



**Sosyal Bilimler  
Enstitüsü**

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI  
İLETİŞİM BİLİMLERİ DOKTORA PROGRAMI

**KLASİK TEN MODERNLİĞE ZAMAN-MEKÂN  
TECRÜBESİNİN DÖNÜŞÜMÜ: BİR KİTLE İLETİŞİM  
FORMU OLARAK SİNEMA**

Doktora Tezi

EYÜP AL

İSTANBUL, 2020

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI  
İLETİŞİM BİLİMLERİ DOKTORA PROGRAMI

**KLASİK TEN MODERNLİĞE ZAMAN-MEKÂN  
TECRÜBESİNİN DÖNÜŞÜMÜ: BİR KİTLE İLETİŞİM  
FORMU OLARAK SİNEMA**

Doktora Tezi

EYÜP AL

Danışman: PROF. DR. ARTUN AVCI

İSTANBUL, 2020

## ÖZET

Bu çalışma insanın gündelik zaman-mekân tecrübesinin inşa edilmesinde kitle iletişim araçlarının oynadığı rolü teknolojik determinizmden hareketle incelemektedir. Bireyin ve toplumun tarihsel açıdan geçirdiği safhalara değinilmekte, ardından kitlenin içine doğduğu tarihsel ve sosyal şartlar ele alınarak kitle ve kitle iletişimi arasında bağ kurulmaktadır. Tez çalışmasında kitle iletişiminin içeriğine değinmeden, sadece yapısı üzerinden analiz gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda klasik kitle iletişim teorilerinin yaklaşım biçiminin dışına çıkılmakta ve teknolojik determinist yöntemle formun ya da aracın merkeze alındığı kitle iletişimi tartışması yapılmaktadır.

Bireyin ve kitlenin içinde bulunduğu koşullardan hareketle klasik ve modern dünyanın tarif edilerek buradaki devamlılıkların ve kopuşların irdelenmesi ile farklı bireysel ve toplumsal yaşama biçimlerinin varlığına değinilmektedir. Klasığın yerini modernin aldığı tarihsel süreçte, zaman ve mekân tecrübesi dönemlere göre değişiklik arz etmektedir. Zaman-mekânın hem klasik hem de modern dönemlerdeki tecrübesinden hareketle kitle iletişim araçlarından bazılarının bu değişimi nasıl var ettiği ve görünür kıldığı değerlendirilmektedir.

Kitle iletişim araçları klasik dünyadan modern dünyaya geçişi sağlayan en önemli unsurların başında olduğu gibi insanın zaman-mekân tecrübesini de şekillendirmektedir. Tez, sinema alanına odaklı bir çalışma olmamakla birlikte esas örneklerini son bölümde sinema üzerinden vermektedir. Ancak oraya gelene kadar, iletişim sosyolojisinin gerekliliği olarak diğer kitle iletişim araçlarının gündelik tecrübe üzerindeki yansımalarına odaklanılmakta ve bunların hiçbirinin birbirinden bağımsız unsurlar olmadıkları gösterilmektedir.

Tezin ana iddiası sinemanın inşa ettiği zaman-mekânın hem modernlikle hem de postmodernlikle örtüştüğü ama klasik düzenle hiç örtüşmediğidir. Sinemada zaman-mekân parçalı, eklektik, sentetik ve kurgu vasıtasıyla sonradan bir araya getirilebilir bir tecrübe yaratmaktadır. Bu tez yapısal ve kavramsal bir analize giriştiği için filmlerin incelenmesi de zaman-mekân kavramları eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Filmler, teknolojik determinizmin sınırlarını aşmama çabası içerisinde zaman-mekân tecrübesini nasıl kurguladığıyla ve bunun gündelik tecrübeden farklılaşan ve örtüşen yanlarıyla birlikte sinematografik olarak incelenmektedir. Bu çalışmada kitle iletişim araçlarının klasik zaman-mekân tecrübesinden daha farklı hem modern hem de postmodern özellikler sergileyen bir zaman-mekân tecrübesi inşa ettikleri görülmektedir. Bireysel ve toplumsal yaşamın, kitle iletişim araçlarının, özellikle de sinemanın etkisi altında şekillendiği ve bu alandaki zaman-mekânın küresel ölçekte tüm insanlığın tecrübesini değiştirdiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kitle İletişimi, Teknolojik Determinizm, Klasik ve Modern Dünya, Zaman-Mekân Tecrübesi, Sinemada Zaman-Mekân

## ABSTRACT

This study examines the role of mass media in the construction of human's daily time-space experience, based on technological determinism. The historical stages of individual and society are mentioned and then historical and social conditions in which mass was born are addressed and connection is established between mass and mass communication. In the thesis, without mentioning the content of mass communication, analysis is carried out only on its structure. In this context, going beyond the approach of classical mass communication theories and discussing mass communication where the form or the medium is centered with the technological determinist method.

Classic and modern world based on the conditions of individual and mass is described; continuities and ruptures are examined and the existence of different individual and social life styles is mentioned. In the historical process in which classic is replaced by modern, the experience of time and space varies according to the periods. Based on the experience of time-space in both classic and modern periods, it is evaluated how some of the mass media created and made this change visible.

Mass media is one of the most important elements that make the transition from the classic world to the modern world, as well as shaping time-space experience of people. Although the thesis is not a study focused on cinema, gives its main examples in the last chapter on cinema. However, until getting there, necessity of the sociology of communication has focused reflections of other mass media on daily experience and it has been shown that none of them are independent elements.

The main claim of the thesis is that the time-space constructed by the cinema coincides with both modernity and postmodernity but not at all with the classical order. In cinema, time-space creates an experience that is fragmented, eclectic, synthetic and can be put together later through editing. Since this thesis attempts a structural and conceptual analysis, studying films is carried out with the concepts of time-space. Films are examined cinematographically with how they construct the experience of time-space in an effort not to go beyond the limits of technological determinism, and with its differentiating and overlapping aspects from everyday experience. In this study, it is seen that the mass media construct a time-space experience that is different from the classical time-space experience, exhibiting both modern and postmodern features. It was concluded that individual and social life was shaped under the influence of mass media, especially cinema, and time-space in this field changed the experience of all humanity on a global scale.

**Keywords:** Mass Communication, Technological Determinism, Classic and Modern World, Time-Space Experience, Cinematic Time-Space

## ÖNSÖZ

Tez çalışmam boyunca bana daima yol gösteren ve yanımda olan danışman hocam Prof. Dr. Artun Avcı'ya teşekkür ederim. Değerli jüri üyelerim, eleştiri ve önerileri ile beni hem yönlendiren hem de destekleyen Prof. Dr. Hüseyin Emre Bağce ve Doç. Dr. Göksel Aymaz'a teşekkürü borç bilirim. Savunma jürimde yer alarak tezime değerli katkılarda bulunan Prof. Dr. Ala Sivas Gülçur ve Doç. Dr. Aybike Serttaş'a teşekkür ederim. Tez yazım süreçlerinin dışında hayatın her alanında bana katkı sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Tahsin Görgün, Doç. Dr. Lütfi Sunar ve Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Ziya Gökçek'e, arkadaşlarım Dr. Müge Bekman, Gökhan Şener, Oğuz Karasu ve Kerim Yıldırım'a sonsuz teşekkürler. Hayatımın her anında yanımda olan, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili anneme, kız kardeşime ve babama minnettirim.

Eyüp AL

Kasım-2020

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
<b>ÖZET</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>iii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iv</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. KİTLESELLEŞMEYE DAİR KURAMSAL BİR ÇERÇEVE</b> .....	<b>10</b>
1.1. Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre İletişimin Değişen Yapısı.....	20
1.2. Kitleselleşmenin Tarihsel ve Sosyo-Kültürel Temelleri .....	24
1.2.1. Sanayi Toplumunun Doğuşu .....	24
1.2.2. Siyasi Birliğin Tesisinde Toplumsal Sözleşme .....	27
1.2.3. Yeni Toplumsallaşma Biçimi Olarak Kitleselleşmenin Kapsamı .....	30
1.2.3.1. Le Bon, Gasset ve Freud'un Kitle Kuramları .....	33
1.2.3.2. Kültürel Unsurların Kitleselleşmeye Etkileri .....	38
1.2.3.3. Bir İmkân Olarak Popülerleşme .....	41
1.3. Kitle İletişimini Teknoloji Merkezli Okumak.....	46
1.3.1. Kitle İletişim Teorilerinin “Zemin” Problemi .....	51
1.3.2. Kitle İletişim Araçlarının Yapısal Özellikleri .....	55
1.3.3. İletişimin Diyalektik Yönü.....	60
1.3.4. Kitle İletişim Araçları ve Teknolojik Determinizm .....	65
1.3.4.1. Matbaayla Bilginin Değişen Konumu .....	65
1.3.4.2. Ortaklaşalık Açısından Gazete .....	71
1.3.4.3. Telgrafın Anındalığı ile Mesafenin Aşılması.....	73
1.3.4.4. Fotoğrafta Parçanın Öne Çıkması .....	74
1.3.4.5. Televizyonun Eşzamanlılığı ile Mekânın Küçülmesi .....	76
1.3.4.6. Küresel Dönüm Noktası .....	79
<b>2. KLASİK VE MODERN DÜNYADA ZAMAN-MEKÂN TECRÜBESİ</b> .....	<b>85</b>

2.1. Klasik Düzenden Modernliğe Geçiş .....	85
2.1.1. Modernliğin Şafağında Klasik Düşüşü .....	85
2.1.2. Rasyonel Öznenin Doğumu .....	88
2.1.3. Teolojik Dünyadan Aydınlanmacı Mekanik Dünyaya Doğru .....	90
2.1.4. Kuşatıcı Anlam Örüntüleri .....	94
2.1.5. Modernliğin Radikalleşmesi Bağlamında Belirsizlik Kültürü .....	97
2.1.6. Kategorik Açından Tanımların Belirsizliği .....	101
2.1.7. Klasik ve Modern Zaman-Mekana Geçiş .....	103
2.2. Zaman Tecrübesinin Hızlanması .....	106
2.2.1. “Şimdi”nin Mutlaklaştırılması .....	108
2.2.2. Şimdinin Verimli Parçası Olarak Geçmiş .....	110
2.2.3. Geleceğin Vaadi Açısından “Gelecek” .....	111
2.2.4. Saatin Matematiksel Kesinliği .....	116
2.2.5. Sermayenin Ölçülebilir Zamanı .....	119
2.2.6. Hızın Egemenliğinde Zamanın Kısalması .....	120
2.3. Mekân Tecrübesinin Dağılması .....	125
2.3.1. Sınır Olarak Mesafenin Aşılması .....	128
2.3.2. Kapalı Formun Akışkanlaşması .....	129
2.3.3. Modern ve Postmodern Düzendeki Mekân .....	132
2.3.4. Metropolün Akışkanlığı .....	134
2.3.5. Sermayenin Belirlediği Esneklik .....	137
<b>3. SİNEMADA DİYALEKTİK ZAMAN-MEKAN İLİŞKİSİ .....</b>	<b>140</b>
3.1. Metodoloji .....	143
3.1.1. Araştırma Modeli ve Türü .....	143
3.1.2. Araştırmanın Yöntemi .....	144
3.1.3. Araştırmanın Yaklaşımı ve Sınırlılıkları .....	144
3.1.4. Araştırmanın Örneklem Evreni ve Film Analizi .....	145
3.2. Sinemanın Zaman Kipi: Şimdiki Zaman .....	147
3.2.1. “Orada Olan” Açısından Sürekli Şimdiki Zaman .....	150
3.2.1.1. Ayrıntı Çekim ile Hızlı Kesmeler .....	152
3.2.1.2. “Hızlı ve Öfkeli 8” Filmi Örneği .....	154
3.2.2. Kayıt Altına Almanın Keyfiliği .....	157
3.2.2.1. Zamanı Genişletmek ve Sıkıştırmak .....	158

3.2.2.2. “Potemkin Zırhlısı” ve “Ekim” Filmleri Örneği .....	159
3.2.3. “Cinayeti Gördüm” Filmi: Süre ve An Çatışması .....	161
3.2.4. Doğrusallığın Yerini Alan AkıŖkanlık .....	165
3.2.4.1. “Ayna” Filmi Örneği .....	168
3.2.4.2. “Rezervuar Köpekleri” Filmi Örneği .....	173
3.3. Sinemanın Mekân Kipi: Dekor Olarak Çerçevesel Mekân .....	177
3.3.1. Maddi Dünyanın Görüntü Düzlemi.....	178
3.3.1.1. Hareketli Kamera ile BakıŖ Açılarının Çoğalması .....	180
3.3.1.2. “Film Kameralı Adam” Filmi Örneği .....	185
3.3.2. Çerçevesel Mekânın Bütünle İliŖkisi.....	188
3.3.2.1. “Burada” ve “Orada” Olmak.....	193
3.3.2.2. “Kahire’nin Mor Gülü” Filmi Örneği .....	194
3.3.2.3. “Arka Pencere” Filmi Örneği.....	196
3.3.3. Seyirlik Malzeme Açısından Kent .....	203
3.3.3.1. Dekor ve Stüdyo Olarak Mekân.....	207
3.3.3.2. “Ah Güzel İstanbul” Filmi Örneği .....	209
<b>SONUÇ</b> .....	<b>212</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>219</b>



## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo 1.</b> Örnekleme Yöntemleri.....	145
<b>Tablo 2.</b> Filmlerdeki Sinematografik Unsurların Analizi.....	146



# GİRİŞ

Bu tez çalışması; bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın yarattığı zaman-mekân tecrübesinin modernlikle olan irtibatını kurmak ve insanın klasik dönemdeki zaman-mekân tecrübesiyle aralarındaki ciddi farklılıkları göstermeye çalışmaktadır.

İletişim araçlarının insanlar arasında sadece iletişimi sağlamak için kullanıldığını ve bunun neticesinde de bir toplumsallaşmanın ortaya çıktığını düşünmemek gerekir. İletişimi sağlayan araçların kendisi yani doğaları üzerine yapılacak tartışmalar, onların ne olduklarını daha sarih bir biçimde ortaya koyacaktır. Mevcut tez dâhilinde zaman ve mekân açısından insanın gündelik hayat pratiklerinde yaşanan büyük değişimin izleri, iletişim araçları özelinde takip edilecektir. Kitle iletişim araçlarının anlamı ve işlevi teknolojik determinizmle birlikte derinlikli bir şekilde ele alındığında, araçların yarattığı bireysel, toplumsal, tarihsel, sosyolojik vb. her türlü değişim daha da iyi anlaşılacaktır. Kitle iletişim araçlarının, insanın tecrübesinde nasıl bir değişimi tetiklediği, klasik ve modern dünya üzerinden ele alınacaktır. Klasik dönemin yüzyüze iletişimi, modern dönemde iletişim araçlarının dolayısıyla gerçekleştiği için açıkça bir kırılma yaşanmış ve bu dönüşüm sadece insanlararası ilişkileri değil insanın diğer nesnelere, canlılarla ve dünyayla kurduğu ilişkiyi de değiştirmiştir. İletişim araçlarının, insanın yaşam ve nesnelere üzerindeki tecrübesini nasıl değiştirdiği önem arz etmektedir.

Bu sebeplerden ötürü tez çalışmasının merkezi konusunu, kitle iletişim araçlarının insanı ve insanın ilişki kurduğu evreni, içeriği dikkate almadan nasıl etkilediği ve dönüştürdüğü oluşturmaktadır. Hem kişisel hem de toplumsal açıdan kitle iletişim araçlarının neden olduğu sonuçlar; insanın zaman ve mekân içerisinde nesneyle ve evrenle nasıl bağlantı kurduğu gibi meseleler, incelenmesi gereken bir aciliyet olarak gözükmekte ve bu çalışmanın da amacını teşkil etmektedir.

Tezin alt hipotezlerinden biri, modernliğin tarihi ile iletişim araçları tarihinin iç içe geçmiş bir süreç olmasından dolayı birbirinden ayıramamasıdır. Tez boyunca modernlik ve kitle iletişim araçları arasındaki ilişki açığa çıkartılarak kitle iletişim teorilerinin bazen göz ardı ettiği toplumsal ve tarihsel boyutlara değinilmektedir. Kitle iletişim teorileri hem iletişim olgusunu hem de iletişim araçlarını içinde buldukları kültürel ortamdan soyutlayarak ele almaktadır. Tezin birinci bölümü içerisinde ilk dönem kitle iletişim teorilerinden bazıları bu bağlamda tartışmaya açılıp zaman-mekân konusundaki eksikleri gösterilmektedir. Kitle iletişim araçları, içinde bulunulan dünyanın anlaşılmasını sağlayan bir araç olduğu gibi, bu değişimi tetikleyen boyuta da sahiptir. Bu nedenden ötürü kitle iletişimini ve onun araçlarını anlamak, sadece iletişime ait bir olgunun açıklanmasını sağlamayacak aynı zamanda ve belki de çok daha önemli bir biçimde modern dünyanın imkânlarını ve tehditlerini insanın zaman-mekân tecrübesi ekseninde gösterecektir.

