gözlemcinin Teknikleri* adlı yapıtında icatlarla gelişen “görsel”liği ve “algı değişiklikleri”ni incelemiştir. Yazar, “Görselliğin doğasında gerçekten de süregiden bir mutasyon varsa, hangi biçim ya da tarzlar geride bırakılmaktadır? Bu nasıl bir kırılmadır? Günümüzün imge dağıncılığıyla önceki görsel yapıları birbirine bağlayan sürekliliğin öğeleri nelerdir? Bilgisayar grafiği ve video ekranlarında gösterilenler ne ölçüde Guy Debord’un ‘gösteri toplumu’ olarak tanımladığı şeyin genişletilmiş ve rafine edilmiş halidir? Şimdinin maddesizleştirilmiş dijital görüntüleri ile ‘mekanik yeniden üretim çağı’ diye adlandırılan çağ

arasındaki ilişki nedir? Gözlemleyen beden de dahil olmak üzere bedenin kendisi, sosyal, libidinal veya teknolojik olarak nasıl yeni makinelerin, ekonomilerin, aygıtların bir parçası haline gelmektedir? Ve nasıl olup da, rasyonelleştirilmiş mübadele sistemleri ile enformasyon ağlarının arasında yer alan ve hiç de tekin olmayan bir arayüz haline gelmektedir?” (Crary, 2002:14) sorularıyla konuyu tartışmıştır.

Modern ve heterojen bir görme rejiminin “çıkış noktalarını” özetlemeye çalışan yazar aynı zamanda Rönesans ya da klasik görme ve gözlemci modellerinden ne zaman ve hangi olaylar nedeniyle kopulduğu sorusunu da cevaplamaya çalışmıştır. Zira bu kırılmayı tarih içinde hangi zamana ve nereye yerleştirdiğimizin, 19. ve 20. yy modernitesi içinde görselliğin kavranması açısından son derece önemli olduğunu vurgulamaktadır. Yazar, “Bu soruya verilmiş olan yanıtların çoğu yalnızca görsel temsil sorunlarıyla ilgilendiği için yetersiz kalmıştır; 19. yy’ın başında klasik görme modellerinin terk edilmesi, imge ve sanat yapıtlarının görünümünde ya da temsil gelenekleri sistemlerinde yaşanan türden bir kaymanın, değişimin çok ötesine geçiyordu. Yaşanan bu kırılmayı, bilgi ve sosyal uygulama alanındaki kapsamlı bir yeniden yapılandırmadan ayrı tutmak mümkün değildir, ki bu yeniden yapılandırma sonucunda insanın üretken, bilişsel yetileri ve arzuları çok çeşitli şekillerde değişime uğramıştır” demektedir. (Crary, 2002:15)

Yazar “1870’ler ve 1880’lerdeki modernist görsel sanatlar ve kültürün kökenine ilişkin benzer değerlendirmeler” olarak kabul ettiği ve “bu değerlendirmelerin gözden geçirildiği ve yeni yazıların ortaya çıktığı günümüzde bile (bunlara en önemli yeni-Marksist, feminist ve postyapısalcı çalışmalarda dahildir) çekirdek söylemin hala aynı” olduğunu vurguladığı görüşlerini şöyle açar:

“Manet, empresyonizm ve/veya postempresyonizm ile yeni bir görsel temsil ve algı modeli ortaya çıkmıştır ve bu durum, yüzeysel bir bakışla Rönesans olarak, merkezi

perspektife dayalı ya da normatif olarak adlandırılabilir başka bir görme modelinin izlendiği birkaç yüzyıllık süreçte bir kırılma yaratmıştır” ve “Modern görsel kültürle ilgili kuramların çoğu hala bu “kopuşun” şu yada bu çeşitlemesine bağlı kalmaktadır” diye ekler. (Crary, 2002: 15-16)

Ancak perspektifsel uzamın, öykünme kodlarının ve göndergesel olanın sonunu dillerine dolayan bütün bu alıntılar, Avrupa'nın görsel kültür tarihini çok farklı dönemlere ayıran ve aynı şekilde artık veda edilmesi gereken başka bir modelle hiç tartışma yaratmaksızın yanyana varlığını sürdürmüştür. Söz konusu ikinci model, 19. yy'da fotoğrafın ve ilgili diğer “gerçekçilik” biçimlerinin bulunuşu ve yaygınlaşması ile ilgilidir. Yaygın bir biçimde bu gelişmeler Rönesans'a dayalı görme biçiminin kesintisiz ilerleyişin parçaları olarak sunulmuş, fotoğraf ve daha sonra da sinema hala kullanılmakta olan perspektifsel uzam ve algının basit birer uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla da 19. yy'da görme dediğimizde tuhaf ve iki başlı bir görme modeli ile karşı karşıya kalırız: bir seviyede yepyeni bir görme ve anlamdırma türü üreten, görelilik olarak az sayıda avangart sanatçı vardır ortada; daha gündelik bir seviyede ise görme, 15. yy'dan beri onu düzenleyen genel “gerçekçi” mülâhazalar içine sıkışıp kalmıştır. Bir yandan klasik uzam başaşağı edilmiş görünür, öte yandan hala aynen korunmaktadır. Bu kavramsal bölünme yüzündendir ki, gerçekçilik diye adlandırılan birşeyin popüler temsil pratiklerine hakim olduğu, modernist sanatın ayrı (ancak çoğu zaman geçirgen olan) bir alanında ise deney ve buluşların yapıldığı yolunda yanlış bir kanı oluşmuştur. (Crary, 2002: 16)

diyerek bu görüşe eleştiri getirir.

Ne var ki yakından incelendiğinde modernizmin bu ünlü “kopuşu”, hakkındaki bütün o tezahüratın tersine, kültürel ve sosyal etki bakımından fazlasıyla kısıtlı

kalmıştır. 19.yy'ın sonlarına doğru avangart sanatta yaşandığı idda edilen algısal devrimin etkisi, destekçilerine göre hakim ve yaygın görme biçimlerinin dışında gerçekleşmiştir. Dolayısıyla, bu genel savın mantığına göre ilerleyecek olursak, aslında gerçekleşmiş olan, fotoğraf, film ve televizyonun yaygınlaşması ve çoğalmasıyla, 20.yy'da giderek daha güçlü hale gelen, çok yaygın bir hegemonik görsellik örgütlenmesinin kenarında gerçekleşmiş olan bir kopuştur. Ne varki modernist kopuş mitosu, temelde gerçekçilik ile deneycilik arasındaki karşıtlığın ikili modellerinden kaynaklanır bir bakıma. Başka bir şekilde söyleyecek olursak, avangart bir çıkış ancak öykünmeciler kodlar kesintiye uğramadığı sürece kabul ettirebilir kendini. Modernist görsel devrim kavrayışı, mesafeli bir bakış açısına sahip bir öznenin varlığına bağlıdır, ki modernizm - bir biçim, kültürel bir direnç ya da ideolojik bir pratik olarak modernizm- normatif bir görme biçiminin oluşturduğu arkaplandan ancak bu noktadan hareketle yalıtılabilir. Böylece modernizm, hiç değişmeyen ya da tarihsel statüsü hiçbir zaman sorgulanmayan bir gözlemciye yeni'nin görünümü olarak sunulabilecektir. (Crary, 2002: 16-17)

görüşünü öne sürer ve “Sanat tarihi, algının tarihiyle fiilen çakışmıyor mu? Zaman içerisinde sanat yapıtlarında yaşanan biçim değişiklikleri, görmenin kendisinin tarihsel olarak uğradığı mutasyonların en çarpıcı kaydı değil mi?” gibi soruların akla gelebileceğini ve tam tersine, görme tarihinin, temsil pratiklerinde yaşanan kaymaların sıralanmasından çok daha fazlasını içerdiğini savunarak, amacının “sanat yapıtları üstüne ampirik veriler oluşturmak ya da algılanabilir bir ‘algı’ kavramı geliştirmek değil, en az bunun kadar sorunlu olan gözlemci olgusuna eğilmek” olduğunu söylemektedir. Çünkü gözlemci sorununu “aslında görmenin tarih içinde maddileştiği, bizzatihi görünür hale geldiği alan” olarak görmektedir. Yazar; “Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usullerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiç bir zaman

ayrılmaz” tespitini yapmaktadır. (Crary,17) Tüm bu tespitlerle, “modernizm” ile “görme” arasında kurulan ilişkinin eksik noktalarına temas ederek, çalışmamız için temel teşkil edecek “modern toplumda gözlemci ile görüntü arasındaki ilişkide gözlemcinin sosyal koşullarına bakılmalıdır” bakışını kazandırmıştır.

Algı ya da görmenin gerçekten değişip değişmediğinin önemli olmadığını çünkü bunların kendisine ait, özerk bir tarihlerinin bulunmadığını belirten yazar “Değişen, algının gerçekleştiği alanı oluşturan çok sayıdaki kuvvetler ve kurallardır. Ve belirli bir tarihsel anda görmeyi belirleyen, öyle derin bir yapı, ekonomik temel ya da dünya görüşü değil, tek bir sosyal yüzey üzerinde farklı farklı parçaların kolektif düzeneğinin işleyişidir.” (Crary, 18) diyerek ampirik olarak saptanması mümkün olmayan gözlemci kimliğinin ötesine geçilmesinin ve kuvvetlerin, gözlemci modelinin oluşumunu tanımlayan ya da buna izin veren koşullardan, araştırılmasının önemine işaret eder.

Yeni görme biçimleri ve gerçeklik algısı yaratması sebebiyle teknolojik ilerlemelerin etkilerine bakmadan amatör kameraların yarattığı etkiyi algılamak mümkün değildir. Teknolojiyle kurulan bağda “insan bilinci” ve “gerçeklik” arasındaki ilişkinin nasıl biçimlendiği ve dönüştüğü, değişen (dönüşen) gerçeğin hangi biçimlerde ve nitelikte toplumsal algıya ve gündelik hayata müdahale ettiği anlaşıldığı takdirde karşılaştığımız “yeni gerçek”in de anlaşılması kolaylaşacaktır. Bu sebeple kısaca görme mefhumuna ve gerçeklikle kurduğu ilişkiye bakmak gereklidir.

1.1) İMGE, GÖRÜNTÜ VE ALGI

İnsan, öğrenmek, yaratmak, iletişim kurmak gibi tüm temel faaliyetlerinde (anlamlandırmak, üretmek, paylaşmak ve saklamak gibi) imgeleri işlemek zorundadır. Bu sebeple “imge” kavramını açmak “algı”nın iletişim sürecinde değiştiği boyutu anlamak için önemli

1.1.1) İmge ve Görüntü:

Türk Dil Kurumu'nun internet üzerinden yayınladığı *Türkçe Sözlük*'te imgenin anlamı şöyle açıklanmaktadır:

1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya.
2. (*psikoloji*) Duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayat, imaj.
3. (*psikoloji*) Duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilince beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.

Araştırma, imge sözcüğüne yüklenen anlamları iki farklı grupta ele almaktadır. Birincisi “insan zihninde var olan hayali görüntüler”dir. İkincisi ise, “insanın tarih boyunca farklı teknikler kullanarak ürettiği ve kullandığı görsel nesnelere”dir. Bu iki durumu çoğu zaman birbirinden ayrı ele almak mümkün olmayacaktır. Kimi zaman biri diğerinin sebebi, bazen de sonucudur. İnsan zihnindeki hayaller, temsili görüntülerin üretimine yön verir, üretilmiş imgeler de zihinde yenilerini oluşturur. Araştırmamızın ilk bölümü, bu karşılıklı etkileşimi, değişen görüntü üretim teknikleri ile algımızın imgeyle kurduğu ilişkiyi sorgulamayı hedeflemektedir. Bu sebeple “görüntü” kavramına da kısaca bakmak gerekmektedir. Yine TDK, “görüntü” maddesini şu şekilde tanımlamıştır:

1. Gerçekte var olmadığı halde varmış gibi görünen şey, hayalet.

2. (*fizik*) Herhangi bir nesnenin mercek, ayna gibi araçlarla oluşturulan biçimi; herhangi bir nesnenin bazı ışık olayları sonucu elde edilen biçimi; hayal.

3. (*sinema, televizyon*) Bir film üzerinde sıralanmış resimlerin gösterici yardımıyla görüntülüğe art arda düşürülmesi sonunda hareketin yeniden kurulmasıyla ortaya çıkan görünüş; görüntülük üzerindeki hareketler bütünü.

4. (*matematik*) Sayı doğrusu üzerinde bir sayıya karşı gelen nokta.

5. Manzara.

İmgenin görsel nesne olarak dışa vurulmuş bilinen ilk hali MÖ 15.000-13.000 yılları arasında yapıldıkları tahmin edilen Lascaux ve Altamira dağlarındaki resimlerdir. Ancak, imgenin insan zihninde oluşan hayal olarak tanımlayacağımız boyutu ilk insanın çevresiyle karşılaştığı ilk andan beri vardır. Görüntü ise, görme eyleminin sonuçlarının yorumlanmaya başlanmasıyla ortaya çıkan bir kavramdır. Günümüzde, özellikle dijital ortamın bir bileşeni olarak ele alınmaktadır.

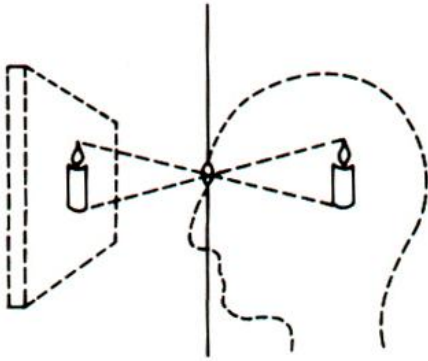
Mitchell imge kavramını şöyle sınıflandırmaktadır.

Çizelge 1) İmge sınıflandırma tablosu, (Mitchell, 1986) İmge				
Grafik	Optik	Algısal	Zihinsel	Sözel
resimler	aynalar	duyu-veri	rüyalar anılar	metaforlar
heykeller	yansımalar	türler	düşünceler	tanımlamalar
tasarımlar		görüntüler	fantaziler	

Mitchell, böyle bir sınıflandırma yapılarak grafik ve optik başlığı altındakilerin maddi imge (*material image*), algısal, zihinsel ve sözel başlığı altındakilerine de zihinsel imge

(*mental image*) olarak genellenebileceğini söylerken, bir yandan da “imge” deyince aklımıza gelen bütün bu alt başlıkların birbirlerinden o kadar da ayrı taraflara düşürülmemesi gerektiğini savunmaktadır. Somut imgeler genel kanının aksine durağan, statik ve sürekli değildir; tıpkı rüya imgeleri gibi onlar da farklı kişiler tarafından farklı biçimlerde algılanır ve yalnızca görsel olmayıp çoklu duyum kavrayışları ve açıklamaları da içerebilirler. (Mitchell, 1986)

İnsan zihninde dışarıdan alınan her türlü duyum sonucu oluşan hayali resimler vardır. Bu resimler yalnızca görerek değil, algılamayı doğuran her türlü duyumla oluşabilir. Görme bu duyumlardan sadece biridir. Dinlediğimiz bir hikayenin geçtiği yeri, kahramanlarını zihnimize canlandırırız. Duyduğumuz her türlü ses zihnimize bir resim oluşturabilir. Duyulan hikayeler, dinlenen müzikler ve görülen resimler aynı olabilir, ki bu algılama sürecinin nesnel boyutudur; kişilerde oluşan zihinsel imgeler farklıdır ki bu da algılamanın öznel boyutudur.



Şekil 1) Zihin ve Madde (Mitchell, 1986)

Mitchell, Şekil 1’deki şema üzerinden, zihinsel imgeler ile maddi imgelerin birbirlerine göre konumlanmalarını tartışmaktadır. Bu grafiği okumanın bir biçimi, zihnin olmadığı durumda ne zihinsel ne de maddi imgelerin olamayacağı şeklindedir. Yani evren varlığını sürdürse bile evrene ait imgeler, bilinç olmaksızın varolamazlar. (Mitchell, 1986)

Özetle, imgenin insan zihninde oluşmasının tüm duyularla ilişkisi vardır. Zihinsel imgenin fiziksel yansıması da her türlü bedensel davranışla ortaya çıkabilir: Bir çiçek resmi gördüğümüzde ya da adını duyduğumuzda kokusunu da duyduğumuzu hissetmemiz ya da rüyamızda bir yerden düştüğümüzü gördüğümüzde bedenimizde oluşan yer çekimsizlik hissi gibi. Anlam ise mekanın, sözün ya da kavramın özünden, algılanma ve yorumlanma biçiminden dolayı kazandığı tanımlar, benzetmeler, duygular bütünüdür. Zihinsel imgeler ve anlamlar bu nedenle çok öznel bir boyuta sahiptir. Ancak herkes tarafından paylaşılan kanılar sonucu, ortak yaşam alanları ya da kavramlarıyla ilgili ortak anlamlar ve ortak imgeler oluşabilir. Ancak farklı insanlar deneyimleri sonucu her biriyle ilgili, farklı anlamlar ve imgeler üretir.

Görüntü ise, anlamın da imgenin de içinde varolan, yine farklı okumalar sonucu öznel olarak yorumlanabilen, ancak üzerlerinde ortak kanılara daha kolaylıkla varılabilen görsel nesnelere ya da nesnelere görsel temsilidir.

Zihinsel imgelerin, maddi gerçek resimlerden farklı olmaları gerekir. Zihinsel imgeler, gerçek imgeler gibi kalıcı ve sürekli olmaz ve kişiden kişiye değişir. Gerçek resimler gibi özellikle görsel olmaları da gerekmez; tüm duyuları içerirler. Zihinsel imgeler ile gerçek görüntüleri aynı ya da farklı kategorilere koymaya çalışmak için insanların kafalarının içini açıp, içerideki imgeleri duvarda asılı olanlarla karşılaştırmıyoruz. Öncelikle imgeleri dünyayı resimleyebilmek üzere “kafalarımızın içine” nasıl yerleştirdiğimizi incelememiz gerekir. (Türkoğlu, 2000)

Bilinç temelli olduğu kabulüyle, imge oluşumunun algıya bağlı olduğu sonucu çıkmaktadır.

1.1.2) Algı:

Bilginin kaynağı ve geçerliliği konusundaki sorular nedeniyle algılama öteden beri felsefenin konusu olmuştur. Bilgi felsefesi kuramcıları, insan deneyiminden bağımsız, gerçek bir dünyanın varlığını, böyle bir dünya varsa insanın onun özelliklerini nasıl öğrenebildiğini ve bu deneyimin gerçekliğini ya da doğruluğunun nasıl saptanabileceğini araştırırlar. Algılamanın bilimsel temellerinin araştırılması ise büyük ölçüde psikolojinin konusu olmuştur. Araştırmacılar, dış dünyanın, fiziğin (özellikle elektromanyetik enerji, optik ve mekanik dallarının) tanımladığı anlamda veri olarak kabul eder. Bu durumda asıl sorun; örneğin ışık gibi fiziksel bioenerji ile bu uyarımı algılayan organizma arasındaki karşılıklı etkileşim sürecinin araştırılmasıdır. (*Ana Britanica*, 376)

Algı : Duyusal uyarıların anlamlı deneyimlere çevrilme sürecidir. Bu deneyim, yani algı, uyarım ile sürecin ortak ürünüdür. Algılama sürecinin özellikleri, ışık, ses gibi değişik uyaranlar ile bu uyaranlardan doğan deneyimler yada algılar arasındaki ilişkilerden çıkartılabilir ve bu çıkarsamalar üstüne algılama kuramları geliştirilebilir. (*Ana Britanica*, 376) Algı, nesne ve olaylara karşı organizmanın verdiği, anlamlı, sistemli ve toptan bir tepkidir. Algılar, duyumların sonucu olarak ortaya çıkar. Algılar, ferdin yaşantısına ya da bilgilerine göre şekil alır. Bu sebeple, algı, bir kişilik tepkisidir. En önemli belirtisi de duyumların, belli bir nesne ve şekli ait olduğuna dair bir bilinç halinin kişide ortaya çıkmasıdır. (Binbaşoğlu,1992) Görülüyor ki, algılama, insanın çevresindeki nesnelere, nitelikleri, ilişkileri duyu organları yoluyla tanınması, anlaması, anlamlandırmasıdır.

Duyum: Henüz bir bilgi haline gelmemiş olan olaydır. Mesela, dilin tat alması bir duyumdur. Bunun çay tadı olduğunu anlamamız algıdır. Kulağın bir ses işitmesi bir duyumdur. Bunun dersin sona erdiğini bildiren zilin sesi olduğunu anlamamız algıdır. Görülüyor ki algı, duyulabilir bir niteliğin ortaya çıkmasından ibaret basit bir şey değildir. (Erdem, 1986)

Duyum ile algı arasındaki ayrımın deneysel olarak gösterilmesi klasik bir sorun olagelmıştır. Bunun en önemli nedeni, bu iki kavramın tanımları üzerinde kesin bir anlaşmaya varılamamış olmasıdır. Filozoflar ve psikologların çoğu bu iki kavram arasındaki ayrımı temelde kabul eder. Genel olarak duyumlar, duyular yoluyla edinilen basit deneyimler, algılarsa basit öğelerden çağrışım yoluyla oluşturulan karmaşık yapılardır. Yaygın olarak benimsenen bir başka ayrım da duyumların tersine, algının öğrenmenin etkisine açık olmasıdır. Nitekim, geçici duyarlılık değişiklikleri ve yorgunluk dikkate alınmadığı sürece, belli bir uyarım her yinelenişinde aynı duyumlara yol açarken, algılar, aradaki sürede öğrenilenlere bağlı olarak bir durumdan öbürüne değişebilir. Ayrıca bazı psikologlar algıları dış nedenlere bağlı olarak tanımlarken, duyumları daha öznel, kişisel ve içsel deneyimler olarak kabul ederler.(*Ana Britanica*, 376)

Gestalt ekolünün başlıca temsilcileri Max Wertheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler algı örgütlenmesini öğrenilen ilişkilerin sonucu olarak görmeye yanaşmamışlardır. Onlara göre “algı”, duyumların bir toplamı değildir; her algı bir bütünün doğrudan doğruya kavranmasıdır. Basit duyumların örgütlenmiş algılar oluşturduğunu kabul etmekle birlikte, algının deneyimin temeli olduğu, insan deneyiminin öğelerin bir araya gelmesinden çok, örgütlenmiş bütünlerden (Gestalt) oluştuğunu öne sürüyorlardır. Zihin, bir şekildeki küçük boşlukları mantıksal bir bütün oluşturacak bir biçimde doldurur. Böylece görüntü kendisini oluşturan öğelere egemen olur ve bu öğelerde bulunmayan bir takım özellikler yüklenir. Kişi tek tek noktaları değil noktalardan oluşan çizgiyi algılar; bu görüşün en açık anlatımını Gestalt kuramını açıklamak için sıkça başvurulan şu cümle verir: “Bütün, parçalarının toplamından öte bir şeydir.” (*Ana Britanica*, 376)

Başka bir deyişle “Biz, evvelce ayrı ayrı oluşmuş olan duyumları birleştirerek bir bütünü elde etmiyoruz. Bunun tamamiyle tersine, biz nesnelere bir bütün, birbirleriyle birleşmiş bir şekil olarak algılıyoruz. Nitekim bir kimseyi onun göz, kaş ve saçlarından

aldığımız duyumlarla, burun, kulak ve alin yapısından aldığımız duyumları birleştirerek tanımayız. Çünkü gözlerinin yeşil veya burnunun kalkık olduğunun farkına varmadan da o kimseyi tanırız. Öyleyse bir nesneyi tanımak, onu bünyeleşmiş bir bütün olarak kavramak demektir. Buna göre algıyı şu şekilde tanımlayabiliriz: Algı, nesnelerin bünyeleşmiş bütünler şeklinde kavranmasıdır”. (Erdem, 1986)

Deneyisel kanıtlar, algının zaman içindeki gelişiminin ölçülebildiğini, hatta algının zamanla değişebildiğini ya da birden çok algının oluşabileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca algıların duysal uyarım anında kendiliğinden ve tümüyle oluşmuş biçimde ortaya çıkmadığını, zaman içinde gelişerek örgütlü bir yapıya dönüştüğünü gösteren veriler de vardır. Kimi kuramcılar algılardaki örgütlemenin öğrenme sonucu oluştuğunu, kimileri ise (özellikle Gestalt’çılar) fizyolojik olarak doğuştan var olduğunu savunurlar. (*Ana Britanica*, 377)

Algısal öğrenme geçmişte canlı tartışmalara konu olmuştur. İlk Gestalt psikologları öğrenmenin algılamayı değişikliğe uğrattığını yadsımışlarsa da, bu olgu günümüzde hemen hemen evrensel kabul görmektedir. Bu değişikliğin kapsamı ve oluşma biçimi konusundaki araştırmalarsa sürmektedir. Konuya ilişkin iki temel kuramdan biri “Keşfetme” diğeri ise “Zenginleştirme” kuramıdır. Keşfetme kuramı; kişinin daha önce gözden kaçırdığı uyarınları ancak öğrenme yoluyla fark edebilir duruma geldiğini öne sürer. Zenginleştirme kuramı ise; bir öğrenme deneyiminin ışığında kişinin farkına varma ve yanıtlaya yeteneğinin arttığı görüşüne dayanır. Zenginleştirme savı, “öğrenmenin, kişide sıradan uzamlarla nesne ilişkilerini yorumlama biçimini belirlediğini” de savunur. Sözgelimi kişi, belirli açılardan bakıldığında elips olarak görülse bile bir tabağın her zaman daire biçiminde olduğunu varsaymayı öğrenir . Bu kuramcılara göre belirsizliklerin giderilip tam algılamaya varılabilmesi için bu tür varsayımlar gereklidir. (*Ana Britanica*, 377)

Algılama kuramları genelde, ayırım yapmaksızın tüm canlılara yada en azından tüm insanlara uygulanacak biçimde geliştirilmiştir. Ancak algısal işleyişin kültürden kültüre, bireyden bireye, hatta aynı bireyde bile belirgin farklılıklar gösterdiği gerçektir. İnsanlar yaşadıkları algı deneyimlerine bir düzen ve anlam yükleme eğilimindedir; Bu eğilimde kültür, beklentiler, gereksinimler, bilinç dışı eğilimler, değer yargıları ve çatışmalarla belirlenir. (*Ana Britanica*, 377)

Algının Özellikleri :

Algıyı, ferdin çevresine yaptığı anlamlı, sistemli ve toptan bir tepki olarak tanımlanmıştır. Bunun bu şekilde olması, rastgele değil, belirli ilkeler çerçevesinde olmaktadır. Bunlara “algının özellikleri” denir. Algının özelliklerini 4 grupta inceleyebiliriz:

1. Seçicilik : Fert, kendisine gelen uyarıcıların hepsini seçmeye muktedir değildir.

Algılamanın olabilmesi için kendisine gelen uyarıcılardan bir kısmını seçer, bir kısmını seçmez. Seçilecek algıları etkileyen başlıca iki faktör vardır : “Ferdin İlgi ve Dikkati” ve “Uyarıcının Özelliği”: Fert ilgi duyduğu yahut kendisi için önemli olan nesne ve olaylara yönelir, bunları seçer. İlgi duymadıklarına yahut kendisi için önemli olmayanlara da duyarsız kalır. Bu gibilerin algıları, onda belirli belirsiz bir biçimde oluşur. Herkesin, yeni bir ortama girdiği zaman, mesleğiyle ilgili araç-gereçlere ve olaylara dikkat etmesi bundandır. Bir büyük mağazaya giren ayakkabıcı ayakkabılara, bir oyuncakçı da oyuncaklara dikkat eder. Böylece dikkat en önemli seçicidir. Kişi açken, yiyeceklere; susuzken içeceklerle karşı daha duyarlıdır. Bunlarla ilgili bir söz ya da hareketi diğerlerine kıyasla, daha çabuk algılar. Daha önce belli bir alanda eğitim gören bir kimse, yeni öğrendiği herşeyi eskileriyle karşılaştırır. Yeni bilgiler eskilerinin etkisi altında öğrenir.

2. Değişmezlik : Zihnimiz bir nesne ya da şekli değişik durumlarda da olsa hep aynı biçimde algılar. Uzaktaki bir cismin imgesi gözümüzün ağ tabakasına çok küçük olarak geldiği halde biz onu aşağı yukarı aynı boyutlarında algılarız. Yakın mesafelerde ise o cismin enini

boyunu yaklaşık olarak tahmin bile edebiliriz. Yine bir cisim fotoğrafta olduğu gibi değişik görünüşlerde iki boyutlu olarak gözümüze ulaştığı halde, biz onu üç boyutlu görürüz. Bütün bunlar, görülen bir cismin, zihin tarafından yeniden örgütlendiğinin ve yeniden yorumlandığının bir belirtisidir. Böyle bir özelliği olmasa, her şey her durumda bize hep yeni gibi gelir ve bu durumda da çevremize uyumumuz zorlaşır.