Kitle iletişim araçlarının tarihi Batı merkezli tarihsel süreçten ayrı düşünülmemeyeceği gibi, içine doğduğu ve belirli değişimleri tetiklediği tarihsel koşullarla birlikte irdelenmektedir. Bu bağlamda kitle iletişimi denildiğinde meselenin daha açık bir şekilde anlaşılabilmesi için

aydınlanma, ilerleme, modernite ve postmodernite ile ilişkisi kurulmalı ve bu tarihsel fenomenler bir kenara atılmamalıdır. Özellikle tezin ikinci bölümünde bu kavramlar tek tek tanımlanacak ve aralarındaki ilişkiler gösterilmeye çalışılacaktır. Klasik dönemin zaman-mekân tecrübesi ile modern ve postmodern dönemin tecrübelerini karşılaştırabilmek için bu dönemlerin detaylıca tahlil edilip, kitle iletişim araçlarıyla birlikte açığa çıkan değişimin gösterilmesi gerekmektedir. İnsanın gündelik hayatı içerisindeki tüm eylemleri içinde bulunduğu tarihsel koşullarla yakından ilişkili olduğu için hem zamanı hem de mekânı tecrübe etme şekli de buna göre değişmektedir. İnsanın içine doğduğu verili koşullar, klasik ve modern başlığı altında tasnif edilerek, modern olanla birlikte kitle iletişim araçlarının da ciddi ölçüde katkı sunduğu yeni toplumsal düzene geçiş yapılmaktadır.

Bu çalışma, öncelikle iletişim tarihinin yapısal ekseninden hareketle dünya tarihine bakmaktadır. Bireylerarası iletişimin kitle iletişimine evrilmesinde araçların rolü ele alındıktan sonra hem klasik hem de modern olan tanımlanacak ve kitle iletişim araçlarının burada oynadığı rol gösterilecektir. Alt hipotezlerden biri de klasikten modern olana geçişte<sup>1</sup> iletişim araçlarının aktif bir rol oynadığıdır. Dolayısıyla klasikten moderne ve oradan da postmoderne geçişin tarihsel izleri kitle iletişim araçları üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu noktaların anlaşılabilmesi için klasik ve modern dünya ayrımı üzerinde derinlikle durularak, bu iki farklı ontolojik ve epistemolojik düzenin var ettiği zaman ve mekân pratikleri incelenecektir. Hem zamanın hem de mekânın tarihsel süreç içerisinde anlamının, rolünün, görevinin ve niteliğinin nasıl değiştiği gösterildikten sonra bu değişim içerisinde kitle iletişim araçlarının rolü ele alınacak; özellikle de tezin son bölümünde sinemaya odaklanılacaktır.

Teknolojik bir araç olarak kitle iletişim araçları, klasik ve modern dünya arasında yapılan ayrımın başat unsurudur. Çünkü bir düşünme ve yaşama biçimi olarak modernliğin ve postmodernliğin dünya çapında kabul görmesinde ve gündelik bir yaşama biçimine kavuşmasındaki katkıları yadsınamaz. Klasik dünyada içinde bulunduğu düzeni kavrama, açıklama ve değiştirme açısından kısıtlı bir güce sahip olan insanoğlunun, modern dünyada sahip olduğu belirli araçlar -bu tez itibarıyla meselenin sadece kitle iletişim araçları ile ilgili yönü ele alınmaktadır- onun kudretini artırarak hem evrenle hem de nesneyle kurduğu ilişkiyi köklü bir biçimde değiştirmektedir.

Toplumsal ve tarihsel kökeniyle birlikte kitle iletişim araçlarının bir kırılma yarattığı açıktır ve bu olgunun hem kişisel hem de toplumsal dönüşümler açısından incelenmesi son derece

---

<sup>1</sup> Tez için çok önemli bir ayrım söz konusudur; klasik ve modern. Klasik dünya ile modern dünyaya dair her türlü ayrım tez içerisinde yer yer yapılmaktadır. Burada daha farklı olarak geleneksel ve postmodern kavramlarına değinilecektir. Tez boyunca çok olmamakla birlikte ve kullanılan metinlerin dili doğrultusunda klasik ile geleneksel olan aynı anlama gelecek biçimde kullanılmaktadır. Her iki kavram da birbirinin yerine geçebilir bir şekilde okunmalı ve klasik ile geleneksel arasında bir ayrıma gidilmemelidir. Bir başka nokta da postmodernin, modern olandan büyük bir kopuşu ifade etmeyip modernliğin sahip olduğu her türlü niteliğin ve niceliğin artarak devam etmesi bağlamında “radikalleşmesi” olarak okunması gerekliliğidir. Bunların dışında klasik, modern ya da postmodern kavramları epistemik açıdan incelenmekle birlikte, tez içerisinde asıl olarak gündelik pratikler bağlamında ele alınmaktadır. Klasik denildiğinde binlerce yıldır insanların sahip olduğu bir yaşama biçimine; modern denildiğinde birkaç yüzyıllık tarihi içerisinde insanların gündelik hayatlarında fiili olarak açığa çıkana atıfta bulunulmaktadır. Ne klasik/geleneksel düzen ne modern ne de postmodern düzen salt teorik bir ayrım değildir; aksine, insanın gündelik hayatının tüm deneyim alanını dönüştüren asli unsurlardır ve tez boyunca da böyle ele alınmaktadır. Kitle iletişim araçları da bu bağlamda insanın tecrübesini değiştiren önemli bir unsur olarak hem bu dönemlendirme hem de dönem içerisindeki gündelik pratiklerde durmaksızın ve her seferinde yeniden açığa çıkmaktadır.

önemlidir. İletişim araçlarının neden olduğu kırılma matbaa ile 15. yüzyılda başlamış ve her yeni iletişim aracıyla dönüşüm devam etmektedir. Bu dönüşüm, tez içerisinde, kitle iletişim araçlarının yapısından hareketle insanın gündelik zaman-mekân tecrübesi üzerinden gösterilecektir. Dünyanın her yerinde, zaman ve mekân ayırt etmeksizin kendi varlıklarını icbar eden iletişim araçlarının varlığına kısaca “nesnenin hükümranlığı” (Baudrillard, 2012a) denilecek ve tezin ana omurgasını teşkil eden nesne ya da araç merkezli bakış, daha geniş bir perspektifle insanın değişen zaman-mekân tecrübesini açıklamak için kullanılacaktır.

İnsanın iletişim araçlarıyla birlikte kendisine atfettiği üstünlük, her zaman-mekânda kendi varlığını hükümran kılmayı başararak sonuçlanmıştır. Bu bağlamda insanların iletişimin hızı ile saniyeler içerisinde dünyanın her köşesine ulaşmasını mümkün kılan süreç, çağdaş dünyanın zaman-mekân tecrübesine iyi bir örnektir. İletişim sürecinde telgrafın kullanımıyla birlikte insanın zaman ve mekân tecrübesinde ciddi bir kopuş ve dönüşüm yaşanmıştır. Aynı zaman-mekân paylaşmanın gerekliliği telgrafla birlikte ortadan kalkarak farklı bir zaman-mekân deneyiminin açığa çıkmasına neden olmuştur. Özellikle modern dönemde zaman-mekân kısıtlamalarının ortadan kalkması ile insanın tek bir zaman-mekâna hapsedilemediği hatta postmodernlikle birlikte çok kaygan ve hareketli bir zemine sahip olduğu görülmektedir.

Telgraf, 19. yüzyılın hızlanan ve küreselleşen dünyası ile bütünlük arz ettiği için insanın gündelik hayatında tecrübe ettiği durum ile telgraf aynı olguyu güçlendirmektedir. Telgrafın evreni ile gündelik yaşam arasında bir çatışma ve farklılık yoktur; aksine, telgraf ile gündelik tecrübe dönüşmektedir. Bu durum her kitle iletişim aracı için aynı şekilde gerçekleşmektedir. Kitle iletişim araçlarının forma dayalı özellikleri ortaya konulunca, araçların aslında nasıl bir dünya yarattıkları ve bireyin zaman-mekân tecrübesini nasıl etkiledikleri daha sarif bir şekilde anlaşılacaktır.

Bu bağlamda doktora tezinin amacı, kitle iletişim araçlarını, özelde de sinemayı, zaman-mekân tecrübesi açısından tartışmak; neden olduğu kırılmaları ortaya çıkarmak ve bir yandan da modernlikle ve postmodernlikle uyumunu açığa çıkartmaktır. Ancak bu çalışmanın genel itibarıyla iletişim sosyolojisinin alanına dâhil olarak kitle iletişim araçlarına odaklandığı düşünüldüğü takdirde; araç olarak sinemanın, ele alınan meselelerin örneklem açısından görünür yüzü olduğu fark edilmelidir. Sinema bölümüne doğru ilerlerken matbaa, telgraf, fotoğraf ve televizyon özelinde tecrübede yaşanan dönüşümün incelenmesinin ardında yatan temel saik budur.

Burada tezin temel kavramlarından biri olan tecrübenin açıklanması gerekmektedir. Tecrübenin hem zihinsel ve kavrayış düzeyinde hem de maddi pratikler üzerinde etkisi vardır. Tecrübe sadece gündelik yaşantıyı dönüştüren ve orada açığa çıkan bir olgu değildir; hatta bundan daha fazlasını ihtiva etmektedir. Tez boyunca vurgulanan tecrübe, insan hayatının her anında (zaman) ve alanında (mekân) açığa çıkarak, kendisini gündelik yaşam içerisinde var etmektedir. Tecrübe, yaşantının çok daha derinlikli bir biçimde dönüşümüne neden olduğu gibi dönüşümün fark edilmesini de sağlamaktadır. Tecrübe, yüzeysel olmayıp çok daha derinlikli bir biçimde insanın kavrayışını ve anlayışını ifade ettiği gibi aynı zamanda gündelik pratikler içerisinde maddi yanıyla birlikte açığa çıkmaktadır. Tecrübenin salt fiziksel ve gündelik yaşam alanına ait bir olgu olmadığı; aksine, insanın zihinsel süreçlerini ve dünyayı algılama biçimlerini de dönüştürdüğü düşünülmektedir. Kitle iletişim araçları özelinde konuya yaklaşıldığında yaş,

cinsiyet, dil ve ırk gibi herhangi bir değişkeni hesaba katmayan ve herkes için aynı şekilde geçerli olan bir deneyimleme tarzından bahsedilmektedir.

Bu süreçte matbaa ile başlayan dönüşüm anlaşılmadan, diğer araçların tarihsel olarak bir zemine oturtulmaları zor olacaktır. İletişim araçları tarihinde devamlılıkların ve kopuşların anlaşılabilmesinde bütünlüklü bir bakış mecburi olduğu için sinema ile diğer araçlar birlikte ele alınmaktadır. İletişim olgusu modern toplumun ve dünyanın anlaşılması bahsinde uzun bir dönem boyunca pek önemsenmemiş ve çok geç bir tarihte çalışılmaya başlanmıştır. Modern dünyada iletişim, matbaanın varlığından itibaren çok büyük bir önem kazanmış olmasına rağmen, kitle iletişim araçları ile ilgili ilk çalışmalar 20. yüzyılın başlarında Amerika'da ortaya çıkmış ve televizyonun varlığı ile yüzyılın ikinci yarısında yoğun düzeyde çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Matbaanın icadından, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen 500 yılın getirdiğı dönüşümler tartışmaya açılarak, kitle iletişim araçlarının teknolojik değişimleriyle birlikte ele alınması gerekmektedir. Çünkü dönüşümün sonuçlanmadığı, bir süreç olarak güncelliğini fazlasıyla koruduğı ve önümüzdeki süreçte de korumaya devam edeceği görülmektedir.

Tez çalışmasında, teknolojik araçların kendilerine yöneltilen bir bakış açısından hareketle, araçların yarattığı zaman-mekân kırılmaları incelenecektir. Teknolojinin yani aracın merkeze alındığı bu yaklaşımın adı teknolojik determinizmdir. Tez boyunca kitle iletişim araçlarının sadece araç olarak doğalarına odaklanılmasını sağlayan teorik perspektif de teknolojik determinizmin bir gerekliliğidir. Bundan ötürü tek tek kitle iletişim araçlarına mesela matbaaya ya da telgrafa değinilen bölümlerde, araçların içerikleri yani mesajları tartışmaya açılmadığı gibi koşullara ve kullanım biçimlerine göre değişmeyen ortak noktaları keşfedilmektedir. Bir aracı araç yapan ve onun neliğini sorgulayan bir bakış olarak teknolojik determinizm içerik tartışmalarını es geçerek araçların doğalarını gün yüzüne çıkarmaya çalışmaktadır. Matbaa ya da televizyon gibi bir aracı kimin hangi saiklerle kullandığının dışında ortak ve değişmeyen bir dil ve dünya yarattığı düşünölmektedir. O yüzden de tezin yöntemi olarak araç merkezli bir bakış tercih edilmekte ve kitle iletişim araçlarının her türlü ekonomik-politik, kültürel ve ideolojik kullanımlarının dışındaki doğaları keşfedilmeye çalışılmaktadır. Ancak bu süreçte iletişim araçlarının gelişen ve dönüşen doğalarının nasıl bir kültürel ve ideolojik arka plana yani tarihe sahip oldukları da es geçilmemektedir. Teknolojik determinizmin ve tezin belki de en büyük sınırlılığı içeriğin ve farklı kullanım imkânlarının tartışmaya açılmamasıdır. Kitle iletişim araçları bahsinde Baudrillard ve McLuhan gibi isimlere yöneltilen eleştirilerin başında, dünyanın hiçbir yerinde değişmeyen ortak bir varoluşa duydudukları inanç gelmektedir. Araca atfettikleri önem birçok ekonomik, sosyolojik, psikolojik ve benzeri birçok bakışı saf dışı etmektedir. Dolayısıyla tez bu sınırlılığa sahip olmakla birlikte, ilk bölümde iletişim araçları tarihine yönelik farklı okuma biçimlerine yer verilmeye çalışılacaktır. Teknolojik determinizmin ve tezin özgün yanı ise araçların doğaları anlaşılmadan araçlar ve içerikleri hakkında konuşulamayacağı düşüncesidir. Tez içerisinde kitle iletişim araçlarının, özelde de sinemanın yapısı ve neden olduğu değişim bu perspektiften hareketle incelenecektir.

Bununla beraber tartışma, mevcut kavramlar ve işleyişler üzerinden de ele alınmakta ve iletişim araçlarının konumuna dair kapsayıcı bir bakış açısı ortaya konulmaktadır. Kitle iletişim araçlarına yönelik alan araştırmalarının yapılabilmesi için bu araçların ne olduklarının anlaşılmasını sağlayacak teorik bir zemine ihtiyaç vardır. Şüphesiz ki bu tez çalışması alana

kısıtlı bir katkı sağlayacaktır. Ancak bu çalışmayı doktora tezi kılacak unsur, problemin zeminini eleştirel bir perspektife oturtmak ve iletişim sosyolojisi disiplininin olanaklarıyla alana teorik bir katkı sağlama yönündeki çabası olacaktır.

Tezin sınırlılıkları bağlamında içerik, ideoloji, kültür ve ekonomi-politik gibi aracın farklı kullanım pratikleri tartışmaya açılmayacak; iletişim araçlarının kendileri teknolojik araç olarak yani içerikten bağımsız bir biçimde ele alınacaktır. Tezin en temel sınırlılığı bu olmakla birlikte dijital medyanın ve özellikle sosyal medyanın insan tecrübesinde yarattığı zaman-mekân dönüşümleri de detaylı bir biçimde ele alınmayacak, gerekli görüldüğü koşullarda kısaca değinilecektir. Araştırmanın sınırlılıkları bağlamında kitle iletişim araçları ekseninde bir teknoloji tartışması yapıldıktan sonra, kitle iletişim araçları içerisinden sadece sinemada zaman-mekân tecrübesi detaylı bir biçimde irdelenecektir. Telgraf, fotoğraf ve televizyon gibi diğer iletişim araçlarının buradaki rolüne kısaca değinilerek tarihsel süreç içerisindeki kopuşları ve süreklilikleri göstermeleri hedeflenmektedir.

İnsanların gündelik hayatlarını fazlasıyla sarıp sarmalayan iletişim araçlarının içerikten bağımsız biçimde sadece yapıları üzerine düşünmek Türkiye’de genellikle göz ardı edilmiştir. İletişim araçlarının içerisine odaklanmadan onların teknolojik yanlarının neden olduğu dönüşümlere odaklanmak Harold Innis, McLuhan, Baudrillard, Paul Virilio ve daha birçok isim tarafından gerçekleştirilmiştir. Türkiye’de bu isimlerin gösterdiği yöntem pek tartışmaya açılmamış ve iletişim teknolojileri ‘geri kalmış’ bir ülkenin teknolojik alandaki atılım ve ilerleme hamleleri olarak görülmektedir; hâlbuki bu araçların insanın nesneyle ve evrenle kurduğu irtibatı zaman-mekân açısından nasıl değiştirdiği eleştirel bir perspektifle ele alınmayı beklemektedir. Bu çalışma Türkiye’deki iletişim alanına, araç merkezli bakışın katkılarını sınırlı da olsa sunmayı hedeflemektedir. Tez çalışması boyunca kitap, makale ve tez gibi farklı kaynaklara veri tabanları üzerinden ulaşılarak literatür taraması gerçekleştirilecek, özellikle tarihsel ve sosyolojik unsurlar ışığında dönemsel haritalandırmalara gidilecektir. Dönemler arası farklılıklar kitle iletişim araçlarının hepsinin ve özde de sinemanın içine doğduğu kültürün daha iyi anlaşılmasını sağlayacağı gibi aynı zamanda o kültürü nasıl şekillendirdiğini de göstermektedir.

Doktora çalışmasında teknolojik determinizmden teorik olarak beslenilmekle birlikte zaman-mekân tecrübesinin tarihsel, sosyolojik ve felsefi arka planı da bakış açısına dâhil edilerek ortaya konmaktadır. Aracın mahiyetini yani neliğini anlama çabasından hareket edilerek modernliği kavrama hususunda farklı bir bakışın ortaya çıkarılması alt amaçlardan bir tanesidir. Tez çalışması boyunca insanın kendisiyle ve daha geniş bir bağlamda evrenle kurduğu irtibatı kökünden değiştiren iletişim araçlarının ne olduğuna dair temel bir sorunun peşinden de gidilecektir. Kitle iletişim araçları ile insanın klasik ve modern dünyadaki yeri, bakış açısı, yaşama pratikleri bir bütün içerisinde tartışılacaktır.

En sonunda sinemada zaman-mekân tecrübesi irdelenecek; bu durumun bireysel ve toplumsal yansımaları küresel bir bütünlük içerisinde, tarihsel serencamıyla birlikte ele alınacaktır. Zaten sinemayı sanat olarak değil de bir kitle iletişim aracı olarak değerlendirmek onun hem içine doğduğu hem de dönüştürdüğü yapıyı anlamayı mecburi tutar. Bu süreçte sinemanın tercih edilme nedeni ise 20. yüzyılın zaman-mekân pratiklerinin en iyi göstereni olmasından kaynaklanmaktadır. Sinema bölümünde filmlerin incelenmesi bağlamında araca ve onun

gelişen doğasına uygun bir biçimde sinematografik yöntemler kullanılacaktır. Çekim ölçekleri, kamera hareketleri, belirli kurgu yöntemleri ile yapısal olarak neredeyse her filmin kaçınmayacağı unsurlardan hareketle filmler içerisinde zaman-mekânın nasıl inşa edildiği ve bunun hem modernlikle hem de postmodernlikle olan irtibatı kurulacaktır. Burada modern ya da postmodern sinemaya atıfta bulunmadan, form itibarıyla sinemanın hem modernlikle hem de postmodernlikle kurduğu ilişkiyi göstermek hedeflenmektedir. Süreç içerisinde teknolojik determinizmin sınırlarını aşmadan, bir araç olarak kameranın kullanım biçimlerinin nasıl bir zaman-mekân kurguladığı incelenecektir.

Nitel bir araştırmaya sahip olan bu tezde yorumlayıcı paradigma ve araştırma deseni olarak da olgubilim tercih edilecektir. Yorumlayıcı paradigma, anti pozitivist bir yaklaşım sergileyerek, insanın eylemlerini farklı biçimlerde ve nedenlere dayanarak açıklayabilmektir. Nitel bir yöntem olarak insanın dünyayı anlamlandırma sürecine katkı sağlamaktadır. Bu yaklaşıma en uygun olan yöntemlerden biri olgubilim/fenomenolojidir çünkü insanın olguları anlama sürecinde deneyime önem vermektedir (Balcı, 2018, s. 28-30). Tezin ana kavramlarından biri olan tecrübe açıklanırken bireyin gündelik yaşamına ve bu süreçte kitle iletişim araçlarının oynadığı role odaklanılmaktadır.

Tezin geniş bir tartışma zeminine sahip olmasından ötürü bölümler arasında farklı yaklaşımlar kullanılacaktır. Çalışmanın ilk iki bölümünde karşılaştırmalı tarihsel ve sosyolojik analizler kullanılırken, son bölümde olgulara odaklanan yaklaşım gereği sinemanın içinde bulunduğu kültürle ve toplumla ilişkisi toplumbilimsel çözümleme metoduyla birlikte ele alınacaktır. Bu bağlamda Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* (2004) metninde Sosyolojik Eleştiri olarak ifade ettiği yöntem ile Arthur Asa Berger'in *Medyayı Çözümleme Teknikleri* (2018) kitabındaki Toplumbilimsel Çözümlemesi birlikte kullanılmaktadır. Teorik perspektif gereğince filmler içine doğduğu dünyanın değer yargılarını, normlarını ve en temelde de dünya görüşünü yansıtmaktadır. Kültür, filmler aracılığıyla kendini hem var etmekte hem de sürdürmektedir. Ancak tez çalışmasında filmlerin toplumsal değerleri nasıl temsil ettiğinin aksine, zaman ve mekân olgularının nasıl bir toplumsal zemine sahip olduğu ele alınacaktır.

Tezde incelenen filmler, konunun bir dönemle, akımla, yönetmenle ya da ülkeyle sınırlandırılmıyor olmasından ötürü tesadüfi olmayan örnekleme yani olasılığa dayalı olmayan örnekleme yöntemleri içerisinden maksimum çeşitlik örnekleme tercih edilerek ele alınan konuya uygun bir çalışma evreni oluşturulmuştur (Altındış ve Ergin, 2018, s. 87-88). Kısaca amaca uygun örnekleme olarak da ifade edilen bu yöntem, nitel çalışmalarda, ele alınan konunun en zengin şekilde açıklanmasına yardımcı olmakta çünkü farklı birimler arasında bağlar kurarak problemin farklı boyutlarını ele almaktadır.

Burada önem arzeden esas mesele sinemanın teknolojik determinist bir bakış açısıyla ele alınması nedeni ile yapısal açıdan ortak olan zaman ve mekân kodlarının deşifre edilmesidir. Hiçbir filmin kaçınmayacağı yapısal zorunluluklar, anlamlar ve sinematografik yöntemler söz konusudur. Tezde incelenecek filmler, amaca uygun örnekleme göre seçilerek ve toplumbilimsel yöntem doğrultusunda incelenecektir.

- "Hızlı ve Öfkeli 8" filmi hızın, ayrıntılı ve ağır çekimin nasıl sunulduğunu gösterdiği için,

- “Potemkin Zırhlısı” ve “Ekim” filmleri zamanı genişletme ve sıkıştırma açısından ele aldığı için,
- “Cinayeti Gördüm” filmi fotoğrafla ilişkili olarak süre ve an olgularını tartışmaya açtığı için,
- “Ayna” filmi zamanın doğrusallığının nasıl parçalanarak öznel bir zamanın inşa edildiğini gösterdiği için,
- “Rezervuar Köpekleri” filmi devamlılığı dağıtarak postmodern anlatının nasıl inşa edildiğini ele aldığı için,
- “Film Kameralı Adam” filmi hareketli kamera ile bakış açılarını çoğalttığı için,
- “Kahire’nin Mor Gülü” filmi mekânı hem orada hem de burada inşa ettiği için,
- “Arka Pencere” filmi öznel çekim ile mekânı nasıl kurguladığı için,
- “Ah Güzel İstanbul” filmi ise kenti seyirlik bir malzeme olarak işlediği için ele alınmıştır.

Tartışmaya açılacak en önemli sorulardan bir tanesi gerçek zaman ile sinemada zaman, gerçek mekân ile sinemada mekân arasındaki geçişin nasıl kurulduğudur. Zamanın ve mekânın değinildiği gibi birbirinden farklı iki zemini arasında nasıl bir ilişki kurulmaktadır? Meselenin merkezinde daima insanın tecrübesi ve araçların neden olduğu kırılmalar vardır. Modern dönemde zamanın sahip olduğu belirli nitelikler ile sinemada zamanın sahip oldukları örtüşmektedir. Mesela zamanın soyutlaşması ve matematiksel bir veriye indirgenmesi, insanın hem modernlik hem de sinema içerisinde tecrübe ettiği bir durumdur. Modernlik ya da postmodernlik bir zaman algısından ziyade belirli bir yaşama biçimi olarak zamanı var ettiğinde, benzer bir durumun sinemada da gerçekleştiği görülmektedir. Seyircinin yaşadığı şey bir algılama süreci olarak değil direkt olarak filmin kendisinin neredeyse herkes için ortak bir biçimde var ettiği hazır bir tecrübedir. Dolayısıyla esas mesele modern zaman ile sinemada zamanın, işleme ve seyircinin deneyimleme biçiminin aynı olmasıdır. Benzer bir durum elbette mekân için de geçerlidir.

Mesela postmodern mekân parçalı bir yapıya sahiptir ve farklı mekânların bir araya getirilmesi ile belirli ölçüler içerisinde bir bütünsellik arz eder. Bu durum sinemada mekân için de aynı şekilde gerçekleşir çünkü çekimlerin barındırdığı mekânlar sahneler ve oradan da sekansların içerisine yedirilerek parçalardan müteşekkil bir bütün oluşturulmaktadır. Bu bütün ise her seyirci tarafından aynı şekilde tecrübe edilir ve hiçbir seyirci açısından garip bir durum yaşanmaz çünkü postmodernlik onun gündelik hayatında çok benzer bir pratiği zaten var etmektedir. Bu yüzden tezin ana tartışmasını her kitle iletişim aracının ve tabii ki sinemanın da içinde yaşanan dönemle bütünlük arz etmesi oluşturmaktadır. Sinemada mekân denildiğinde perdeye dâhil olan her şey kastedildiği için kameranın kapsadığı belirli alanlar ifade edilmemekte; aksine, çerçeve içerisinde görünür hale gelen her unsur mekânın bir parçasını oluşturmaktadır.

Tekrar başa dönüldüğü takdirde, kitle iletişim araçlarına ait tartışmalar üzerine yürütülecek olan bu çalışmanın temel hipotezi şöyle açıklanabilir: Kitle iletişim araçları insanın kendisiyle, nesneyle ve evrenle kurduğu irtibatı ve zaman-mekân tecrübesini kökten değiştirmektedir. Daha özelden ise sinema, modern ve postmodern zaman-mekân ile uyumlu diyalektik bir forma



sahiptir. Bu hipotezi tartışmak ve ispatlamak için tezde cevabı aranacak olan sorular sırası ile şunlardır:

- 1- Kitle iletişim araçlarının içerikten bağımsız bir şekilde değerlendirilmesi olan teknolojik determinizm görüşü ne tür olanaklara/avantajlara ve sınırlılıklara/dezavantajlara sahiptir?
- 2- Kitle iletişim araçlarının teknolojik özellikleri nelerdir ve bu özellikler insana nasıl bir dünya vaat etmektedir? Bu vaat, beraberinde bir tercih etme durumunu doğurmakta mıdır yoksa kitle iletişim araçları kendi varlıklarını icbar etmekte midirler?
- 3- Teknolojik gelişmeler neticesinde ortaya çıkan iletişim araçları sadece iletişimi sağlayıcı unsurlar olarak değerlendirilebilir mi yoksa farklı bağlamlarda farklı sonuçlara yol açmakta mıdır?
- 4- Kitle iletişim araçları ile kitlenin doğuşu ve sürdürülmesi arasındaki ilişkinin boyutları hangi düzlemde dir?
- 5- Aydınlanma, ilerleme, küreselleşme, modernite, postmodernite ve kitle iletişim araçları arasında ilişki var mıdır? Eğer var ise bu ilişkinin düzeyi nasıldır?
- 6- “Bir dil ve dünya” olarak kitle iletişim araçları insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi nasıl şekillendirmektedir?
- 7- Klasik, modern ve postmodern dönemler ne ifade etmektedir? Bu dönemler içerisinde insanın gündelik zaman-mekân tecrübesinde ne gibi değişimler yaşanmıştır?
- 8- Kitle iletişim araçları ile nasıl bir toplumsal düzen tesis edilmiştir? Tek tek kitle iletişim araçlarının zaman-mekân pratikleri nasıldır?
- 9- Diğer kitle iletişim araçlarından farklı olarak sinemada zaman-mekân tecrübesi hangi boyutlara ve farklılıklara sahiptir?
- 10- Sinemada zaman-mekân tecrübesi nasıl inşa edilmektedir ve gündelik zaman-mekân tecrübesi ile arasındaki farklılıklar nelerdir?

Tez çalışması boyunca merkezi bir yaklaşım olarak teknolojik determinizmden hareket edilmekle birlikte esas olarak postmodern bir yapı kurgulanacaktır çünkü kitle iletişiminin ve sinemanın yapısı sonuçları itibariyle çok merkezli ve çok katlıdır. Tezin postmodern bir tarzda inşa edilmesi hem içerik hem de biçim açısından farklı değişkenlerin ve çok merkezli bakışın geçerli olduğunu ifade etmektedir. Kitle iletişim araçlarının ve sinemanın hem modernlikle hem de postmodernlikle olan diyalektik ilişkisi onun çok yönlü yapısının ispatı olduğu gibi yaşanmakta olan sürecin de anlaşılması için çok yönlülüğe ihtiyaç duyulduğu görülmektedir.

Kitle iletişim araçları ekseninde tarihsel süreklilik ve kırılmalarla birlikte iletişimin zaman-mekân boyutlarının hem genişleme hem de sıkışma yönünde diyalektik bir boyut arz edip etmediği incelenecektir. Bütün tez boyunca farklı dönemlerde farklı şekillerde tecrübe edilen gündelik zaman-mekânın sinemadaki yansımaları ele alınacaktır. Bu süreçte teknolojik determinizme sadık kalınarak ele alınan filmlerin hikâyelerinden ziyade yapısal olarak yani sinematografik açıdan zaman-mekânı nasıl kurguladıkları incelenmekte ve bununla birlikte sinemada zaman-mekânın hem modern hem de postmodern zaman-mekânla karşılıklı ilişkisi açığa çıkarılacaktır. Buradan hareketle tezin temel iddiası ve yargısı, kitle iletişim araçlarının

modernliğin ana unsurlarından bir tanesi olduğu, özelde ise sinemanın hem modernlikten hem de postmodernlikten beslenerek diyalektik bir yapı içerisinde zaman-mekânı inşa ettiği yönündedir.



## 1. KİTLESELLEŞMEYE DAİR KURAMSAL BİR ÇERÇEVE

İletişim insana her şeyle ilişki/irtibat halinde olmayı sağlamakta ancak esas olan insan olmanın temel gereksinimlerinden biri olarak iletişimi değerlendirmektir. İletişim sadece bir mesajı iletmek ya da almakla ilişkili değildir; aksine, bir toplumsallaşma içerisinde insan olmanın anlamı ancak iletişimle birlikte açığa çıkabilir. Dolayısıyla insan, kendi insanlığını tek başına gerçekleştirebilen ve hayatiyetini başkasına gerek duymadan sürdürebilen bir varlık olmadığı için iletişim hem zorunluluk hem de fitri bir ihtiyaçtır. Zorunluluktur çünkü insan tüm yapıp etmelerinde bir karşılık beklemekte ve başka insanlara duyulan bu ihtiyaç, onlarla iletişim kurmayı gerekli kılmaktadır. İletişim bir başkasının varlığından ayrı olarak değerlendirilemeyecek toplumsallaşma süreci ile ilişkilidir. İnsan olmanın zorunlu neticesi olarak iletişim, aynı zamanda neticeyi yani toplumsallaşmayı da beraberinde getirmektedir.

İletişim kelimesi bir araya gelmekle, toplumsallaşmakla ilişkilidir; Ünsal Oskay da benzer biçimde iletişimin toplumsallaşmayı, birlikteliği, ortaklığı ifade ettiğini düşünmekte ama Türkçede iletişim kelimesinin yeterli zenginliğe sahip olmadığını ve anlamı direkt olarak ifade etmekte yeterli olmadığını düşünmektedir. Hâlbuki iletişim yani toplumsallaşma, insanın türsel özelliğidir (Oskay, 2014, s. 393).

İletişimin toplumsal boyutu göz ardı edilemeyecek bir öneme sahip olmasına rağmen Türkçe açısından iletişim kelimesi, çoğunlukla iletişim eylemine ve bir iletiye/mesaja/içeriğe sahip olmakla ilişkili gözükmemektedir. Bu durum bir yanılsama yaratarak iletişimin toplumsallaşma ile alakalı yönünün göz ardı edilmesine neden olabilmektedir. İletişim bir iletiyi/mesajı beraberinde taşımakla birlikte aslında o mesajı bir yere iletmektedir; iletilen yerde ise bir muhatap/alıcı olduğu düşünülmektedir. Ancak iletişimi salt alıcı ve verici arasındaki bir ilişkiye indirgemek iletişimin sadece bir mesajı doğru iletmekle sınırlı olduğunu söylemek olacaktır. Türk dili açısından iletişim kelimesi yeterli bir açıklığa sahip olmadığı için iletişimin toplumsallaşma boyutunun göz ardı edilmesine ve hatta Türkiye’deki iletişim çalışmalarının içerik odaklı olmasına neden olduğu bile iddia edilebilir. Şüphesiz ki bu iddia tezin konusu dışında kalacağı için burada ele alınmayacaktır.