3. Örgütlenme ve Gruplanma: Bir nesne ya da şekil algılanırken, anlamlı hale getirme sonucu, zihin ayrıntılar üzerinde durmaz. Kişinin tepkisi bütüne aittir ve toptandır. Bir metin okunurken tek tek kelime ve harfler üzerinde durulmaz. Önemli olan o metnin anlamıdır. Bunu yaparken zihin belirli ip uçlarından yararlanır. Yine melodi dinlerken o melodiyi teşkil eden notalar hiç dikkate alınmaz. Melodi toptan algılanır. Bunu yaparken zihin, gördüğü, işittiği vb. şeylerden bir takım anlamlı bütünler oluşturur. Bu durum zihni bir örgütlenmenin sonucudur.

4. Derinlik: Gözün ağ tabakası, fiziki olarak gördüğümüz nesnelere sağ, sol, yukarı, aşağı gibi iki boyut üzerine görme kabiliyetine sahiptir. Fakat buna rağmen biz üç boyutlu olarak algılarız. Bunu sebebi zihnimizin görmeyle ilgili bir takım ipuçlarından yararlanmasıdır. Bunların başlıcaları gölgelerin varlığı, görülen nesne ile göz arasında başka nesnelere varlığı, ışık etkisiyle nesnelere açık ve sisli olarak görülmeleri, değişik yüksekliklerin olması ve nihayet, iki gözün birlikte çalışmasının verdiği sonuçtur. (Binbaşoğlu, 1992)

Algı Yanılsamaları:

Algının yukarıda ki özellikleri, zaman zaman, “algı yanılsamaları” adı verilen olaylara da sebep olmaktadır. Ayrıca algı alışkanlıkları, inançlar ve hissi eğilimlerimizin etkilerine karşı çok duyarlıdır. Bu sebeple tek yönlü olan tam algı niteliği taşımayan algılarımızda yanılsamalar olmaktadır. Nesne ve şekilleri teker teker değil, bir bütün olarak algılamamızın sonucudur. Bu sonuç bazı durumlarda yanılsamalara sebep olmaktadır. Çünkü, ayrıntı, bütünü

içinde kaybolmaktadır. (Binbaşoğlu, 1992)

Diğer duyu organlarımızla ilgili yanılmalarda da aynı durum söz konusudur. Bunlarla ilgili olarak şu örnekleri verebiliriz:

♣ Bitişik odada, bir kimse bulunduğu duygusuna kapılırsak, oradan gelen sesleri insan sesi olarak algılarız

♣ Siste yada alacakaranlıkta meydana gelen olayları o sırada bize hakim olan peşin hükümlerin etkisi altında değerlendiririz.

♣ Heyecanlandığımızda gördüğümüz ve işittiğimiz şeyler, normal zamankinden daha farklı algılanır.

♣ Hurafelere inanan bir kimse, gece yolda giderken gördüğü beyaz elbiseli birisini hayalet olarak algılar.

♣ Rüyalarda algının esnekliğini artırır. Rüya sırasında iç organlarımızda meydan gelen bir rahatsızlık, insana bir hayvanla dövüşme rüyası gördürür. Ayrıca bilinçdışı faktörler de rüyalarımızı etkiler. (Binbaşoğlu, 1992)

Belleğimizizin de nesnelere algılanmasındaki rolü büyüktür. Denilebilir ki, şimdiki zamanda olanları, geçmiş zamanın önemli deneyimlerinden yararlanarak algılarız. İnsan, görmekte olduğu şey ile ne görmesi gerektiğini düşünür. Böylece kendisine karşılaştırma yapabileceği bir başka şey arar. Bu da çok kez imgeledikleri ya da daha çok olmak üzere geçmişteki deneyimleridir. (Binbaşoğlu,1992)

“Gerçeklik algısı” üzerine düşünmek için algının yapısındaki değişkenleri dikkate almak gerekmektedir. Değişkenlerin bireysel algıyı şekillendirdiği gibi bu bireylerin oluşturduğu toplumun algısına da yön verdiği unutulmamalıdır. Algının yukarıdaki özellikleri ele alındığında kullanılan araçlarla manipüle edilişleri sorgulanabilmektedir. Özellikle kitlesel olarak tüketilen imgelerin algı dünyasındaki yansımalarının algı özellikleri sayesinde

içselleştirilmesi, bireyin (ve dolayısıyla toplumun) farkındalığını ortadan kaldırarak manipülatif alana geçmesine imkan vermektedir.

Kullanılan araçlar sayesinde görüntü imgesindeki değişiklikler, algı sürecinde gerçeklikle kurduğumuz ilişkiyi belirlemektedir. Tarihsel sıralamasıyla önce optik araçların, daha sonra da bu tekniklerle geliştirilen elektronik araçların anlamlandırılan imgenin boyutlarına ve izleyiciyle kurduğu ilişkiye bakmak gerekmektedir.

1.2) Optik Araçların İmgeleri

Crary,

Dönemleri nasıl ayırdığımız ve nereye kopuşlar koyup hangilerine karşı çıktığımız, şimdinin kuruluşunu belirleyen siyasal tercihlerdir hep. Bazı olay ve süreçleri diğerlerine göre arkaplanaya itmemiz ya da öne çıkarmamız, bizim de bir parçasını oluşturduğumuz çağdaş iktidarın işleyişinin anlaşılmasına etkide bulunur. Bu tür seçimler, şimdinin biçiminin “doğal” görünüp görünmediği ya da şimdinin tarihsel olarak üretilen ve üzerinde tortuların yığıldığı yapısının aşıkâr kılınıp kılınmadığını etkiler. (Crary, 19)

düşüncesindedir.

Crary, “Örtük ya da açık bir şekilde teknolojik determinizme dayanan, mekanik buluş, değişiklik ve kusursuzlaştırma konusundaki bağımsız dinamiklerin sosyal bir alana kendilerini dışarıdan kabul ettirdiğini savunan fotoğraf ve sinema tarihiyle ilgili birçok etkili değerlendirmeye” açıkça itirazını, Deleuze’un “bir toplumu tanımlayan aletleri değil, alışimlarıdır... aletler yalnızca mümkün kıldıkları ya da onları mümkün kılan karışımlarla ilişkileri anlamında mevcuttur” sözünü hatırlatarak; aletlere değil kullanımın oluşturduğu

koşullara ve gözlemciye odaklanılması gerektiğini savunur. “Gözlemci ile ilgili bir tarih, ne değişen teknik ve pratiklere ne de sanat yapıtları ve görsel temsilde yaşanan biçim değişikliklerine indirgenebilir”(Crary, 20) ve “bir tekniğin konumu ve işlevi tarihsel olarak değişebilir.”(Crary, 21) diyerek McLuhan’a karşı bir tavır takınır.

“19.yy’ın başlarında, çok çeşitli sosyal pratikler ve bilgi alanları içinde gözlemcinin oluşturulma tarzı da sarsıcı bir dönüşüm geçirmiştir.” diyen Crary, bu gelişmeleri açıklarken bazı optik aletlerin önemini inceleyerek, bu aletlerin işaret ettikleri temsil modellerinden çok, doğrudan bireyin bedeni üzerinde işleyen bilgi ve nüfuz alanlarını açmaya çalışır. (Crary 20) Söz konusu optik aletleri; “en başta felsefi, bilimsel ve estetik söylemlerle mekanik teknikler, kurumsal gerekler sosyoekonomik güçlerin örtüştüğü kesişim noktalarıdır” diye tanımlar (Crary, 20)

“Görmeyi ve görselliği kuramlaştırma girişimlerinin çoğu, kesintisiz ve fazlasıyla kapsayıcı bir Batı görsel geleneğine vurgu yapan modellere göbekten bağlıdır” diyen Crary, bu modellerin ortak söylemini:

19. yy’da fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkması Batı’nın uzun bir teknolojik ve/veya ideolojik gelişmenin tamamlanmasına karşılık gelir ve camera obscura bu sürecin sonunda fotoğraf makinesine evrimleşir. Böyle bir şema, bu evrimin her adımında, gözlemcinin dünyayla ilişkisine dair aynı temel önvarsayımların geçerli olduğuna işaret eder. Film ya da fotoğraf tarihi hakkında, daha ilk bölümlerinde uzun bir evrimleşme merdiveninin ilk basamağı yada ilk biçimi olarak camera obscura’yı gösteren bir 17. yy ahşap baskısının mutlaka yer aldığı düzinelerce kitap vardır (Crary, 38)

şeklinde ifade eder. Süreklilik ilkesine dayanan çok farklı modellerin çok farklı dünya görüşlerinde dahi görüldüğünün altını çizerek, bu bakıştaki eksik noktanın; camera

obscura'nın görme modelinin tarihsel özgünlüğünün ve yarattığı algı kırılmasıyla fotoğraf ve sinema gibi yeni teknolojik gelişmelerin oluşacağı ortamı belirleyen yapısına vurgu yapılmaması olduğunu belirtir. Zira yazarın çalışmasının temelde ele aldığı bu nokta tam olarak görmek eylemi ile gözlemci özne/nesne yarılmasının ortaya çıktığı alanı belirtmektedir. “Camera obscura ya da başka bir optik alet ile gözlemcinin birbirinden bağımsız olarak varolduğu, gözlemci kimliğinin, teknik malzemelerden ibaret olan bir optik aletten bağımsız olarak oluştuğu” (Crary, 42) fikrini eleştirir. Deleuze'ün “makinelere teknik olmadan önce sosyaldir” sözünü hatırlatan yazar; aletin teknolojik yada söylemsel bir nesneye indirgenemeyeceğini; çünkü camera obscura'nın hem söylemsel bir düzen içinde epistemolojik bir figür, hem de kültürel uygulamaları düzenleyen sistem içinde bir nesne anlamında “karışmış” statüsü gereği “çoğul kimliklerden” oluştuğunu ifade eder.

1.2.1) İcatların Görme Biçimine Etkisi

Zihnimizdeki imgeleri paylaşmak için kullandığımız bir araç olan “söz”ün; 1438'de Gutenberg tarafından klasik matbaanın kullanıma başlanması, yazı ve baskı yoluyla, hızlı ve yeniden üretilebilmesine neden olmuştur. Bu da kitlelerin sözleri (ve imgeleri) sınırsızca paylaşabilmesiyle ve bilginin yayılmasında olumlu ve olumsuz pek çok yeniliği de beraberinde getiren bir eşik olmuştur. Matbaanın, keşfinin peşi sıra gelişen siyasal, politik, sosyal gibi bir çok alanda önemli bir etkisi olduğu bilinmektedir. Bu konuyla ilişkili çok sayıda materyal bulmak mümkündür. Fakat McLuhan'ın bakışı matbaanın etkileri üzerine yazılan diğer görüşlere göre başka bir konumda yer alır. Matbaanın sözel kültürden görsel kültüre geçişte önemli bir eşik oluşturduğu görüşüne sahip olan McLuhan, insanın “göz” ile kurduğu dünya algısının diğer duyu organlarının etkisini zayıflatması üzerinde önemle durur. Kısaca özetlemek gerekirse McLuhan'a göre “göz”; basılı materyal sayesinde gerekli veriyi toplamak için büyük bir sorumluluk üstlenmek durumunda kalmış ve o zamana kadar özellikle işitme duyusunun önderlik ettiği iletişim ve bilgi toplama sürecinin yerini görsel

algının hakimiyetinde olan yeni bir sürece bırakmasını sağlamış, aynı zamanda bilincin gerçeklikle ilişkisinin niteliğini de değiştirmiştir (McLuhan, 2001). Algının toplumsallaşmasına ve hem biçimsel hem de niteliksel olarak dönüşmesine yol açması, matbaanın öneminin altını çizmek için yeterlidir.

İleride ayrıntılandıracağımız McLuhan'ın görüşü “aracın insan uzantısı olduğu” düşüncesini temel alır. Kullanılan her türlü araç, insanın kendi fiziksel eksiklerini kapatmak için geliştirdiği bir yöntemdir. Gelişen her yeni ‘araç da insanı şekillendiren bir özelliğe sahiptir’ fikri, yine McLuhan'ın bu düşünceye kattığı yeni bir boyuttur. Bu temelde diğer icatlarında etkilerine bakıldığında, izleyicinin teknikle karşılıklı etkileşimi daha net anlaşılacaktır.

Anton van Leeuwenhoek'un icat ettiği tek mercekli basit mikroskoptan sonra, ilk karmaşık yapılı mikroskop 1590 yılında Zacharias Janssen tarafından bulunmuştur. [2] “Mikroskop” görüntüleme ölçeğinin küçülmesiyle algı alışkanlıklarını değiştirmeye sebep olan bir alet olarak karşımıza çıkar. Artık gelişmiş mikroskoplar aracılığıyla çıplak gözle görülemeyen pek çok tanecik görülebilmekte, insan bedeninin fiziksel potansiyelleri araştırılabilmektedir.

1608'da Hans Lippershey tarafından geliştirilen “teleskop” [2] sayesinde de, ulaşılamayacak okyanus derinlikleri, yanardağlar gibi yer yüzü parçacıkları ya ulaşılarak ya da uzaktan görüntülenerek kitlesel görüntü hafızasına eklenmektedir.

Bilimin gelişmesi, evrenin içinde gezegenlerin, gezegenlerin birbirlerine göre konumlarının ve dünyanın bunlar arasındaki yerinin kanıtlarla açıklanması ve yaygın inanışların yerini bilimsel gerçeklerin alması, kişilerin zihnindeki “yaşadığım dünya ve evren” imgelerini değiştirmiştir.

Görüntüleme teknolojilerinin gelişmesi sonucu uydu aracılığıyla dünyanın ve diğer gezegenlerin yorumsuz görüntü dediğimiz tarzda fotoğraflarının çekilmesiyle, daha önce zihinsel faaliyetlerle, sözle, şemalarla paylaşılmaya çalışılan imgeler, gerçek görüntüleri üzerinden konuşulmaya başlanmıştır. Nitelikleri, boyutları ya da boyutsuzluğu üzerine bilinenler herkesin zihninde farklı imajlar oluşturabiliyorken, artık şeylerin gerçekte nasıl görüldüğünü bilen kişilerin zihninde oluşan imge çok farklıdır. Bu tip görüntüleme olanaklarının, insanın görüntülerle düşünme ölçeğinde büyük bir sıçrama yarattığı söylenebilir.

Olayların dünya üzerinde oluş biçimlerini gözlemlemenin uzaydan görüntü alabilme olanağıyla çok farklı bir boyutu ortaya çıkmıştır. Bu teknolojilerin olmadığı bir dünyada, böyle görüntüler ve görme alışkanlıkları da yoktu. Zihinde görsel tamamlama yöntemiyle, gözlemlenmese de oluşma olasılığı olan resimlerin paylaşılabilir olması ancak bu görüntünün gerçek olarak alınabilmesiyle mümkün olmuştur.

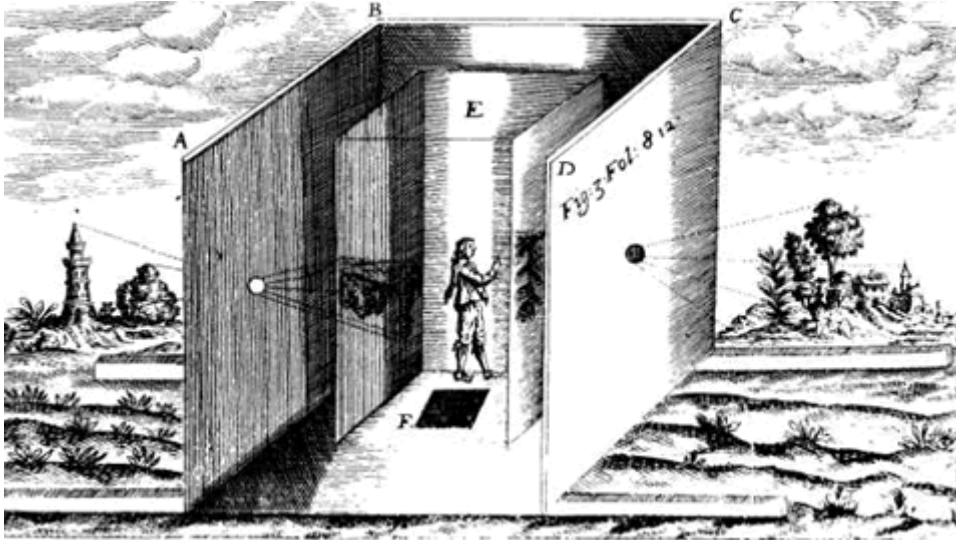
Mikroskop ve teleskobun insana gözün asla yapamadığı detaya inme ve uzağı görme imkanını tanıması, gündelik görme biçimimizi değiştirmemiş olsa da algımızı değiştirmeye etkisi oldukça büyüktür. Biyolojik gözün kusurları bu icatlarla kapatılmaya çalışılmış ve yeni verilere kavuşabilme imkanıyla gözün kurduğu gerçeklik algısı yeni bir boyuta taşınmıştır. Elde edilen yeni görüntüler sayesinde hem çıplak insan gözünün yetersizliği aşılmaya başlanmış hem de pozitif bilimlerin ve akılcılığın gelişmesine katkı sağlayarak mistisizmden uzaklaşarak gözün gerçeğe kurduğu bağ kuvvetlenmiştir. Aynı durum röntgen makinesi gibi birçok keşifte de gözlenebilmektedir.

1.2.2) Görüntü Üretiminin Yarattığı Görme Biçimi:

1.2.2.1) Camera Obscura

Latince'de "kamera" "oda", "obscura" da "karanlık" anlamlarını taşır. Küçük bir delikten karanlık bir odaya ışığın girmesiyle deliğe paralel bir duvarda (düz bir zeminde) “ters” bir görüntünün oluştuğu basit bir fizik kuralından ortaya çıkmıştır. Çinli filozof Mo Ti, objelerin ışığı her yönde yansıttığının farkında olarak, çok küçük bir delikten geçen ışığın yarattığı ters görüntüyü, yazılarına M.Ö. 5. yüzyılda kaydeden ilk kişidir. Bu kuralın bir alet modeline dönüşmesine kadar, yüzyıllarca bu fizik kuralı birçok bilim ve felsefe düşünürünü meşgul etmiş, çeşitli konularda bu fizik kuralından yardım alınmıştır.

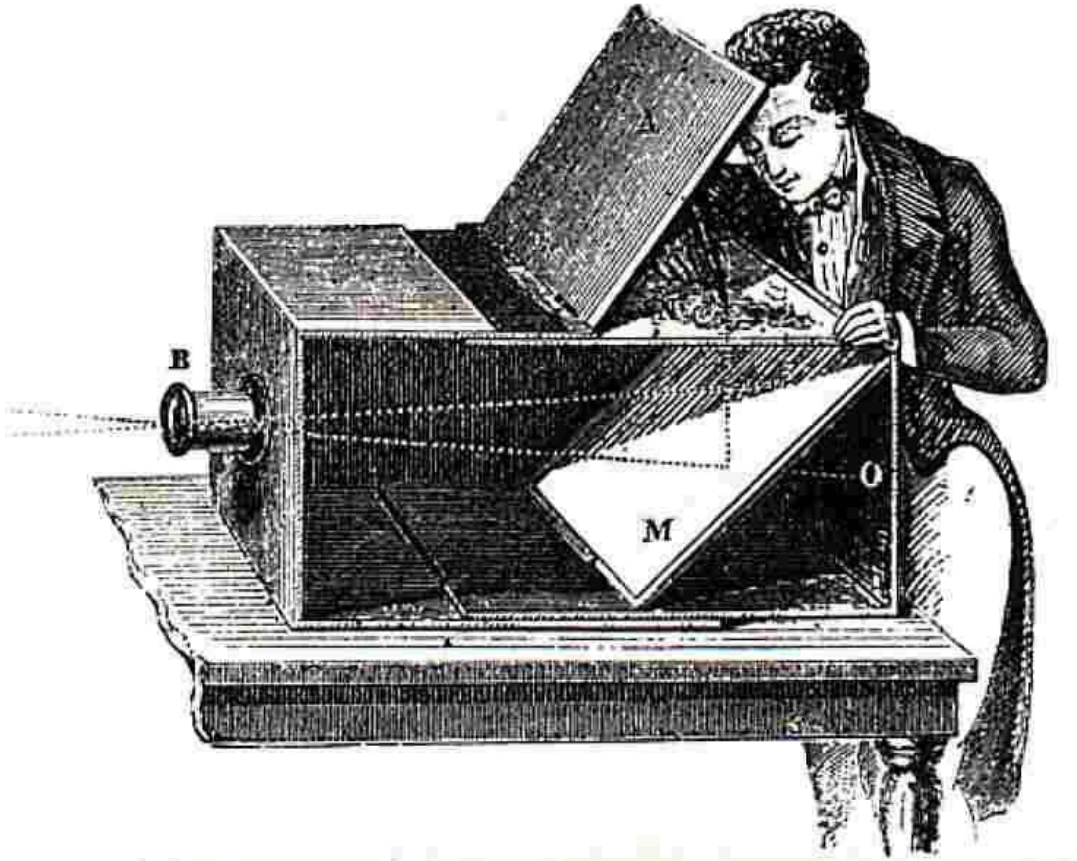
Kullanıldığı yıllar boyunca camera obscura'nın fiziksel ve işlevsel yapısında değişiklikler söz konusudur. Örneğin 1600'lerin başında içine girilen bir kabin formundayken, 1650'de ilk taşınabilir aygıtlar kullanılmaya başlanmış ve 1700'lerin sonlarına doğru modeller gittikçe küçülmüştür.



Resim 1) Camera Obscura (17.yy)



Resim 2) Camera Obscura (17.yy sonları)



Resim 3) Camera Obscura (18.yy)

Camera obscura basitçe atıl ve nötr bir alet parçası ya da yıllarca üzerinde deneyler yapılan ve geliştirilen bir teknik öncüller kümesi değildi. Camera obscura daha ziyade, çok daha büyük ve yoğun bir bilgi ve gözlemci özne düzenlemesinin içinde yer alıyordu.1500'lerin sonundan 1700'lerin sonuna kadar geçen iki yüz yıllık bir süre boyunca camera obscura'nın yapısal ve optik ilkeleri, gözlemcinin statüsü ve olanaklarını tarif eden hakim bir paradigma halinde katılmıştı. (Crary, 40)

diyen Crary, camera obscura'nın 17. ve 18. yy'lar boyunca insanın görmesini açıklamak için olduğu kadar, algılayan kişi ve bilinen bir öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak için de en fazla başvurulan model olduğunu vurgular.



Resim 3) Camera Obscura'yla elde edilen bir görüntü

Crary, yazıların çoğunda camera obscura'nın en etkileyici özelliğinin , devinimi temsil etme özelliği olduğunu söyler ve camera obscura'nın içinde, hareket eden yayalar ya da rüzgarda salınan dallarla ilgili yanıp sönen resimleri görenlerin, bu görüntülerin orjinal nesnelere çok daha canlı görüldüğünü şaşkınlıkla belirtmiş olduklarını ekler. Aygıtın öznedeyarattığı kırılmayı:

Camera obscura'da temel olan şey, bakan kişi ile dışarıdaki dünyanın sınırlandırılmayan ve farklılaştırılmayan genişlemesi arasında kurulan ilişki ve bu aygıtın, kişinin görme alanı içinde kalan kısmın canlılığından taviz vermeden, bunu

temiz ve keskin bir biçimde kesip çıkartarak ya da sınırlandırarak görünür kılmasıdır.
(Crary, 47)

şeklinde açıklar. Ancak camera obscura'da belirgin biçimde ortaya çıkan devinim ve geçiciliğin, her zaman temsil eylemini öncelemiş olmasından bahseder. “Devinimi ve zamanın geçtiğini görmek hep mümkün olmuştur, ancak temsil edilmeleri imkansızdır” (Crary, 47) diyerek temsil özelliğine duyulan ihtiyaca dikkat çeker.

1.2.2.2) Fotoğraf;

Ressam veya görüntüyü kağıda geçiren kimse camera obscura'nın içerisine girerek, görüntünün oluştuğu yüzey üzerine bir kağıt koyup çizer ve böylece doğru perspektife sahip bir resim üzerinde de daha sonradan çalışma olanağı bulurdu. Camera obscura içinde oluşan görüntünün en belirgin ve en önemli özelliği sağlı sollu ve yukarıdan aşağıya ters oluşuydu. Sonraları söz konusu bu camera obscura'nın boyutları küçültülerek daha rahat taşınabilir hale getirilmiştir. [3]

Ancak bu kez resmi kağıda geçirecek kişi camera obscura dışında bulunduğundan, görüntü bir buzlu cam üzerinde oluşturulur ve buradan kağıda geçirilirdi. Söz konusu görüntünün parlaklığı ve netliği, camera obscura üzerindeki deliğin çapıyla ilgilidir. Delik küçüldüğünde görüntü netleşir ve sönükleşir. Deliğin çapı genişletildiğinde ise, görüntü parlaklaşır ve flulaşır. Ressamlar için sorun yaratan bu gerçeğin üstesinden hem net hem de parlak görüntü sağlayan bir optik aygıt olan objektif sayesinde gelinmiştir. Önceleri, camera obscura'daki delik ile, görüntünün oluştuğu yüzey arasındaki uzaklık oluşan görüntünün boyutuyla da doğru orantılıydı. Ancak objektif kullanımı bu soruna da çözüm getirmiştir. Değişik odak uzaklığına sahip objektiflerle görüntü boyutunda farklılık elde edilmiştir. [3]

Bütün bunların gerçekleşebilmesi için camera obscura'nın yalnızca tek bir yerden ışık alması gerekir, aksi takdirde görüntü oluşmaz. Ressamlar uzunca bir süre camera obscura ile

oluşturdukları görüntülerin kendiliğinden oluşmasını ve kalıcı hale gelebilmesini dilemişlerdir. Bu amaçlar doğrultusunda, bugün “film” veya “duyarkat” olarak nitelendirdiğimiz, ışığa karşı duyarlı malzeme geliştirilmiş ve böylelikle fotografik süreç başlamıştır. Camera obscuralar da fotoğraf makinelerine dönüşmüşlerdir. Camera obscura'nın temel yapısı günümüzün en gelişmiş fotoğraf makineleri için de geçerlidir. Çünkü Camera obscura, ışık ve fotoğraf sürecinin kendisidir. [3]

Tarihin ilk fotoğraf makinesi Fransız fizikçi Joseph Niepce tarafından 1826 yılında, görüntünün camera obscura kullanılarak bir kalay-kurşun alaşımı levha üzerine kopyalanmasıyla icat edildi. [3]

Fotoğraf makinesinin icadı, gözün edinimlerine ikinci bellek olma özelliği ile yeni bir boyut kazandırmaktadır. O güne kadar resim sanatının üstlendiği bu görsel bellek olma hali, görüntünün kusursuz, kolay, ucuz ve çok sayıda üretimine imkan tanınması sayesinde fotoğraf makinesine devredilmiştir. Fotoğraf makinesi, sahip olduğu bu özelliklerle doğru görüntülerin toplumun ortak hizmetine girmesi sosyal ve bireysel zaman algısının oluşmasına da vesile olmuştur. Fotoğrafın “an”ı ölümsüzleştirilmesi; görüntünün bir zaman kesitinin delili olarak işlenmesine ve görsel gerçeklik algısının güçlenerek birer ‘gerçeklik delili’ olarak kayıtlara geçmesine sebep olmuştur. Bu durumu Rıdvan Şentürk “Film, Gerçeklik ve Bilinç” adlı makalesinde Virilio'dan yaptığı alıntıyla şöyle ifade etmektedir:

Her ne kadar fotografik ifade, yakaladığı mevcut gerçekliğin gerçek zamandaki durumunu geçmiş bir anın şimdiki zamana aktarılmış aktüelliği olarak konumlandırırsa da, algıya sunulanın fotoğraf makinesi tarafından çekilmiş ve şimdiki zamana aktarılmış ‘gerçek an’ olması bakımından resimsel ifadeye nispetle temel bir farklılık arz etmektedir. (Virilio, alıntılan Şentürk, 161)

"Fotoğraf zamanın bir anını korur ve onun bundan sonraki anlar tarafından iptal edilmesini engeller. Bu açıdan fotoğraf, bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabilir. Bununla

birlikte ikisi arasında temel bir ayrım vardır: Hatırlanan imgeler, sürekli deneyimin kalıntısıyken, fotoğraf koparılmış bir anın görünümünü yalıtır." (Berger, 1998)

Fotoğrafın anlamını oluşturmaktaki en önemli nesnesi doğa ve hayattır. Tek bir kareyle yaşanmış bir anı belgelerken fotoğrafçının elinde yorumlama yöntemi olarak ışık, zaman ve kadraj vardır. Işık ve zaman teknik olarak belli şeyleri öne çıkarabilir ve resmin derinliği üzerinde oynanmasına olanak verirken, fotoğrafçının kadraji o sahnenin nasıl ve ne kadarının ve hangi ilişkilerin ifade edileceğini belirler.