İletişim açısından bir başka önemli kavram da telekomünikasyondur. Kavramın Türkçeye İngilizcesinden olduğu gibi çevrildiği görülmektedir; “telecommunication”. İngilizce aslına dönüp bakıldığında “tele” ve “communication” kelimelerinin bir araya gelerek oluşturduğu telekomünikasyon, iletişimin uzaktan yani mesafeye dayalı yeni yapısına göndermede bulunmaktadır. “Communication” hem iletişim hem de dolaylı olarak toplumsallaşmayı ifade etmektedir. “Tele” kelimesi de köken itibarıyla Grekçedir ve uzak, mesafe anlamlarına gelmektedir. Böylece telekomünikasyon dendiğinde aslında iletişimin belirli bir mesafede(n) gerçekleştirilmesi kastedilmekte; klasik yüz yüze iletişim biçiminin yerini mesafeye dayalı yeni bir iletişim biçimi olan telekomünikasyonun aldığı görülmektedir. Kişilerarası iletişim zaman içerisinde değişiklik göstermekte; tek bir zamanı ve mekânı paylaşma gereksinimi ortadan kalkmaktadır.

Tarihsel süreçte teknolojik gelişmelere paralel bir şekilde yüz yüze iletişimin boyutu değişmiş ve aracılanmış/dolayımlanmış yeni iletişim biçimleri ortaya çıkmıştır. Eskiden genellikle yüz yüze kurulan kişilerarası iletişim, artık farklı teknolojik araçlar vasıtasıyla gerçekleştirilmekte ve telekomünikasyon devreye girmektedir. Kişilerarası iletişimin yüz yüze gerçekleşen boyutu, kitle iletişim araçlarının vasıtasıyla kitlesel düzeyde ve dolayımlanmış biçimde, belirli teknolojik araçların kullanımıyla farklı bir noktaya evrilmiştir.

Teknolojik araçların iletişim sürecine dâhil olmadığı dönemlerde kişilerarası iletişim yüz yüze, direkt, anında, aracısız, aynı zaman ve mekânın paylaşıldığı ve dolayımlanmış bir şekilde gerçekleşiyordu. Zaman içerisinde teknolojik unsurların devreye girmesi ile -mesela telgrafla birlikte elektrik, kişilerarası iletişimin dinamiklerini kırılmaya uğratmıştır- iletişim boyut değiştirmiştir. Bu bağlamda tezin odak noktasını teknolojik araçların devreye girmesi ile iletişimde yaşanan ve doğal olarak insanın ve toplumun zaman-mekân tecrübesini etkileyen yönü oluşturmaktadır. Bu yön, klasik dünyanın ve iletişim biçiminin yerini alan kitle iletişim araçlarının, özede sinemanın hem modern hem de postmodern zaman-mekân tecrübesini yaratmasıyla ilişkilidir.

Nick Stevenson da benzer bir biçimde medya kültürlerinin sosyal teoriden hareketle içinde yaşanmakta olan dünyanın dönüşümünü ve anlaşılmasını sağlayacağı fikrindedir. Uzun yıllar sosyal teori içerisinde kitle iletişiminin göz ardı edildiğini ancak televizyon gibi araçların varlığıyla ilgilenilmeye başlandığını düşünmektedir (2015, s. 13-15). Dolayısıyla tarihsel ve güncel bir okumayla, klasik ve modern dünyanın anlaşılmasında ve ayrımlanmasında kitle iletişim araçları büyük bir rol oynamaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkmış olan tüm kitle iletişim araçları, herhangi bir toplumsal ve maddi koşulu takiben ortaya çıkmaz; aksine, iletişimin kendisi yaratıcı konumdadır ve ikincil bir pozisyonda değildir. Bir toplum anlaşılacak istendiğinde zaten onun iletişim biçimleri, söylemleri anlaşılacak zorundadır. Bu bağlamda gerçekliği yaratan iletişimin kendisidir (Lundby ve Ronning, 2014, s. 15). Kitle iletişimi her anlamıyla yaşanan değişimden birincil derecede sorumludur. Klasik dünyanın yıkımı ile modern dünyanın inşasında kitle iletişim araçları önemli bir rol oynadığı için yaşanan sürecin anlaşılması da bu araçlar üzerinden sağlanabilir.

Benzer bir olguyu Luc Ferry, *Homo Esteticus* adlı eserinde güzelin alanında yani estetikte gerçekleştirmiş; özneliğin modern görünümünün en iyi şekilde estetik ve beğeni alanında açığa çıktığını göstermiştir. Kitabın temel iddiası, modernliğin öznelleşme sürecini estetik alanında görmenin mümkün olduğu yönündedir. Klasik düzende kişi yaratan değil keşfeden birisidir. Modernlikle birlikte nesnenin güzel oluşu uyumla ya da özünde a priori olarak taşıdıklarıyla değil; aksine, zevk vermesiyle ilişkili hale getirilir. Bugün ise artık tek bir dünyada yaşanmıyor; her sanatçıya özgü, tasarımılanmış bir dünya söz konusudur (Ferry, 2012, s. 13, 19). Bu doktora çalışması da aynı yaklaşımı sergileyerek, modernliğin ana izleğinin ve kavramlarının kitle iletişimi üzerinden ele alınmasının ve gösterilmesinin mümkün olduğunu iddia etmektedir.

Kitle iletişim tarihine bakıldığında klasik dünyadan modern dünyaya somut bir biçimde adım atıldığı görülmekte; aynı zamanda aydınlanma ve ilerleme gibi Batılı düşünme ve yaşayış pratiklerinin somutlaştığı bir alandan bahsedilmektedir. Dolayısıyla tarihsel açıdan iletişim,

ilerleme ve akılcı olan ile ilişkilidir (Mattelart ve Mattelart, 2016, s. 12). Aydınlanma düşüncesinin aklileştirilmiş ve her şeyiyle bilinebilir dünya tasarımı aslında kitle iletişim aracı olan matbaa ile ilişkilidir çünkü kitapların sayıca çoğalmasını, seri halde üretilmesini, korunmasını ve bilginin kolaylıkla transfer edilebilmesini sağlamıştır. Karanlıklardan aydınlığa çıkma fikrinde bilginin birikimsel boyutu yazıyla birlikte ortaya çıkmasına rağmen matbaanın varlığı ile ilk defa bir metin kolaylıkla çoğaltılabilmiş ve bu da bilginin artarak ilerlemesine imkân tanımıştır. Bu nedenden ötürü kitle iletişim tarihindeki dönüm noktalarından birini oluşturan matbaa, klasik ile modern olanın farklılıklarını rahatlıkla göstermekte ve ileriki bölümlerde bu olgu sadece matbaa üzerinden değil, diğer kitle iletişim araçlarıyla birlikte çok boyutlu ve daha derinlikli bir biçimde ele alınacaktır.

Modern iletişim biçimlerinin yükselişiyle modern toplumların yükseliş biçimleri birbirleriyle iç içe geçtiği için modern dünya anlaşılacak isteniyorsa medya iletişimi de anlaşılacak zorundadır (Thompson, 2008, s. 9). Kitle iletişimi, modern ve geleneksel arasındaki farklılıkların rahatlıkla gözlemlenebileceği bir alandır çünkü Thompson'ın cevabıyla medya kültürü dolayımına temelli bir yapıya sahip olduğu için tüm eski iletişim biçimlerini yerinden etmekte, görünürlük biçimlerini değiştirmekte, iletişimi küreselleştirmekte, benlik ve deneyimi farklı formlarda inşa etmektedir. Tüm bu nedenlerden dolayı medyayla birlikte modern olana geçilmiştir; bir yandan da medya, yapısal zorunluluklarından ötürü geleneksel olana karşıttır. Gelenekselin kendine ait değerleri ve nitelikleri varken aynı durum medya ile modernlik için de geçerlidir.

Geleneksel kültür ve medya kültürü birbirinin karşıtı olarak değerlendirilebilir. Burada geleneksel kültürün temel ilkeleri şöyle sıralanabilir; süreklilik, kapalılık ve istikrardır. Medya kültürünün temel ilkeleri ise değişim, açıklık ve istikrarsızlıktır (Lundby ve Ronning, 2014, s. 20-21). Medya üzerinden geleneksel ve modern olanın ayrımı birbirine zıt bir biçimde ortaya konmakta; iletişimin merkezi rolü bu sürece çok büyük bir açıklayıcılık kazandırmakta çünkü modernlik medya ile birlikte kitleselin imkânını oluşturmaktadır. Modernlik fikri seri üretim mantığı ile hareket ettiği için merkezine aslında bireyi değil kitleyi almakta; mesela gazete gibi bir kitle iletişim aracında niyet sayıca çok fazla olan insan kalabalığına yani kitleye ulaşmaktadır. Modern Batı fikriyatı içerisinde bireysel olanın yeri, ileriki bölümlerde değinileceği gibi, yasayla ve toplumsal sözleşmelerle belirlenmektedir. Bireyselin yeri ancak kitleyle olan ilişkisinde ve önceden belirenmiş alanlar içerisindeki görece serbestiyle alakalı olduğu için esas sorun daima büyük kalabalıkları bilgilendirmek ve kontrol etmektir. Modernlik tam da bu noktada kitle iletişim araçları vasıtasıyla kitleyle ilişki kurabilmiştir.

Kitle iletişiminin bir başka önemli noktası kitle olgusudur çünkü adından da açıkça anlaşılacağı üzere iletişimin kitlesel boyutu ilk defa devasa ölçekler içerisinde ön plana çıkmıştır. Kitle kavramı insanların toplu bir biçimde değerlendirilmesi yani homojenleştirilmesi ile ilgilidir. Kitle, genel olarak belirli iletişim araçlarının mesajlarına/içeriklerine maruz kalan pasif alımlayıcılar olarak kodlandığı için kitlenin içerisinde bulunan insanların yaşı, cinsiyeti, etnik kökeni, dini ve daha birçok faktör göz ardı edilmiştir. Bunun temel nedeni ise kitle iletişiminin, kitlesel bir araç olarak bireysel olanı merkezine almamasıdır.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Burada kitle iletişim araçlarının özellikle internet ve yeni medya tabanlı formunun bireysel olana izin verdiği

Kitle iletişim çalışmalarında bireylerden ziyade genellikle kitlenin kendisiyle ilgilenilmiştir. Kitle iletişim araçlarına yönelik ilginin özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında çok yoğun olmasının nedeni onun niceliksel ağırlığında yatmaktadır yani sayıca çok büyük olan kalabalıklara seslenebilme imkânından kaynaklanmaktadır. Büyük kalabalıkları “etkileme” özelliği dolayısıyla kitle iletişiminde merkezi önem atfedilmiş ve yaşanan iki dünya savaşı boyunca devletlerin/egemen iktidarların kitleleri hem yerel hem de küresel çapta etki altına aldığı yönündeki inanç, kitle iletişiminin araçsal rolünü ve önemini ispat etmiştir. Ancak Lundby ve Ronning’in ifade ettiği gibi iletişim, modern toplumun başlangıç noktasından itibaren her geçen gün etki alanını arttırmakta ve insanların yaşamlarını düzenleme, yorumlama ve ilişki biçimlerini şekillendirmektedir (2014, s. 25). Dolayısıyla kitle iletişimi, kitleleri ideolojik anlamda etki altına almaktan belki de çok daha önemli bir biçimde, aslında insanların tüm hayat tecrübelerini ve düşünme şekillerini değiştirmektedir. İnsanların tek bir olguyla ilgili kanaatlerini değiştirmekten ziyade tüm düşünme biçimleri değişikliğe uğramaktadır.

Bu bakış açılarının dışında kitleyi çok yeni bir olgu olarak gören ve aslında iletişim araçlarının kamunun hizmetinde olduğu ya da olması gerektiğini ifade eden iki önemli isim vardır; C. Wright Mills ve Jürgen Habermas. Kitle iletişimi, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren var olmaya başlamıştır. Artık kamu toplumundan kitle toplumuna geçilmiştir; ticarileşme, devlet müdahalesi ve daha birçok unsur ile kamu toplumu gerileyip kitle toplumu ortaya çıkmıştır. Bu düzen içerisinde kitle iletişim araçları, kamusal alanın taşıyıcısı değildir ve kitlenin büyümesine zemin hazırlamaktadır.

Batı toplumlarında “kamu” sorununun ortaya çıkışının nedeni, geleneksel ve alışılmış toplumsal rızaya dayanan Orta Çağ toplumunun değişim geçirmesidir. Orta Çağ toplumundan, günümüzde, kitle toplumu anlayışına geçilmiş bulunmaktadır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldaki “kamu” yerine, yirminci yüzyılla birlikte “kitleler toplumu” oluşmuştur. Üstelik, kamu yapısal yönden de değişiklik geçirdiği için, bireyler “kitle içindeki insanlar” durumuna gelmiş; her biri kendisini güçsüz ve zayıf hissettiği bir ortam içinde bulmuştur (Mills, 2007, s. 89-90).

18. yüzyıl kamu fikrinde toplumun geneli sorunlardan haberdar olmalı, istediği konu hakkında fikir edinebilmeli, sorunlara dâhil olmalı, fikirleri dinlenmeli ve kamusal süreçlere dâhil olmalıdır. Fikir sahibi olma ve eleştirme, kamu adına birlikte yürür. Klasik demokrasinin kamu anlayışı budur ama bugün kitleler adına seçkinler karar almakta ve kamuya her şey olup bittikten sonra haber verilmektedir. Klasik kamu anlayışının hedef aldığı aydınlanmış insanların yerini kitle toplumu almış ve XIX. yüzyılda bu durum görünmeye başlamıştır. Kamu toplumunun yerini kitle toplumunun alması gerçek olmakla birlikte her iki açıklama biçimi de mutlak durumları yansıttığı için gerçeğin sadece bir kısmıyla örtüşmektedir. Kamu ile kitle arasında dört boyuttan oluşan farklılık vardır: Birincisi, kanaat aşıl原因larla kanaat edinenler arasındaki farkın birinci olanın lehine değişmesidir. İkinci boyut, bireylerin herhangi bir tehdit olmaksızın kendilerine söylenenlere karşı cevap verebilmeleridir. Haberleşme sisteminde konuşanların az, dinleyenlerin çok olması bunu sağlamaz. Üçüncü boyut ise kanaatin oluşumu ile oluşan kanaatlerin gerçekleşmesidir. Kamunun aldığı kararların uygulanıp uygulanmaması

---

yönünde gelebilecek olan eleştiriler şunu gözden kaçırmaktadır: Kitle iletişim araçları eskiden kitleyi bölümlenme yani parçalarına ayırma noktasında daha büyük kümeler halinde iş yaparken bugün sadece bu kümelerin sayıca çoğaltıldığı ve seyirci tercihleri açısından görece bir çoğullaşma olduğu görülmektedir. Dolayısıyla kitlesel mantık değişmemekte, sadece belirli gruplara özgü tercihlere izin verilmektedir. Pazarlama alanına ait bir terim olan “diversification”, artık sadece ürünlerin çeşitlendirilmesi değil, tüketicilerin/izleyicilerin de çeşitlendirilmesi ve farklı şekillerde kümelendirilmesi anlamına gelmektedir.

buna bir örnektir. Dördüncü boyut, kurumsal otoritelerin denetim yetkisi ile kamu üzerinde ne kadar etkin olduğudur (Mills, 2017, s. 549-557). Kamu, açık, baskısız, şeffaf, herkesin süreçlere dâhil olduğu bir durumun ön görülmesi iken kitle toplumu ise bu olguların tam tersine sahiptir. Mills kamu ve kitle ayrımını yaptıktan sonra, dört unsuru örnekleyerek açıklamaktadır.

Kamu toplumunda çok sayıda insan, kendi görüşlerini ifade edebiliyor ve diğerlerinin görüşlerini de öğrenebiliyor. İkinci unsur ise kendisine karşı yöneltilmiş herhangi bir fikre karşı açıkça ve kamu önünde cevap verebiliyor. Üçüncü olarak, otoriteye karşı çıksa bile kamuoyuna etkin bir eylemde bulunma zorunluluğu taşıyor. Son olarak toplumdaki yetkili merciler kamuoyunu ve kamuyu yönlendirmek için gizli yöntemler uygulamıyor. Bütün bunların hepsi sağlandığı takdirde kamu toplumu oluşuyor. Kitle toplumunda ise bunlara karşıt özellikler söz konusudur. Öncelikli olarak başkalarının fikirlerini dinleyenler çok ama fikir beyan edebilenler azdır. Bireyler yığılıştırılır ve kitle iletişim araçlarıncaya yönlendirilir. İkinci olarak kitle iletişimi bireylerin anında ve etkin bir şekilde cevap verebilme imkânını ortadan kaldırır. Üçüncüsü, kamuoyunun oluşmasını sağlayan kanallar resmi makamlar tarafından sıkıca denetlenir ve kontrol altına alınır. Son olarak, kamunun bağımsızlığı kalmamakta ve iktidar sahibi olanlar kitleler üzerinde her türlü nüfuzunu kullanmaktadır. Bir toplumun kamu toplumu mu yoksa kitle toplumu mu olduğunu belirleyen şey haberleşmedir. Kamu toplumunda bireyler kendi düşüncelerini eşit koşullarda ve özgürce sunabilir. Kitle iletişim araçları da bu kamusal toplumdaki bireylerin tartışma ortamını hem genişletmeye hem de canlı tutmaya yarar. Kitle toplumunda ise haberleşme eşit koşullarda gerçekleşmez; kitle alıcı konumdadır ve kitle iletişiminin tüketicisidir. Bu durumda kamu sadece kendisine verileni almaktadır (Mills, 2017, s. 557-559).

Kitle toplumu ile kamu toplumunu ayırt eden en önemli özelliklerinden biri kitle iletişim araçlarının kullanılma biçimidir. Kitle toplumunda araçlar belirli bir grubun elindedir; konuşma hakkı onlardadır, tartışma ya da iletişim kurma yetisi geniş halk kesimlerine verilmez. Bu düzende konuşabilenler çok dar bir sınıfı temsil eder ve geriye kalan insanlar sadece dinleyici pozisyonuna itilir. Cevap verme yetisi elinden alınan insanlar kamusal süreçlere dâhil olup fikir beyan edemezler ve sessizleştirilirler. Hâlbuki kamu düzeninde iletişim araçlarının kullanımı eşit haklar etrafında şekillendirilir ve tartışma ortamı aktif tutulur.

Kamu toplumunda düşünceler arasında rekabet vardır. Kitle toplumunda ise rekabetin yerini büyük güç merkezlerinin ellerindeki kitle iletişim araçları ile kitleleri sadece “dinleyici”, “okuyucu” ve “seyirci” konuma indirgedikleri görülmektedir. Bu düzende kamuoyu sadece reaksiyon verir ve iletişim gerçekleşmez. İnsanlar, kitle iletişim araçlarıyla kendilerine sunulanlarla ve yapılan telkinlerle pasifleştirilir ve kamu dağılır (Mills, 2017, s. 561). Ancak bugün kitle iletişim araçları kamu içerisindeki iletişimi ve tartışmayı sağlamak yerine kitle toplumuna yol açmaktadır. Kanaatlerini açıklayabilen insanların sayısı gün geçtikçe azalmakta ve kitlenin ilgisini çekebilmek için hem kabalaşan hem de basitleşen bir biçimde kitle iletişim araçları kullanılmaktadır. Mills’e göre kamu toplumunda bireyler fikirlerini özgürce açıklayabilir; tartışmalar herkese açıktır ve hiçbir kurum, grup ya da şahıs kamu üzerinde baskı kuramaz. Kamu toplumunda bireyler toplumun sorunlarını dile getirip protesto edebilirler. Ancak kitle toplumunda, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle toplum yönlendirilir ve bireyler düşüncelerini rahatlıkla ifade etme imkânı bulamazlar. Kitle toplumunda iktidar, kamu üstünde

baskı kurar; bireyler yığın olarak görülür. Bu toplumsal durumlar sabit olmadığı için kamu toplumu ile kitle toplumu arasında geçişler daima olur.

Ancak bireyin kişisel gelişimini sağladığı bir düzende kitlelerin yerini kamuların aldığı bir toplum oluşabilir. Kitle toplumundaki insanlar kişisel sorunlarının toplumsal sorunlar olduğunu göremez. Kamu toplumundaki özgür birey, kendisiyle toplum arasındaki ilişkileri açıkça fark eder ve kamuya dâhil olarak sorunların çözümünde rol alır. Kitle toplumundaki insan ise sorunların nedenlerini ve temelini göremez. Kamu düzeyinde bir tartışma olmadığı için sorunları gerçek anlamıyla fark edemez ve kamu açısından önemlerini kavrayamaz (Mills, 2007, s. 307-308).

Dolayısıyla kamunun olması bir gerekliliktir ve bunun iki ana nedeni vardır. Birincisi topluma ilişkin her fikrin özgürce tartışılmasıdır. İkinci neden ise kararların alınmasını ve yapısal açıdan uygulanmasını sağlamaktır. Ancak böyle olduğunda insanın içinde bulunduğu toplumun dönüşümünden bahsedilebilir. Bugünkü kamu yaşantısı genel itibarıyla resmî açıklamalara, mitlere ve yalanlara boğulmuş durumdadır. İnsanlar kamu önünde yeterince açık, şeffaf ve geniş ölçüler içerisinde bilgilendirilmedikçe ne dünyanın ne de kendi gerçekliklerinin farkına varabilirler (Mills, 2007, s. 312, 314-315). Kamu, toplumun genelini ifade eder; belirli insanların yaşam alanı değildir. Kamunun çıkarından bahsedildiğinde kişisel çıkarların önüne geçilir. Kamu, özel ve bireysel olmayan bir topluluğun yani belirli sayıdaki insanın hislerini ve yanıtlarını ifade eder. Kamusal sorunlar da toplumun bir kesimini değil tamamını ilgilendiren sorunlar olduğu için kamu düzeyinde tartışmaların yürütülmesi, bireylerin sorunları kavramasını ve kamu açısından önemini fark etmesini sağlayacaktır. Kitle iletişim araçları da bu düzenin hem yaratılmasında hem de sürdürülmesinde etkin rol aldığı anda anlamlı bir katkı sağlayabilir. Habermas da benzer bir ayrıma giderek kitle iletişim araçlarını, kamu ve kitle toplumu değerlendirilmeye tabi tutar.

Habermas açısından kamusal alan toplumsal yaşam içerisinde kamuoyuna benzer bir olgununu yarattığı alandır. Bireylerin toplanarak bir mesele hakkında konuşmaları kamusal alanın bir parçasını oluşturur; burada yurttaşlar toplumun genelinin menfaati adına düşüncelerini ifade eder ve tartışırlar. Kamusal alanda iletişim sürecinin işlevi açısından için gazeteler, dergiler, radyo ve televizyon gibi araçlara gereksinimi vardır (2015a, s. 95). Kamusal alan, bireylerin hem kamusal sorunları hem de ortak çıkarları tartışmak adına bir araya gelmelerini sağladığı gibi aynı zamanda da her türlü politik katılımın gerçekleştiği sahnenin adıdır. Bu sahneye yani kamusal alana herkes eşit bir biçimde erişebilmeli, ayrıcalıklar kaldırılmalı ve rasyonel bir iletişim zemini kurulmalıdır. Kamunun fikriyatı açısından kamuoyu da önem arz etmektedir.

Kamusal alan ve kamuoyu kavramları ilk defa 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Kamuoyu, yurttaşların bir araya gelerek egemen devlete karşı eleştiriler yöneltmesini sağlar. Devlet bu süreçte bazı işlerini aleni yapmalıdır çünkü kamusal alan, toplum ve devlet arasındaki ilişkiyi ancak kamusal bilgi vasıtasıyla sağlayabilir. Devletin eylemlerinin demokratik biçimde kontrol edilebilmesi için kamusal bilgi önem arz eder. Kamuoyu, değerlendirme yeteneğine sahip bir kamu ile var olabilir. Ancak politik iktidara karşı garanti altına alınmış kamusal tartışmalar her zaman yoktu. Kamusal tartışmalar ancak burjuva toplumunun bir aşamasında ortaya çıkıp anayasa düzenine girebilmiştir (Habermas, 2015a, s. 96). Yüksek Orta çağ Avrupa toplumunda “özel” alandan ayrılacak niteliğe sahip bir “kamusal” alan yoktu. Feodal düzende özel ya



da kamusal ayrımı bilinmezdi. Orta çağ'da sadece temsili kamusal alan vardır ancak bunun da burjuva kamusal alanındaki temsil ile bir ilişkisi yoktur (Habermas, 2015a, s. 97).

Burjuva kamusal alanı, entelektüel gazeteleri kamusal otoriteye karşı kullanmış ve farklı tartışmalara zemin hazırlamıştır. Bu süreçte bilgi, halka açık olmalı ve akışı sağlanmalıdır çünkü kamusal alan ancak sosyal hayat içerisinde oluşan düşüncelerin bir kamuoyu oluşturduğu yerde var olabilir. Kamusal alanın varlığından bahsedebilmek için bu alanın herkesin erişimine ve katılımına imkân tanıdığı gibi bilginin ve haberin aktarımını da sağlaması gerekir. Böyle olduğu takdirde kamusal alan, bireylerin özgürce bir araya geldikleri ve iletişim halinde oldukları durumu tanımayabilir.

Basın, burjuva kamusal alanının oluşum aşamasında kamusal tartışmaya hem aracılık etmiş hem de onu güçlendirmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan edebi gazetecilik kamusal alana ve içerisindeki tartışmalara ciddi katkılar sağlamıştır. Yayıncılık kurumu gazetelere ticari bir zemin sağladı ve içerik açısından da ticarileştirmede. Basın henüz tüketim kültürünün bir aracı değildi ve kamusal tartışmayı güçlendirerek kamuların bir kurumu olmuştur. Ancak bireylerin yaptığı edebi gazeteciliğin yerini kitle iletişim araçlarının kamusal hizmetleri alınca, kişisel çıkarlar ön plana çıkmaya başladı ve bu çıkarlar kitle iletişim araçlarına yığıldı (Habermas, 2015a, s. 99-100). 19. yüzyılda kapitalizmin gelişimi ve sanayileşme kamusal alanı ve medyayı olumsuz yönde etkilemiştir; özellikle 20. yüzyılda kamusal alanın gittikçe medya tarafından daraltıldığı görülmektedir. Kitle iletişim araçları çok büyük yapıların sesi haline gelerek kamusal alanın yani ortak menfaatin aleyhine işlemeye başlamıştır. Kamusal alanın daralması ve farklı mekanizmalarla kontrol edilmesi ile ticari kitle medyasının varlığı arasında ilişki söz konusudur.

Kamusal yapının dönüşmesinde basın önemli bir rol oynar. Basının ticarileşmesinden önce kamusal bir oynadığı açıktır. Gazete, haber taşımanın dışında kamuoyunun taşıyıcısı rolüne bürünmüştü. Ancak kıta Avrupa'sında tahsilli gazetelerin varlığı çoğu kez kârlı ve verimli değildi. 19. yüzyılın ilk yarısında yayıncılar basına ticari bir zemin sağlamakla birlikte basının kendisini ticarileştirmediler. Kamusal topluluğun fikirlerini sunan aracı bir kurumdu basın ve tüketici kültürün de henüz aracı olmamıştı. Bu süreçte basın sadece içerikleri iletmekle görevliydi ve sıkı takibat altındaydı. Burjuva hukuk devletinin kurulması ile basın, diğer ticari işletmeler gibi kazanca odaklanmaya başlamıştır; 19. yüzyılın otuzlu yıllarında İngiltere, Fransa ve ABD'de ticari basının doğuşuna tanıklık edilir. Artık küçük bir zanaat olmaktan çıkan gazete, ticari açıdan büyük bir faaliyete dönüşmüştür. Gazetenin ticari açıdan yatırım alanı olması ile kapitalist işletmeye dönüşmüştür. Bu süreç 19. yüzyılın ikinci yarısında netleşir; günlük gazeteler artık basının ticarileşmesi ile yönlendirilmektedir. O zamana kadar kamusal bir topluluk oluşturan basın, ondan sonra belirli şahısların çıkarlarının kamuya yayılmasına yardımcı olmuştur (Habermas, 2015b, s. 305-311). Kamusal alanın dönüşümünde basının çok önemli bir rolü olmuştur çünkü kapitalizmin etkisinden önce kamusalın taşıyıcısı olan basın, kapitalizmin etki alanının ve ekonomik yoğunlaşmanın artışı ile kâra odaklanan bir yapıya bürünmüştür.

Basın yapısal açıdan dönüşmüş ve büyük gazete holdingleri var olmaya başlamıştır. Haber akışını sağlayan telgraf, telefon ve radyo gibi araçlarla basının yapısı ve ekonomisi yoğunlaşmıştır. Gittikçe merkezileşen ve taşradaki gazeteleri de ekonomik açıdan şehir

gazetelerine bağlayan bir durum oluşmuştur. 20. yüzyılın yeni medyaları olan radyo, televizyon ve filmin sermaye ihtiyacı daha çoktur ve kuruluş aşamalarından itibaren devlet tarafından kontrol edilmişlerdir. Özel şahısların kurduğu yapıların yerini devletin kontrolü almıştır; telgraf büroları bunun örneğidir çünkü devlet bu kurumları kendisine yarı resmi biçimde bağlamıştır. Liberal kamu modelinin arzu ettiğinin dışına çıkan ve gittikçe ekonomik, teknolojik ve örgütsel açıdan yoğunlaşan bir durum söz konusudur (Habermas, 2015b, s. 312-314). Bu durum basın açısından reklam olgusunu vazgeçilmez bir noktaya getirmiştir.

Kamusal alan reklamlar tarafından istila edildiği gibi reklam ekonomisi kendi yayın organlarını oluşturuyor. Kitlesele ölçeğe varan yayınlar, ulaştıkları kamusal topluluğu tüketim mallarına yöneltiyor. Reklam yayınları kamusal alanın niteliğini de değiştiriyor ve bunların hiçbiri olmak zorunda değildi (Habermas, 2015b, s. 318). Kamusal alan kapitalizmin ilk evrelerinde olumlu anlamda etkilenmiş ve alana yeni aktörler de dâhil olmuştur. Özellikle basının varlığı ile müzakere ve bilginin akışı güç kazanmış; siyasal iktidarların kaynağı olarak kamu görülmeye başlanmıştır. Sonraki süreçte basın tüm bu niteliklerini kaybederek iktidarın ve belirli grupların sesi haline gelmiştir.

Eskiden iktidarın kendisini meşrulaştırması için pratik hedefler önem arz etmekteydi. Ancak bugün belirlenmiş bir programın işleme amaçlanmakta; pratik sorunlar dışlandığı gibi sorunlar hakkındaki kamusal tartışma da devre dışı bırakılmaktadır (Habermas, 1993, s. 52). İktidar, halk kitlelerini politikasızlaştırarak ve politik kamusal alanı çökerterek pratik sorunları kamusal alanın dışına itmektir. Politik açıdan yetkisi elinden alınmış halkın onayı sadece göstermelik kamusal alana tekabül eder (Habermas, 1993, s. 91). Bu bağlamda iletişimsel eylem kuramı bireyin özgürlüğünün toplum tarafından kısıtlanışını ele alır. Araçsal akıl ve belirli teknik yöntemlerle kitle yönlendirildiğinde bireyin özgürlüğü ciddi ölçülerde zayıflamaktadır. Bireyin özgürleşemediği düzende gerçek anlamıyla toplum da meydana çıkamaz. Hâlbuki kamusal alan özgür bireylerin özgür iradeleriyle ortaya çıkar. Kamusal alanın tekrardan kurulabilmesinde iletişim etiği ve ortak akıl büyük önem arz etmektedir çünkü toplumsal uzlaşa ancak özgürce konuşulabilen ve tartışılabilen bir zeminde açığa çıkar. Kamusal alanın varlığı iletişimsel eylem kuramıyla birlikte anlamlı hale gelmektedir.

Sorunun çözümünde yaşamın pratik hedefleri doğrultusunda sınırsızlanmış iletişim gerekir; ancak geç kapitalizm politikasızlaştırılmış kamusal alan konusunda diretmektedir. Yeni çatışma alanı geç kapitalist toplumun halk kitlelerini politikasızlaştırdığı yerde yani kitle iletişim araçlarıyla yönlendirilen bir kamusal alanda açığa çıkmaktadır (Habermas, 1993, s. 66). Kamusal alanda yaşanan krizin çözümünde gene basın ve bireyler rol alacaktır çünkü “kamusal alanın oluşabilmesini sağlayan iletişim teknolojileri”dir (Habermas, 2001b, s. 618). İletişim teknolojileriyle birlikte öznenin tavrı önem arz etmektedir.

Kendi düşüncesini belirten, duygularını ortaya koyan ve özneliğini başkalarına gösteren özne kamusal iletişime katılabilir. Manipüle eden ve gözlemleyen bir öznenen çok farklı bir tavır sergiler ve dışavurumcu özne eleştirilebilir bir tavır sergiler (Habermas, 2001a, s. 78). Habermas açısından kamusal alan, eleştirel bir ortamın varlığına imkân tanıyan normlar ve pratikler bütünüdür. Bu düzende kamusal alan, devlet mekanizmasının daha üstündedir ve belirleyici bir rol oynayabilmektedir. Kamusal alan; ailenin, işin ve devletin “sınırlarının”

dışındadır çünkü eleştirel bir ortam olmanın gerekliliği budur ve tüm şahsi olgular dışarıda bırakılarak bireyin kendisini kamunun ortak çıkarına yöneltmesi beklenir.

Özel alan, üretim işlevinden soyutlanmış ve bir toplumsallaştırma vazifesi gören çekirdek aile tarafından oluşur. Kamusal alan ise kültürel eylemler, basın ve kitle iletişim araçları ile güç kazanmış iletişim ağları tarafından oluşturulur. İletişim ağları sayesinde insanlar yurttaş kitlenin bir parçası olur ve kamuoyu ile de toplumsal bütünleşmeye dâhil olurlar. Devlet açısından meşruluk böylece sağlanır (Habermas, 2001b, s. 770). Bu düzende esas sorun kitle iletişim araçlarının kamunun menfaati adına kullanımının 19. yüzyılın ikinci yarısında kapitalizmin etkisi ile yara alması ve belirli odakların, ticari menfaatlerin ya da siyasal iktidarların çıkarına kullanılmaya başlanmasıdır.