Çerçeve içindeki objenin durumu, hareketin "zaman" boyutuyla birleşmiş ve sonrasında asla müdahale edilemeyecek (fotoğrafın ilk yılları için konuşulmakta) bir gerçeklik olarak sabitlemek mümkün olmuş ve bu gerçekliğin sabitliği toplumun hizmetine sunulmuş toplumun geçmiş olduğu görsel kültürün de sabitlenmesine neden olmuştur.

"Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu? Bu soruya gravür, resim ve yağlıboya diye yanıt verilmesini bekleriz. Daha aydınlatıcı bir yanıt belki şu olabilir: Bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıkları, önceleri düşüncede yapıyordu." (Berger)

Makinelerin ortaya çıkmasıyla gündelik hayata giren kesinlik, hatasızlık ve özellikle ölçü sistemlerine giren mükemmellik, görüntülerin niteliğine de yansımaktadır. Bunun yanı sıra, bilgisayar ortamında da içsel faktörler ortaya çıkabilmekte, soyutlamaya yeni ortamlar da hatta kendi yorumlarıyla olanak verebilmektedirler. Bütün bu teknolojik gelişmeler kişisel algı sınırlarının, ölçeğinin büyümesi ve küçülmesi yoluyla genişlemesine neden olmaktadır.

Görüntülerle algılama ve algılatmanın sınırlarının teknolojik gelişmelerle çok fazla genişleyerek atladığı eşik, imgenin özünde varolan sözünü ettiğimiz yanılsamaya da farklı bir boyut getirmekte ve yanılsamanın sınırların genişletmektedir.

1.2.2.3) Sinematografi

Filmin yapısal ve işlevsel özelliklerinin ne olduğu, bu özelliklerin gerçeklikle ve bilinçle ne tür ilişkilere girdiği ve zaman, mekân ve gerçeklik algımızı değişikliğe uğratma veya dönüştürebilme potansiyeli bakımından hangi imkânlara sahip olduğunun anlaşılmasıyla mümkündür.

Sinematografinin icadıyla görsel kültür bambaşka bir boyut kazanmış ve görsel algının gerçeklikle kurduğu ilişkide güçlü bir bağ meydana gelmiştir. O güne kadar resim ve fotoğraf sanatçılarının, objenin hareketini zamanın mekândaki kalıplaşmış bir iz gibi algılaması ve malzemenin sahip olduğu estetik imkanlar çerçevesinde estetize ederek çerçevelemesi ile gerçeği değişik algı ve gerçeklik düzeyleri arasında dönüştürmeye çalışması söz konusuydu. Mevcut aletler; gerçeğin hareketini zamanın donmuş bir anı olarak yakalamanın ve estetize edilmiş bir gerçeklik olarak sunmanın ötesine geçebilmeyi mümkün kılmıyordu. Fakat sinematografi objenin hareketini zamansal boyutunda verebilmeyi başararak görüntüye müdahil olmanın, zamanın içine girebilmenin ve günlük görme pratiğinin benzeri bir deneyimin oluşmasına imkan verdi. Bu icadın doğuşundan günümüze evrilmesi takip edilirse boyutları daha net anlaşılacaktır.

Duran resimlerin belli bir hızla arka arkaya gösterilmesiyle hareketli resim elde etme teknolojisi, olayların ve mekanların ifade olanakları arasındaki önemli bir eşiktir. Görüntünün kaydedilmesi ve bu işe en elverişli malzemenin bulunması için uzun yıllar çalışan bilim adamlarının, ortaya çıkardığı film malzemesi, günümüzde kullanılan sinema teknolojisinin temelini oluşturur. Başlangıçta hem çekim hem de gösterim de kullanılan araç “sinematograf”dır. Sinematograf teknolojisine gelene kadar aynı düşüncesiyle tasarlanmış, hepsi de hareketli görüntü oluşturma amaçlı “phenakistoscope”, “stoboscope”, “zootrope”, “thaumatrop”, “praxinoscope”, “kinetograph” ve “kinetoscope” gibi araçlar icat edilmiştir.

1912’de Max Wertheimer tarafından ortaya atılan “fi olgusu”, resimlerin arka arkaya gösterilerek hareket yanılsaması sağlanması demektir ve sinemanın ilk adımıdır. Sinemanın, kullandığı aletin icadından başlayarak tüm süreçlerinde yanılsama yaratma düşüncesi vardır. Duran resimlerden hareketli görüntü elde edilmesi bunun ilk adımıdır. Daha sonra 3 boyut yanılsamaları, ışık geçirmez örtüyle farklı görüntülerin yan yana getirilmesi, optik birleştirme gibi, pek çok yanılsama yaratıcı teknik geliştirilmiştir. Bilgisayar teknolojisi, öncelikle görsel efektler yaratmak için sinemaya girmiştir. Bu teknolojinin en önemli boyutu başarısının, sanki bu teknik hiç uygulanmamış hissini yaratabilmesine bağlı oluşudur. Industrial Light & Magic firmasının yetkili yöneticilerinden Mark Dippe “Efektlerimizle Tanrı olabiliriz ve dünyayı istediğimiz gibi yönetebiliriz” sözüyle yanılsamalar yaratmanın sosyolojik boyutunun altını çizmiştir. (Şenyapılı, 1997)

Sinema, hem görüntü üretme teknolojilerinin en önemlilerindedir, hem de insanın zihinsel imgelerini kullanmak zorunda olan ve toplumsal bellekte yeni imgeler oluşturmayı hedefleyen bir görsel sanattır.

İmgelerin değişiminden ve imgelerin tetiklediği değişimlerden bahsederken sinemanın özellikle önemli olması, görsel sanatlar arasında, gerçek hayatı taklit etmek ya da gerçek olmayanı gerçekmiş gibi göstermek için gerçeğe en yakın yanılsamaları kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

Film ve gerçeklik algısı:

Lumière Kardeşler’in dünyanın dört bir yanına gönderdiği kameramanlar tarafından çekilen belgesel filmlerde (1895-1903 yılları arası) ve mizansene dayalı küçük öyküler içeren Georges Melies’in *A Trip to the Moon/Aya Yolculuk* gibi filmlerinde gözlenen ortak özellik: kameranın belirli bir mesafede sabit olarak durması, sahneler değişse de, aksiyonu tiyatro sahnesindeymiş gibi görüntülemesidir. Şentürk, bu ilk filmlerde kameranın az da olsa hareket ettirilmemesinin ve birazcık olsun oyunculara yaklaştırılmamasının sebebinin, kullanılan

kameraların yaklaşık 10 kg ağırlığında olmasından ziyade, yönetmenlerin tiyatro geleneğinden tevarüs ettikleri sahne ve seyir alışkanlıklarına bağlı kalmaları, fakat daha çok, insan gözünün doğal algı biçimini taklit etmelerine bağlar ve sinemanın ilk yıllarında çekim yapanların, biyolojik bakışın, merkezi bir açıdan toplu olarak algılamayı öngören bütünlük kuralına aykırı düşerek, görüneni ve dolayısıyla görüşü yakın ve geniş açı planlarıyla montajlayarak bozup parçalamayı düşünmemiş olduklarını söyler. (Şentürk, 162)

Sinema tarihinin ilk filmlerinde gözün doğal algı biçiminin taklit edilmesi, biyolojik bakışın merkezi açısını, zaman ve mekân bütünlüğünü parçalamamaya özen gösterilmesi seyircinin film sanatına olan ilgisini azaltmadı, bilakis artırdı. Çünkü bu durum sadece, seyircinin seyrettikleriyle arasına mesafe koyarak yabancılaşmaksızın kendini film olayına vermesini kolaylaştırmadı, aynı zamanda filmin diğer sanat dallarında olmayan karakteristik özelliklerini ve gücünü tanımasına, hatta şok etkisi uyandıracak düzeyde hissetmesine yol açtı. (Şentürk, 162)

görüştünü öne süren Şentürk, bu bakışını şu örneklerle açıklamaya çalışır.

Lumière Kardeşler 1895 yılında *Repas de bébé/ Bebeğin Kahvaltısı* filmini gösterime sunduklarında, seyirciyi hayran bırakan şey, Lumière ve bebeğe yemek yediren karısını sabit bir kamerayla mekânsal olarak hareket etmeyen bir çerçeve içinde görmüş olmaları değildi. Seyirciyi hayran bırakan şey daha çok, gerçekliğin zaman ve mekânsal hareketliliğini günlük hayatta sahip oldukları doğal algılarına uygun biçimde seyredabilmeleri, tiyatro sahnesinden farklı olarak kahvaltılık masasının arkasındaki kıpırdayan yaprakların, yani gerçekliğin hareketinin kesintisiz bir zamansal süreklilik olarak tekrar edilebildiğinin farkına varmalarıydı. Ayrıca seyirciler ilk defa ve tiyatro sahnesinden farklı olarak, Edison'un kinetoscope filmlerinden biri olan *Kiss*'te karısıyla öpüşmesi gibi, özel hayatın mahremliklerini olay ile aralarına giren ve görüşleriyle özdeşleşen kamera vasıtasıyla dikizci

pozisyonu olarak seyredibilmeleri idi. Bir başka deyişle insanlar ilk defa birey veya toplum olarak dünyayı nasıl seyrettiklerini seyretilmiyorlar, aynı zamanda tek başına veya topluca özel ile toplumsal olan arasındaki sınırları ortadan kaldıracak gözleme imkânına sahip olduklarının şaşkınlıkla farkına varıyorlardı. (Şentürk, 162- 163)

Şentürk, filmin seyirciler üzerinde şok etkisi uyandıran bir başka karakteristik özelliğinin ise, Lumière'in 1896 yılında çektiği belgesel niteliğindeki *L'arrivée d'un train a la Ciotat/Trenin Gelişi* filminde ortaya çıkışını şöyle anlatır:

Lumière bu filmde istasyona gelmekte olan bir treni ve bekleyen insanları mekân derinliği oluşturacak biçimde yarı çapraz bir açıdan görüntülüyordu. Bu filmi ilk defa seyreden insanların, Lumière'in trenini üzerlerine geliyor sanmaları ve ön sıralarda oturanların kendilerini korumaya almalarının sebebi yalnızca basit bir optik yanılsama değildi: Temel unsurlarından biri olan resmin ikonik anlamı ve figüratif niteliği dolayısıyla film, nesne ve olayları, bütün rasyonel açıklamaların ve kültürel kabullerin ötesinde 'varoluş' ve 'mevcudiyet'in öznel olmayan formu içinde göstermeye muktedir olması, gösterge ile gösterilen, ifade ile ifade edilen arasındaki dilde var olan mesafeyi ortadan kaldırmasıdır. Hareketli görüntülerin zaman çekimi olarak film, ifade ile ifade edilen, resim ile resimde gösterilen arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran özdönüşümsellik karakteri dolayısıyla seyirciyi kendine bağlıyor ve keyfi olarak bir gerçeklik düzeyinden diğerine geçiş yapmasını mümkün kılıyordu. İşte filmin bu gücü dolayısıyla, Ferdinand Zecca'nın 1905 yılında görüntülediği *La Revolution en Russie/ Rusya'da Devrim* adlı filmini seyreden insanlar, filmin başlarında gösterilen gerçek savaş gemisinin görüntülerini, gemi üzerinde tiyatral bir dekor içinde sahnelenmiş şiddet görüntülerinden ayırt edemeyerek sarsılıyorlardı. (Brownlow ve Gril, Alıntılardan: Şentürk, 163)

“Olayı belirli bir mesafeden sabit bir kamerayla optik bakışın merkezi açısına uygun biçimde ve sabit bir çerçeve içinde görüntülemeye dayanan film anlayışı 1903 yılından itibaren çekilen filmlerde biraz daha gelişiyor ve film sanatının sahip olduğu diğer karakteristik özellikler açığa çıkıyordu” diyen Şentürk, bu bağlamda Edwin S. Porter’in 1903 yılında çektiği *The Gay Shoe Clerk* ve *The Great Train Robbery* filmlerini, George Albert Smith’in 1903 tarihli *Sick Kitten* ve *Mary Jane’s Mishap* ve daha sonra 1905 yılında Cecil Hepworth tarafından çekilen *Rescued By Rover/Rover’in Kurtuluşu* filmini örnek olarak gösterir. (Şentürk, 163)

Optik araçlardan görüntü üretim aracına dönüşen tekniğin algı dünyasındaki yeri, bir çok düşünür ve kuramcının da dikkatini çekmiştir.

S. Kracauer, sinemayı rüya ve seyirciyi de rüya gören kişiye benzeterek, insan bilincinin sinemada zayıfladığını ve seyircinin kendini kaptırarak, deyim yerindeyse tam bilinçlilik halinden uzaklaştığını söyler. İzlenen filmlerin rüyayı çağrıştıran resim akışının, seyircide çocukluk yıllarına ait, bilinçdışına iyice yerleşmiş olan hatıraları dağınık biçimde yeniden canlandırıldığını ileri sürmektedir. (Kracauer, alıntılaman Şentürk, 169)

Modern öznenin varoluşsal meselesini, onu kasıp kavuran kökensel sıkıntıyı tanımaya geçişini ele alan Siegfried Kracauer, sinemayı, “ruha kendi boşluğunu unutturan ve bir yaşam yanılmasıyla canlanan koca, kara bir delik” olarak tanımlar.(Arslan, 2009:14-15)

Sinemayı psikanalitik bir yaklaşımla ele alan Hanns Sachs ise, sinema aygıtının ürettiği öznelliğin nesneye bağımlılığında, sinema ile tiyatro arasındaki farkı keşfedecektir. Şeylerin yüzü, tiyatro ve sinemada farklı biçimlerde açığa çıkarılmaktadır. Tiyatroda şeylerin yüzü, oyuncunun yüz ifadesi vasıtasıyla, sinemada ise oyuncuyla cansız şeyler arasındaki özdeşlikle açığa vurulmaktadır. (Marcus, Alıntılaman: Arslan, 2009:11)

Sachs, sinemada oyuncunun cansız şeylerle özdeşliğinde, “dile gelmeyen” psişik olayları ifade edebilme potansiyeli bulur. Freud'un semptomatik eylemler olarak tarif ettiği bu

özne-nesne ilişkisi, kendi başına önemsiz ve değersiz hareketlerin (bir nesneyi düşürme ya da kaybetme, küçük bir eşyayla bilinçsizce oynama, mekanik bir biçimde tekrar eden unutma ya da ihmaller), öznenin kendisinin dahi farkında olmadığı arzularının ve duygularının en bariz işaretleri olabilmesinde kendini göstermektedir. (Arslan, 2009:11)

1920'lerde insanın ve şeylerin yüzünün sinematik temsilleriyle meşgul olan Bela Balazs, kameranın yakın çekimlerinin yüzün kontrol edilemeyecek kadar küçük kısımlarını hedefleyerek bilinçaltını fotoğraflayabildiğini iddia edecek, (Marcus), Siegfried Kracauer ise, dev yakın çekimlerin maddenin yeni ve beklenmedik formlarını açığa çıkardığına, sinemanın uzlaşım sal gerçekliğin sınırlarını aşan, duygusal mesafenin ya da yakınlığın nesnelere görünümüne nüfuz ettiği, yakınla uzağın yerlerinin değişebildiği görsel düzenine dikkat çekecektir (Marcus, Alıntılanan: Arslan, 2009:12)

Hareketin kurucusu Andre Breton, sinemanın, aşkın ve özgürlüğün büyüleyici alanına girmenin bir yolu olduğunu iddia etmiştir. Üstelik bu büyüleyici dünya tozpembe de değildir; Freud'un kavramlarına referansla, tuhaf, anlaşılmaz olan zorunlu tekrarların, tekinsiz nesnelere (*uncanny*) ve ölüm dürtüsü gibi karanlık güçlerin kol gezdiği bir yerdir, saf olasılığın mekânıdır. Bu anlamda sürrealizmin sinema aygıtını kavrayışı, var olanı otomatik olarak kaydeden anonim bir makine olmaktan bütünüyle uzaktır. Tam tersine sinema Kartezyen *cogito*'ya indirgenemeyen bir öznellik ile ilişki içindedir. Sinemanın esas bağının kişisel evrenler ve esas işinin de öznellik olduğunu, imgesel olanın da bu öznellikten çıktığını vurgulayarak sinema aygıtını modern psişeyle ilişki içinde ele alan sürrealizm, sinemanın psikanalitik düşünceyle bağının modern öznelğin akışkan, kırılğan ve yarılmış yapısında bulunabileceğinin ipuçlarını verir. (Arslan, 2009:12)

Walter Benjamin, “Şayet psikanaliz bizi bilinçdışı dürtülerle tanıştırdıysa sinema da bizi optik bilinçdışıyla tanıştırmıştır” diyecektir. Sinemanın gücünü nesnede bulan Benjamin

Pirandello'nun anlatışıyla, oyuncunun aygıt önündeki yabancılığı, insanın aynada kendi görüntüsü karşısında duyumsadığı yabancılıkla aynı türdendir. Gelgelelim aynadaki görüntü artık insandan ayrılabilir, taşınıp götürülebilir olmuştur. Peki nereye götürülmektedir bu görüntü? İzleyicinin önüne.

diyerek görüntülenen nesne ile özne arasındaki yabancılığa dikkat çekecektir. (Arslan, 2009:13)

Edgar Morin, insanın imgesel ihtiyaçlarının bir yansıması olarak gördüğü sinemayı tartışırken psikanalizin diline başvuracaktır. Morin'in sinemada keşfettiği bütünüyle seküler bir varoluşun başarısızlığıdır. Sinema mite, büyüye, rüyaya giden kapıları açmış, insanın saf seküler ve rasyonel bir varoluşa hiçbir zaman sahip olamayacağını, insanın imgesel ihtiyaçlarını tanımak gereğini göstermiştir. Bu yüzden sinema, bir arşiv değil, olsa olsa “ruhların arşivi”dir (Casetti, 1997, Mortimer, 2001/ Alıntılayan:Arslan, 2009:13)

Benjamin ve Morin'in sorusu da bu modern formun nasıl bir öznellik ilişkisine geçtiği, dahası nasıl bir öznellik ürettiğidir.(Arslan, 2009:13)

İmgesel, var olan her şeyin, yani bitirilmiş, sınırlanmış ve tek olan her şeyin örtük ve sonsuz kaynağıdır; gerçeklik dediğimiz şeyin tamamlayıcı ve antagonistik yapısıdır. İmgesel olanda insan yaşamının rasyonelleştirilemeyen yönlerini gören ve bu unsurların insan yaşamına etkisini tanımayı ve izah etmeyi öneren Morin için modern özne, kendini anlama yetisine sahip olmakla birlikte varoluşu mitte ve imgeselde de temellenmiş olan varlıktır (Mortimer, Alıntılayan:Arslan, 2009:14). Sinema-seyirci ilişkisi de öznelğin imgeselle olan bu göbek bağıyla düşünülmelidir. Gündelik hayat içinde, gündelik algıyla “kaydedilemez olan”ın, öznellik ve nesnelğin birlikte varoluşunun kaydıdır sinema.(Arslan, 2009:14)

Psikanalitik film kuramına yol veren tarihsel dönemecin öncesinde film kuramının merkezinde sinema-ideoloji ilişkisi vardır. 1968'de Fransa'da ortaya çıkan politik-toplumsal canlanma, film çalışmalarında da toptan bir değişime katalizör olmuştur. Auteur mefhumu ve

sinemanın estetik işlevi/özü etrafında temellenen eleştiri tarzı, film çalışmalarının tartışmasız bir şekilde politikleşmesiyle adeta gündem dışı kalır. Yeni ortaya çıkan bu siyaset-merkezli ve kuram-güdümlü film eleştirisi, iki Fransız dergisinde, *Cahiers du Cinema* ve *Cinethique* ve bunların İngiliz karşılığı olan *Screen*'de bir tartışma alanı bulmuştur. Politik-kavramsal repertuarını Althusser'den ödünç alan yeni film kuramında, kameranın nötr değil, ideolojik bir aygıt olduğu seslendirilecektir. (Murphy, Casetti, Alıntılayan: Arslan, 16).

Metz-Althusser-Lacan paradigması olarak da anılan “Aygıt kuramı” (Arslan, 18) Seyircinin konumu hangi ölçüde sinema aygıtı tarafından halihazırda belirlenmiştir? Bu aygıtta ideolojik ve psişik belirleyiciler var mıdır? sorularını temel almakta ve gösterebilim-materyalizm ve psikanalizin kesiştiği nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. (Casetti, Alıntılayan: Arslan, 16)

Metz'e göre sinema göstereni öncelikle algısaldır (görsel ve işitsel). Sinemanın biricik özelliği, göstereninin ikili karakterinden kaynaklanır; sinema, bir yandan alışık olmadığımız biçimde algıya dayalı, diğer yandansa tuhaf derecede gerçeklikten uzaktır. Diğer bütün sanatlardan daha fazla ve daha yegâne bir biçimde bizi imgeselin içine alarak bütün algıyı toplar ve onu kendi yokluğunun içine taşır. Başka türlü söylersek, sinemanın dayandığı algısal üstünlük ve algının aşırı varlığı, aynı anda bünyevi yoklukla mümkündür. Sinema-göstereninin temel işleyişinde bu varlık/ yokluk diyalektiğini bulan Metz, bu diyalektiğin sinemada üç düzeyde işlediğini belirtecektir: Seyirci-perde ilişkisi, aygıtın seyircide harekete geçirdiği hazlar ve fetişizm.(Arslan, 2009:20)

Seyircinin kendi bedeninin yansıması perdede yoktur. Seyircinin perdedeki bu yokluğu Metz'e göre, algılananın bütünüyle nesne olmasına yol açar. Perdede öznenin kendi imgesinin bir muadili yoktur. Bu muadilin yokluğu sebebiyle de perdede olan her zaman literal anlamıyla öteki, seyirci-özne de “bütünüyle-algılayan” (*all-perceiving*), “bütünüyle-kudretli” (*all-powerful*) olur. Seyirci, büyük bir göz ve kulak olarak, algılanmadan

algılayandır. Metz'e göre sinema gösterenini oluşturan temel dinamik budur. Seyirci, kendisiyle saf algı edimi, algılananın mümkünliğünün koşulu ve her şeyin kendi önünde (burada) olduğu aşkın özne olarak özdeşleşir: “Projektörüm ve perdeyim”. Metz'e göre sinemanın idealist kuramlarının zaafı, bu algısal efendilik yanılışmasını gözden kaçırmış olmalarıdır. (Arslan, 2009:20-21)

Sinemada arzu, nesnenin yokluğunu ikame eden yansımaya dayalı görme düzeneği ve tekniğin fetişist karakteriyle kurulmaktadır. Böylelikle Metz, teknik boyutu (fiziksel ve söylemsel) ve görme rejimiyle sinemanın doğasını, özne için her zaman kayıp olacak nesneye ulaşmanın imkân ve imkânsızlığı arasındaki salınımda, Yasa ve Arzu diyalektiğinde bulacaktır. (Arslan, 2009:22)

Perdede cereyan eden olayların kurgusal olduğunu bilen seyircinin arkasında buna rağmen bu olayların doğru olduğuna inanan bir seyirci, kuşkulu ve inanmadığını belirten her seyircinin arkasında inanan bir seyirci vardır. Elbette bizim bir parçamız olan bu inançlı seyirci, inanmayanın arkasında da, bildiğini yadsımaya ve inanmaya devam ederek oturmaktadır. Kuşkusuz, bu iki seyirci de birbirini sürekli yadsımaktadır. Bu anlamda seyirci, benliği, bilinci ve bilinçdışı arasında tekinsizce bölünmüş çift-seyircidir her zaman (Stam vd., 1992: 148, Alıntılan Arslan,2009:22). Film seyretme deneyiminin bütün etkisi de burada, bilgi ve inanç arasında süregiden gidiş - geliştendir. Seyircinin bilincindeki bu yarıma, fetişistik yarımanın ta kendisidir:

“Çok iyi biliyorum ama yine de...” Metz'e göre bir fetiş olan sinemanın görme düzeneği, üzerinde temellendiği eksiği hem yok etmeye ve unutturmaya çalışır, hem de bunu yaparak bu eksiği hep hatırlatır. Metz'in kavrayışından sinema tekniğinin yüceltimi de payını alır: Sinemanın bütün görsel teknikleri (mükemmel sekanslar ve çekimler, geniş açılar, alan derinliği) özne için kayıp nesnenin yerine geçmektedirler. (Arslan, 2009: 22)

Son dönemlerde yapılan filmlerin çoğunda dramatik temsili anlatımın gerçekçi bünyesi de aynı şekilde bilgisayar animasyonlarının ve özel efektlerin oldukça itinalı kullanımlarında, belirli bütünlükten soyutlanmış parça görüntüler üzerine odaklaşmaların yoğunluğu dolayısıyla geçerliliğini yitirmektedir. Bu gelişmelere çeşitli gerçeklik düzeylerinin ve farklı anlatım biçimlerinin eklenmesiyle temsili anlatımın klasik dramatik yapısı öylesine terörize edildi ki, filmlere saçılmışlık, efektif yoğunluk, figürlerin karaktersizleşmesi ve hikâyenin gagesizleşmesi hâkim oldu. Bu durum sadece anlatımın klasik-gerçekçi ve söylemsel yapısını değil, aynı zamanda modern öznenin merkezi bakış açısını da müphemleştirdi. Özellikle dijitalleştirilen ve bilgisayar animasyonları vasıtasıyla üretilen detay çekimleri, seyircinin kendisini başaktörlerle ve hatta öznel kamera açılarıyla, klasik anlamda imajiner bir biçim ve tarzda özneliştirmesini güçleştirdi. Tıpkı gösterimin bünyesi gibi, insanın sergilenen vücudu da etik değerlerin taşıyıcısı olmaktan çıkarıldı, oldukça patetik ve stilize edilmiş parçalara bölündü ve böylece sürekli artan bir oranda içi karakteristik özelliklerden boşaltılarak arzu ve zevk üreten bir bedene dönüştürüldü. (Deleuze ve Guattari, Alıntılardan: Şentürk) Son dönemlerin özel efektlerle yüklü hiper-gerçekçi filmlerinde küçük parçacıklara bölünmüş olan beden, parçalanmış bir nesne gibi gösterimin yüzeyine saçıldı ve seyirci açısından, görüntüye gelişin ve kayboluşun zevkli biçimde ritimleştirilen ve erotize edilen zamanı içinde arzu tarafından tüketilebilir bir şey oldu.

Seyircinin film gösterimi esnasında bilinçlilik durumunun zayıflatılarak, bilinç-dışı etkilenimlere açık hale getirilmesi, seyredilen filmdeki resim akışının sürekli bir süreksizlik arz etmesi dolayısıyla daha da pekişmektedir. Gözün bakışı her ne kadar belirli aralarla vuku bulan göz kırpmalar sebebiyle kesintiye uğratılsa da, görme eyleminin içinde gerçekleştiği zaman ve mekânın bütünlüğünün ve sürekliliğinin devam etmesi, bilincin zamandan ve mekândan kopmaması dolayısıyla süreklilik arz etmekte, hiç değilse bile zaman ve mekân bütünlüğünü bozmayacak biçimde sürekliliğe eğilim göstermektedir. Bu yöneliş bakışta

öylesine güçlüdür ki, insan hareket halinde olan bir nesneyi gözüyle takip ederken, nesnenin beklenmedik bir anda durması karşısında göz belirli bir süre, o cismin hareketinin doğrultusu yönünde akışın sürekliliğini ve bütünlüğünü tamamlama refleksiyle hareket etmektedir.

Bakışın bu süredurum özelliğine karşın, sürekli bir süreksizliğin sanatı olarak kendini sunan film, birbirini takip eden çekim planları, sahneler, sekanslar ve kamera açıları aracılığıyla doğal optik algıyı sadece kesintiye ve kırılmalara uğratmakla yetinmeyip, aynı zamanda bütünlüğü bozulmuş zaman, mekân ve nesne bölümlerine odaklayarak bölmekte, kamera hareketleri ve açılarıyla özdeşleşen resimler olarak süreksizliğin sürekli akışında parçalamaktadır.(Şentürk, 167)

1.3) Elektronik Araçların İmgeleri

Yanılsamanın hakimiyeti optik aletlerden gelen sinematografiyle arttığı görülmüştür. Elektronik medya hem optik bakışın teknik özelliklerinden hem de görme mefhumunun yanılsama sayesinde değiştiği boyuttan oldukça nasiplenmiştir. Gelişen her yeni teknoloji gibi aldığı mirası daha üst noktaya taşıyan televizyon, izleyiciyle kurduğu ilişki bağlamında bir çok araştırmacı ve düşünür tarafından irdelenmiştir. Burada tüm televizyon teorilerine yer vermemiz hem mümkün değildir hem de bu konu araştırmamızın kapsamı dışındadır.