Kitle iletişim araçları, iletişim süreçlerini zamansal ve uzamsal açıdan yerel bağlamlardan kopartır; zamansal ve uzamsal açıdan çok uzak içerikleri sanal bir ağ içerisinde eşzamanlı kılar ve çoğalttığı mesajların daima el altında bulunmasını sağlayarak kamusal alanların doğumuna imkân tanır. Medya kamusal alanları, iletişimi hem hiyerarşikleştirir hem de sınırlamalardan arındırır. Bu çift yönlü yapısı nedeniyle kitle iletişim araçları, iletişimin akışını sadece merkezden çevreye ya da yukarıdan aşağıya doğru yönlendirmez çünkü bu otoriter gizilgücün karşısında da özgürleştirici bir gizilgüç vardır (Habermas, 2001b, s. 846-847). Dolayısıyla kitle iletişim araçları sorunun bir yanı olmakla birlikte sorunun çözümünde de aktif rol alabilir. İletişim araçlarının özellikle mesajı koruması ve çoğaltması ile kamusal alana katkı sağlayabileceği görülmektedir. Kamu bilinci doğrultusunda, sınırlandırılmamış, iktidar içermeyen ve rasyonelleştirilmiş iletişim süreci, kamuya ciddi katkılar sağlayabilir. Kamusal iletişim, toplum içerisindeki insanların daha geniş özgürlüklere ve artan bireyleşmeye yönelik tavırlarını destekleyebilir. Kamusal alanda bilginin akışını ve özgürce tartışmayı sağlayabilmek için iletişime gereksinim vardır.

Tüm bu tartışmalar ekseninde Mills ve Habermas kitle iletişimine ve kitle iletişim araçlarına geçiş noktasında ara bir durak olarak kamusal iletişimi ve kamusal alanı görmektedir. Her iki isme göre kitle iletişim araçları, özellikle de gazetenin varlığı ile kitleselleşme başlamamakta ve tarihsel açıdan kamu önceliklidir. Kamunun merkeze alındığı bu süreçte ancak kapitalizmin 19. yüzyıldaki etkileri ile basın metalaşmakta ve kamusal iletişimin yerini kitle iletişimi almaktadır. Kısaca tarif edilebilecek bu bakış ile tezin yaklaşımı arasındaki farklılık içeriğin dışlanması ve aracın herkesi kapsayan ortak bir duyuş, sezış, düşünme ve yaşama biçimi yaratıyor olmasıdır. İçeriğin kamunun hizmetinde olması ile kapitalizme ya da siyasal iktidar hizmet ediyor olmasının dışında, kitle iletişim araçlarının herkesi içerikten bağımsız bir biçimde eşitleyen tarafına odaklanılmaktadır. Buradan hareketle kitle iletişim araçlarının başlangıç noktasına koyulan matbaa ile kitleselleşme arasında doğrudan bir ilişki kurulmakta ve her bir kitle iletişim aracı ile kitlenin belirli ölçüler içerisinde tahkim edildiği düşünülmektedir.

Tekrardan kitleye ve kitle iletişimine dönüldüğü takdirde, kitle iletişim kavramının orijinali yani İngilizcesi de kitle vurgusunu ön plana çıkartmaktadır. “Mass media” kavramındaki “mass”, bireyi değil yığın haline gelmiş kitleyi ifade eder; “media” kelimesi ise kökeni Latince olan “medium” (araç) kelimesinden türemiştir ve onun çoğulu olarak aslında araçlar anlamına

gelmektedir. Dolayısıyla kitle iletişim araçları, kitleyle doğrudan itibaren ilişkili olmuş ve önemini kitleyle birlikte kazanmıştır.

İletişimin formunda zamanla yaşanan değişiklikler yeni ilişki ve toplumsallaşma biçimleri de doğurmuştur. Bugün, benzer biçimde iletişim alanında yaşanan herhangi bir teknolojik değişiklik ile ortaya çıkan yeni bir araç, insanların ilişki biçimlerini, dünyayı algılama ve yaşama pratiklerini köklü biçimde etki altına almaktadır. Yüz yüze kurulan klasik iletişim biçimi belirli ölçüler içerisinde değişime uğramış; toplumsallaşmanın ve kişilerarası ilişkilerin boyutları da küresel ölçekte genişleme imkânına kavuşmuştur. Bu bağlamda “dolayımlanmış toplumsallık” (Thompson, 2008, s. 61) yeni toplumsallaşma biçimi olarak iletişim araçlarının yarattığı sonuçlardan bir tanesidir. Klasik dünyanın küçük ölçekli yaşam alanları içerisinde birbirlerini tanıyan insanların yerini modern dönemde kitle iletişim araçları vasıtasıyla dolayımlanan büyük ölçekli yeni toplumsallaşma biçimi almıştır.

Klasik köy hayatının yarattığı toplumsallık ile birbirlerinden farklı mekânlarda yaşayan ve birbirlerini hiç tanımayan insanların kitle iletişim araçları vasıtasıyla kurulan ortaklaşılığı çok farklı bir toplumsallaşmaya neden olmaktadır. Ortak değerlerin, kanıların, fikirlerin ve daha birçok unsurun kurulduğu yer olan iletişim, bireyseli de bu yeni toplumsallaşma biçimi üzerinden kurgulamakta ve onu modernlik fikriyle uyumlu biçimde, toplumun verimli bir parçası haline getirmektedir.

İletişim her halükârda bireyi, eylemi ve onun toplumsal boyutlarını kapsadığı için -başta da belirtildiği gibi- bir toplumsallaşma biçimini sağlamakta ancak modern dönemde teknoloji temelli olan kitle iletişim araçları, dolayım dayalı yeni toplumsallaşma biçimini sağlayarak kiteselleşmenin imkânlarını artırmaktadır. Bu nedenle kitle iletişimini sadece alıcı ile verici arasındaki bir ilişki olarak sınırlandırmak artık anlamsızdır çünkü böylesi bir yaklaşım kitle iletişiminin sadece bir bölümünü ele alarak, iletişimin toplumsal hayat içerisindeki konumunu ve diğer şeylerle olan ilişkisini göz ardı etmektedir.

Ünsal Oskay’ın ifadesi ile kitle iletişimi totalitenin gözden kaçmasına neden olmaktadır (2014, s. 513-514). İçinde yaşanan dünyanın bütüncül bir biçimde kavranması anlamında totalite büyük bir öneme sahiptir ancak kitle iletişim araçları vasıtasıyla dolayımlanmış toplumsallık bütünün anlaşılmasını engellemektedir. Oskay’ın kitle iletişimi açısından vurgu yaptığı totalitenin kaybı, egemen değerlerin aşılmasıyla sonuçlanmakta; kitlenin inşa edilmesi sürecinde, iletişimin nötr ya da bağımsız olmadığı ve belirli ölçüler içerisinde bir özgürleşme imkânını açığa çıkarabilecekken uyumlu bir kitle yarattığı görülmektedir.

Kitle iletişimi bir bütün olarak egemen sistemin hayatiyetini sürdürmesinde bireyleri kiteselin parçası kılarak tarafsızlaştırmakta ve pasifleştirmektedir. Her gün yeniden üretilen dolayımlanmış içerikler önceden belirlenmiş anlamlara sahiptir; bireyler ise içeriklerin benzerliği ölçüsünce benzeşmekte ve inşa edilmiş toplumsalın parçası haline gelmektedir. Yeni toplumsallaşma biçimi olarak kitleye dâhil edilenler ister istemez aynı fikirlere ve tavırlara sahip olduğu için süreç içerisinde kitle iletişiminin, toplumsal hayatın bir parçası olarak oynadığı rol küçümsenmeden değerlendirilmeli ve bütün/totalite içerisindeki konumu deşifre edilmelidir. Mesela dolayımli kitle iletişim biçimleri, kişilerarası şahitliğe ve aynı zaman-

mekânı ve tecrübeyi paylaşmaya dayalı iletişimi yerinden ederek, aynı zaman-mekânı ve tecrübeyi paylaşmayan insanların ortaklaşalığını doğurmuştur.

Bundan ötürü iletişimin içerisinde bulunduğu toplumsal boyut görmezden gelinemez çünkü iletişim tek taraflı bir süreç olmadığı için her zaman toplumsalın içerisinde gerçekleşmekte ve insanın her türlü tecrübesini etki altına almaktadır. Mesela matbaa gibi bir kitle iletişim aracının, on beşinci yüzyılın sonlarına doğru bilginin işlenme ve yayılma biçimlerinde çok önemli sayılabilecek zaman-mekânsal bir kırılmaya neden olduğu görülmekte; bilginin yapısal sınırlarını ortadan kaldırmakta ve bireylere bir bütün olarak ulaşma imkânını arttırmaktadır. Sağlam ciltli kitapların varlığı zamansal devamlılığı yarattığı gibi mekânsal hareketliliğe de imkân tanımıştır. Klasik dönemin elle yazılan metinleri çok ağır ve büyük olduğu için taşınmaları ve bir kişiye ait olmaları çok mümkün değildi; ancak zaman içerisinde matbaanın varlığıyla birlikte kitaplar küçülmüş, sayıca çoğalmış ve hafiflemiştir. Tüm bu süreç, kitapların belirli mekânsal sınırlara hapsolan yapılarını kırmış ve kitaba mekânsal hareketlilik sağlamıştır. Görüldüğü gibi tek bir iletişim aracında yaşanan gelişme, insanı ve onun evrenini başından sonuna kadar değiştirmiştir. Bu bağlamda klasik dönemde öncelikli olarak sözel unsurlar ağır basarken yazının keşfiyle birlikte kalıcılık ön plana çıkmıştır. Sözel ve yazılı kültürün hem iletişimi hem de insanın hayatını nasıl dönüştürdüğü bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

### **1.1. Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre İletişimin Değişen Yapısı**

İletişim tarihi içerisinde söz ve yazı olarak çok temel bir ayrım yapılmaktadır. Hem söz hem de yazı belirli sonuçları, kültürel formları, algılama ve deneyimleme<sup>3</sup> biçimlerini beraberinde getirerek iki ayrı yapıyı sembolize etmektedir. Sözü ve onun yazıya dökülmüş hali iki ayrı dünya ve insan tasavvuru doğurmaktadır. Söz ve yazı sadece bir değişim, gelişim hamlesi olarak değerlendirilemez; aksine, iki farklı insan tipi yaratmakta ve o insanın da nesneyle kurduğu irtibatı kökünden değiştirmektedir.

Temel olarak söz, geçiciliği, unutkanlığı, hafızayı, hatırayı, kişisel tecrübeyi ve aktarımı merkezine almakta; her söz geçip gitmekte, unutulmakta ve zamansal açıdan kalıcı olamamaktadır. Binlerce yıllık insanlık tecrübesi yazı olmadığı için kaydedilememekte; her şey insanın hafızasıyla ve hatıralarında kalanlar ilişkili olmakta; kültürel ve toplumsal tecrübe yerini her seferinde yeni baştan keşfedilen kişisel tecrübeye bırakmaktadır. Aynı zamanda hiçbir şey olduğu haliyle aktarılamamakta çünkü sözel aktarım araya başka bir kişiyi soktuğu için elde edileni değiştirerek iletmektedir. Yazılı kültürde bilmek ise insanlık tarihinin kaydını

<sup>3</sup> Tez boyunca tecrübe, deneyim ve pratik kelimeleri eş anlamlı bir biçimde kullanılmakta ve aralarında muhteva açısından bir farklılık olmadığı düşünülmektedir. Tek bir anlama gelen bu üç kelimenin tez içerisinde merkezi bir öneme sahip olmasından dolayı açıklanması gerekir. İnsanın tüm yapıp etmeleri, eylemleri ve gündelik hayatı bu kavram üzerine kuruludur. İnsanın düşünsel hayatının dışında kalan her türlü alanı bu kavram ifade eder. Dolayısıyla insanın dünyayı algılama biçimi, bilgisi, tarihi, ideolojisi ve kültürü gibi birçok unsur gündelik olan içerisinde açığa çıkar. Tecrübe, teorik bir tartışmanın zeminine çekilmeden, insanın gündelik hayatındaki tüm eylemlerini kapsar. Bu yaklaşımın bir neticesi olarak da gündelik hayat tecrübesi ya da gündelik zaman-mekân pratikleri denildiğinde, insanın yaşamını sürdürürken deneyiminin olağan bir parçası olarak yaptıkları ifade edilir. Burada önemli olan husus deneyimin, bireyin ve toplumun hayatında hangi şekillerde ve nasıl açığa çıktığıdır. Bu bağlamda klasik ile modern dünyanın tecrübe alanları değişmekte, farklılıklar görülmekte ve tez boyunca kitle iletişim araçlarının insanın algısını değil, gündelik deneyimini ve yaşama biçimini nasıl değiştirdiği incelenmektedir.

tutabilmeyi ve her seferinde yeniden dönüp bakabilmeyi sağladığı için hafızaya, kişisel aktarıma ve tecrübeye önem vermeyerek daha farklı bir bilme biçimi yaratmaktadır. Meselenin bireysellik boyutu da benzer bir biçimde açığa çıkar çünkü bir metne düşülmüş tüm notlar o bilgiye aracılık eden şahısları aradan çıkararak kişi ile metni baş başa bırakmakta; daha bireysel ve özerk bir insan tipi ortaya çıkarmaktadır. Bilginin en azından nicelik itibarıyla artması ve bunun şahıslar eliyle değil de metinler aracılığıyla aktarımı, insanın toplumsal bağlarını daha gevşek hale getirmekte ve topluma yani diğer insanlara duyulan ihtiyacı azaltmaktadır. Sözlü kültürün aynı zaman-mekânını paylaşan insanların yazıyla birlikte farklı zaman-mekân tecrübelerinde bilgi paylaşan insanlar almıştır.

Bilmenin boyutları ve insanın bilgi ile kurduğu irtibat değiştiği için sözlü kültürde bilmek, deneyimlemek eş anlamlı iken yazılı kültürde bilmek okumaktır. “Yazılı sözü benimsemek, önemli ölçüde sınıflandırma, sonuç çıkarma ve akıl yürütme yetisini gerektiren bir düşünce çizgisi takip etmek demektir” (Postman, 2014, s. 63). Yazı sadece bilgi edinme biçimini değil, aynı zamanda aklın işleyiş pratiğini de değiştirmiş; doğrusal bir hat üzerinden ilerleyip neden-sonuç ilişkisine dayalı çıkarımlar yapılabilmesine imkân tanımıştır.

Walter Ong da bilmenin boyutlarının değişiminden bahsetmekte, bunu yazılı kültür ile açıklamakta ve sözlü kültürleri de kendi içerisinde ikiye ayırmaktadır. Birincil sözlü kültürde olayların soyut, sınıflandırıcı ve açıklayıcı çözümlenmeleri yapılamaz çünkü okuma yazma yoktur. Birincil sözlü kültürün bilge insanları birçok şeyi bilebilirler ancak “inceleme” yapamazlar. Çırağa bir şeyler öğretmenin yöntemleri birer inceleme değildir aksine ortak tarihsel birikimin aktarımıdır. Ancak yazının içselleştirilmesiyle ileri derecede çözümleyici bir bakış mümkün olmuştur (Ong, 2014, s. 21). Yazı detaylı, rasyonel bir inceleme ile ilişkili olduğu için daha analitik, mantığa dayalı bir zihin yapısının ürünüdür ve sözlü kültürden tamamen farklıdır. Postman’ın tanımıyla tipografik insan mesafelidir, analitiktir, mantık kurallarına bağlıdır ve çelişkiden nefret etmektedir (Postman, 2014, s. 70).

Yazı ve matbaayı bile bilmeyen, iletişimin sadece konuşma ile sağlandığı kültürler “birincil sözlü kültür”dür. Ancak bugünün dünyasında telefon, radyo ve benzeri teknolojik araçların sözlü özellikleri öncelikli olarak yazılı olandan üretilerek dile dökülmektedir ve bunlara “ikincil sözlü kültür” denilmektedir. Bugün artık herkesin tecrübe ettiği bir yazılı kültür olduğu için birincil sözlü kültür deneyimi kalmamıştır. Yazılı kültürde kelimeler birer görünüme sahiptir, onlara dokunulabilmekte ve sayılabilmekte; sözlü kültürde ise birikim oluşmadığı için geriye sadece dinleyenlerin zihinlerindeki kalmaktadır (Ong, 2014, s. 23-24). Zamansal bir mefhum olarak unutmak sözlü kültürlerin doğal bir sonucuyken, yazılı kültürde unutmak söz konusu değildir.

İkincil sözlü kültür çağı ise elektrik teknolojisi, telefon, radyo ve televizyon benzeri araçlarla başladığı için birincil sözlü kültürle benzer yanları olduğu gibi, farklılaşan tarafları da mevcuttur. İkincil sözlü kültürü en temelde yazı ve matbaa oluşturur; bu kültürün dinleyicileri birincil sözlü kültürün dinleyicilerinden çok daha büyük bir kitledir. Birincil sözlü kültür insanı içinden geldiği gibi hareket ederken ikincil sözlü kültür insanı bir düşünce sürecinden ve her şeyi planladıktan sonra kendiliğinden davranmaya çalışmaktadır (Ong, 2014, s. 161-162). Belirli kültürel formların insanı nasıl etkilediği ve değiştirdiği Ong’un ifadelerinde çok açıktır. Okuryazar kendi içine kapalıdır, dış dünyaya dönük değildir çünkü okuma eylemi genellikle

insanların tek başlarına yaptıkları bir şey iken sözlü kültürün insanı ise çok daha dışa dönüktür. Sözlü kültürün insanları aynı zaman-mekânı paylaşarak ortak bir tecrübeyi yaşarlarken, yazılı kültürün insanları farklı zaman-mekân tecrübeleri içerisinde dolayımlanmış bir ortaklaşalık yaşarlar.