Araştırma içerisinde televizyon mefhumu izleme ile gerçeklik ilişkisi bağlamında ele alınarak toplumsal(laşan) gerçeklik algısı sorunsallaştırılacaktır. Zira “toplum”u “izleyici kitlesi” haline getiren bu aygıt sahip olduğu özellikleri sayesinde sadece yaydığı mesajların içeriğiyle değil teknolojik özellikleriyle de gerçeklik algısını -ve belki gerçekliğin kendisini- şekillendirme yetisine sahiptir. Bu konuda “gerçek”i sorunsallaştıran Baudrillard’ın katkısı yadsınamaz. Televizyonun mesaj iletmesi ve izleyicinin konumu üzerine yapılan pek çok çalışma varsa da, Baudrillard’ın çözümlerindeki gerçekliğin biçimlenmesini (ve hatta yok oluşunu) içermemektedir. Fakat öncelikle aracın biçimsel özelliklerinin içeriği

şekillendirdiği ve “insanın uzantısı” olan aracın “insanı şekillendirdiği” görüşünü savunan McLuhan’a bakmak gerekmektedir. Zira Baudrillard, gerçekliği McLuhan’ın “kitle iletişim araçlarının nötrüzlüğü” görüşü üzerine sorunsallaştırmıştır.

McLuhan ile teknolojinin kendisinin mesajsal özelliklerine bakmak ve Baudrillard’ın değişime uğradığını söylediği “gerçeklik” kavramını simülasyon kuramı çerçevesinde görmek, bize ileriki bölümde yer alacak “amatör çekim aygıtlarının fiziksel ve psikolojik çözümlemesi” için gerekli temel argümanları sağlayacaktır.

1.3.1) McLuhan ve “Araç Mesajdır” Sözü

McLuhan’ın 1960’lı yıllarda yazdığı kitapları döneminde çok tartışılmıştır. İletişim uzmanlarına göre McLuhan görüşleriyle yıllardan beri sürüp giden iletişim tekniğinin nötrlüğü mitosunu yıkmaktadır. Çünkü bu araçlar sandığımız gibi nötr, üzerine ne konulursa onu taşıyan ve bu konumuyla da iletişim sürecinin dışında kalan araçlar değildir. Tam aksine, iletişim sürecinde, iletiye anlamını veren duyma, düşünme ve davranış üzerinde etkili olan bir öğedir. McLuhan’ın deyişiyle insanların ilişki ve eylem ölçülerini biçimleyen ve belirleyen şey kullanılan araçtır. Bu kültürün iletme biçimi ve tekniği bu kültürün içeriğini etkiler ve onu belirler. Bunun anlamı da her iletişim tekniğinin ya da belli iletişim teknikleri, grubun belli tür bir kültür ortaya çıkaracağıdır. Bu sebeple aracı oluşturan insanın araç tarafından şekillendiğini de ileri süren *Gutenberg Galaksisi* çalışmasıyla “Araç Mesajdır” çözümlemesi araştırmamızın temel dinamiğini oluşturmaktadır.

McLuhan *Medyayı Anlamak* adlı kitabında kullanılan her aracın insanın uzantısı olduğunu söyleyerek; konuşulan ve yazılı sözcük, giysi, ev, para, basın, yol, araba, tekerlek, uçak, fotoğraf, telgraf, daktilo, telefon, sinema, radyo, televizyon gibi her aracı insanın uzantısı olarak kabul etmekte, insanın eksik kaldığı yanlarını bu araçlarla tamamlamaya çalıştığını vurgulamaktadır. McLuhan’a göre elbisenin, vücudun sıcaklık ve enerjisini

depolamak için insanın özel derisinin bir uzantısı olması gibi, barınaklar olarak evler de vücudun sıcaklığını kontrol eden mekanizmanın bir genişlemesi, giyimin kolektif uzantısıdır. Bu tasarıma göre şehirler vücut organlarının daha büyük gruplara uyumunu sağlayan uzantılarıdır. (McLuhan, 1997)

Bu bakış içerisinde; gelişen elektronik teknolojileri insanın sinir sisteminin bir uzantısı olarak kabul eder. Telgrafın icadıyla başladığını savunduğu elektronik çağın; bireylerde, televizyon ve bilgisayarlar sayesinde (aynı sinir sistemindeki iletişimde olduğu gibi) bireylerdeki etkileşim alanlarının hızlandığını vurgular.

Edward Hall'in "Bugün insanlar, vücuduyla yapmaya çalıştığı herşeyin uzantılarını geliştirmiştir. Silahların evrimi diş ve yumruktan başlar ve atom bombasında sona erer" ifadesinden etkilenerek geliştirdiği bu düşünce, McLuhan'ı yeni teknolojilerin sahip oldukları özelliklere göre insanların bazı organlarının fonksiyonlarını kuvvetlendirdiği ve bazı organlarının fonksiyonlarını azalttığı görüşünü geliştirmesine zemin hazırlamıştır.

Yazara göre duyu organlarımızın algısal önderliği iletişim aygıtlarımız neticesinde değişime uğramakta ve dünyayla kurduğumuz algısal etkileşimi yönlendirmektedir. Kitaplarında bu görüşü anlatan yazar özetlemek gerekirse şöyle bir çıkarımda bulunmaktadır: Tipografik yazım şeklinin kullanılmaya başlaması sözel ve yazılı kuralların (gramer gibi) ve dolayısıyla siyasal ve sosyal kuralların edinilmesine, matbaa sayesinde dolaşıma giren kitapların iletişimde görsel çağın başlamasına ve bireyin toplumsaldan ayrışmasına, elektronik medyaların kullanımıyla tekrar işitsel algının güçlenerek iletişim sürecinde önemli rol oynamasına ve nihayetinde televizyon ve bilgisayar gibi aygıtların kullanımıyla da duyu organlarının tümünün aynı anda harekete geçirilmesine imkan tanımıştır. Buradaki görüşleri ayrıntılandırmak bu çalışma için mümkün gözükmemektedir.

Marshall McLuhan yazmanın içeriğinin konuşma olması, el yazmasının da basımın içeriği olması gibi her bir aracın içeriğinin daima bir başka araç olduğunu belirtmektedir. Bu görüş ile, karşımıza çıkabilecek her türlü aracın cevap verdiği ihtiyaca göre anlamlandırılması ve analize tutularak tarihsel ve kültürel yapının içindeki konumunun algılanması mümkün gözükmemektedir. Zira yazar el yazması ile matbaa arasındaki ilişkiyi bu bakışla kurmuştur. Bu ilişki analizinden sonra matbaanın araçsal özelliklerinin, el yazmasının kullanıldığı dönem ile matbaanın icadı sonrasındaki dönem arasındaki değişimi ortaya koyarak kültürel kodların farklılaşmasını araştırabilmiştir. Sözel kültürün matbaa sayesinde yaygınlaşan yazılı materyaller ile görsel bir kültüre evrilmesi üzerine oturduğu *Gutenberg Galaksisi* adlı yapıtı bu araştırmayı içermektedir.

Geliştirdiği “Teknolojik determinizm kuramı”nın temel düşüncesi; iletişim teknolojileri ve iletişim şekillerini değiştirdiği gibi, kültürleri ve insanların varoluşunu da şekillendirmektedir.

McLuhan, aracın algımızı şekillendirip, farklı formlara soktuğu görüşünü ileri sürerek kitap, radyo, televizyon ve sinemada verilen mesajların hepsinin farklı etki oluşturduğunu vurgular. (İnsanların yazılı kültürün etkisiyle kitapta verilen mesajı daha zor unutturken, televizyonda verilen mesajı daha kolay unutulabilmesi buna örnek teşkil etmektedir.) Yani araç, vücut ve beyni bilinçsizce etkilemektedir. Buna karşın içeriğin sunduğu mesaj, bilinç üzerinde etkilidir. Bu nokta analize tabi tutacağımız amatör kameraları anlamlandırmak için bilinçdışı yaptığı etkiyi ortaya koyabilmek için araçsal özelliklerini sorgulamamız gerektiğini hatırlatmaktadır.

Televizyonun gizliliği ortadan kaldırması ve skandalları deşifre etmesi (McLuhan buna Watergate skandalını örnek verir) ile dışarıyı içeriye, içeriği dışarıya taşıdığını vurgular. Televizyon gözü kulak olarak kullanır.

Teknoloji, insanı duyarından herhangi bir tanesini öne çıkarmaya zorlar, aynı anda öteki duyuları ya zayıflatır yada geçici olarak tümüyle ortadan kaldırır. Yeterince ileri gidildiğinde de insanoğlu “kendi makinesinin yarattığı” haline gelir.

Medyanın bütün biçimleri, bir kültürde bir takım şeyleri ön plana, ama aynı zamanda, başka bir takım şeyleri de ıskartaya çıkarmaktadır. Ayrıca uzun süre önce bir kenara bırakılmış bir unsur tekrar ön plana çıkarmakta ve kendi potansiyel limitlerinin dışına taşırıldıklarını da tadilata uğratmaktadır.

McLuhan ve Powers, *Global Köy* adlı yapıtta, elektronik araçların sahip oldukları özellikleriyle (hız vb) bir çok psikolojik etkiye neden olduğunu söyleyerek bunun kimi zaman istenmeyen yan etkiler de taşıdığını vurgulamaktadır. Bunlara; aşırı bilgi yüklemesinin insanların psikolojileri üzerinde olumsuz etki yapması, insanları duyarsızlaştırması ve şizofrenik bir noktaya sürüklemesi, elektronik çağın işitsel uzamının narsizme yol açması, insanların özel kimliklerini (global çağın yarattığı aynılık) ve uzmanlık alanlarını kaybedecekleri (bilgisayar sayesinde, her bilgi her an ulaşım ağı içerisinde olacaktır ve uzmanlık ışık hızında varolamaz) gibi örnekler vererek açıklamaya çalışmışlardır.

McLuhan bu sebeplerden ötürü içerik yerine biçime eğiliminin önemli olduğunu vurgular. Yazar, aracın önemsenmemesi halinde yeni teknolojilerin insanlar üzerindeki etkisinin anlaşılamiyacağına dikkat çekmekte ve “Bunun sonucunda insanların yeni araç tarafından oluşturulan yeni çevreye hazırlıksız yakalanacağı ve hayrete düşeceği” altını çizmektedir.

“Araç mesajdır” kuramı birçok anlam içerir. İlk anlamı insanların içeriğine bakmadan sevdikleri için araçları kullandığıdır. Mesela televizyon, insanlar sadece televizyon izlemek için televizyon izlerler. İnsanlar sadece basımdan hoşlandıkları için okurlar, insanlar sadece telefonda konuşmayı sevdikleri için telefonda konuşurlar. İkinci olarak bir aracın mesajı

toplumda bıraktığı etkidir. Örneğin basımın mesajı bütün Batı kültürünün bakışı ve basımın (total) etkisidir. Üçüncü olarak “araç mesajdır”ın anlamı, aracın içeriğinin olasılıklarını ve limitlerini şekillendirdiğidir. (Rigel, 22-23)

“Araç mesajdır”ı kısaca şöyle özetlemek mümkündür:

♣ Araç, kullanan kişilerin algısal alışkanlıklarını değiştirir. İzleyicilerin duyularında pencereler açıp, kapararak bilinçdışı alanında değişikliklere yol açar. İçinde bulunduğumuz elektronik çağda elektriğin hayatımıza girmesiyle birlikte kademeli olarak birbirinden ayrılmış mekânlar arasındaki sınırlar, gündüz ile gece, iç ile dış arasındaki farklar büyük ölçüde kalkmıştır. Mekansal sınırlar arasındaki bu saydamlaşma, film ve özellikle evin içine giren televizyonla birlikte gerçekliğin görselleşmesi dolayısıyla, çevre sınırları daha da genişlemiş, insanın toplumsal zaman ve mekan tecrübesini değiştirmiştir. (McLuhan, 1997:123-127)

♣ İletişimin şekli sadece içeriği değiştirmez, aynı zamanda her iletişim şekli belli iletiler için tercih edilebilir. Televizyon teorisinin merkezinde, medyatik aracın ilettiği mesaj ile kendisi arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği sorusu bulunmaktadır. Bu soru bütün sanat dalları ve ifade araçları açısından ele alınması gereken temel sorundur. Zira her araç, kendi özellikleri çerçevesinde sınırlıdır ve bu sınır, o aracın ifade imkânlarını belirler. İfade imkânının sınırlı olması, bizi sadece hakikate veya gerçeğin gerçekliğine ulaştırması değil, aynı zamanda paradoksal bir biçimde, araya girerek, aracılık yaparak sahip olduğu imkânlar muvacehesinde sınırlaması, çoğu zaman farklı bir boyutta da olsa uzaklaştırması anlamına gelmektedir.

♣ Araç varlığı itibariyle ortak iletidir. Araç kişiler kadar toplum için de mesaj üretir.

Döneminin teknolojik şartlarını baz alarak yaptığı çözümlenmeleri günümüz koşullarında geçerliliğini yitirmişse de, yazarın sunduğu temel düşünce olan “Araç mesajdır” yeni teknolojileri anlamak için oldukça değerlidir.

1.3.2) Baudrillard ve Hipergerçeklik :

Gary Genosko, *McLuhan and Baudrillard/The Masters of Implosion* adlı yapıtında Baudrillard’ı “Fransız McLuhan” olarak tanımlamaktadır. Bunun nedeni; Baudrillard’ın tıpkı McLuhan gibi iletişim aygıtlarının bizzatı kendisinin, birey-toplum ilişkisinde analiz edilmesi gerektiğini, postmodernizm düşüncesine (Baudrillard kendisini postmodernist olarak tanımlamasa da) katmasıdır.

Fikirleri hem postmodern kuramcılarca, hem de postmodern-karşıtı kuramcılarca yoğun bir biçimde paylaşılan ve tartışılan Jean Baudrillard’ın asıl katkısını, çağdaş gerçekliği değerlendirme noktasındaki girişimi oluşturmaktadır. Baudrillard’ın çözümlemesi, şimdiye kadar, “doğru” ve “gerçek” diye bildiğimiz tüm olguların, tüm anlatıların, tüm süreçlerin baştan aşağı eleştirisini içermekte ve gerçeğin artık yok olduğunu, yerini simülatif bir evrene bıraktığını ileri sürmektedir.

Baudrillard’ın ikinci dönem tüm çözümlemelerinin odak noktasını, teknolojinin, kitle iletişim teknolojilerinin kültür ve toplum üzerinde ulaştıkları potansiyellerin neler olduğu ve bu durumun sonucunda ne tür bir kültürel, toplumsal dönüşümün yaşandığı gerçeği oluşturmaktadır. Bu çerçevede, Baudrillard’ın “The Ecstasy of Communication” denemesi bir başlangıç noktası oluşturur. Bu denemede, ilk kez, çağdaş toplumsal yapının derin bir dönüşüm geçirdiği, bu dönüşümün ise, teknolojilerin (özellikle de sinema ve televizyonun), Batı toplumlarının Rönesans’tan bu yana geçirdiği değişimle ilişkili olduğu saptamasını

yapar. Daha sonraları, *Simgesel DeğişTokuş ve Ölüm* de geliştirip *Simülakrlar ve Simülasyon* da formüle edeceği simülasyon çözümlemesinin ilk formülasyonları burada yapılır.

Baudrillard modern toplumların yarattığı “gerçeklik ilkesi”ni, tüketim toplumuna geçmesiyle katlederek, “gerçeklik duygusu ihtiyacı” na dönüştürdüğü düşüncesindedir. Simülasyon kuramı olarak sunulan çalışmaları (ki kuramların anlamını yitirdiğini savunan Baudrillard simülasyon üzerine geliştirdiği fikrinin “patafizik bir çalışma” olduğunu söyler) bu düşünce üzerinde şekillenmiştir.

Araştırmamızın konusu olan “amatör çekim kameralarının yarattığı gerçeklik algısı”nın, “gerçeklik duygusu ihtiyacı”na cevaben değer kazandığını açıklayabilmek için yazarın simülasyon teorisinden bahsetmek gerekmektedir.

1.3.2.1) Simülasyon kuramı:

Baudrillard simülasyon kuramını modernleşmiş toplumlar yani Batı toplumları üzerine kurar. Zira simülasyon evresine geçmiş olmak için modernizmin ana kavramı olan “akılcılık” ile gelen “gerçeklik ilkesine” sahip olmak ve sonra yitirmek gerekmektedir. Modernleşmemiş toplumlardaki “mistizm”, “akılcılığın” gelişmesine imkan vermediği gibi “gerçeklik ilkesi”nin oluşmasına da fırsat tanımamış ve dolayısıyla da yitirilmemiş -fakat hiçbir zaman da sahip olunmamış- bir gerçeklik ilkesi konunun dışında kalmaktadır. Bu düşünceyi açmak için düşünürün modernizmin ve “akılcılığın” tarihine bakışından kısaca bahsetmek gerekir;

Baudrillard’ın üstünde yoğunlaştığı Batı’nın modernleşme süreci kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan ve 1930-1950’li yıllara kadar (hatta 1968’e kadar) süregelen bir modernleşme dönemi (yükselen trend) ve bu yıllardan başlayarak ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal anlamda sistem+toplum ya da özne+nesne işbirliğiyle tersine döndürülmüş/mekte olan modernizm. (Adanır, 2008: 33)

Aydınlanma öncesi Avrupa toplumlarında gündelik yaşamın tüm alanlarını aşkınlaşmış bir tanrısal metafizik ilke belirlemektedir. Tanrı, bu dönemde insanın ekonomik, politik, toplumsal, ahlaki, kültürel vs. tüm eylemlerinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. En azından toplumun önemli bir kısmının bu ilke çerçevesinde davrandığı, yaşadığı söylenebilir. Aydınlanma süreci bu ilkeye zaman içinde önemli darbeler vurmuştur. Bu dönemde yetişmiş pek çok filozofun (Hobbes, Locke vs.) metinlerinden, modern maddi yaşamın ilk betimlemeleriyle karşı karşıya bulunduğumuz söylenebilir. Burjuvazinin bu aşamada tarihi bir rol üstlendiğini yadsımak mümkün değildir. Ancak sanayileşme sürecinin çok hızlı ve yoğun bir şekilde yaşandığı 19. yy'ın ikinci yarısında amaç hala eğitim yoluyla toplumun uyandırılması değildir. Topluma sistem açısından yeteri kadar bilgi verilerek tanrısal ilkenin egemenliğinde kalması arzulanmaktadır. Ancak örgün eğitim giderek toplumsal bilinçlenme sürecinin ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür. Tam da bu noktada, tarih sahnesine çıkan Marksist düşünce aydınlanmanın son ve diğer önemli ayağını oluşturmuştur, sistemin yalnızca ekonomik olamayacağı, politik, toplumsal ve kültürel boyutlarında kaçınılmazlığını ortaya koyarak modern bir sistem düşüncesinin oluşmasına çok önemli katkılarda bulunmuştur. (Adanır, 2008: 74) Şöyle ki: 1. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan sosyalist devrim sonrasında, Sovyetler Birliği'nin varlığı ve yarattığı endişeyle korku, liberal düzenin marksizme ait kimi arzu ve isteklerinin yaşama geçirilmesine neden olmuş (Adanır, 2008: 14) 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyetler Birliği'nin yıldızının parlaması ve Çin deneyimiyle birlikte liberal Batı sosyal ve ekonomik haklar konusunda geri adım atmak ve emekçilerin istek ve taleplerine boyun eğme zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştır. (Georges Bataille, *Lanetlenmiş Pay*, Alıntılayan Adanır). Kollektif sorunlar A.B.D'nin de desteğiyle kısa sürede aşılp geçilmiş, ve gelinen 1960'lı yıllar özellikle de Avrupa'da düşünsel özgürlük yılları olmuştur. (Adanır, 2008: 41)

Sanayileşmiş toplumlarda akılcı bir yaşam, ahlak ve iş bölümü kaçınılmaz bir süreç gibi görünmektedir. Bu toplumlarda gerçeklik ve akılcılık arasında uyumlu bir ilişki kurulmaya çalışılır gibidir. İnsanların yemesi, içmesi, barınması, sağlıklı olması ve eğitilmesi,vs gibi gereksinimler gerçektir ve bu gerçek sorunların ancak akılcı çözümler aracılığıyla bir sonuca bağlanabileceği düşünülmektedir. Akılcı düşüncenin tek başına bir anlamı yoktur ve herhangi bir toplumsal dönüşümü sağlayabilmesi de söz konusu değildir. Bu yüzden akılcı düşünce zaman içerisinde bir “gerçeklik ilkesini” üretmek durumunda kalmış gibidir. (Adanır, 2008:74)

Fakat 1960’larda birey yavaş yavaş ön plana çıkmaya, öncelikli olarak kolektifi savunan ideolojiler geri plana düşmeye başladı. Baudrillard bunun nedenini, neoliberalizmin yükselişe geçerek karşı yani sol kutbu çökertmesine değil kapitalist ideolojinin 1950-1970 yılları arasında içeriğini ve anlamını yitirmesine bağlar. Yerine konacak yeni bir içerik ve anlam bulamadığından karşı kutbun içeriğini, anlamını olasılaştırma mantığına başvurarak kendi hesabına geçirmiş ve bu arada da sol kutbun anlamını, içeriğini yitirmesine neden olmuştur. Zaten diyalektiğe göre bir kutup çöktüğünde diğer kutbun da çökmesi kaçınılmazdır. (Adanır, 2008: 41)

Baudrillard, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra “proleterya”nın buharlaşıp uçtuğunu ve Burjuvazinin dünyada kendi kendini yadsıyarak varlığını sürdürebilen tek sınıf olarak tarihe geçtiğini söyler.

Baudrillard’a göre, marksizmin zamanında pek kaale almamış olduğu hizmet ve iletişim sektörü bugün gelişmiş ülkelerde birinci sıraya yükselmiştir. Günümüzde marksist terminolojiye ait hiçbir kavram artık bir zamanlar sahip olduğu o eski anlam ve içeriğe sahip değildir. Çünkü günümüzde Baudrillard’a göre gerçekliğini yitirmiş bir ‘üretim’ düzeninde yaşanmaktadır ve bu düzene bir ‘yeniden üretim’ düzeni (*re-*

production) demek daha doğru olacaktır. Çünkü somut anlamda da yaşamı belirleyen sanayi ve tarım sektörü değil, hizmet ve iletişim sektörleridir ki bunların üretimden çok, birer yeniden üretim sektörü olduklarını söylemek daha doğrudur. (Adanır, 2008:15)

Pozitif, nesnel bir düşünce anlayışı üzerine kurulmuş olan modernleşme, sürekli daha iyi, daha güzel, daha mutlu bir insanlık, vs. anlayışının peşinde koşar görünürken, nasıl olduğunu açıklayabilmenin mümkün olmadığı bir şekilde bu süreç sona ermiş gibidir. Aynı durumu Adanır, Baudrillard'ın bakışından:

Kapitalizm aslında çoktan mutasyona uğramış (yani ölmüş) ve bir kapitalizm simülakrına dönüşerek yola devam etmiştir. Bu daha çok kapitalizmi yeniden üreten bir düzen görünümüne sahiptir. Bir başka deyişle üretim ve yeniden üretim üzerine kurulu Kapitalist sistemin yeniden üretildiği bir düzen. Bir simülasyon evreni. (Adanır, 2008:42)

şeklinde tanımlar. Ve şöyle bir açıklama getirir;

Yaşamsal gereksinimler ekonomik anlamda aile bütçesinin küçük bir bölümünü oluşturmaya başladığında üretimden tüketim aşamasına geçilmiş ve büyük bir çoğunluk sistemin sonsuza dek sürüp gitmesi için bilinçli bir şekilde kendine düşen miktarda tüketim yapma sözleşmesine uymaya başlamıştır. Zira, 'Tüketim Toplumu', 'Modern Dünya'da bu güne kadar kitlelerin çok büyük bir kısmının refaha ermiş olduğu ilk toplumsal oluşumdur. Ancak bu refah düzeyine gerçek ve akılcı düşünce arasındaki denge bozularak ya da yıkılarak ulaşılmıştır. Gösterişe dayalı sınırsız harcama, sistemdeki herkesin bu harcamalardan kendisine düşen payı kapmasını sağlamak ve bu sayede sistem varlığını sürdürebilmektedir. Bu akılcı bir sistem değildir yada akılcılığı Baudrillard'a inanmak gerekirse deforme etmiş bir

sistemdir. Bir başka değişle hipergerçek bir evrende ancak hiperrasyonel bir düşünceyle söz edilebilir. (Adanır, 2008:78)

1960'lara kadar akılcı bir üretim ve satış politikası güden kapitalizm bu tarihlerden başlayarak hiperrasyonel denilen bir üretim ve satış anlayışı geliştirmiştir. Yaşamsal özellikler yada nitelikler taşıyan maddelerin dışında kalan hemen tüm alanlarda kar marjı bir bakıma keyfi bir görünüm arz etmeye başlamıştır. Bir önceki sanayileşme döneminde sanat hariç yaşamın tüm alanlarında akılcı bir üretim ve anlayışı egemenken yalnızca sanat alanında emek, iş ya da hizmet farklı bir şekilde değerlendirilmektedir. Burjuvazi bu alanda diğer alanlarda başvurduğu akılcı yaklaşıma gerek duymuyor ve üretilen nesne yada şeyin maliyeti ile satış fiyatı arasındaki keyfi bağlantının varlığına izin veriyordur. Bunu da prestij, itibar, gösteriş, vs duygular adına yapıyordur. Oysa tüketim toplumlarında bu sanata özgü maliyet ve satış anlayışı zaman içinde hemen tüm alanlarda uygulanmaya başlanmıştır. (Adanır, 2008:82)

Baudrillard'a göre, feodaliteden kapitalizme, oradan da daha öteye geçildiğinde karşımıza mübadele özgürlüğüyle mal, para, insan ve sermayenin özgürce dolaşımında görülen muazzam gelişme çıkmaktadır. (Baudrillard, 2005:51)

Modernleşme, "tüketim toplumu"na geçişle birlikte en geç 1970'li yılların başında sona ermiş bir süreçtir. Ancak simülasyon ya da gerçeğin tüm özelliklerine sahip olup da gerçek olmama yöntemi sayesinde, yani bir görünüm olarak, varlığını sürdürmeye devam etmektedir. (Adanır, 2008:76)

1.3.2.2) İmgelerin Evreleri:

Baudrillard'ın çözümlemesinin merkezinde, çağdaş toplumsal yapı ve onun (özellikle de elektronik ortamlarının kültür ve insan üzerindeki) belirleyici etkileri yer almaktadır. Yazara göre, içinde yaşadığımız simülatif evrenin temel niteliğide budur. Baudrillard'ın bu

evreni ortaya çıkaran tarihsel gelişmeler konusunda da söyleyecekleri vardır. Ona göre, bu evrenin ortaya çıkması, tarihsel süreç içerisinde yaşanan üç temel kırılmayla ilişkilidir:

(1) Klasik Dönem: Kopyalama

(2) Sanayileşme Dönemi: Üretim

(3) Güncel Dönem: Simülasyon

Klasik kopyalama dönemi, Rönesans'tan sanayi devrimine kadar tüm “klasik” dönemi kapsar ve bu dönemi karakterize eden temel olgu kopyalamadır. (Baudrillard, 2002:42) Bu dönemde, daha önceki dönemlerde söz konusu olan “zorunlu göstergeler” dönemi sona ermiş ve yerini “Tüm sınıfların ayırım yapılmadan kendilerinden yararlanabilecekleri özgür göstergeler dönemine bırakmıştır” (Baudrillard, 2002:79) Kopyalama, gerçeği bir tür maskeleyen sürecine tabi tutar, “doğal” olanın yerini alır, “doğal”ın simülakrı haline gelir. (Baudrillard, 2002: 80) Ancak, hem gerçek olan, hem de kopyası, bu evrede, aynı anda, varolurlar. Dolayısıyla, Baudrillard, Rönesans'ın asılla birlikte sahteyle doğduğunu söyler. (Baudrillard, 2002: 80)

Burjuvazi, sanayi devrimiyle birlikte, üretim alanına geçmeden önce, bu dönemde, “doğaya öykünme” süreci içerisinde kendi yaşam alanlarını klasik kopyalama evresinin temel karakteristik özellikleriyle şekillendirmiştir:

Kilise ve saraylardaki yalancı mermer dekor kendisine verilebilecek her türlü biçimi alarak; kadife perdeler, ağaç kornişler, bedenlere özgü tensel yuvarlak hatlar dahil olmak üzere her türlü malzemeyi taklit etmiştir. Yalancı mermer, malzeme çeşitliliğindeki akıl almaz karışıklığa bir son vererek tek bir yeni töz oluşturmuş, tüm diğer malzemelerin bir tür genel karşılığı olmuş, dolayısıyla da tüm “tiyatral prestijlerin” elde edilmesinde başarılı bir rol oynamıştır çünkü kendisi de tüm diğer malzemeleri yansıtan (onlara ayna görevi yapan), onları yeniden canlandıran bir töz olmuştur. (Baudrillard, 2002: 81)

Bu dönem kopyalama sadece göstergeler alanıyla sınırlı değildir. Tüm bu süreçler, bu ilk simülakrlar, toplumsal ilişkileri, toplumsal iktidar mekanizmalarını da içerir. Baudrillard'a göre, tüm teknoloji, tüm teknokrazi bu dönemde ortaya çıkmıştır: Dünyanın ideal bir kopyasını, evrensel bir töz ve bir evrensel tözler kombinatuvarı keşfederek, dışa vurma cüreti. (Reformdan sonra) parçalanmışbir dünyayı (homojen) türdeş bir doktrin aracılığıyla yeniden bir araya getirmek.” (Baudrillard, 2002: 81)

Sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkacak olan kapitalin üretken rasyonelliğinin temelleri burada atılır. Bu deneyim, Baudrillard'a göre, aynı zamanda, bir evrensel denetim projesinin bu dönemde üretilmiş olduğunu gösterirken total bir sistemin içsel tutarlılığının son derece hayati öneme sahip olduğunu göstermesi bakımından da sonraki kuşaklar için önemli bir model oluşturmuştur. (Baudrillard, 2002: 82)

Sanayileşme dönemi: Üretim dönemine baktığımızda ise, bu dönemde ortaya çıkan sanayi devrimiyle birlikte gösterge ve nesnelere kuşağında kökten bir dönüşüm gerçekleşir. Bu aşamada, bir şeyin taklit edilmesi, kopyalanması değil, doğrudan doğruya üretilmeleri söz konusudur. Dolayısıyla, üretilenler ile göstergeleri arasındaki ilişki “asıl ile kopyası arasındakiine benzeyen, analogi ya da yansıma türünden bir ilişki değil eşdeğerlik, aynılık üzerine oturtulmuşbir ilişki biçimidir” (Baudrillard, 2002: 86)

Burada hayati öneme sahip olan tekniğin kendisidir. Teknik, bir şeyin tıpkısını yapabilmesini olanaklı kılması bakımından tek başına bile devrimci bir unsurdur. Baudrillard, Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* başlıklı çalışmasında dile getirdiği analize başvurur. Burada, Benjamin, yeniden üretimin, üretim sürecini kökten değiştirdiğini, hatta yok ettiğini belirterek, bu durumun, sanat eserinin doğasında da kökten bir dönüşüme neden olduğunu belirtir. Bu gelişimi, özellikle, fotoğraf ve sinema alanlarında inceler. Tüm bu sanatlar “klasik üretkenlikle ilişkisi olmayan ve XX. yüzyılda yeniden üretilbilirlik göstergesi altında aniden ortaya çıkan yeni alanlardır”

(Baudrillard:2002,87) Baudrillard'a göre, gerek Benjamin, gerekse de Marshall McLuhan "Üretimin bir anlamı olmadığını ve toplumsal üretkenliğinin seri üretimin içinde gittiğini anlamışlardır" (Baudrillard, 2002:88)

Ancak, bu serisel yeniden üretim aşaması kısa sürmüştür. Serisel yeniden üretimin, ölü emeğin canlı emeğe üstün gelmeye başlamasıyla birlikte yerini "modeller aracılığıyla üretim"e bırakmıştır:

Serisel yeniden üretim aşaması (sınai mekanizma, zincirleme imalat, genişletilmiş yeniden üretim, vs aşaması) kısa sürmüştür. Ölü emek canlı emeğe üstün gelmeye başladığı, yani ilkel birikim süreci sona erdiği andan itibaren seri üretim düzeni yerini modeller aracılığıyla üretime bırakmıştır. Bu noktada köken ve ereklik süreci tersine dönmüştür zira, mekanik bir şekilde yeniden üretilmek yerine, daha tasarlama aşamasından başlayarak yeniden üretilebilirlikleri ön plana çıkarılan yani model olarak adlandırılan doğurgan bir çekirdekten yayılan tüm biçimler değişmektedir.

(Baudrillard, 2002:88)

Bu modellerle üretim evresi, aynı zamanda, üçüncü basamak simülakrlar evrenine geçtiğimizi de gösterir. Güncel evre olan "Simülasyon Evresi"nde ise , "Ne birinci basamak simülakrlar dönemindeki aslın kopya edilmesinden, ne de ikinci basamak simülakrlar düzeninde olduğu gibi salt serilerden söz edilemez" (Baudrillard, 2002:88) Bu evrede, her şey, bir modele yaslanabildiği oranda anlamlıdır: "Artık, amaçlanan şey bir gönderge değil, bir modeldir." (Baudrillard, 2003:26)

"Artık, hiçbir şey ereğine uygun olarak değil, modele yani bir tür geçmişte kalmış ereğine ve yalnızca 'referans olarak kullandığı gösteren'le olan benzerliğine uygun bir şekilde iş görmektedir. Terimin modern anlamında artık simülasyon evrendeyiz." (Baudrillard, 2002:88)

Baudrillard'a göre, "bundan böyle, varlık ile çeşitli görünümleri; gerçek ile gerçek kavramına özgü bir ayna/yansıma yoktur" (Baudrillard, 2003:16). Bizatihi kendisine, kendi gerçekliğine gönderme yapan simülakrlar söz konusudur, artık. Gerçek, kaybolarak, yerini, gerçek yerine geçen göstergelere, simülatif evrene bırakmıştır. Şöyle yazar Baudrillard: "Gizlemek (*dissimuler*), sahip olunan şeye sahip değilmişgibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmayan) diğeri ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermedir." (Baudrillard, 2003:18)

Baudrillard, başka bir yerde, bu noktada dikkatli olmamız gerektiği konusunda bizi uyarır. Gerçeğin ortadan kaybolması, ya da yerini saf temsillere bırakması, gerçeğin fiziksel varlığının, gerçekliğinin yok olması demek olmadığı, metafizik anlamda, ona ilişkin düşünce ve inancımız bağlamında, ortadan kaybolduğunun altını çizer. (Baudrillard, 2005: 14)

Burada, simülasyon evreninde, her şey simülakrdır, görüntüler toplamıdır. Ama gerçek bir varlığa, kavrama ya da gösterilene gönderme yapmayan gerçeğin değil, yalnızca kendi kendisinin yerine geçebilen, sadece kendisinde donuklaşan, bir gösteren bir de göstergeye sahiptir. Bu evren, gerçek değil, hipergerçektir. (Baudrillard, 2003:17) Baudrillard'a göre, burada, bu simülakrlar evreninde her imge gerçeğe değil bu hipergerçekliğe ait olacaktır.

Baudrillard'a göre, ikinci bir alan yükselişe geçer: Sinema. Sinema, gerçeğin ortadan kalkmasıyla birlikte, gerçeği, modellere dayalı gerçeği inşa etmekle görevlidir. Bilim ve teknik, öyle bir aşamayla, bir olanaksallığa ulaşmıştır ki simülasyon evreninde, gerçeği gerçekten daha "gerçek" gösterebilmek, artık, mümkün olabilmektedir. Bu bakımdan, ilk dönemin başat imgesi tiyatro, bu evrede fotoğraf ve sinemadır. Modeller artmış, biçimler ve görüş açıları sonsuz sayıda çoğaltılabilme potansiyeline ulaşmıştır. Buna ilaveten, görsel efektlerin getirmiş olduğu etki de simülatif gerçeğin inşasında belirleyici bir paya sahiptir. Baudrillard, bundan dolayı McLuhan'ın ünlü kitabı *The Medium is the Message*'da dile

getirdiği düşünceye atıf yapar: Aracın, bizatihi kendisi, bir mesaj olmuştur, sadece kendine, kendi içeriklerine ve biçimlerine gönderme yapan ve onları kendi iletişim formu aracılığıyla yutan bir “medium”. (McLuhan, 2005) Dolayısıyla, “medium”un yayacağı her gösterge, kendi içinde patlayacaktır, çünkü hiçbir gerçeğe gönderme yapmamakta, anlam, onu yansıtan tarafından yutulmaktadır:

‘Araç iletidir’. Aracın ileti olması, şu anlama gelir: TV ve Radyo araçlarının verdiği hakiki ileti, kodu açılmış, bilinçsizce ve derin olarak ‘tüketilen’ ileti, seslerin ve imgelerin görünen içeriği değil, bu araçların teknik özlerine bağlı olan ve gerçeği birbiri ardısına gelen ve birbirlerine eşdeğer olan göstergeler biçiminde çarpıtan zorlayıcı yapıdır. (Baudrillard, 2010:154)

Baudrillard’ın, simülasyon çözümlemesi, günümüz kapitalizminin kültürel imgelemine dolaylı yoldan analiz etmesi bağlamında son derece önemlidir. Zira, yapısalcı okula borçlu olduğu analiz çerçevesinde, göstergenin özerkleşmesi olgusunu simülasyon evreni çözümlemesiyle birlikte geliştirmesi geç 20. yüzyıl estetik alanının hangi noktalarda yoğunlaşacağına haberciydi. Bu, gittikçe, otonom hale gelen gösterge ve göstergede yoğunlaşan ‘gösteri’ olgusuydu.

Batı toplumlarının, yoğun mitsel anlamlandırma pratikleri çerçevesinde kendi yaşam alanlarını inşa ettiklerini söyleyen Barthes, bu inşa etme sürecinin, artık, “gönderilen”e gönderme yapmayan, sadece kendisine gönderme yapan “gösterge”, mitsel göstergeyle gerçekleştirildiğini vurgular. Baudrillard, yapısalcılıkta, özellikle de Barthes’ın, bu analizini daha da ileri bir formülasyona götürür: gönderilenlerden yoksun simülasyon evreni. Ancak, analizin, önemli bir bölümünü ise diğer bir kuramcı ve aktivistin, Guy Debord’un “Gösteri Toplumu” oluşturmaktaydı.

1.3.2.3) Gerçeklik İlkesinin Ölmesi ve Hipergerçeklik Evrenine Geçiş:

Baudrillard'a göre "gerçeklik ilkesi" (ya da gerçeklik) modern toplumlara ait insanın her gün toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel yaşam karşısında hissettiği bir tür inanç, (Adanır'a göre) ise bir tür duygudan ibarettir. Belki de başlangıçta bir inanç iken, günümüzde bir tür duyguya dönüşmüş olduğunu söylemek gerekmektedir.

Baudrillard'a göre "gerçeklik" de bir tür metafizik, zihinsel bir süreçtir. Sözü edilen gerçeklik fiziksel, dokunulan türden bir gerçeklik değildir. Bu, zaman içinde oluşmuş ve Marx ve Marksizmin de gayretleriyle nesnel ve pozitif olarak nitelendirilmeye başlanmış olan bir gerçeklik anlayışıdır. Ne var ki Baudrillard'a göre nesnel gerçeklik de tanrısal olana benzeyen zihinsel yani bir tür metafizik gerçekliktir. Zira bu, insanların, kendilerini çevreleyen toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel boyutlara sahip olduğunu düşündükleri bir dünyaya bakarak yaptıkları (akılcı düşünceye dayalı) çıkarsamalar ve yorumlardan oluşan zihinsel bir gerçekliktir. Hiç kimsenin böylesine devasa bütünsel bir gerçekliği tek başına algılaması mümkün olamayacağından sonuç olarak insanlar mevcut dünyadan yola çıkarak oluşturdukları zihinsel gerçekliğe "nesnel gerçeklik" adını vererek bunu bir ilkeye dönüştürmüşlerdir. (Adanır, 2008: 75)

Baudrillard'a göre, "gerçeklik ilkesi, bir toplumun oldukça uzun bir sürede çalışıp, çabalayarak oluşturduğu, biçimlendirdiği ve kendisine neredeyse ahlaki kurallara boyun eğmesine boyun eğdiği bir ilke"dir. (Adanır, 2008: 60)

"İlke ve kavram olarak gerçeklik aşamasından gerçeğin teknoloji yoluyla gerçekleştirilme ve sürdürülme aşamasına geçilmiştir". (Baudrillard, 2005:15) diyen Baudrillard'ın bu fikrini Adanır şöyle özetlemektedir:

Bir kavram ya da bir nesnenin genelleşmiş, soyut bir zihinsel temsili gibi algılanan gerçeklik, kendisi hakkında kollektif bir uzlaşmanın sağlanmış olduğu bu şey, bu

özelliğini yitirerek, insanda, az çok bireysel ya da öznel bir ‘duyguya’ indirgenmiş olduğu gibi bir izlenim bırakmaktadır. Simülasyon evreninde bu gerçeklik ilkesi, nesnel gerçekliğin kendinden geçmiş, özden yoksun bir ikizidir. Bir toplum gerçeklik aşamasından simülasyon aşamasına geçtiğinde, bu kollektif bir yeniden canlandırma/temsil (illüzyon) konumundan, bireysel bir duygulanma (halüsinasyon) konumuna geçilmiş olduğunu göstermektedir. Bir anlamda gerçekliğin az çok kolektif sürecin denetimi altında bulunduğu bir aşamadan, gerçekliğin yönünü şaşırdığı bir aşamaya geçiştir. (Adanır, 2008: 61)

Baudrillard gerçekliğin ortadan kaybolduğunu söylerken bunun gerçekliğin fiziki (nesnel) değil, metafizik (zihinsel) anlamda ortadan kaybolmasını kasteder. Gerçeklik varolmayı sürdürmekle beraber ilkesini yitirmiştir.(Baudrillard, 2005:14)

Herkesin kendisini bir gerçekliğin sarıp sarmaladığı gibi bir duyguya ihtiyaç duyduğunun altını çizen Baudrillard’ın bu çözümlemesini Adanır şöyle örneklendirir:

Sabah kahvaltısını masasında bulan, televizyonda haberleri izleyen, gazetesini kapısının önünden alan, işine giden, trafiğin bir gerçeklik olduğuna inanan, bir masa ya da tezgah başına geçerek kendisinden istenen düşünce, davranış ve refleksleri her gün yineleyerek var olduğuna ve bu dünyada yaşadığını inanmaya çalışan insanlar açısından gerçeklik denilen şey aşağı yukarı bir tür şartlı refleksler düzenine benzemektedir. Bu bağlamda bir gazete betimlediğimiz gündelik gerçekliği doğrulayan sıradan bir kanıttır. Gündelik yaşamın en önemli unsurlarından biridir. Kişiyi yeni bir güne başladığını, yeni bir dünya ile karşılaşma olasılığı bulunduğunu anımsatma görevine sahiptir. Üstelik sunduğu haber ve bilgiyle dinamik, devingen, geleceğe yönelik projelerle dolu bir evrenden söz eder gibidir. (Adanır, 2008: 50)

“Gazete satın alan insanlar bu gazete aracılığıyla bir toplumsal-politik-ekonomik ve kültürel sürecin bir parçası olduklarına inanmak istemektedir. Gazete onlara bu duyguyu verdiği sürece, o toplumun insanları açısından, içinde ne olduğunun pek de önemi yok gibidir.” (Adanır, 2008:50)

İnsanlığın tarih boyunca çağının dışında kalmış her tür inançtan vazgeçmek istediğini fakat yerine yeni birşey koyana kadar inanmadığı o eski ritüel ve içeriklere uymayı sürdürdüğünü vurgulayan Baudrillard, günümüzde Batılı toplumlarda aynı durumun oluştuğunu söyler. Baudrillard’a göre bu toplumların bireylerinde mevcut, “gerçeklik ilkesine” olan inanç giderek zayıflamış ve neredeyse sıfır noktasına yaklaşmıştır. (Adanır, 2008: 76) Baudrillard, toplumun eski ideoloji ve içeriklerden kurtulmak istemekle birlikte bunların yerine koyabilecek yeni bir içerik bulamadıkları için eskisiyle idare etmeyi sürdürdüklerini öne sürer.

Biz bir illüzyonun yerine bir başkasını koyduk. Sonunda maddi ve nesnel illüzyon ya da gerçeklik illüzyonunun en azından tanrısal gerçeklik illüzyonu kadar kırılğan olduğunu gördük. Bilimsel coşku ve aydınlanma çağı sona erdikten sonra, “Dünya” adlı temel bir hakikatten yoksun illüzyona karşı, bu gerçeklik illüzyonunun artık bizi koruyamadığını anladık. Aslında dünyevi ve kutsallığa son veren bu gerçeklik, zaman içinde işlevini yitirerek yararsız hale gelmesine karşın, biz, (eskiden nasıl tanrıyı kurtarmaya çalıştıysak) şimdi tüm gücümüzle bu evrenin içindeki kurmacayı/düşselliği (*fiction*) kurtarmaya çalışıyoruz, çünkü ondan nasıl kurtulacağımızı bilemiyoruz. (Baudrillard, 2005: 42-43)

Yazara göre, Batı, kitle iletişim araçları sayesinde bu işi öyle devasa boyuta ulaştırmışlardır ki, dünya onların hala bu içerik ve ideolojilere inandığını sanmaktadır: “Hipergerçekliğin evreni işte böyle bir evrendir. Batı hem kendi toplumlarının hem de

dünyanın bu simülasyon evrenine inanması için inanılmaz bir çaba ve enerji sarf etmektedir (ayrıca bu kitleler bu oyunu sürdürmekten yanadırlar çünkü onların çıkarları ile sistemin çıkarları kesişmektedir)”. (Adanır, 2008:37-38)

İletişim teknolojisinin gerçeklik inancımızı tüketme rolünü üstlendiğini söyleyen yazar, aynı şekilde kayıtsızlığı, mesafeyi ve hissizliği de beslediğini vurgular. Dünyayı bir imaj haline getirerek hayal gücümüzle alay ettiğini ve hayal kırıklıklarına yol açan adrenalin boşalmalarına neden olduğunu ileri sürerek: “TV haberlerinde gördüklerinizin binde birini bile ciddiye alacak olsanız işiniz bitti demektir. Fakat televizyon bizi bundan korur. Taşıyamayacağımız bir sorumluluğa karşı bağışıklık kazandırıcı bir etkisi vardır” der. (Horracks, 2000: 38-39)

Baudrillard, medyanın “reality show’ları”nı Dadaistlerin “ısmarlama” tarzına benzeterek, sanatçı Marcel Duchamp’ın dünyadan çekilip “ısmarlama” bir sanat eserine dönüşen ünlü “klozet”ine atıfta bulunur. Ona göre, insanların AIDS hastalıklarını ya da evlilik sorunlarının, televizyondaki dramatik halini izlemek üzere gündelik hayatlarından sökülüp ekran karşısına alınması, medyanın kanununa uygun olarak “ısmarlama” hayat dilimlerine dönüştüğümüzün göstergesidir. (Horracks, 2000:39-40)

Baudrillard’ın “gerçek zaman” dediği şey, hem Batı’nın doğrusal erteleyici tarihinin kültürel yapaylığını, hem de (örneğin haberlerdeki gibi) karşımıza çıkan tarihsel olayların anındalığı ve yapay doğrudanlığını vurgular. Gerçeklik saplantımız olayların başka yerlerde cereyan ettiği duygusunu bastırır ve bizi çizgisel zamandan kopararak, bu olayların sonunun gelmesini bekleyip, onlara postmodern bir “şu an” içinde, neredeyse cereyan etmelerinden bile önce sahip çıkmamıza yol açar. Baudrillard’a göre bu durum olayın anlamı ve amacına ilişkin güven duygumuzun olmadığını göstermektedir. (Horracks, 2000: 12-13)

Bölüm Sonucu:

Crary, bize döneminin sosyal koşulları içerisinde gelişen her aletin, gözlemcinin dünyasında yeni bir kırılma yarattığını ve her kırılmanın bir sonraki dönemde yeni bir dönüşüme beşik oluşturmasıyla yeni bir ihtiyacın meydana geldiğini, oluşan bu ihtiyaçların da yeni bir teknolojik aletle gidermeye çalışıldığını anlatması, bugünü anlamak için geçmiş deneyimlere göz atmamız gerektiğini hatırlatır. Buradan hareketle öncelikle günümüzün sosyal birer aygıtı olan amatör kameraların daha iyi anlaşılabilmesi için, hem sosyal değişimin hem de birer sosyal nesne olan aletlerin tarihsel gelişimini anlamaya çalışmak önemlidir. Zira sadece teknolojisini değil aynı zamanda algısal kırılmalarını da kendinden önce icat edilen aletlerden miras alan amatör kameraların, yanılısama üzerine kurulu bir teknoloji olmasına rağmen, nasıl birer gerçeklik kanıtına dönüştüğünü anlamak gerekmektedir.

Birinci bölüm boyunca, ele aldığımız temel kavramlar olan “imge”, “görüntü” ve “algı”nın, modern toplumlarda, McLuhan’ın altını çizdiği gibi gelişen her teknolojik aletle değiştiği gözlemlenmiştir. Bu değişikliklerin Baudrillard’ın bahsettiği sosyoekonomik süreçlerin bir parçası haline gelen “imge”nin değişimiyle de paralellik gösterdiği görülmüştür.

Optik imgelerin atası camera obscura ile başlayan, sonrasında gelişen mikroskop ve teleskop gibi aygıtların meydana getirdiği yeni görme deneyimlerinin, gözlemcinin “görme” ile “gerçeklik algısı” arasında kurduğu ilişkiyi şekillendirdiği görülmüştür. Optik göz, biyolojik göz karşısında, verdiği nesnel gerçeklik duygusu sebebiyle zafer kazanmıştır. Fakat sonrasında gelişen fotoğraf ve sinematografi gibi teknolojilerin, yine optik temelli birer aygıt olmalarına rağmen, sundukları imgelerin manipüle edilebilirliğinin görülmesiyle ikna ediciliği ortadan kalkmıştır. Her teknolojik aletin peşi sıra getirdiği yeni mesajsal özellikleri değerlendirilmeye alındığında, gözlemcinin (burada artık izleyicinin de denilebilir)

“gerçeklik” ve “yanılsama” arasında gidip gelmesini sağlayan bir çok yeni algı sürecine tabii olduğu da gözlemlenmiştir.

Kendine yeni bir ikna aracı arayan modern bireyin, amatör kameralara güvenmesinin altında gerçekliğe duyduğu bu ihtiyaç yer almaktadır. Amatör kameraların bu ihtiyaca cevap veren özellikleri ikinci bölümde ayrıntılandırılacaktır.

Gözlemlenen imgenin formundaki değişikliklerin, modern dünyanın kültürel yapısının, hem biçimsel hem de içeriksel değişimine yaptığı katkı da dikkate alınmalıdır. McLuhan’ın “aletin insanı şekillendirmesi” olarak açıkladığı bu durum, araçların kültüre katkısını anlatan birinci bölümde ele alınmış, camera obscura ile ortaya çıkan öznenin görme ile kurduğu ilişkideki kırılmanın, fotoğraf ve sinema gibi teknik yeniliklerle çeşitlilik göstermesi ile aletin dünyayı anlamlandırma sürecindeki konumu değerlendirilmiştir.

Teknoloji sadece tekniğin birikimiyle ortaya çıkmaz, aynı zamanda etkisi altındaki bireyin uğradığı değişimlerle, biriktirdiği algının uzamlarıyla oluşan yeni ihtiyaçlar sayesinde de gelişir. Bu bağlamda, amatör kameralar, kendinden önceki görüntü üretim aletleri ile şekillenen bireyin ihtiyaçlarına cevaben üretilen yeni bir teknolojidir. Modern dünyanın gerçekliğe duyduğu ihtiyaçla kullanımı şekillenmiş, kanıt olma özelliğini kendinden önceki tekniklerin deşifre edilmesi sayesinde kazanmıştır.

2.BÖLÜM: AMATÖR ÇEKİMLERİN HİPERGERÇEKLİĞİ MESAJ MIDIR?

2.1) Amatör Kamera Deneyimi

Objektifin biyolojik gözün sunamadığı imkanlara haiz olması (kamera, gözün yapamayacağı kadar sahneye girebilir, ayrıntıların yakın çekimleri ile duygu desteklenebilir. Ya da yukarıdan izlenen şehir manzarası gibi uzak bir çekimle genel görüntüler verilerek, izleyeni bulunan mekanın içine dahil edebilir) yani biyolojik gözün yapamadıklarını mekanik gözün yapmasının gerçeklik duygusunu öldürmesi beklenmeliyken, tersi bir duruma sebep olduğu görülmüştür. İzleyende bilinç düzeyinde izlenilenin gerçek olmadığı bilgisi olsa da, izleme esnasında bu bilgiyi dikkate almaması izlenilenden etkilenmeyi ve keyif almayı sağlayan temel nokta olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sadece bir görüntü üretim aracı olarak değerlendirilmeye alındığında benzer çıkarsamalar amatör kameralar için de söylenebilir. Oysa amatör kameralar sahip oldukları birçok farklı özelliklerle kendini gerçekliğin delili olarak hem bilince hemde bilinçdışına aynı anda kabul ettirmesi ile yadsınamayacak bir konumdadır. Konuyu açıklayabilmek için öncelikle McLuhan'ın bahsettiği gibi bu aracın mesajsal özelliklerini anlamak gerekmektedir.

2.1.1) Amatör Kameraların Özellikleri ve Araçsal Mesajı

Amatör kameralardan kast ettiğimiz cep telefonu kamerası, handycam, bilgisayar kamerası gibi (sadece basın veya görüntü üreten satan diğer profesyonel çekimleri yapanların değil) hemen herkesin elinde olabilen kayıt cihazları kast edilmektedir. MOBESE veya CCTV gibi sabit konumda olup kaydeden ve anlam üretmek için kullanılmayan kameraları da bu kategoriye sokmamız yine çekim tekniği ve kullanım özellikleriyle profesyonel kameralara değil de amatör kameralara yakın bir konumda olmasından kaynaklanmaktadır.

Amatör kameraların fiziki özellikleri kısaca; çeşitli çekim kalitelerine sahip, edinimi ucuz, kullanımını profesyonellik gerektirmeyen ve her yere taşınabilen kayıt cihazları olarak sayılabilir. Kolay ulaşılabilmesi ve mobilitesi sayesinde bireysel kullanıma uygun olan bu kayıt cihazları, istenildiği zaman istenilen nesnenin konumunu kaydedebilmesi sebebiyle farklı ihtiyaçlara cevap verebilecek özelliktedir. Bir hikaye anlatmak isteyen kişi kısa (veya uzun metrajlı) filmler çekip, üretim yapabilmekte, özel bir anın (doğum günü, düğün vb) kaydını tutabilmekte, şahit olunan enteresan bir olayın (bir trafik kazası, bir doğal afet, bir çatışma vb) kayıt edilmesini sağlayabilmekte, ya da fark edilmeden çekilerek, normal şartlarda göremeyeceğimiz bir olayın delili olabilecek görüntülerin (sıcak savaş, idam sahnesi, polislin zanlıyı gözaltına alma süreci vb) kaydını yapabilmektedir.

Kullanım olanakları sayesinde, hayatın tam ortasında olan çeşitli kullanım alanları yaratması, bu cihazların önemini arttırmış, özellikle haber değeri taşıyan ve basın mensuplarının o anda orada bulunamayacağı durumların dahi görüntülerine ulaşılmasını mümkün kılmıştır. Bu durum aracın sahip olduğu psikolojik özelliklerle yakından ilgilidir.

2.1.1.1) “Anahtar Deliği” Kavramı:

Baudrillard’ın tarif ettiği simülasyon çağının temel özelliği olan: görüntüdeki imgenin “gösteren ve gösterilen” arasındaki mesafeyi ortadan kaldırması, elimizden düşürmediğimiz amatör kameraların görüntülerinde, daha dikkat çekici boyutlardadır. Baudrillard, imgenin başka bir imgeye referans vermeyi gerektirmesine rağmen, sadece “kendi” olarak karşımızda durmasını, “imgenin ponografikleşmesi” olarak adlandırmaktadır. Amatör kamera çekimlerinde karşımıza çıkan imgeler, gösteren ve gösterilen ikililiğini ortadan kaldıran yani “pornografikleşen imge”nin en belirgin örnekleri olarak görülebilmektedir.