McLuhan da “Gutenberg Galaksisi” adlı yapıtında, yazılı (görsel) ve sözel (işitsel) kültür arasında büyük bir farklılığın var olduğunu ifade etmektedir. Sözel kültürde sözün büyüsel ve hareketli bir tarafı mevcut iken yazılı söz ya da farklı görüntü biçimleri donmuş, soğuk ve hareketsizdir (2014, s. 29-34). Teknoloji, görselliği başat unsur haline getirirken, el yazması kültüründe görme, işitme ve dokunma duyuları birbirleriyle etkileşim halindeydi hem de göreceli olarak eşit konumdaydılar (McLuhan, 2014, s. 161). Teknolojinin iletişim süreçlerinde etkin olmasıyla insanın duyuları arasında eşitsiz bir ilişki ortaya çıkmıştır. El yazması ile üretilen bir metinde tüm duyuşal faktörler bir aradadır ve metnin kendisi çok değerlidir çünkü üretimi uzun zaman almıştır. Kitabın varlığı bu yüzden sınırlıdır çünkü üretim ve kopyalama pratikleri insan elinin yazım hızı ile doğru orantılıdır.

Söz ve yazı arasındaki büyük uçurum sadece bireylerle sınırlandırılmaz çünkü bireysel olan her zaman toplumsaldır ve toplumsal olan da bireyseldir. Bu bağlamda sözlü kültürlerin kalıcılığı sağlayan materyalleri olmadığı için oradaki düşünme ve anlatım biçimleri insana derinden işlemek zorundadır; hatırlama ancak böyle sağlanabilir. Kalıplaşmış biçimlerin kullanımı sadece şiire dayalı estetik bir form değildir; toplumsal hayat içerisinde unutulmaması gereken şeylerin belirli kalıplar aracılığıyla aktarılması zorunludur. Postman açısından sözlü kültürde ezberlemek her zaman önemli ve değerlidir çünkü böyle olmak zorundadır. Yazıya dayalı kültürde ise birçok şeyin ezberlenmesi etkileyici olabilir ama işlevsel açıdan pek bir önemi yoktur (Postman, 2014, s. 35).

Sözel kültür içerisinde her olay veya durum bir örneklige, kanıt dönüşür. Burada her şey atasözüne, düstura ve aforizmaya ister istemez bağlanır (McLuhan, 2014, s. 149). Sözel kültürde yazılı materyallerin azlığı insanın hafızasına büyük bir önem atfedilmesine neden olur çünkü saklamanın, kayıt altına almanın kişilerarası ilişkilerdeki en önemli aracı insanın hafızasıdır. Sözel kültürlerde sözcüklerle olan iletişim görsellikten daha çok işitsellik üzerine kurulmuştur ve kulak diğer duyu organlarına göre bir adım öndedir. Sözel kültürde hatırlamanın formları da işitme ile ilgilidir; şiir, hikâye, masal, efsane ve benzeri gibi.

Okuryazarlığın az olduğu toplumsal yapılarda işitme duyusu diğer duylardan ister istemez ağır basmaktadır. Matbaanın var olduğu basılı Batı kültüründe de görsellik her türlü duyludan daha fazla yer almakta ve duylular arasındaki denge bozulmaktadır (McLuhan, 2014, s. 43). Özellikle matbaa gibi teknolojik bir aracın varlığı ile insanın duyuları, dünyayı algılama pratiği ve bilgilenme biçimi kökten değişmiştir.

McLuhan, Powers’la birlikte düşüncelerini daha da radikalleştirerek beyne dayalı ayrımlar yapmakta ve görsellik ile işitselliği düşünmenin iki ayrı formu olarak değerlendirmektedir (2001, s. 58). Görsellik Batılı bilme biçimi olarak anlık, sürekli olmayan ve dinamik bir yapı şeklinde ele alınırken, basılı kâğıda dayalı eski bilme biçimi de dolaylı olarak değişmiştir (McLuhan ve Powers, 2001, s. 41). Beynin sağ ve sol yarım kürelerinden hareketle sözel ve görsel kültür meselesi ele alındığında, beynin sağ-yarıküresinde aynı andalık söz konusudur ve

kronoloji esas değildir. Görsel uzam ise beynin sol-yarıküresine hitap etmekte; bu uzam Batı dünyasında insan eliyle oluşturulduğu için göz diğer duylardan arındırılmakta ve daha ağır basmaktadır. Görsel uzam zihinsel açıdan süreğen, bölünebilir, uzatılabilir, bağlantılı, homojen ve statiktir. İşitsel uzam ise doğanın devamıdır ne süreğen ne de homojendir; her şey birbirine karışmakta, iç içe geçmekte yani kronolojik açıdan devamlılık söz konusu olmamaktadır (McLuhan ve Powers, 2001, s. 82, 88-89). Walter Ong'da görüntü ve ses arasında benzer ayrımı farklı bir şekilde ifade eder:

Görüntü ayırır; ses birleştirir. Bir şeyi görmek, seyretmek için o nesneden uzaklaşmak gerekir; hâlbuki ses, insanın içine akar. Merleau Ponty'nin dediği gibi görüntü parçalar (1961). Görüntü, insana teker teker, ayrı yönlerden gelir: bir oda veya bir manzarayı seyretmek için gözlerimi bir noktadan başka bir noktaya çevirmem gerekir. Bir ses duyduğum andaysa, ses her yönden aynı anda bende toplanır; ses, beni algımın ve varlığımın çekirdeği, beni saran ses dünyasının merkezi yapar. İşte sesin işiteni merkezleştirme özelliği, bugün son derece ileri tekniklerle özgün ses kaydının başlıca kaynağıdır. Kendinizi 'işitme'nin, sesin içine gömebilirsiniz. Aynı şekilde görüntünün içine gömülmek imkânsızdır. Parçalayan duyu olan görmeye karşılık ses birleştiricidir. Görüntü de aranan en önemli nitelik, açık seçiklik, belirginlik, ayırmadır. İşitmede aranan en üstün nitelikse, uyum, birleştirmedir (Ong, 2014, s. 90-91).

Ong için görüntü ve ses nasıl iki ayrı dünya anlamına geliyorsa, McLuhan ve Powers'da da işitsellik ve dokunsallık iki ayrı formdur. McLuhan işitselliği olumlulamakta, görselliğin ağır bastığı Batı toplumlarında görselliğin konumundan rahatsız olmakta ve bunun sıkıntı yarattığını düşünmektedir. Ong ise her iki farklı kültürel ortamın artıları ve eksileri olduğunu ifade etmekle yetinmektedir. Sözel ve görsel kültür bahsinde herkes aynı yaklaşım biçimini sergilememekte ve daha farklı tanımlamalara gidilmektedir.

Sözlü kültür içerisinde kulak ve işitmek şüphesiz ki önemli bir yere sahiptir. Zamanla sözlü kültürün yerini yazılı bir form olarak kitap ve göz almaya başlarken, bunun mutlak ve keskin bir adım olmadığı aksine süreç içerisinde gerçekleştiği görülmektedir. Mesela el yazması kitaplar yüzlerce yıldır var olmasına karşın, görsel kültürün işitsel kültürü bastırması gibi bir sonuç ortaya çıkmamış, ancak matbaa gibi teknolojik bir aracın varlığı ile kitabın beraberinde getirdiği görsellik radikalleşmiş ve yüzyıllar içerisinde sözlü kültürün yerini alabilmiştir.

Yazının, sözü ortadan kaldırmadığı aşikârdır. Özellikle yazının yüzlerce yıl sözlü kültüre benzediği ve onunla ilişki kurduğu bilinmektedir. Mesela Çiçero söylevlerini önce sözlü bir biçimde sunmuş ardından yazıya dökmüştür. Eski Yunan'da ve Roma'da şairler, şiirlerinin okunmayacağını ve çoklukla dinleneceğini bildikleri için ona göre yazmışlardır. Rönesans dönemine kadar metinler sözlülüğe yakın olmaya çaba göstermişlerdir (Baldini, 2000, s. 40-41). Sonuç olarak şunu görmek önem arz etmektedir; yeni iletişim araçları eski iletişim biçimlerini ortadan kaldırmamakta, aksine onları dönüşüme uğratmaktadır. Büyük kırılmalar yaşanmakla birlikte sözlü kültürün yazılı kültür içerisinde devam ettiği açıktır.

El yazması kültüründe ses-kulak üstünlüğü sürmüştür. Matbaanın standardize edici gücü ortaya çıkmadan önce el yazması metinleri okumak çok güçtü. Okuma eylemi el yazması kültüründe de yüksek sesle, ağır veya fısıltıyla gerçekleştirilmiştir. Matbaanın varlığından ancak bir süre sonra görerek okumak ve öğrenmek işitmenin yerini alabilmiştir. El yazması metinlerde görsel düzen de çok farklıydı. Kelimeler hiç olmayacak şekilde bölünüyor, bazı kelimeler nedensizce büyük yazılıyordu. Ancak baskı ile kelimeler mekâna muntazam bir şekilde yayılmaya



başlamış; böylece yazı, kelimeleri sestten ziyade görselin alanına itmiş, matbaa ile mekânsal düzenlemeyi sağlamıştır (Ong, 2014, s. 143-145).

Söz görsel değilken yazı görseldir ve bir mekâna işlenerek zamansal kalıcılığı sağlamaktadır. Söz herhangi bir mekânda kayıt altına alınmadığı için zamansal kalıcılığı da yoktur. Yazı bir mekâna sabitlenerek kalıcı ve değişmez kılınmakta; zamansal kalıcılığını mekânsal avantajı üzerinden gerçekleştirmektedir. Yazının kalıcılığı zamansal devamlılığı sağlamaktadır; geçmiş-bugün-gelecek arasında neredeyse kesintisiz bir ilişki kurmaktadır. Ancak söz sadece işiten kişilerle sınırlı kaldığı için geçmiş ve bugün arasındaki bağı çok güçlü bir biçimde kuramamaktadır. Sonuç olarak iki farklı kültürel pratiğin zaman-mekânın tecrübe edilme şeklinde yarattığı değişimler ortadadır. Yazı görselliği öne çıkarmakta, mekâna ve zemine işlenmektedir; söz ise dille, işitmekle ilişkili olarak zamanın uçuculuğuna vurgu yapmaktadır. Zamansal açıdan kalıcılık ancak mekânsal olanla ilişkide görülmektedir.

Dile, söze ve kulağa dayalı kültürlerde zaman geçicidir ve aynı mekân paylaşılırken, yazı ile birlikte söz farklı mekânlara ulaşma ve zamansal açıdan değişmeme yani sabit kalma imkânına kavuşur. Sözlü kültürün zamansal sürekliliği yazılı kültüre göre daha kopuktur; yazılı kültür geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantıyı çok güçlü bir biçimde kurar. Yazıyla birlikte çok daha geniş kitlelere farklı zaman ve mekânlarda ulaşılabilmeyi sağlamaktadır. Ancak kitlenin doğum sürecindeki farklı tarihsel ve sosyolojik olgulara da bakmak gerekmektedir.

## **1.2. Kitleselleşmenin Tarihsel ve Sosyo-Kültürel Temelleri**

Kitle olgusu tarihsel şartların sonucudur ve basit bir nedensellik ilişkisi kurularak açıklanamaz. Kitlenin ve bireylerin zaman içerisinde kitleselleşmesinin farklı nedenleri vardır. Bu bölüm içerisinde kitlenin doğumuna neden olduğu düşünülen hem tarihsel hem de soyo-kültürel olgular incelenmektedir. Kitlenin var oluş şartlarından biri olarak sanayidir ve sanayi insanların bireyselleşmesine imkan tanımak yerine, topluca ve bir düzen içerisinde yani emir-komuta mantığı içerisinde var olmalarına neden olur. Benzer bir biçimde toplum sözleşmelerinin de bir araya gelmiş binlerce insanı nasıl bir düzen içerisinde konumlandığı tartışmaya açılmaktadır. Bunların ardından da toplumsallaşmanın yeni biçimi olarak kitleselleşme hem farklı kuramcılar tarafından tanımlanmakta hem de kitlenin kültürel boyutları ele alınmaktadır.

### **1.2.1. Sanayi Toplumunun Doğuşu**

Sanayileşme sadece teknolojik bir hamle olarak değerlendirilemez; aksine, bireyin ve toplumun rollerini yeniden tanımlayan, insanın zaman ve mekânla kurduğu ilişkiyi değiştiren, yeni bir ontoloji ve epistemoloji inşa eden tarihsel süreçtir. Bir üretim biçimi olarak sanayi, el işiyle yapılan üretimin çapını arttırmıştır ama sanayi olgusu bu nokta ile sınırlandırılmaz çünkü beraberinde belirli teknolojik araçların taleplerini karşılamayı da getirmektedir.

Sanayi Devrimi sadece iktisadi büyüme ile değil aynı zamanda toplumsal dönüşümlerle de açıklanabilir. Nitelik açısından yeni üretim tekniklerinin, makinelerinin üretilmiş olması Sanayi Devrimi'ni açıklamakta yeterli olmadığı için sanayi devriminden söz edilebilmesini sağlayan asli unsur üretimin keskin bir şekilde arttırılabilmesidir (Hobsbawm, 2013, s. 32). Sanayileşme kendi ürün talebini yaratmış; üretim arttıkça insanların tüketim pratikleri de bir seviyeye kadar

arttırılabilmektedir. Ancak sanayileşme salt ekonomik bir hamle değil aynı zamanda yer altı ve yer üstü kaynaklarının da açık bir sömürüsüdür. Kaynakların sömürüsünde siyasi ve yarı-siyasi hamleler, sömürge devletler büyük bir rol oynamıştır. Sanayileşme diğer coğrafyaların sömürüsü ile de açığa çıkmış; hem asli hammaddenin hem de ihracatın gerçekleştirilebilmesi için diğer coğrafyalar öncelikli olarak politik açıdan ve ardından da fiziksel olarak sömürgeleştirilmiştir. Bu bağlamda sömürü sadece belirli ekonomik ve politik adımlarla gerçekleşmemiştir; aksine, bütünüyle tabiatın ve evrenin sömürüsünü de içermektedir.

Freyer'in tanımlamasıyla sanayi devrimi, "... öteden beri alışılmış olan geleneksel el işi dünyasından kütle halinde mal üreten makina ilkesine geçiştir" (Freyer, 2014, s. 26). İnsan eline dayalı bir ekonomi ve toplum modelinden insanın sınırlarını her anlamda aşan bir topluma geçiş yaşanmıştır. Sanayi çağı ya da devrimi olarak adlandırılan bu tarih 19. yüzyıldır ve 19. yüzyıl insanlık tarihi içerisinde değişimin en büyük şekliyle yaşandığı tarihsel bir zaman dilimidir (Hobsbawm, 2013, s. 13; Freyer, 2014, s. 27-28).

Tarihte sanayinin gelişimine bakıldığında bunun dünyanın küçük bir coğrafyasında –özelde Britanya'da- başladığı ve ardından da zamanla dünyanın tamamına yayıldığı görülmektedir. 19. yüzyıldaki başlangıç, 20. yüzyılda çok daha fazla sayıda Batı dışı ülkeyi etkisi altına almıştır. Sanayinin bu yayılma biçimi her ülkenin sanayi hamlesini bilerek ve isteyerek kabul ettiği anlamına gelmemekte aksine politik ve ekonomik şartların zorlamasıyla gerçekleşmiştir. Mesela Hobsbawm sanayi devriminin temelini denizaşırı sömürge ve 'azgelişmiş' pazarlar üzerindeki rekabeti yerleştirmektedir (Hobsbawm, 2013, s. 50). Sanayinin belirli ülkelerdeki öncelikli konumu ve bunun sürdürülmesi de başka ülkelerin sömürüsü ile gerçekleşmekteydi.

Sanayinin getirdiği en temel sıkıntı insanı toplumsallaştırma biçiminde yatmaktadır. Sanayinin taşıyıcı güçlerinden biri olan makineler basit araçlar değildirler, aksine, insanların kitleler halinde makinelere hizmet etmesi gerekmiştir çünkü makinelerin yarattığı bir döngüyü insanlar sürdürmekle mükellef kıldılar ve bu insanlar da işçi olarak tanımlanmıştır. İşçiler süreçleri kontrol etmekle ve bütün içerisindeki küçük bir parçanın hem de bütünden habersiz bir şekilde işlemeden sorumlu olmuşlardır. Neredeyse kusursuz bir sürecin aktarımı olarak makineler, tüm planların kusursuz bir şekilde işlemini ön görmekte ve işçilerden beklenen de süreci hatasızca sürdürmesidir. Sonuç olarak Freyer'in ifadesiyle sanayi sistemi herkesi büyük bir devir hareketi içerisine yerleştirmekte ve bu devir hareketine bağımlı kılmaktadır (Freyer, 2014, s. 73-74).