Pornografikleşen, yani kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan bu imgeler, izleyicide, bir “anlatı” sürecinin (yani bir hikayelendirme sürecinin) içinde olmadığı, çıplak

bir gerçeklikle başbaşa kalındığı hissini uyandırmaktadır. Gündelik görme eyleminde olduğu gibi, her nesneyi sadece kendisi gibi algılamamız, görüntülerin “araçsız” gibi (yani görüntülerin bir aygıt sayesinde değil de kendi gözlerimizle görülmesi gibi) kabul edilmesine neden olmaktadır. “Anahtar deliği” gibi kişisel gözetleme deneyimine çengel atan bu izleme, gerçeklik algımızı yönlendiren temel olgudur. Bu sebeple amatör kameralarının görüntülerine kitlesel olarak bakılan “anahtar deliği” demek yanlış olmaz.

Amatör kameraların sosyal alanda kullanımı henüz yaygınlaşmamışken tanıştığımız ve görmeye alıştığımız gizli kamerayı hatırlamak, amatör kameraların sahip olduğu psikolojik etkilerin anlaşılmasında yardımcı olacak, aynı özelliklerin yanında başka özellikleri de bünyesinde barındıran amatör kameraları anlamlandırması kolaylaşacaktır.

2.1.1.2) Gizli Kameralar ile Benzerlikler ve Farklar:

Profesyonel çekim kameralarının gizlenmesi ya da mini kameraların varlığının fark edilmemesinin sağlanmasıyla kaydedilen görüntüler, özellikle haber programlarında gösterilmeye başlandığında, kitlesel bir ajanlık hissi uyandırması sebebiyle izleyicilerde heyecan yarattı. Sağlık (gıda, ilaç gibi sağlığı etkileyen ürünlerin üretimleri gibi) ve sosyal yardımlaşma gibi toplumun temel ihtiyaçları üzerinden rant elde eden kişi ve kurumlar başta olmak üzere birçok konuda hazırlanan bu haberler hem söyledikleri, hem de kullanılan görsel ve işitsel malzemeleriyle dikkat çekiciydi.

Bu gizli kamera görüntülerinin gösterdiği “gerçeklik”in “şüpheye yer bırakmayacak” şekilde kabul edilmesinin nedeni neydi? Aslında çok kalitesiz ve anlaşılması güç olan bu görüntü ve ses kayıtlarına kendi gözümüz ve kulağımız gibi inanmamızın sebepleri aranmaya başlandığında, karşımıza çıkacak en temel duygunun “dikizleme” dürtüsü olduğu anlaşılacaktır. Gizli kamera sayesinde dikizlememize izin verilen görüntüler, zihnimizde yer alan önceki deneyimlerimize bir çapa atmakta ve “şayet meydana gelmeseydi izlememiz

mümkün olmayacaktı” düşüncesinin yaratılmasına neden olmaktadır. Anahtar deliğinden gördüğümüz parçalı görüntülere, yarım yamalak işittiğimiz ve çoğunu anlamlandıramasak da yakaladığımız kadarıyla kafamızda oluşturduğumuz bağlama oturtarak bir anlam ürettiğimiz seslere benzeyen bu ürünler, dikizlemekte “haklı” olduğumuz duygusuyla bütünleşik (zira arkamızda dönen dolapları öğrenmek hakkımızdır) “kitlesele ajanlık” hissinin uyanmasını sağlamaktadır.

Ajanlık hissi ile desteklenmiş izleme eylemi esnasında, “gizlenen bir kameranın kaydettiği görüntüler” olarak sunulmasıyla yapılan “bilinç müdahalesi” sayesinde, izleyenler, görüntülere karşı “şüphe kalkanını” indirmek durumunda kalırlar. Bu bilginin sözle olduğu gibi görüntünün sahip olduğu özelliklerle de desteklenmesi söz konusudur. Öncelikle asıl “gerçeklik” duygusunu veren “gizlilik” sunumuna bakmak gerekir.

İzleyicide kitlesele ajanlık hissinin yaratan ve dikizleme dürtümüzü okşayan fiziksel özellikleri kısaca şöyle gruplandırabiliriz.

Kameranın sabitliğı: Görüntüler sabit bir kameranın sabit çerçevesine girip çıkarken, görüntüdeki kişilerin, gizlenen kameradan haberdar olmadıkları duygusu yaratılır. Kameranın hareketsizliğı, “gizli” olduğu bilgisinin en önemli destekleyicisidir. Çünkü kamera hareket ederse (kamera, dış müdahale olmaksızın hareket etme yeteneğinin olan bir nesne değildir) görüntülerdekilerin müdahaleye tanık olmaları söz konusu olacağından gizliliğinin ortadan kalkması anlamına gelir.

Kameranın aşırı hareketliliğı: Yine görüntülerdekilerin, kamerayı farketmemeleri gerektiği için kamera bir başka nesneyle kamufle edilmiş olmak zorundadır. Kamerayı taşıyan (ve dolayısıyla kaydeden) kişi, diğerlerinin kamerayı fark etmemesi için kamera hiç yokmuş gibi davranmak zorundadır ve bu sebeple kamera taşıyıcısının ne çekildiğini görmesi imkansız olduğu için kadraya (çerçeveye) müdahale etme şansı da yoktur. Bu sebeple görüntü

fazlasıyla sarsıntılı olur. İzleyici, olay görüntülerinin arasına giren görüntüleri (teknik dilde “gürültü” ya da “çapak” denir) yok sayarak, olan bitenleri anlamaya çalışır ve kimi zaman sadece kaydın sesi ile yetinmek zorunda bile kalabilir.

Görüntünün ve sesin kalitesizliği (ışık, ses ve kadrajın bulanıklığı): Tıpkı kameraların “hareket” çokluğu veya kısıtlılığının verdiği gizlilik duygusuyla yaratılan gerçeklik duygusunda olduğu gibi, görüntünün ve sesin kalitesizliği de bu bilgi üretimine hizmet etmektedir. Kaliteli ses ve görüntü elde edebilmek için harcanacak çaba, yapılan kaydın anlaşılabilmesine neden olacağı için öncelik sıralamasında olmaması, gizlilik prensibinin korunmasında gösterilen özenin kanıtı olarak karşımızda durmaktadır.

Algı bölümünde bahsettiğimiz zihnin tamamlama özelliği, yukarıda bahsedilen görüntü ve seste oluşan parçalanmaları, zihnin anlamlı bir bütün olarak algılamasını sağlamaktadır. İzleyici kendini ikna edecek bilgiye kendi zihninde ürettiği bu bütünleştirme eylemiyle ulaşmaktadır.

Altyazı ve anlatıcının varlığı: Zihnin tamamlama özelliği görüntüleri bütünleştirmek üzerine kurulu olsa da, bu bütünleştirme eyleminin bir bağlam üzerinde oluşması gerekir. Konunun bağlamı ve yorumlanacağı zemin, çoğu zaman altyazı ve/veya anlatıcı ses ile yayınlayanlar tarafından sunulmaktadır. Bu altyazı ve anlatıcıların verdikleri bilgiler, dolaysız bir şekilde (uzun ve konuya açıklık getiren cümleler gibi) verilmesi söz konusu olduğu gibi, izleyicinin dikkatini yönlendirecek noktalara temas eden dolaylı etki yaratan kısa cümlelerde olabilir.

“Yorumsuz” gibi bir başlıkla sunulan görüntülerin sunumuna da dikkat etmek gerekmektedir. üzerine bir açıklama yapılmadan sadece “yorumsuz” yazısının konulduğu görüntüler, ‘üzerine birşey söylenmesine gerek dahi duyulmadığı’ duygusunu yaratmak için

verilmekte, olayın ciddiyetinin altı çizilmektedir. Aynı zamanda bu gösterim tekniği izleyicinin konuya “şahit” olduğu duygusunun yaratılmasını sağlamaktadır.

Gizli kamera görüntülerinin yukarıda bahsedilen fiziki ve psikolojik özellikleri bu teknolojinin kendine has mesajsal özellikleri olarak da okunabilir. McLuhan’ın kast ettiği aracın mesajsal özelliği tam olarak burada anlatılanlara denk düşmektedir. Yani aracın kendine has özellikleriyle verilen mesajlar, içerikte ne olursa olsun benzer duygulanıma götüreceğinden öncelikle aracın kendi mesajına bakmak önemlidir.

Gizli kamera haberlerinde, amacın bir olayı veya durumu deşifre etme isteği olması ve bu deşifre işleminin bir “haberci”nin (yani bir profesyonelin) yaptığının bilinmesi görüntülerle izleyici arasındaki mesafeyi belirleyen noktadır. İzleyici izleme esnasında dikkate almasa da izleme sonrası bunun bir profesyonel tarafından hazırlandığı düşüncesini barındırır. Haberi hazırlayan ekip yüzüne (ki genelde bu sunucudur) duyulan güven oranında “mesafe duygusu” artar ya da azalır. Bu noktada amatör kamera çekimleri ile gizli kamera çekimleri arasındaki farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

Kamerayı kullananın bilinmemesi: Öncelikle amatör kamera çekimlerinde kamerayı tutan bilinmez. Bu anonim görüntülerin amacı bu sebeple manipüle etkisinden ayrı düşünülür. Zira kayıt yapan kişinin sıradan bir kişi olması yine sıradan insanlar olan izleyiciler için özdeşleşmeyi güçlendiren bir öğedir.

Aynı deneyime sahip olmak: Görüntünün gündelik davranışlardan biri haline gelen kişisel kamerayla yapılan çekimlerden biri olarak kabul edilmesi, aynı gündelik davranışa sahip kişilerin daha çabuk özdeşleşmesine imkan tanımaktadır. İzleyen kişinin, bu görüntüleri, daha önce kendisinin ya da bir tanıdığıının çektiği görüntülere benzetebilmesi, çekimlerin sıradanlığının (yani amatörülüğünün) altını çizmekte ve “kamerayı kendi kullanıyormuş” duygusu yaratmaktadır.

Amatörlüğün görüntüsel vurgusu: Görüntülerin amatörlüğü: “Kamerayı tutmayı bile beceremeyen biri bize neden yalan söylesin?” ya da “Gerçek bir görüntü olmasa, bu kişi neden kameranın düğmesine bassın?” düşüncelerini yaymasıyla yeni bir “gizli-görüntü-gerçek” üçlüsü oluşturmaktadır. Ya da şöyle söylenebilir: Çekimlerin kalitesizliği, yaşanan anın heyecanına yenik düşen kişinin kamerayı doğru tutamamasına sebep olmakta, aynı zamanda, yaşanan olay karşısında duyulan heyecanın (ve dolayısıyla gerçekliğin) kanıtı olarak görülebilmektedir. Tersten okumak da söz konusu olabilir. Olay gerçek olmasa kamerayı tutan bu kadar heyecanlanmaz, dolayısıyla çekim bu kadar amatörce olmaz. Burada deneyim bölümünü hatırlayacak olursak izleyicinin benzer bir heyecan karşısında benzer bir ‘beceriksizlikle’ kalitesiz görüntü üreteceğini bilmesi, kamerayla özdeşleşmesine yine yardımcı olacaktır.

CCTV (Kapalı Devre Televizyon Sistemi:Televizyon sisteminden farklı yanı bir merkezden açık ve geniş kullanıcı kitlesine yayın yapmak yerine lokal bir alan içinde görüntü izleme sistemlerinin genel ismidir.) ve Mobese (Mobil Elektronik Sistem Entegrasyonu) gibi şehri izleyen kameraların zaten çıplak bir gerçeklik görüntüsü verdiğine şüphe bile edilmez. “Herhangi bir irade göstermeden kesintisiz kayıt yapan bir kameraya takılan görüntüler tabii ki gerçekliği ister istemez yaratır” düşüncesini akıllara getirir.

2.1.1.3) Manipülatif Alan;

Sinema dünyasının televizyondan önce farkına vardığı tüm bu özellikler çekim dilinde ciddi bir değişikliğe gidilmesini sağlamıştır. Bilindiği gibi korku ve gerilim sinemasının, dramalardan çok daha fazla gerçeklik duygusu yaratması gerekir. Zira olayın gerçekliğine duyulan mesafe, izleyicinin gerilmesine engel teşkil etmektedir. Son dönem korku filmlerinde amatör çekimlere sıklıkla başvurulması, yukarıda bahsettiğimiz tüm öğelerin izleyicinin izlediği görüntüyle kurduğu mesafeyi azaltmasından ileri gelmektedir.

Tüm optik görme biçimlerinin, ardından gelen elektronik görme biçimlerine miras yoluyla kattığı yanılsamaların, amatör kameranın araçsal özellikleri sayesinde genişlediği görülmektedir. Bu noktada, yine algı bölümünde bahsettiğimiz, insan algısındaki kişisel deneyimlerin ya da dışsal yönlendirmelerin farklı algı yanılsamalarına neden olduğu hatırlanmalıdır. Bilindiği gibi, algının, alışkanlıkların, inançların ve hissi eğilimlerimizin etkilerine karşı duyarlı olması, nesne ve şekillerin teker teker değil de, bir bütün olarak algılanması, algı yanılsamalarına neden olmaktadır. (Binbaşoğlu,1992) Bitişik odada, bir kimse bulunduğu duygusuna kapılırsak, oradan gelen sesleri insan sesi olarak algılamamız, siste ya da alacakaranlıkta meydana gelen olayları, o sırada bize hakim olan peşin hükümlerin etkisi altında değerlendirilmemiz, heyecanlıyken gördüğümüz ve işittiğimiz şeyleri, normal zamankinden daha farklı algılamamız, hurafelere inanan bir kimsenin, gece yolda giderken gördüğü beyaz elbiseli birisini hayalet olarak algılaması ve bilinçaltı faktörlerin gördüklerimizi algılamamızda bizi yönlendirmesi, bunlara örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda şimdi olanları, geçmiş zamanın önemli deneyimlerinden yararlanarak algılamamız, gördüğümüz şey ile ne görmememiz gerektiğini düşünmemize ve böylece kendimize karşılaştırma yapabileceğimiz bir başka şey arayarak, imgeleri geçmişteki deneyimlerimizle karşılaştırmamıza neden olmaktadır. (Binbaşoğlu,1992)

Bütün bu açıklamalar göz önüne alındığında görüntüdeki imgelerle kurduğumuz ilişkiyle “ortak kabul” olarak görülen optik gerçekliğin çok rahat manipüle edileceği ortaya çıkmaktadır. Bilinçdışına gönderilecek mesajlarla harekete geçirilecek bütünsel algı kodları, görüntünün görülenden farklı algılanmasına neden olabileceği için bu alan her tür manipülatif kullanıma açık görünmektedir.

2.1.2) Realty Show'lar Üzerinden Amatör Çekimlerin Çözümlemesi:

Amatör kameraların araçsal mesajlarının realty show'lar üzerinden gözlemlenebilmesi mümkündür. *Dikizleme Günlüğü* adlı yapıtıyla ünlü Hal Niedzviecki, verdiği örneklerle bu noktanın açılmasına imkan tanımıştır.

Niedzviecki, Hukuk profesörü Clay Calvert'in , *Voyeur Nation* (2000) adlı kitabında, reality show'ları ve benzer diğer programları nitelendirmek için, "Aracılı Röntgencilik" ifadesini hatırlatır ve Calvert'in bu ifadesinin "Kitle iletişim araçları ve internet yoluyla, insanların özel hayatlarına ilişkin görüntü ve bilgileri, her zaman eğlence amaçlı olmamakla birlikte, özel hayatın mahremiyetini ihlal etmek pahasına yaymak" anlamına geldiğini söyler.

Prof. Calvert haklıydı. 'Dikizleme kültürü'nün varlığını araçlar olmaksızın kanıtlayamazdı; çünkü biz, birinin hayatını reality show'larda (ya da bloglarda, Facebook'ta veya YouTube'da) izlerken doğrudan onlara bakmazdık zaten. Minyatür bir dünyayı izleyen ve bu sırada hiçbir ayrıntıyı kaçırmayan bir tanrı değildik biz. Onlara bakan başka binlerce gözden sadece biriydik ve onların hayatını da ancak medya aracılığıyla gözleyebilirdik. (Niedzviecki, 2010: 98)

diyerek yazara hak verir. Ve şöyle devam eder: "Zira röntgenci programların eğlence katsayısı, mahremiyeti ihlal ettikçe artıyor. Calvert'in iddiası şu: Gerçeğe bir aracı üzerinden baktığımızda ya da onu hikayelediğimizde, şekli değişir, görüntünün netliği bozulur" (fiziksel değil algısal) (Niedzviecki, 2010: 99) 'Dikizleme kültürü'nün, reality show'ların orta yerinde, doğru ile yanlışın tanımlarının çöküşü, gerçeğe kendi gözlerimizden değil de bir aracı vasıtasıyla bakmamıza yol açacaktı. Bu yeni aktarılmış gerçeklik, çok daha ilgi çekici, çok daha güçlü ve çok daha eğlenceliydi". (Niedzviecki, 2010: 109)

"Daha ilgi çekici ve eğlenceli hale gelen aktarılmış gerçeklik" realty show'ların başarısının sırrı olarak görülmektedir. Bu programlarda kullanılan teknikler arasında,

profesyonel kameralar olduğu gibi gizli kameralar ve amatör kameralar da vardır. Özellikle son dönem realty show programlarında MOBESE, cep telefonu ve bilgisayar kameraları ile el kameralarının kullanımının arttığı görülmektedir. Bu çekim tekniklerinin gerçekliğin daha ikna edici halde sunulması bakımından tercih edilmeye başlandığı söylenebilir. Bu sebeple realty show üzerine yapılan yorumların amatör çekimlerin etkinliği üzerinden okunması söz konusu olabilir.

Bu noktada Niedzviecki'nin şu çözümlemesi dikkat çekicidir:

VH1(bir tv kanalı)'lı yapımcı Hirschorn'a bakılacak olursa, reality şovların gerçeği yeniden şekillendirme gücü otantikliğinden geliyor. “Eğer bir şeyi tam olarak duyamıyor ya da onu net bir şekilde göremiyor olsanız da ona inanma ihtimalimiz vardır. Buna estetik bir çalışma demek de mümkün” sözleriyle açıklıyor durumu. Karlı ev yapımı video, gizli kamera görüntüleri, fısıltılı konuşmalar (öyle sessiz ki altyazı koymak gerekiyor), belli belirsiz yeşilimsi gece çekimleri. Bütün bu teknik altyapı reality şovların repertuarında mevcut. Gördüklerimizin gerçek olduğuna bizi ikna eden de bu amatör teknikler; diğer bir değişle, gerçekliğin sinyalleri... Dekorun sahte olduğu açık, hatta bu açıklık bile hadisenin gerçek görünmesine katkı sağlıyor. Reality şovlar gerçeklik hissini estetiğe, duyguya ve kamera arkası görüntülere önem vererek yaratıyor. “Dikizleme kültürü”nde, bir sırrın ortaya çıktığını hissetmemiz gerekir ve kamera arkası düşündüğümüzden daha güçlü, daha ilgi çekicidir. Elbette gerçek olsa da olmasa da. (Niedzviecki, 2010: 102)

Niedzviecki, “Reality show'lar, kendi gerçekliğini yaratıyor; çünkü devamlılığı ve tesir gücüyle, bizi, gerçek olandan daha gerçek olduğuna ikna ediyor. Bu reality şovların dikizleme kültürüne verdiği en büyük ders: gerçek, gerçek görünmek kadar önemli değildir.” (Niedzviecki, 2010: 101) saptamasını yapmıştır. Reality show'lar sadece seyirlik tüketim

malları olarak karşımızda durmaktadır. İzleyicide bıraktığı etki, gücünü “gerçeklik sunumu”ndan alsa da esas durum; gerçekliğin izlenebilirlik boyutuyla ilgilenen seyircinin gerçekliği bu eğlencenin bir tür fonu olarak kabul etmesinden kaynaklanmaktadır. Gerçeklik sunumunun oluşturduğu zeminde olay ve durumun eğlencelik düzeyi artmaktadır. Bu sebeple, yazarın bu saptaması, “Gerçekliğe inanma ihtiyacı” üzerine yaptığımız değerlendirme ile çakıştığı düşünülmemelidir. Zira eğlenmek için yapılan izleme, bilgi edinmek için yapılan izlemeden oldukça farklıdır.

Yazar, kurgusal gerçeklik sunumuna örnek olarak İngiltere’de yayınlanan *CCTV Cities* adlı programı gösterir. İngiliz şehrindeki gerçek bir CCTV kontrol odasında geçen ve bu odada görev yapan operatörün işlenen suçlara, trajedilere ve gaddar insanlara nasıl odaklandığını gösteren programın hilelerine ilişkin yaptığı yorumları şöyledir:

Bu tip olayları yakalayınca görüntüdeki kişilere odaklanıyor ve o an neler hissettikleri hakkında konuşuyorlar: “Size yardım etmek için buradayız. Gün bitmeden evvel birilerine yardımım dokunursa eve huzurla dönüyorum.” Operatörün iş rutinini kırmak ve bezgin haline hareket katmak içinse izleyiciyi heyecanlandıracak altyazılar kullanılıyor. Bir diğer taktik de polisin ve acil servisin çoktan haberdar olduğu bir olayın operatör kontrolündeymiş gibi gösterilmesi... sarhoşlar kurtarılıyor, suçlular tutuklanıyor ve şehirde görülmemiş ya da hak edip de cezalandırılmamış tek bir davranış kalmıyor. (Niedzviecki, 2010: 218)

Yazar, bu programların yeterince uzadığında, öyle olmasa bile, izlediklerimizin gerçek olduğunu düşünmeye başladığımızı dikkat çeker. Manipülasyon tekniklerinden biri olan “tekrarın zamanla algılara gerçekliğini dikta ettirmesi” burada da karşımıza çıkmaktadır. “Doğruluğu en kolay kabul edilense, katılımcıların bizim gibi sıradan insanlar olduğuydu” vurgulaması da yine konunun bir başka yönünü ortaya koymaktadır. (Niedzviecki, 2010: 113)

Yukarıda anlatıcının varlığının izlenme pratiği üzerindeki etkisinden bahsedilmişti. Burada yazarın verdiği örnek bu noktanın anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Niedzviecki, 1959'da yayınlanmaya başlayan *The Untouchables* (1959-1963 yılları arasında ABC'de yayınlanan dizi; 1987'de Brian de Palma tarafından aynı adla sinemaya uyarlandı) üzerinden bir çözümleme yapmıştır. Robert Stack'in federal ajan Eliot Ness'i canlandığı dizide, radyolardan tanınan köşe yazarı Walter Winchell'in maç spikeri gibi olanı biteni anlatmasına dikkat çeker.

Otoriter sesi programa haber niteliği katıyor, izlediklerimizi o gün yaşanmış gibi hissetmemize yol açıyordu. Ayrıca bu sayede ağırbaşlılık temin ediliyor ve otantiklik için televizyonda uygulanmasına alışılan taktiklerin ötesine geçiliyordu. *Variety*'de (1905'te New York City'de Sime Silverman tarafından kurulan ve halen yayımlanan haftalık bir eğlence- ticaret dergisi) bir yorumcu program için tam da bu yüzden, "İzlenen şey, içinde şiddet ve seks olmadıkça yetişkinlerin nazarında gerçek olarak algılanmaya başladı. Yarı belgesel bir hava katarak yayınlanan görüntüleri inandırıcı kılmaya çalışılıyor. Bu görüntülerin gerçek olduğunu iddia etmek, bu ses olmaksızın da mümkün zaten fakat artık yetmiyor" diye yazacaktı. Diğer bir deyişle, yeni formül işe yarıyordu. Gerçek olması kurgusal olmasından iyiydi veya bir anlatıcı olduğunda kurgusal olan gerçek hale gelebiliyordu.(Niedzviecki, 2010:212)

çözümlemesini yapmıştır.

Yine yazar, gerçeklik kabulüyle yapılan öznel yargılamanın boyutlarını ortaya koyan ilginç bir örnek de vermektedir:

1991'de kameralı bir yaya, bir polis memurunun bahtsız taksi şoförü Rodney King'i dövdüğüne şahit oldu. Polis, taksiciye neden vuruyordu kimse bilmiyordu; ama bant şimdi kendi hikayesini anlatıyor, kendi hayatını yaşıyordu. Videonun anlattığı hikaye

o kadar güçlüydü ki polisin orantısız güç kullanımını üzerine yapılan hiçbir tartışma aynı etkiyi yaratamazdı. Video yaygınlaşınca, Los Angeles Belediye Başkanı Tom Bradley, “Jürinin vereceği hiçbir karar bizim düşüncemizi değiştiremez. Gördüklerimizin anlamı çok açık. Rodney King’e şiddet uygulayan bu memur, Los Angeles polisi olmayı hak etmiyor!” diye bir açıklama yapmıştı. Kendi kaderini tayin eden o kadar çok karlı görüntü vardı ki... çoğunluğunda konuşmaları duymuyorduk bile ama bunun önemi yoktu. Üzerimizdeki etkileri, kendi gözlerimizle gördüğümüz pek çok olaydan daha fazla oluyordu.(Niedzviecki, 2010:229)

2.1.3) Dikizleme Kültürü

Marshall McLuhan’a göre biz ilk başta aletlerimize şekil veririz ve daha sonra aletlerimiz bize şekil verir. Bu çözümleme kültürün teknolojiyle şekillenmesini öngörür. Yazar bu bakışını “Kültür nasıl iletişim kurulduğumuza göre şekillenir. İletişim teknolojisindeki bir buluş kültürel değişime yol açar” cümlesiyle açıklamaktadır.

Gelişen yeni bir teknoloji olmasa da, kullanım alanının genişlemesi sayesinde hayatın içine nüfus etmesi oldukça yeni olan amatör kameralar, (el kameraları, cep telefonu kameraları, bilgisayar kameraları, mobese’ler vb.) günümüzün önemli iletişim tekniklerinden biri haline gelmiştir. McLuhan’ın dikkat çektiği kültürel değişimde iletişim teknolojilerinin rolü göz önüne alındığında amatör kameraların etkinliği daha net anlaşılacaktır.

“Tehşir etme hakkı... bu tam olarak nedir, sınırları var mıdır? Varsa nereden geçer” sorularıyla durumun etik yanına dikkat çekmek isteyen Niedzviecki, amatör kameraların servis edildiği ortamlara göz atmayı önermektedir. Yazar:

“Gözetleme teknolojilerinin kayıtlarını sergilemek için kurulmuş siteler mevcut. Mesela la-bankrobbers.org, Los Angeles’ta güvenlik kameralarına takılan banka soygunu girişimlerini yayınlıyor. İddialara bakılırsa amaçları suçluları yakalamak. Oysa sonuç saf röntgencilik... bu noktada Google’a “şoke edici güvenlik kamerası görüntüleri” yazıp arama yapıyorum. Önüme çeşitli sonuçlar geliyor. “kafasına beysbol sopası yiyen çocuk” ve “Eğitimdeki askere saldıran vahşi köpek” bunlardan sadece ikisi. Daha yeni başlıyoruz. Irak’ta bir köpeği bombasıyla patlatan ABD askeri ilginizi çeker mi? Çekmezse elimizde, “En iddialı aile içi şiddet” de var. Bu videoda öfkeli bir erkek, güneş doğana kadar sevgilisini yumrukluyor. Grubu ispiyonlayan ajanın tespit edilip öldürüldüğü bir video da mevcut; altyazısı ise şöyle: “Bu çok rahatsız edici; ikinci kurşun sahiden gerekli miydi?” sıradakine geçerse: “Klasik bir liseli kız kavgası”. 61 kişi oy vermiş ve 4 üzerinden 3.57 puan almış. Sonra testisleri kaykay kazasında ezilen bir çocuk görüyoruz... bir güvenlik kamerasından alınan kayıt, “özel mülkiyet alanına işeyen bir polis memurunu” gösteriyor. Otobandaki korkunç kazada yolun dört bir yanına saçılmış cesetler kameraya alınmış. Başından vurulmuş bir adamın cesedi, ambulansla morga götürülüyor (videonun grafik özellikleri çok iyiymiş yapılan yorum bu!). Bu malzemelerin tamamı güvenlik kameralarından, cep telefonlarıyla ya da güvenlik kamerası gibi kullanmaya alıştığımız dijital el kameralarıyla toplandı. Bu kayıtların hiçbiri net değil ve tam da bu yüzden Cops’ta veya Rescue 911’de yayınlansalar herhalde büyük ilgi çekerler” (Niedzviecki, 2010:224)

örneklerini vererek dikizleme kültürünün etik değerlerdeki kayıplarını sorgulamıştır. Dikizleme kültürünün eğlence üzerine kurulu olması izleyenlerin herşeyi eğlence nesnesine çevirmesi ve, kaza, ölüm, soygun gibi konuların gösteriye dönüşümüne neden olması toplumsal değerlerin hızlı bir şekilde yer değiştirmesine neden olmuştur.

Aynı şekilde, “izlemek” ve “izlenmek” dürtülerini okşayan bu görüntüler “mahrem” ortadan kalkmasına sebep teşkil etmektedir. Yaşamının tüm sırlarını, yatak odası maceralarını seyirlik haline getiren çok sayıda kişi internet ortamında kendine yer bulmaktadır. Çektiği amatör videolarla “varlığını kanıtlamak” ve “dijital bir imge” de olsa ün yapmak bu çabanın temel hedefidir.

Amatör kameralarla dolaşan günümüz insanı, her an “kayıt altına alınabilecek ilginç bir şey bulmak” gibi bir amaç da edinmiş durumdadır. Bu durum, sadece izleme dürtüsüyle açıklanamaz. Modern dünyanın içinde varoluş sıkıntısı yaşayan bireye, varlığını anlamlandırabileceği yeni bir alan açan çağın yeni oyuncakları bu amatör kameralar, bireylerin “farklılık yaratma” ihtiyacına cevap verebilmekte, toplumun dikkatini çekme yöntemlerinden biri olarak kendine “amatör bir gazeteci” kimliği bulmasını sağlamaktadır. Çekilen görüntülerin paylaşılmasında çoğu zaman isim verilmemesi, durumun bu şekilde değerlendirilmesinin yanlış olduğunu kanıtlamaz. Sadece çekimi yapanın yakın çevresinin bilmesi ya da sadece kendisinin bilmesi dahi kişinin tatmin olmasına yetebilmektedir.

Niedzviecki :

‘Dikizleme kültürü’ ile aramızdaki ilişki, izlemenin ve izlenmenin de ötesine çoktan geçti. Uzunca bir süredir kafamızda içerik belirleyip ona uygun çekimler yapıyoruz. İnternette izlediğim okul kavgalarından birinde, olup biteni seyreden öğrencilerin birkaçının cep telefonlarıyla çekim yaptıklarını fark ettim. Güvenlik kameralarını gördüğümüz diğer her yerdeki gibi, kimse kavgayı ayırmaya çalışmadı, olaya müdahale etmedi. Zira böyle bir müdahale görsel şöleni bozardı. (Niedzviecki, 2010:225)

ve

Kameranın hemen herşeyin kaydını tutmak konusundaki yaygın kullanımı, doğal ve insani bakışların şekillenmesine, bir başka ifadeyle yeniden üretilmesine yol açar: evet, bu gerçekten oldu; oradaydım, gözümle gördüm ve kanıt olarak bu videoyu getirdim. Bu o olayın hakikaten yaşandığının değil, o an orada bulunduğumuzun; yani var olduğumuzun kanıtıdır. Bakın bana! (Niedzviecki, 2010:227)

paragraflarında durumun bu yönüne kısaca değinmiştir.

2.2) Amatör Kameraların Etkileri:

Elektronik medyanın masum olmadığını gösteren McLuhan'a iletişimi anlamaya çalışanların çok şey borçlu olduğu aşikardır. Bu bakış, gelişen her yeni mecranın boyutlarını algılamada oldukça değerli bir perspektif kazandırmıştır. McLuhan bir araç'ın etkilerinin anlaşılabilmesi için şu dört sorunun sorulabilmesi gerektiği görüşündedir.

- a) Araç neyi artırır ve ön plana çıkartır?
- b) Araç neyi ıskartaya çıkartır?
- c) Son noktaya kadar zorlandığında neyi üretir veya neye dönüşür?
- d) Önceden ıskartaya çıkartılan neyi geri kazanır?

Bu dört soru eşliğinde yapılacak bir analizin, aracın telematik (yazarın telekominikasyon ve enformatik alanlarının birleşmesini öngören anlayışı) paradigma içerisindeki tutumunun algılanmasını sağlayacağını düşünen yazar, bu analiz yönteminin her yeni teknoloji için geçerli bir bakış sağlayacağını vurgular.

Amatör çekim kameralarının “yeni gerçeklik”inin analizinde, bu dört soru eşliğinde yapılacak bir planlama, amatör çekimlerin şu ana kadar bahsettiğimiz tüm özelliklerini gözden geçirerek bir sonuca varmamızı sağlayacaktır.

Araç neyi artırır ve ön plana çıkarır?

Her türlü algıyı biçimsel ve niteliksel olarak etkileyebilecek güçte medyatik bir aura tarafından gerçekliğin kuşatılmasını öngören McLuhan, bu medyatik auranın; aracın arttırıp, ön plana çıkardığı “şey”ler sayesinde güç kazanacağını ve gerçeğin telematik bir kurguya dönüşmesini sağlayacağını vurgular.

Konumuz olan amatör kamera görüntülerini, Baudrillard’ın tabiriyle hipergerçek ürünler olarak ele almamızın nedeni; McLuhan’ın kast ettiği gibi aracın arttırdığı ve ön plana çıkardığı şeyin ne olduğuna dair sorduğumuz sorunun cevabının “gerçeklik algısı” olmasıdır. Bu aracın ürettiği “yeni gerçek”, (yani tüketim sisteminin ihtiyaç duyduğu gerçeklik duygusuna yeni bir cevap gibi görünen ve sistemin sabitliğini koruyan gerçeklik algısını besleyen teknolojinin yeni yüzü) dolaşıma soktuğu ürünlerin birer “gerçeklik kanıtı” olarak kabul edilmesi ile sorunsallaştırılmalıdır.

McLuhan, basımın işitsel algıyla yürüyen sözel çağın sonunu, görme duyusuna yaptığı vurguyla son verdiğini ve görsel çağın başlamasına neden olduğunu söylemektedir. Burada algıyı yönlendiren başat duyu organının bir diğeriyle yer değiştirmesi köklü bir kültür değişikliğine sebep olmuştur. Her yeni teknoloji için benzer büyüklükte bir etkinin söz konusu olması mümkün gözükmesede, yeni aracın getirdiği yenilikle birlikte müdahale ettiği ve değiştirdiği bir alan mevcuttur. Amatör kameralar gözün üstlendiği başat role yaptığı destek ile görselliğin hakimiyetine teslim olmuş algının üzerinde çalışmaya devam etmekle birlikte sahip olduğu başka özelliklerle diğer duyuların da harekete geçmesini sağlayabilmiştir.

Özellikle gözün hakim olduğu profesyonel videoların (yani algılanması kolay /nesnelere ve olayları en az eksikle ortaya koyarak izleyicinin kolay tüketmesini sağlayan çekimler) izleyiciyi daha rahat bir algılama ve anlamlandırma sürecine sokması beklenirken, amatör çekimleri (fazla hareketli yapısı sebebiyle oluşabilen nesne ve olayların bozuk ve eksik sunumu olmasına rağmen) daha çabuk anlamlandırma ve içselleştirme söz

konusu olmuştur. Burada, gerçeklik algısının göz ile kurulan ilişkide yetersiz kaldığı görülmüştür. Fakat, amatör kameralar, diğer algı organlarına da temas ederek psikolojik başka boyutların oluşmasına sebep olduğu için durumu lehine çevirebilmiştir. Görsel düşünmenin getirdiği tamamlama ve bağlama oturtma özelliğinden, bellek ile ilişkilendirebileceğimiz deneyim olgusuna, duygusal hafızaya temas eden heyecandan, dokunma, koklama gibi diğer duyu deneyimlerinin izlerine kadar birçok bilinçdışı öğenin harekete geçirilmesi sayesinde, amatör kameralar bir “gerçeklik deneyimi sanrısı” bırakmaktadır.

Araç neyi iskartaya çıkartır?

Amatör kameralar ile duyuların bellek eşliğinde harekete geçmesinin yarattığı “gerçeklik algısı”, profesyonel çekimlerle yaratmak istenilen “gerçekliğin” çok ötesine geçmiş durumdadır. Bu teknolojinin farkına erken varan sinema sektörü, gerçeklik duygusuyla izleyiciyi etkilemek için özellikle korku filmleri gibi üretimlerde amatör çekim (ya da amatör çekime benzeyen görüntüler) kullanarak profesyonel ışık ve ses kullanma zorunluluğunu rafa kaldırmıştır.

Yine gerçeklik algısının en muhtaç olduğu haber üretiminde de kullanımı sıklaşan amatör kameralar, haberlerde yer alan diğer görüntü ve ses öğelerine nazaran daha dikkat çekici olmasıyla, olaya tanıklık hissi uyandırması ve heyecan duygusu yaratması sebebiyle, sabit ve düzenli çekim tekniklerinin yerini almaya başlamıştır. Kimi zaman bir amatör kameranın ürettiği gerçek görüntülere başvuran haberciler, kimi zamanda kendi çekimlerini amatör kamera görüntüsü gibi kaydederek izleyiciye sunmaktadır. Bu teknik sayesinde, haber üretimi içinde de profesyonel kamera açılarının ve hareketlerinin kullanım zorunluluğu rafa kalkmaktadır.

Son noktaya kadar zorlandığında neyi üretir veya neye dönüşür?

“Yeni gerçek” kavramının ortaya atılarak tanımlanmaya çalışıldığı bölümde, amatör kameraların güncel kullanımında yarattığı gerçeklik algısının, bireyi kitlesellik içinde tutarak bireyselliğini oluşturmaya çalışan tüketim kültürünün devamlılığının sağlanması için gerekli olan gerçeklik ihtiyacına cevaben kullanıldığı aktarılmıştır. Özellikle haber ögesi içerisindeki güncel ve yakın gelecek kullanımları üzerine, “Yeni Gerçeklik ile Haber Olgusunun Yeni Şekli” başlığı altında bir değerlendirme yapılacaktır.

Amatör kamera videolarının neye dönüşeceği üzerinden bir tartışma için de yine yeni gerçek kavramı bölümünün sonunda bir değerlendirme mevcuttur. Kısaca şöyle değinilebilir: İlgili bölümde, amatör çekimlerin niteliksel ve niceliksel çeşitliliğin zaman içerisinde etkisini yitirerek belleklerde bıraktığı imgelerin saydamlaşacağı öngörüsü yapılmıştır. Güncel kullanımı “gerçekliğin delili” gibi algı yaratmasına rağmen zaman içerisinde imgelerin gücünün zayıflayabileceği ve belki manipüle etkisinin deşifre edilmesiyle ilgi çekiciliğinin de ortadan kalkabileceği düşüncesi oluşabilir. Fakat bu durum bu teknolojik aracın ilerleyen zamanlarda değersizleşeceği anlamına gelmemektedir.

Burada konuyu McLuhan’ın son olarak “Önceden ıskartaya çıkartılan neyi geri kazanır?” sorusunun cevabıyla birleştirebiliriz.

Tarih yazımı, sadece kağıt ve kalemin kullanıldığı zamanlarda okuma yazma bilenlerin, matbaa döneminde de çoğaltma ve dağıtma imkanına sahip olanların elinde olmuştur. Radyo ve televizyonun kullanılmaya başlanması tarihin yazım tekniklerini ve tarih yazıcılarını da değiştirmiş, fakat yine bir zümrenin elinden almayı başaramamıştır. Etkileşime açık bir platform olan internet ise, tarih olgusunu ve bakışını değiştirmeyi başarabilmiş, makro tarihçilikten mikro tarihçiliğe geçilebilme imkanlarını yaratabilmiş ve tarihin sayfalarında görsel ve metinsel birçok farklı materyalin bir arada kullanılmasına imkan tanımıştır. Amatör çekimler sayesinde mikro tarihçiliğin, makro tarihçiliğin (yani iktidar

tarihçiliğinin) yerini alacağını düşünmek uzak bir öngörü değildir. Daha önce görmezden gelinmiş ve tartışılmamış birçok olay ve olgunun amatör çekim sayesinde sorunsallaştırılabilmesi mümkün olabilecektir. Yani amatör çekimler sayesinde, çizgisel bir tarih anlayışı üreten tarih yazımının başladığı günlerden önceye dönülmesi, postmodern düşünürlerin bahsettiği koca bir kaos olan tarihten koparılan parçalarla üretilen tarih yazımında bireyin etkinliğinin artarak tarihi iktidarın elinden alması muhtemeldir.

2.3) Amatör Çekimlerin Yarattığı “Yeni Gerçek”

Vattimo, *Modernitenin Sonu* (The End of Modernity) adlı yapıtında, tüketim toplumunda, sistemin yaşaması için gerekli olan ilerlemenin içinde, rutin şekilde “yeni” nin değişmez ve sabit versiyonlarına gerek duyulduğu sonucuna varır. Fakat “yeni” ilerlemenin ileriye dönüklüğünü ortadan kaldırıp, “tarihin sonu” duygusunun yaşanmasına da yol açmakta ve dünyanın olduğu gibi kalmasını sağlayan şey olarak da görülmektedir. (Vattimo, 1991) Kavramı Vattimo gibi ele alırsak tekniksel “yeni”nin sistemin sabitliğini koruması bakımından kullanımı, amatör çekimlerin gerçekliğindeki “yeni”liğe denk düşmektedir.

“Dengesi bozulanın gerçek değil, göstergesi” olduğunu belirten Baudrillard, yapısalcılığa atıfta bulunarak şöyle bir çözümleme yapar: “Gönderen, gönderen olma özelliğini yitirdiğinde göstergenin nedensizliği denilen şeyin başına neler gelmektedir? Oysa nedensizlik ilkesi olmadan göstergenin ayrımlayıcı bir işleve sahip olabilmesi, dil ve simgesel boyutun varlıklarını sürdürebilmeleri olanaksızdır. Gösterge bir gösterge olma özelliğini yitirdiği zaman sıradan bir şeye dönüşmektedir. Bir başka deyişle kendisinden ya da varlığından vazgeçilmesi olanaksız bir şeye.” (Baudrillard, 2005: 69)

Bu çözümleme “yeni gerçek” dediğimiz görüntülerin, (başka bir şey yerine değil) sadece kendi yerine geçmesi sebebiyle dengeleri altüst ettiğini vurgulamaktadır. Göstergenin

dengesi bozulunca, tüm anlam ve iletişim dünyasının da dengesinin bozulduğunu anlatan yazar, gerçek dünyayla olan dışsal mesafe ile göstergeye olan içsel mesafenin de ortadan kalktığı sanal gerçeklik dünyasını anlatmaya çalışırken sarf ettiği “metaforun gerçeğin içinde yok olup gitmesi” (Baudrillard, 2005: 70) ifadesiyle kavramsallaştırdığımız “yeni gerçek”e de denk düşmektedir.

Yazar, gösterge ile gösterilenin karşılıklı olarak etkileşim halinde kalması gerekirken ortadan kaybolan gösterge, görünenin pornografikleşmesine yol açtığı düşüncesindedir. Pornografiden kast edilen canlı cinsel ilişkinin performans olarak izlenebilmesi (ve hiçbir başka şey olarak değil bizatihi kendisi olarak söyleniyor) gibi, yine imgenin yok olarak sadece kendisi olan göstergelerin, görüntülerin hepsini pornografikleştirdiğidir. Yani aynen “yeni gerçek”te olduğu gibi göstergenin, her türlü mecazı dışlayarak, yeniden saf bir nesneye dönüşmesini kast etmektedir.

Baudrillard, tiyatro salonunda, seyircinin oyuna katılan bir oyuncu olabilmesi için sahne ile salonun birbirinden ayrı olması gerektiği gibi, iletişimin gerçekleşmesi için de imge ile öznenin ayrı konumlarda olması gerektiğini vurgular. Fakat der Baudrillard, *reality show* gibi programlar sayesinde, izleyicinin *living, happening* de olduğu gibi gösterinin/gördüklerinin içine gömülmesi söz konusu olmaktadır. Reality show programlarıyla medya, bireyi bir imgeye dönüştürmesiyle (yani olayla canlandırılmış görüntüsünün arasındaki mesafenin kalkması, görüntülerin birbirine karışmasıyla) bu ayrımı ortadan kaldırmaktadır. (Baudrillard, 2005: 75) Bu durumun amatör çekimlerdeki karşılığı araştırıldığında; görüntünün içinde yer alan imgenin, “gerçeklik” algısı yarattığı ölçüde mesafeyi ortadan kaldırdığı ve izleyicinin görüntünün içine gömüldüğü gözlemlenmektedir. Birey, hem görüntü imgesi hem de dikizleyendir.

Bir imgeye dönüşmek demek insanın gündelik yaşamını, mutsuzluklarını, arzularını ve sahip olduklarını sergilemesi demektir. Sırlarından tamamen arınmış olması demektir. Düşüncelerini açıklamak, konuşmak, sürekli iletişim halinde bulunmak demektir. Her an bir imgeye dönüşme olanağına sahip olmak, televizyon haberleri adlı ışığa maruz kalmak demektir. Tıpkı şu yirmi dört saat boyunca yaşamının tüm sırlarını internet üzerinden online yayınlayan kadın gibi. (Baudrillard, 2005:94)

Her şeyin görülmeye değer, görülmek ve haz almak amacıyla üretilebileceğini anlatmak için *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis) adlı filmde sarışın kadının bir yandan konuşurken bir yandan da çişini yaptığı hatırlatan Baudrillard, bu gereksiz sahnenin ve asıl bağıra bağıra anlatmaya çalıştığı şeyin, gerçeklik ve kurmaca düzeyinde karşımıza aynı anda çıkan zincirleme geçişin/akışın her şeye egemen olduğunu söylemektedir. (Baudrillard, 2005:93) “Yeni gerçeğin” bu kadar sahiplenilmesi düşünüldüğünde, verdiği gerçeklik algısının yanında, saydamlık (gerçeğin tamamını görselliğin yörüngesine oturtmak) ile karışık dikizlemek ve dikizlenmek duygusunun (yani görmek, görülmek üzerine kurulan hazzın) da ağır bastığı, bakışımızı rehin alan teşhirciliği de anlaşılabilir. (Baudrillard, 2005:94)

Amatör kameraların “yeni gerçek”i , “teknoloji yolu ile üretilen bir gerçeklik” olarak değerlendirildiğinde, bir iktidar ve denetim aracı olan medyanın amatör çekimleri kullanması dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Yeni gerçek sayesinde saydamlaşan gündelik yaşam ve sıradan insan, Baudrillard’ın tabiriyle “saydamlaştığı ölçüde görünmez hale” gelmekte ve “insanlık artık kurban edilmek yerine birer imgeye dönüşmektedir” (Baudrillard, 2005: 94) Yeni gerçek kavramını kullanmasa da, teknoloji yoluyla üretilen sanal gerçekliğin boyutları üzerine yaptığı tespit, amatör çekimlerin yeni gerçeği üzerinde de işlemektedir. Bunu biraz açmak gerekirse: tüketim toplumunda toplumsal bilincin zayıflaması için bireyselliğin ön plana çıkarıldığı bilinmektedir. Toplumsal kaygıdan yoksun birey, yalnız kaldığı ölçüde hayata ve sisteme tutunmakta ve sistemin devamı için çalışmaktadır. Fakat bireyselliğin kitle

psikolojisini kaybetmeyi tetiklemesi endişesi, bir anlamda “birey” olma durumunun sistemi tehdit etmesi demektir. Burada sistem, iktidar aracı olan kitle iletişim araçlarıyla toplumun kitlesellik özelliğini koruyarak, bireyin kitle reflekslerine sahip olmasını ve aynı zamanda da toplumsal özelliklerin, bireyselliğin yüceltilmesiyle törpülenmesini sağlamak zorundadır. Bu girift yapıyı kurmak isteyen sistemin en büyük yardımcısı gelişen yeni teknolojilerdir. Son zamanlarda gelişen “sanal” ortamların sisteme verdiği desteğe, gerçeklik algısına yeni boyut kazandıran amatör çekim kameralarının yarattığı “yeni gerçek” in de katılacağı öngörülebilir. Şimdiye kadar bu çekimlerin gerçeklik algısına müdahalesi üzerine yaptığımız tespit, etkinin aksi yönde olduğu görüşünü savunmaktadır. Fakat çekimin özellikleri ve boyutları gözden geçirilerek “sık kullanım” durumu da değerlendirilmeye katıldığında (Vattimo’yu hatırlayalım) her “yeni” gelişim gibi ileriye dönük olma özelliğini değil sistemin sabitliğini koruduğu anlaşılacaktır. Bu yönden bakışımızı tazelersek “yeni gerçek” in birer imgeye dönüştürdüğü bireyi, tüketim nesnesi haline getirerek gözün ve bilincin sık oranda karşılaşması ve tüketmesi ile algısal değerinin düşmesine neden olarak saydamlaşmasının söz konusu olacağı düşünülebilir. “Saydamlaşmak” demek görünmez hale gelmek, varlığının değersel karşılığının düşmesi demektir. Bu da, tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi tüketim sisteminin de ayakta kalmak için (Baudrillard’ın tabiriyle) “kurban etme” yöntemi olacaktır. Sanal dünyanın bu işlemini başarı ile yerine getirdiği, kurulan sanal iletişim örnekleriyle gözler önündedir. Yüklenen ve tüketilen her türlü imgenin anlık değer kaybettiği, saydamlaşarak belleklerden silindiği halde, ve “kitleselleşmiş bir yalnızlık” duygusu yüklemesine rağmen, yine de güncel kullanımı büyük bir oranda artmakta ve bir iletişim ve etkileşim alanı olarak kabul görmektedir.

Bireyler varlıklarını ispat noktasında her geçen gün daha çok kendilerini deşifre etmek eğiliminde ve gerçekliğin tüm çıplaklığının kullanılarak oluşturduğu müstehcen imgeleri

(Baudrillard'ın “müsteahcenlik” tanımıyla okunmalıdır) ile “dikizleme kültürü”nü oluşturmaktadırlar.

2.4) Yeni Gerçek ile Haber Olgusunun Yeni Şekli

2.4.1) “Körfez Savaşı Hiç Olmadı” ne demek?

Baudrillard'ın “Körfez Savaşı hiç olmadı” sözü, döneminde çok fazla konuşulmuş, ölen yüzlerce insanı görmezden geldiği gerekçesiyle yazar oldukça fazla eleştiri almıştır. Anlatılmak isteneni biraz açmaya çalışmak yazarın dikkat çekmek istediği “canlı yayın” mefhumu üzerinden amatör çekimlerin de analizinde işimize yarayacaktır.

Günümüzde savaşların medyaya yansıma şekli, gelişen teknoloji sayesinde “anlık” bilgiler ve görüntüler içerisinde “izleme” imkanı vermektedir. Sıcak çatışmadan çok, uçuşan füze ve bomba görüntülerini, “canlı yayın” içerisinde “bir bilgisayar oyunu” ya da “bir film” izler gibi izlememiz söz konusu olmaktadır. Bu görüntü sunumunun verdiği etki, savaşın acı yüzünü algılamamıza imkan vermektan çok, “heyecan uyandıran” aksiyonu içinde uyuşmamıza neden olmaktadır.

Baudrillard, bir eğlence aracı olan televizyonun her şeyi seyirlik hale getirerek olayları bağlamından kopartan yapısı içerisinde, heyecan duygusunu tatmin edecek yeni bir izleme ögesi olarak, savaşın eş zamanlı sunumunu, izleyenler için savaşın tüm gerçekliğini alıp götürdüğünü şu sözlerle ifade etmektedir:

Günümüzde olaylar artık gerçekten olup bitmemektedir. Bunun nedeni “canlı yayın” adı altında gerçekleştirilen üretim ve dağıtımdır-olaylar bu “canlı yayın” denilen haber adlı boşluk içinde kaybolup gitmektedir. Çünkü bu haber düzeni önce olayları tözlerinden arındırmakta, daha sonra yapay bir yerçekimi ortamı yaratıp onları

“gerçek zamanlılık/eş zamanlılık” adlı yörüngeye oturarak bu kez de tarihsel özlerini emmekte ve ardından politika ötesi bir yer haline gelmiş olan haber sahnesine sunmaktadır. Olay-olmayan-olayla hiçbir şeyin olup bitmediği bir yerde karşılaşmaz. Tam tersine olay-olmayan-olayla herşeyin durmadan değiştiği, sonu gelmeyen bir güncellemeyle gerçek zamanlı kesintisiz bir sürekliliğin yaşandığı yerde karşılaşmaktadır. Bu herşeyi aynı düzeye indirgeme anlayışı, bu duyarsızlık, olayın sıfır derecesi denebilecek bu pespayeliğe yol açan şey de zaten budur. (Baudrillard, 2005: 120-121)

Gerçek zamanlı sunumu algılamak önemlidir. Zira gerçek zamanlı sunum- yani canlı yayın- zaman olgusunun psikolojik boyutuyla ele alındığında, biçimin kendisinin de ne kadar yönlendirici özelliği olduğunu ortaya çıkarmaktadır. McLuhan’ın dikkat çektiği bu noktaya Baudrillard’ın katkısı şöyledir;

Genelde düşünce biçimimiz imkansızdan mümkün, sonra da gerçeğe doğru yükselen bir hattı izlemektedir. Gerçek bir olayda gerçek ve olası aynı anda algılanmak ve düşgücü de aynı zaman dilimi içinde devreye girmek durumundadır. Bu gerçek zamanlılık denilen şeyin sahip olmadığı bir zamansal derinliğe sahip, tanık olunan olayın olup bittiği zaman dilimi içinde geçerli olan bir özelliktir. Çünkü gerçek zamanlı sunum ve olaya karşı bir tür saldırı olarak yorumlanabilir. Sanal görüntünün anımsal özellik ve modellerin gerçeğin yerini aldıkları bir ortamda zamanın psikolojik boyutuyla olayın başı ve sonu denilen şey elimizden alınmaktadır- canlı olarak sunulamayan zaman dilimi (banttan yayın gibi) gerçek zamana (canlı yayına) oranla, bir anlamda, kayıp zaman olarak nitelendirilmektedir. (Baudrillard,2005:131)

Gerçek zamanlı sunum gelecek ve geçmiş adlı zamansal boyutların yanı sıra tarihsel zaman ve gerçek olayın da ortadan kalkmasına yol açmaktadır... Gerçek zamanlı sunum, haberler içinde yer alan ve bir olayın hemen o an, imge olarak sunumundan başka bir şey olmayan gerçek olayı bile yok etmektedir. (Baudrillard, 2005: 132)

Televizyon seyircisi özellikle canlı yayınlarda diğer seyircilerle birlikte eş zamanlı olarak aynı mekanda bulunuyormuş duygusuna kapılmakta ve McLuhan'ın tabiriyle “global köy”de hep birlikte anlık tecrübeler edinmektedir. Bu durum seyircinin herkesle aynı anda ve aynı mekânda bulunduğu hayalini ifade eden “sanki” duygusunu pekiştirmekte ve nihayet gerçek ile gerçek-dışı arasındaki sınırı saydamlaştırmaktadır.

Baudrillard aynı zamanda gerçek zamanlı sunumun bir gerçeklik kanıtı olarak gösterilmeye çalışıldığı üzerinde de durmaktadır:

İletişim, haber ve şu bitip tükenmek bilmeyen karşılıklı etkileşim alanına özgü “gerçek zamanlılık” (eş zamanlılık) denilen şey; zamana ve olaya özgü kusursuz bir ikna aracıdır. Herşeyin eş zamanlı bir şekilde olup bittiği ekran üzerinde, birkaç tıklamayla gerçekleştirilen dijital müdahale sayesinde, insana mantıklı görünen her şey sanal düzeyde mümkün olmaktadır. (Baudrillard, 2005:131)

Bu nokta amatör çekim kameralarını anlamlandırılmamızda önemlidir. Canlı yayının zamana ve olaya karşı izleyiciye sunduğu ikna edici “delilliği”, benzer bir duygu yaratması bakımından amatör kamera çekimleri içinde geçerlidir. Kameranın olay anında ‘orada’ olması fikri, aynı anda izleme imkanını vermese de ‘olayın kendisini’ sunması bakımından aynıdır. Baudrillard;

Olaya, naklen sunulan olay görüntüleri tarafından kısa devre yaptırma işleminin en açık ve seçik şekilde görüldüğü yer medya evrenidir... Haberciler sanki olaydan önce olay yerine ulaşmış gibidirler. Bir felaket yaşandığında gazeteciler ve foto muhabirleri

(kameramanlar) yardım ekiplerinden önce olay yerine ulaşmaktadırlar. Ellerinden gelse felaket öncesinde orada olurlar (Baudrillard, 2005:122)

eleştirisini yapmıştır. Buradaki eksik noktayı da olay anında orada olması özelliğiyle amatör kameraların doldurduğu söylenebilir.

Gösteri çağını başlatan başlıca kitle iletişim aracı televizyon olmuştur. Televizyondan gelen bu görsellik diğer kitle iletişim araçlarına yayılmış, böylelikle görsellikle birlikte gelen gösterinin habere büyük bir etkisi olmuştur. Bu etki haberdeki gerçeklik unsurunu olumsuz yönde etkilemiş, haberdeki anlam ve görüntü dengesini görüntü lehine bozmuştur. (Rigel, 2005:245) Haberdeki gösteri ögesi arttıkça, anlam ve gerçeklik de bir yokoluş sürecine girmiştir. Artık haberdeki anlam ve gerçeği süsleyen bir öge yani görsellik ögesi söz konusudur. (Rigel, 2005:246) Haber oranı ile anlam arasındaki dengenin anlaşılmasında bize yol gösteren en önemli olaylardan biri “Körfez Savaşı”dır. Kuramcının pornografik bir savaş olarak nitelendirdiği bu savaş, aşırı haber ile anlam ya da anlamsızlık arasındaki ilişkileri çok iyi bir şekilde ortaya koymaktadır. Yani Körfez’de savaş, gösteri çağının en iyi örneklerinden biridir. (Rigel, 2005:246)

Körfez Savaşı sırasında yapılan yorumların hiçbirinin anlam yararına olmadığı görülmüştür. Sözde bilgilerle dolu olan bu yorumlar haberin kapsamına girmemektedirler. Pek çok olayla birlikte Körfez Savaşı’nda da anlam ikinci plana itilmiştir. Böylece haber üretmek zorunda olan medyalar, kuramcı tarafından haberin ahlaksızlık aşaması olarak görülmeye başlanmıştır. Ona göre Körfez Savaşı’nın medyadaki yansıması, kitlelerin gösteri istemelerinin bir sonucudur. (Rigel,2005:246)

Körfez Savaşı, ilk kez bir savaşın bütün dünyaya naklen anlatıldığı için de önemlidir.

TV ekranına kan sıçratma, önceden tanımadığımız bir kavramı ortaya çıkardı. Silahlar konusunda amatör uzmanlar kesilen izleyiciler, ilk anlarda gerçek yaşamda olup

bitenle bunun sunuluşu arasındaki farkın ayırdına varmadılar. Gizemleştirilen teknolojidenden etkilenen insanlar, imajın imajını izler duruma geldiler” böylece iletişim teknolojisiyle eş anlamlı olarak sunulan savaşın birinci elden tanığı olduğunu sanan insanlar aslında “ölümü naklen izlemek için” televizyon karşısına oturmuş oldular. Oysa ölümü naklen izleme yönündeki çağrı, savaştan haber alma hakkının karşılığı değildi.(Rigel, 2005:248)

Körfez’deki savaşın “naklen izlenen bir savaş” olması, izleyicinin, savaş olgusunun içindeki tüm insani değerlerin yerle bir olması durumunu görememesine ve bir şov programı izlercesine duyarsızlaşmasına neden olmuştur. Bu duyarsızlık canlı yayın denilen teknik sayesinde görüntülerin bağlamından kopuk parçalar olarak sunulmasından ileri gelmektedir. Amatör çekimlerin görüntülerindeki parçalanmış gerçeklik ele alındığında da benzer bir durumla karşı karşıya kalınmaktadır. Bütünün resmini görmemizin mümkün olmadığı olaylarda anonim çekimler verdikleri parçalı görüntülerle bağlamı oluşturmada yetersiz kalmakta ve yayınlayanların sunumlarında birer gerçeklik motifleri olarak birbirine dikilmektedir. Sahip olduğu ikna edicilik özelliğiyle oluşan manipülatif alanın Körfez Savaşı’ndaki gibi kullanımının oluşabilmesi gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır.

2.4.2) Haberde Amatör Çekimlerin Güncel Kullanımları:

Dünyanın dört bir yanından haber toplamak zorunda olması kitle iletişim araçlarının aynı anda birçok yerde olması zorunluluğunu gerektirmişse de, bunun fiziken mümkün olmadığı bilinmektedir. Güncel haberi yakalamak zorunda kalan TV kanalları, sahip oldukları çekim ekiplerini belirledikleri öncelikler üzerinden dünyanın birçok bölgesine dağıtmışsa da bu ekiplerin olayın olduğu anı ve yeri bilmeleri mümkün olmadığından hazırlayacakları haber, olayın oluş zamanının sonrasına denk düşmek zorundadır. Burada “vatandaş muhabir”,

“gönüllü muhabir” gibi birçok isimle anılan sıradan insanın yaptığı muhabirlik devreye girmektedir. Çevresinde olan enterasan olaylara tanık olan kameralı sıradan insanların yaptığı amatör çekimler sayesinde olayların sıcak görüntülerine ulaşılabilmektedir. Bu uygulama sayesinde “gerçek görüntüler” oldukça az maliyetle izleyici ile paylaşılmaktadır.

“Vatandaş muhabirler”; çoğu zaman tesadüfen (amaçsız veya sırf anı olsun diye) yaptıkları çekimler sayesinde kaydettikleri olayların önemli olması söz konusu olabilirken, kimi zaman da tanıklığını yaptıkları olayların, dünyanın öbür ucundaki insanların da tanıklık etmelerini sağladıkları için vazgeçilmez bir konumda olduklarını bildiklerinden, can güvenliklerini bile tehlikeye atarak bu görevi yerine getirmeye gönüllü olurlar.

İnternet ortamında oldukça çeşitli olan bu amatör çekimler, arz ettikleri öneme göre (ya da önemli olduğunun düşünülmesi istenen haberler arasına girdikleri ölçüde) haber bültenlerinde de yerlerini almaktadır. Olayın etkisinin büyüklüğü yanında, güncelliği ve beklenmezliğide önem derecelerini belirler. Bunlara tsunami, deprem, sel gibi doğal afet görüntüleri, çatışma anları ya da kazazedelerin görüntüleri gibi örnekler verilebilir.

Bunun yanında bizim asıl konumuz olan “delil” olma özelliği de vardır (ki haberin en çok ihtiyacı olan “gerçeklik” vurgusunun en önemli unsurudur). Klasik manipülasyon yöntemlerinin de (küçük bir kitleyi büyük bir kitle gibi gösterebilen çekim teknikleri, aslında pek de önemli bir olay olmayan bir anı büyük bir heyecan içerisinde yansıtabilmek gibi) kullanılabildiği amatör çekimler, daha önce bahsettiğimiz ‘amatör kameranın gerçeklik duygusu’yla birleşince görüntülerin manipülasyona uğrama ihtimali izleyici tarafından görülememektedir. Bu sayede, yukarıda bahsettiğimiz gibi “şahit olunması imkansız” olan ama dünyanın ortak bir şekilde merakla beklediği “Saddam Hüseyin’in idamı” gibi tekil örnekler yaratılabilmektedir.

Bu görüntü üretim ve yayım teknolojisi sayesinde bir duygunun kitleselleşmesi de mümkün hale gelebilmektedir. Buna verilecek en güzel örnekler son dönemlerde meydana gelen Mısır, Suriye, Libya gibi ülkelerdeki kitlesel hareketlerin oluşmasında ciddi katkıları olan isyan görüntülerinin amatör çekimlerle üretilerek yayına verilmesi olacaktır. Zaten uzun yıllardır devam eden ve rahatsızlık yaratan baskıcı yönetimlere karşılık vermek için bekleyen bir kitle, bu görüntüler eşliğinde yalnız olmadıklarını ve arkalarından gelecek olanların varlığını görebilmiş ve kendilerine duydukları özgüvenleri perçinleşerek isyanı başlatabilmiştir. Bu görüntülerin amatör kameralarla üretilmesinin yarattığı duygu; kendi kameralarıyla kendi desteğini gösteren halkın isyancıların ihtiyacı olan özgüveni vermesidir. Bu duyguyu ne kendi ülkelerindeki haber kameralarının verebilmesi (zira baskıcı yönetimin güdümündedirler) ne de başka ülkeden gelen haber kameralarının yani profesyonellerin (saptırabileceğinin bilinmesi sebebiyle) üretebilmesi mümkün değildir.

“Gündem yaratma”nın kitle iletişim araçlarının önemli bir özelliği olduğu bilinmektedir. Yaratılan yeni gündem maddesi kimi zaman gündemde olan fakat unutturulmak istenen başka bir olay veya durumu gölgede bırakmak içinde kullanılabilir. Amatör çekimlerin izleyici üzerindeki etkin iknası sayesinde yaratılabilecek yeni bir gündem maddesi daha baskın bir şekilde zihinleri meşgul edebilmektedir. Bu yeni gündem maddeleri mümkün olduğu ölçüde toplumun vicdanına hitap edebilecek kitlesel bir gündem değişikliği yaratabilecek konulardan seçilmektedir. Buna verilebilecek son örnek de tüm kamu vicdanını sızlatan bir haber olan ve hastane yönetiminin devletten daha fazla para alabilmek için alıkoyduğu bir oda dolusu bebeğin genç bir hemşirenin telefon kamerasından izlettirildiği görüntüleri olabilir. Gündemi başka bir haberle değiştirmek mümkün olsa da, hem içerik bakımından rahatsız edici, hem de biçim itibarıyla ikna edici bir konunun sunumu ülke gündeminde bir kaç hafta kalması ve ev sohbetlerinin ana konusu olacak kadar etkin olması oldukça zordur.

Haber bültenlerinde sayıları her geçen gün artan amatör çekimlerle üretilen haberlerin kullanım amaçları da farklılaşma eğilimine girebilmektedir. Bu sebeple araçsal mesajları değerlendirilmeye alınarak yapılacak bu haberlerin analizi her geçen gün daha elzem olmaya başlamıştır. Bir manipülasyon tekniği olarak kullanıma müsait yapısı sebebiyle, sadece bir görüntü üretim teknolojisi olarak değerlendirmesi, gelişen “yeni gerçek” görüntülerin değerlerinin algılanmasına engel teşkil edebileceği gibi iletişimin girdiği yeni evrenin de ıskalanmasına neden olacaktır.

2.4.2.1) Saddam Hüseyin’in İdamı:

Saddam Hüseyin’in “ıdam sahnesi”nin infazın gerçekleştirildiği günün sabahı haber bültenlerine servis edilmiştir. Her yönüyle çelişkili ve tartışmaya açık olan bu olay, amatör kameralar üzerinden yaratılan gerçeklik algısının manipülasyon tekniği olarak kullanılmasına güzel bir örnektir.

Olay sonrası yapılan yorumların büyük çoğunluğu, bu idamın gerçekliğinin ön kabulü üzerine şekillenmektedir. Zira ortadaki görüntü “ikna edici” bir “delil” niteliğindedir ve Saddam Hüseyin’in avukatı ve ailesi de olayın gerçekliğini onaylamıştır. Küçük bir kesim ise görüntüdeki kişinin Saddam Hüseyin olmadığını savunmuştur. Gerçek Saddam Hüseyin’in fiziki özelliklerinden ayrıntılı bir şekilde bahseden bu yorumlar komplo teorileri olarak görülüp ciddiye alınmamışsa da akıllarda soru işareti bırakmayı başarmıştır. Fakat asıl sorulması gereken soru görüntüdeki kişinin Saddam Hüseyin olup olmadığı değil, bu görüntülerin gerçek olup olmadığıdır.

Görüntüleri irdelenmeden önce kısaca bu görüntülerin sunumunu incelemek gerekmektedir.

Saddam Hüseyin'in Yakalanma Görüntüleri Neden Amatörce?

Askerler tarafından kaydedilen ve Saddam Hüseyin'in yakalandığı yeri anlatan görüntülerde yapılan ciddi hatalar ABD'nin yalan haber üretme üzerindeki ısrarını tüm kamuoyuna kanıtlamıştır. Zira bu görüntülerde, Saddam Hüseyin'in yakalandığı çukurun bulunduğu bahçe yer almaktadır. Aralık ayında yakalandığı idda edilen Saddam Hüseyin'in yakalandığı bahçenin görüntüleri yine aralık ayı içerisinde haber bültenlerine servis edilmiş, fakat görüntüde bulunan ayrıntılar, bu görüntülerin gerçeği yansıtmadığını ortaya koymuştur. Bahçede yer alan kurutulmaya bırakılmış hurma görüntüleri, çekimin yapıldığı zamanın aralık ayı olmadığını, çekimin bölgede kurutulma işleminin yapıldığı yaz ayları içerisinde yapıldığının kanıtıdır. Bahçe sahibiyle yapılan röportaj da bu yalan haberi ortaya çıkaran ikinci faktördür. Daha önce defalarca bahçesine gelip arama yapan ve ardından çekim yapıp giden askerleri anlatan bahçe sahibi, Saddam Hüseyin'i hiç görmediğini ve şayet Saddam Hüseyin'in bahçesinde yakalansaydı yaşamasının mümkün olamayacağını ya da en iyi ihtimalle hapse konulmuş olması gerektiğini ifade etmiştir. Durumun ortaya çıkmasının ardından yazılı bir açıklama yapan ABD yönetimi görüntülerin gerçeği yansıtmadığını kabul etmiş ve “canlandırma amaçlı bir kayıt” olduğunu itiraf etmiştir. Saddam Hüseyin'in yakalanacağı mekanın birkaç ay önce çekime alınması, yazılan senaryonunda inandırıcılığını yitirmesine neden olmuştur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta amatör bir asker tarafından kaydedilen kötü çekimlerin canlandırma amaçlı yapılması ve kaydın “gerçek görüntüler” olarak sunulmasıdır. Canlandırma amacıyla çekilen bu görüntünün profesyonel bir kamera ile düzgün bir şekilde gerçekleştirilmesi mümkün iken neden böyle bir çekim tercih edilmiştir?



Fotoğraf 1) Saddam Hüseyin'in yakalandığı idda edilen bahçe.

Saddam Hüseyin'in “İdam Sahnesi”

“Saddam senaryosu”nun en güzel örneklerinden birini teşkil eden “ıdam sahnesi” yine amatör bir kamerayla (cep telefonu kamerasıyla) kaydedilmiş ve servis edilmiştir.

Saddam Hüseyin'in bir Amerikan ajanı olduğuna dair teoriler ortada dolaşmaktayken ve Saddam Hüseyin'in idam edilmeyeceğini, sadece ettiklerini söyleyeceklerini düşünen büyük bir kitlenin ikna edilmesi gerekmektedir, ABD, idam öncesinde “ıdam anının kaydının asla televizyonlara verilmeyeceği”ni açıklamıştır. Bu noktayı bir kenara bırakarak görüntünün analizine geçtiğimizde başka enteresan durumlarla karşılaşırız:

- 1) İdam görüntüsü bu yasak üzerine profesyonel bir kayıtla çekilmemiş, cep telefonu kamerasıyla, büyük bir çekinceyle oldukça amatör bir şekilde kaydedilmiştir. Ve ne enteresandır ki bu görüntüler, olayın hemen ardından ABD'nin desteklediği Irak devlet televizyonu tarafından servis edilmeye başlanmıştır.
- 2) İki farklı kameranın görüntülerinin servis edildiği anlaşılmaktadır. İlk kameranın görüntülerinde: Saddam Hüseyin'in salona geliş anı ve yağlı ipin boynuna geçirilişi mevcuttur. Saddam Hüseyin ve yanındaki yüzleri kapalı cellatların yüzlerine tutulan

cep telefonu kamerası ile kayıt yapıldığını bildikleri anlaşılmaktadır. Zira kamera alelade ortada çekim yapmaktadır. İdam anına geçildiği sırada görüntüler kesilmiştir.



Fotoğraf 2) Saddam Hüseyin'in idamından 1. kameranın görüntüsü

- 3) İkinci kamera idam alanının altında ve salonun solunda bulunmaktadır. Bu kamera görüntüsünün başında yine yukarıdaki kameranın kaydettiği ipin boyuna geçirilme anı mevcuttur. Yalnız bu kamera yukarıda konumlandırılan kameraya göre oldukça ürkek ve sallantılı çekim yapmaktadır. Bu kamera idam sürecince kayıt yapmıştır.
- 4) İdam görüntüleri boyunca patlatılan flaşların görülmesi mümkündür. Bu da orada çok sayıda fotoğraf makinesinin (ve belki kameranın) bulunduğunu göstermektedir. Görüntü alınmasının yasaklandığı hatırlandığında oldukça tuhaf bir hal alan bu durum bu iki kameranın dışındaki diğer görüntüleri görememe nedenimizi de sorgulamamıza sebep olmaktadır.
- 5) İdamın görüntüsünü göstermeyen yukarıdaki kamera gibi rahat bir çekim yapmadığı anlaşılan aşağıdaki kamera, korku ve endişeyle çekim yapıldığını ispat etmek istercesine tam idam anında sallanmaya başlamakta ve sürekli başka görüntülerin (merdiven gibi), idam sahnesi görüntüsünü keserek araya girmesine neden olmaktadır. Bu durum idamın gerçekleştiği an zirve noktası yapmış ve Saddam Hüseyin'in üzerinde bulunduğu kapakların açılmasıyla düşüş anı devamından koparılmıştır. Tekrar Saddam Hüseyin'in üzerine döndüğünde seçilmesi oldukça zor bir şekilde,

Saddam Hüseyin'in kafası ipin ucunda görülmektedir. Bu görüntülere dikkat edildiğinde vücudun tüm kısımlarının görülmediği, görüntülerde sadece kafanın yer aldığı ve karanlık bir ortam olması sebebiyle zeminle ilişkisinin seçilemediği görülebilir. Sinema teknikleri böyle bir sahnenin çekilmesinin hiç zor olmadığını göstermektedir. Aksine bu basit görüntü hilesi birçok yönetmen tarafından terk edilmiş daha gerçekçi sahne tasarımlarına ihtiyaç duyulmuştur.

6) Burada sorulması gereken soru; böyle oldukça basit bir hile ile yapılan çekimler sinema izleyicisini tatmin edemeyeceği düşünülerek rafa kaldırılmışken, neden haber izleyicisi tarafından görüntü hilesi gibi algılanmadığıdır.

7) Görüntüler boyunca konuşulan her cümleyi tek tek çeviren, sözler aracılığıyla



fotoğraf 3) İdam sonrası Saddam Hüseyin'in görüntüsü

çözümleme yapmaya çalışan analistlerin en kuşkucu olanları bile, izleyicileri bu gerçeğin kabulü üzerinden yönlendirmiştir. Konuşulnlardan idama gelenlerin Muktedir el Sadr ile ilişkisi yorumlanmaya çalışılmış, Saddam Hüseyin'in başı dik bir şekilde ölüme gitmesi üzerine; katil mi yoksa bir asi kral mı olduğu tartışılmış, Saddam Hüseyin'in sakallı görüntülerinin verilme nedeninin, dublörlerinde olmayan gamzesini gizlemek olduğu söylenmiş ve görüntülerdeki Saddam Hüseyin olmadığı iddia edilmiştir. Bunun

yanında “Neden apar topar asıldı? Konuşmasından korkulduğu bir konunun mu olduğu? Duasını bile bitirmeden ipinin çekilmesinin ahlaki yanı? Bir müslüman olan Saddam Hüseyin’in neden bayram günü idam edildiği? Bu düşüncenin altında ne gibi politik sebeplerin olduğu?” gibi konuyu farklı açılardan ele alan çok sayıda bakış ve yorum olmuştur. Bu yorumların tek ortak noktası ise “Burada bir adamın idam edildiği”dir.

8) Kare kare incelendiğinde ortada bir idamın olduğuna dair bir kanıtın bulunmadığı anlaşılacağına rağmen bu konu hiç kimsenin ilgisini çekmemiştir. Bunun bilinçli bir manipülasyon tekniği olma ihtimalinin dışında (en güzel manipülasyon tekniği izleyicinin ilgisini başka noktalara kaydırmaktır) görüntü üretiminde kullanılan tekniğin uyuşturucu etkisi de olabilir. Analistler bilinçli ya da bilinçsizce konunun bu yönüne bakmamış ve izleyicilerin de bakmasına izin vermemiştir.



Şekil 2) Medya’da yer alan Saddam Hüseyin analizi:

Yukarıdaki tüm çelişkilere rağmen yapılan tüm yorumların, idamın gerçekleştiği önkabulünde olması, gerçeklik algımıza yön veren faktörlere bakmamızı gerekli kılmıştır. Bu sebeple amatör kameraların manipülasyona açık gerçeklik yaratma etkisi tartışılmalı, aracın yarattığı “yeni gerçek”in mesajsal özelliği göz önüne alınmalıdır.

Senaryo gibi tasarlanan ve birer gösteri nesnesine dönüşen gerçekliğin, gerçeğin içine gömülü tüm duygu ve anlamlandırma sürecini yerlebir ettiğini ifade eden Baudrillard'ın “Körfez Savaşı hiç olmadı” çözümlemesi hatırlanmalıdır. Baudrillard'ın bu cümlesi, “yüksek sesle söylenen yalanlara, fısıltıyla cevap verilmez” bakışı sebebi ile abartılı bir tarz kullanmasından ileri gelmektedir.

Saddam Hüseyin'in “idam sahnesi” örneğiyle deşifre etmeye çalıştığım (ve Körfez Savaşı ile aynı dayanak noktalarına sahip) cep telefonu kamerasıyla sunulan bir görüntünün manipülatif yanı için benzer bir cümle söylemek mümkündür. Fakat bu tezin amacı, amatör çekimlerin birer gerçeklik delili olarak kabullenilmesinin sebepleri ile olası sonuçları üzerine düşündürmek olduğundan Baudrillard gibi iddialı bir sonuç cümlesi olmayacaktır. Belki bir soru olarak akıllarda yer etmesi için “Saddam Hüseyin'in idamı hiç olmamış olabilir mi?” demekle yetinilmelidir.

Değerlendirme ve Tartışma

Televizyon ya da bilgisayar gibi ortamlarda sıklıkla karşımıza çıkan amatör kamera görüntülerinin, (Baudrillard'ın bakışı referans alınır) zihinsel imgeyi ortadan kaldırdığı düşünülebilir. Zira görüntüdeki pornografikleşen imge zihinsel bir süreç bırakmaksızın algıya kendini kabul ettirmektedir. Fakat burada katılmadığım nokta, aracın kullanımı esnasında deneyimsel tamamlama sürecinin gözden kaçmasıdır. Pornografikleşen (maksimum çıplak anlam içeren) görüntü, iletişim modellerinde “gürültü” olarak adlandırılan (iletişimi sekteye uğratan) öğeler sebebiyle “eksik” bir maddesel imgeye dönüşmüştür. Algı kuramında geçen insanın eksik enformasyonu bilinçsizce tamamladığı hatırlandığında bu eksikliğin bilinçdışı süreci içerisinde “deneyim” olgusuyla tamamlandığı anlaşılabilir. Dolayısıyla ortada bilinç düzeyinde olmasa da bilinçdışı düzeyinde zihinsel bir faaliyet vardır. Bu faaliyet, imgeyle kurulan ilişkiyi güçlendirmekte, bireyin kendi deneyimsel tamamlamasının (öznel çıkarsamasının) dış etkiden (manipülasyondan) bağımsız algılanması söz konusu olabilir. Oysa, toplumun ortak kabul gördüğü maddesel imgelerin barındırdığı “ortak anlam” “zihinsel imge”nin tam olarak kendisidir. Bu imgelerin “gürültü” ögesi (kadrajın dışına çıkan görüntü, işitilemeyen ses gibi) ile işlenmesi de algı sürecinde öznenin aktifleştığının göstergesidir.

SONUÇ:

Modern yaşamda, biyolojik gözün güvenilirliği kalmamışken, elektronikleşen optik gözün “yorumsuz”luğunun “kanıt” olarak kabul edilmesinin sebebi, ihtiyaç haline gelen “gerçeklik duygusuna” cevap veremeyecek kadar deşifre olan profesyonel kameraların karşısına, amatör kameraların ortaya koyduğu gerçeklik suretlerinin (simulakrlarının), yukarıda bahsettiğimiz tüm özellikleriyle ikna edici bir alternatif oluşturmasıdır.

Baudrillard’ın bahsettiği “gerçeklik” kavramındaki kırılma, sosyal bir nesne olan amatör kameralar sayesinde manipülatif bir alana taşınmıştır. Saddam Hüseyin’in idamı örneğinde olduğu gibi görüntünün gerçekliğinden şüphe edilmemesi, akıllara, amatör kameraların manipülatif alanından faydanılarak benzer kullanımların çoğaltılmasının mümkün olacağını getirmektedir.

Aynı zamanda doğal bir dürtü olsa da bu güne kadar “ayıp” olarak karşılanan ve bastırılan dikizlemenin yeni bir kültürel form olarak ortaya çıkmasına neden olduğu görülmektedir. Amatör kameralarının kültürde yarattığı bu eşik, kitlesel olarak tatmin etmeye çalıştığımız dikizlemenin meşru daireye taşınması bakımından ele alınmalı ve kültüre yerleşen “hakikati araştırma noktasındaki haklılık” rolüne bürünmesindeki sonuçlar tartışılmalıdır. Zira izleyici, bir “gösteri nesnesi” yaptığı hakikati,- yeni bir anahtar deliği olan- amatör kameralar eşliğinde araştırmada bir beis görmemekte ve yeni ‘gerçeklik’ görüntüsü olarak toplumsal bir kabule gidip kendini aklamaktadır.

Bu sebeplerden dolayı, “amatör kamera”nın sadece bir teknolojik yenilik olarak değil sosyolojik bir unsur olarak ele alınması ve sosyopsikolojik etkilerinin irdelenmesi gerekmektedir. Çalışma boyunca “amatör kameraların araçsal mesajı”, “aletin yapısal özellikleriyle tüketim kültürü içindeki gerçeklik imgelerine kazandırdığı hipergerçeklik” bu amaca hizmet etmek için tartışılmaya çalışılarak, yeni araştırmalara imkan tanıyan sorular öne

sürülmüştür. “Araçsız bakış” gibi algılanan yeni optik aletin “Anahtar deliği” metaforuyla açıklanması, tüketim kültürünün devamlılığına hizmet eden “yeni”nin amatör kameralar eşliğinde gerçeklik ihtiyacına cevaben ürettiği gerçekliğinin de “yeni gerçek”ile kavramsallaştırılması, yapılacak yeni araştırmalara katkı sağlamak için ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA:

Abisel, Nilgün. “Sessiz Sinema”. (Ankara 1989). 14.

Adanır, Oğuz. *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayal Et Kitap, 2008.

Ana Britanica, İstanbul: Ana Yayıncılık. Cilt 1. 15. basım. 2005.

Arnheim, Rudolf. *Görsel Düşünme*. Çev. Rahmi Ögdül. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Arslan, Umut Tümay. “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”. *Kültür ve İletişim* 12. 2009. 9-38.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000.

Baudrillard, Jean. *Sessiz Yiğınların Gölgesinde - Toplumsalın Sonu*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003.

———. *Simülarklar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.

———. *Simgesel DeğişTokuş ve Ölüm*. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002.

———. *Tüketim Toplumu*. Çev. Ferda Keskin ve Hazal Deliceçaylı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

———. *Şeytana Satılan Ruh - Ya da Kötülüğün Egemenliği*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu BatıYayınları, 2005.

Berger, John. *O Ana Adanmış*. Çev. Müge Gürsoy Sökmen ve Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Binbaşioğlu, Cavit ve Etkin Binbaşioğlu. *Endüstri Psikolojisi*. Ankara: Kadioğlu Matbaası, 1992.

Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Erdem, Selman. *Psikoloji Lise 2*. İstanbul: Fil Yayınevi, 1986.

Genosko, Gary. *McLuhan and Baudrillard: The Masters of Implosion*. New York : Routledge, 1999.

Horracks, Christopher. *Baudrillard ve Milenyum*. Çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Everest Yayınları, 2000.

Kahraman, Hasan Bülent. *Cinsellik Görsellik Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

McLuhan, Marshall. *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

———. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge, 1997.

———. *Yaradığımız Medya–Medyanın Etkileri Üzerine Bir Keşif Yolculuğu [The Medium is the Message]*. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık, 2005.

Memduh, Yağmur. “*Film Ebatlarının 100 Yılı*”. *Broadcasterinfo*. Kasım-Aralık 2008.

———. “*Sinemayı kim icat etti, Lumiere Sinematografi bir mit midir?*”. *Broadcasterinfo*. Eylül 2009.

Mitchell, W., *The Reconfigured Eye – Visual Truth in The Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts. London: The MIT Press, 1994.

———. *Iconology : Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

Niedzviecki, Hal. *Dikizleme Günlüğü*. Çev. Gökçe Gündüç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Rigel, Nurdoğan ve diğeri. *Kadife Karanlık; 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*. İstanbul: Su Yayınevi, 2005.

Şentürk, Rıdvan. “Film, Gerçeklik ve Bilinç”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Yıl:7. Sayı:13 (Bahar 2008):159-174.

Şenyapılı, Önder. “Sinema”. *Sinema 27*. (1997): 72-76.

Türkoğlu, Nurçay. *Görü-Yorum: Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*. İstanbul: Der Yayınları, 2000.

Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1991.

İnternet Kaynakları:

www.tdk.org.tr

www.teknik-bilim.com

www.palmiye.tk/fotograf-makinesi-fotograf-makinesi-icadi-kisa-tarihcesi-tarihin-ilk-fotograf-makinesi