Sanayi insanının içinde yaşadığı toplumsal organizasyon insanı sadece belirli bir yönden sarabilir. İnsan burada ya memur ya da vergi yükümlüsü olabilir; bir başka noktada seçmen, taşıyıcı ya da baba olarak değerlendirilebilir. Hâlbuki insanın varlığı çok boyutludur ve çağdaş düzen insanı merkezinden ele almayıp onu sadece teğet geçmektedir. Ancak eski toplumsal yapılar, mesela köy toplulukları insanı bir bütün olarak kavrar ve oradaki tüm ritüellerin, törelerin içerisine, merkezine yerleştirir. Bugünkü toplumsal kurumlarda böylesi bir yakınlık, yoğunluk yoktur; toplumsal düzen artık bir oyun kuralı niteliği taşımakta ve kişileri birer karşı oyuncu olarak değerlendirip onları bir role zorlamaktadır. İnsan böylesi bir toplumsal yapı içerisinde bütünü ile ele alınmamakta ve aksine insana küçük küçük belirli roller verilmektedir. Çiftçi, köy topluluğunun merkezinde bulunurken; çağdaş insan, varlığının sadece bir parçasını ilgilendiren birçok bağlantının kesişim noktasında durarak hayatı bir kesit olarak yaşar (Freyer,

2014, s. 69-70). İleriki bölümlerde kitle iletişim araçlarının ve özelde de sinemanın bütün yerine parçayı öne çıkarması, sanayi ve kitle iletişim araçları mantığının örtüştüğünü daha net bir biçimde gösterecektir.

Sanayi hamlesi ile birlikte her türlü ölçeğin büyüdüğü, bu durumun bireysel ve toplumsal rolleri ve konumları değiştirdiği görülmektedir. Mesela antik dünyada ya da sanayi sisteminin olmadığı yerlerde insanlar toplumsal bütünü parçası olurlardı ve bu küçük ölçekli yapılar insanın kendisini güvende hissetmesini, ait olmasını ve en önemlisi de anlam kazanmasını sağlardı. Ancak modern yapılar çok büyük, parçalı, soyut ve formel ağırlıklarından dolayı insana pek yer tanımamaktadır. Dolayısıyla fabrikanın toplumsal düzeyde kabul edilmesi ile “eski dünyanın” olduğu gibi kalması söz konusu değildir. Sanayi devrimi insanların eski yaşam biçimlerini yerinden ettiği gibi yeni yaşam biçimini de dayatmıştır.

Sanayi sadece yeni bir üretim şekli yaratmakla kalmadı aynı zamanda yeni bir toplumsal yapı da inşa etmiştir. Bu toplumsal yapının kolay kurulmadığı işçilerin tarihsel koşullarına bakılarak rahatlıkla görülebilir. Fabrikadaki ücretler aile işletmelerinininkinden daha iyi olmasına rağmen işçilerin özgürlüklerini kaybettiklerine olan inanç, kadınların ve çocukların fabrikalarda istihdam edilmesine neden olmuştur (Hobsbawm, 2013, s. 63). Çalışma saatleri de minimum 10 saat seviyesinden başlamaktaydı. Hobsbawm sanayileşmenin neden olduğu durumu şöyle ifade etmektedir:

Sanayileşme mobilya ve giyecek fabrikalarını değil, giderek gecekondü emekçileri konumuna gerileyen, kalifiye ve örgütlü marangozlar ile, o son derece duyarsız çağda bile orta sınıflarda acıma duygusu uyandıran aç ve tüberkülozlu kadın terziler ve gömlek imalatçıları ordusunu yarattı (Hobsbawm, 2013, s. 66).

Sanayileşmenin bir sömürü biçimi olduğu ve bu sömürünün sadece dış pazarlarla, başka ülkelerle ya da yer altı kaynaklarıyla sınırlı olmadığı aksine ve öncelikli olarak insan kaynağının sömürsü olduğu açık bir gerçektir. Yavaş yavaş oluşmaya başlayan tarihsel bir gerçeklik olarak işçi sınıfı, insanın içine düşürüldüğü konumu, elinden alınan özgürlükleri ve bireysel olanın yok edilerek kitlenin var edilmeye başlandığını göstermektedir. Artık insanın sanayinin çarkları arasına sıkıştığı, kendi bireysel anlam ve değerini bulamadığı, var olan anlamının ve değerinin de sanayi sisteminin devamlılığını sağlayan basit bir unsur olmaktan öteye geçmediği görülmektedir.

Sanayi düzeni bireyin zaman-mekânsal tercihlerini ortadan kaldırarak belirli bir zaman-mekân tecrübesini şart koşmaktadır. İnsanın önceden belirlenmiş zaman-mekân içerisinde gerekli eylemleri gerçekleştirmesi beklenmekte ve bütün süreç rasyonelize edilmektedir. Mekân fabrika iken zaman saat aralığını kapsamaktadır; sabah 09:00’da geline ve akşam 18:00’de çıkılan gündelik zaman-mekân pratiği söz konusudur. Bu zaman dilimi içerisinde ne zaman ara verileceği, vardiyanın ne zaman biteceği, nerede yemek yenileceği, işin devamının aynı mı yoksa farklı bir yerde mi olacağı gibi durumlar da önceden planlanmaktadır. Böylece tek seferlik ve önceden belirlenmiş bir zaman-mekân pratiği yerine her seferinde yeniden kurulan ve belirlenen bir süreç söz konusudur. Kitle iletişim araçlarıyla birlikte zamanın ve mekânın deneyimlenmesi kesinleştirilmiş ve her şey ön görülebilir bir zaviyeye çekilmiştir.

Sanayi çağında fabrikalar nüfusun hızla bir bölgede artmasına neden olduğu gibi aynı zamanda zora dayalı yeni bir zaman-mekân tecrübesi yaratmıştır. İnsanın gündelik zaman-mekân

tercihleri sanayinin varlığı ile belirlenmiş; sanayi, sadece çalışma disiplini ve iş alanını değil, insanın tüm yapıp etmelerini etki altına alarak farklı sonuçları da beraberinde getirmiştir. Mesela fabrikaların etrafında toplanmış binlerce insanın varlığı modern kentleri<sup>4</sup> doğurarak, yeni birey, toplum ve toplumsallaşma biçimine neden olmuştur. Kitle iletişim araçları da bu düzeni tesis etme ve sürdürme noktasında önemli roller üstlenmiş ve bugün hala bu rolünü sürdürmektedir.

Sonuç olarak bireyleri toplumsal düzen içerisinde neyin bir arada tutacağı ve toplumu neyin oluşturacağı yeni dönem açısından sorun teşkil etmektedir. Transandantal olanın ve Batı dünyası özelinde Kilisenin geri plana itilmesi ile toplumu bir arada tutacak olan “maya” zarar gördüğü için aydınlanmacı düşünürler bireysel ve toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda bu problemi aklın koyduğu kural, yasa ve sözleşme mantığı ile çözmeye çalışmıştır.

### 1.2.2. Siyasi Birliğin Tesisinde Toplumsal Sözleşme

Sanayileşmenin temel sebebi avrupa uluslarının 19. yüzyılda sayıca artmaya başlamasıdır. Sanayi ve nüfus artışı arasındaki ilişki çok açık olmasına rağmen insanlık tarihi içerisinde nüfuslar çok ani şekillerde değişikliğe uğramamıştır ancak sanayi açısından yoğun bölgeler insanları kendisine çekmiştir. Sanayinin kurulduğu yerlerin mahiyeti zamanla değişmekte, köyler şehirleşmektedir. Bu durum büyük bir göç hamlesini başlatmıştır, hem ülke içi hem de ülke dışı büyük göçler yaşanmış, kavimler göçünde bile bu kadar insanın göç etmediği görülmüştür. “Sanayi ile ilgili bu kavimler göçü” büyük bir hareketlilik ve toplumsal değişimi de beraberinde getirmiştir. Çok uzak mesafede bulunan Amerika gibi ülkelerdeki sanayi hamlesi bile insan akını olmaksızın değerlendirilemez (Freyer, 2014, s. 47-48).

Sanayileşme geniş bir coğrafyada dağınık halde yaşayan insanların bir merkezde büyük kalabalıklar halinde toplanmasını sağlamıştır. Bu süreç küçük ölçekli yapıların yerine büyük ölçekli yapıların geçtiğini göstermektedir. Ölçeklerin büyümesi insanın doğal olarak her anlamda küçülmesini ve toplumsal bütünü görülemeyeceği bir durumu doğurmuştur. Yaşanan bu kentleşme, kayıt altına alma ihtiyacını gündeme getirmiştir (Ong, 2014, s. 106). Büyük ölçekli yapılar klasik şehir formu için geçerli değildir çünkü klasik şehir küçüktür. Sanayi ve kitle iletişim araçları mantığı ile ortaya çıkan büyük ölçekli kentler, küçük ölçekli şehirlerin yerini almaya başlamış ve orada bulunan insanların gündelik tecrübelerini değişikliğe uğratmıştır.

Mesela Max Weber için antik dünyada şehir bir anlamıyla pazar yeridir. Ancak salt pazar yeri değil aynı zamanda siyasal ve askeri bir yer olduğu için ekonomik ve politik bir mekândır. Şehir sadece ekonomik bir alan olmadığı için politik yönleriyle de ele alınmalıdır; aksi takdirde eksik

---

<sup>4</sup> Şehir ve kent kavramları Türkçe’de genel itibariyle eş anlamlı kullanılmaktadır. İki kavram arasında yapılan ayırmada temel vurgu şehrin bir nebze daha insani olması ve salt insan ürünü olmamasıdır. Dolayısıyla şehir insana yaşam alanı açar, doğaldır ve nitel yanı ağır basar. Kent ise tamamen insan ürünüdür, yapaydır ve nicel unsurlarla kuşatılmıştır. Kentin tartışılma düzlemi de geleneksel/klasik toplumsal yapıdan uzaklaşmış modern olana geçişle birlikte başlamıştır. Türkçe çevirilere bakıldığında ise genel ayırım doğrultusunda “city” kelimesi şehir, “urban” kelimesi de kent olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda şehir ve kent için bahsedilen ayırma tabii olarak tez içerisinde birçok yerde eş anlama gelecek şekilde kullanılmakta ve ayırma ihtiyaç duyulduğunda ise şehir kelimesi modern ya da klasik şehir gibi farklı sıfatlarla nitelendirilmektedir.

kalacaktır (Weber, 2015, s. 76, 84). Şehri var eden ve oradaki insanları bir arada tutan yani onları topluluk haline getiren unsur nedir?

Ne iktisadi anlamda ‘şehir’ ne de sakinlerinin özel politik-idari yapılarla donandığı garnizon, mutlaka bir ‘topluluk’ oluşturmaz. Kelimenin tam anlamıyla bir kentsel ‘topluluk’, gene bir olgu olarak yalnızca Avrupa’da ortaya çıkmıştır. İstisnalara zaman zaman Yakın Doğu’da (Suriye, Fenike ve Mezopotamya’da) rastlanabiliyordu ama bunlar da çok azdı ve sadece ilkel biçimleriyle vardı. Tam bir kentsel topluluk oluşturabilmek için bir kentsel topluluk, alışveriş ve ticaret ilişkilerinin görece bir hâkimiyetine sahip olmalı, bir bütün olarak yerleşim alanı da şu özellikleri sergileyebilmelidir: 1- Bir kale; 2- Bir pazar; 3- Kendine ait bir mahkeme ve hiç değilse özerk bir hukuk; 4- İlgili bir birlik biçimi ve 5- En azından kısmi bir özerklik ve kendi kendini yönetebilme ve sonuçta seçilmelerinde şehir sakinlerinin katılımının gerçekleştiği yetkililerce yönetilme (Weber, 2015, s. 93).

Antik şehirler açıkça aile örgütlenmeleri idi ve bunlar soy temelli topluluklardı. Soya dayanan bu topluluklar dışlayıcıydı ve şehirler soydaş olan grupların birleşmesinden meydana geliyordu (Weber, 2015, s. 112-113). Antik şehirlerde temsil olgusu pek olmadığı için vatandaş olmak yerine soy ve akrabalık ilişkilerine dayalı birliktelik söz konusuydu. Sanayi devrimi ile birlikte ve zaman içerisinde şehrin birliğini oluşturan unsurlar değişmiştir. Klasik şehir yapılanmalarında aileye bağlılık var olduğu için demokrasinin varlığı uzun yıllar boyunca soya ve aşirete dayalı örgütlenme biçimlerini ortadan kaldıramamıştır. Sanayileşme ve şehrsel alanın büyümesi farklı türden birçok insanı bir araya getirdiği ve soya dayalı ilişki biçimlerini tahrif ettiği için farklı ve yeni bir düzene ihtiyaç duyulmuştur.<sup>5</sup>

Ortaçağ şehirlerinde toplumsal bütünlüğü sağlayan şey kardeşlik olduğu için hem yemin etmiş olmak hem de yasal açıdan bir ortaklık/şirket biçiminde kurulmuş olan yapının parçası olmak gerekirdi. Kentsel topluluğun hukuki ortaklığı da zamanla ortaya çıkmıştır. Şehir zaman içerisinde kendi kendini yönetmeye ve özerkleşmeye başladığı için toplumsal hareket olarak şehir, “bölgesel şirket” olma yolunda ilerlemiştir (Weber, 2015, s. 123-124). Şehrin sanayileşme ile birlikte yaşadığı nüfus patlaması kontrol edilmesi zor olan bir kitleyi meydana getirmiş ve eski toplumsal düzeni bozmuştur. Bu nedenden ötürü rasyonelleştirilmiş ve formelleştirilmiş hukuk anlayışı ile herkes için ortak bir zemin oluşturulmaya çalışılmış; kitle iletişim araçlarıyla birlikte de bu yeni toplumsal düzen ve mantık ideolojik olarak sürdürülmeye çalışılmıştır.

Herkesin soyundan ve akrabalık ilişkilerinden bağımsız, hukuk ekseninde yeni bir toplumsallaşma biçimi meydana gelmiştir. Kardeşliğe dayalı yapı, yerini formel hukuka ve herkesin eşit haklara sahip olduğu bir düzene bırakmıştır. Eskiden Kilise merkezli sağlanan dini kardeşlik kültürü, yaşanmakta olan tarihsel süreçte zarar gördüğü için toplumsal yapının devamlılığını ve birliğini sağlayacak araçlara gereksinim vardır. Bu araçlar içerisinde hukuk ve kitle iletişim araçları farklı derecelerde öneme sahiptir.

Kitlelerin reaksiyonları yerine gücün tek elde toplanıp yargılamaların da aklileştirilmiş bir merkeze devredildiği görülmektedir. Weber bu süreci “şirket yapısı olarak yurttaşlığın kurulması” (Weber, 2015, s. 138-139) olarak değerlendirmekle birlikte yapılması gerekeni

<sup>5</sup> İleriki bölümlerde bu olayların kitle iletişim araçlarıyla ilişkisi daha detaylı bir biçimde ele alınacağı için şimdilik değinilmemektedir ama farklılıkların olduğu bir yerde toplumsal düzeni sağlamada hukukla birlikte önemli aygıtlardan bir tanesinin de kitle iletişim araçları olduğu unutulmamalıdır. Özellikle Althusser’in devletin ideolojik aygıtları olarak nitelediği araçlar içerisinde bunların da olması önem arz etmektedir. Daha detaylı bilgi için bkz. Althusser, L. (2016). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.

hukuk açısından şöyle tanımlamaktadır: “... hukuk kodifiye edilmeli, rasyonel bir şekilde ayrıntılandırılmalı ve yerel bir dengeye kavuşturulmalıydı. İlkeler için duyulan bir kaygıyla, hukukun yerel bölge içinde uygulanması imkânı doğdu” (Weber, 2015, s. 156). Bu süreç toplum sözleşmesi dâhil olmakta ve “doğal yaşam”ın ya da “doğal hal”in yerini yapılaştırılmış sözleşmelere dayalı yeni bir toplumsallık almaktadır.

Aydınlanma düşüncesinden itibaren toplumsal düzenin nasıl tesis edileceği ve sürdürüleceği önem arz etmektedir. Eski toplumsal düzenin bozulduğu ve yenisinin inşa edilme sürecinde toplumsal birliğin temelini soya ya da dine dayalı kardeşlik olamayacağı görülmüştür. Toplumsal birliğin nasıl sağlanacağı sorusuna verilen en meşhur cevaplardan biri Rousseau’cu sözleşme mantığıdır.

İnsan tek başına, ilkel bir durum içerisinde yaşamını sürdüremez; insanlar güçlerini birleştirip, bir araya geldiklerinde ancak varlıklarını devam ettirebilirler. Peki, güç birliği nasıl sağlanmalıdır? Toplum sözleşmesi ile herkesin özgürlüğü sağlanmalıdır. Kişi kendini topluma bağlamakta, herkes eşit derecede özgürlük ve hak kazanmakta ve sözleşme zemininde eşitlendiği için doğal halde başka insanlara duyulan ihtiyaç ortadan kalkmaktadır. Toplum sözleşmesi kısaca şöyle ifade edilebilir: “Her birimiz bütün varlığımızı ve bütün gücümüzü bir arada genel istemin buyruğuna verir ve her üyeyi bütünü bölünmez bir parçası kabul ederiz”. Sözleşme kişilerden arındırılmış ama kişilerin birleşmesiyle meydana çıkan tüzel ve kolektif bir yapıdır (Rousseau, 2017, s. 13-15). Bu yapının doğal yaşamdan kurtulup daha medeni bir hayata imkân tanıyacağı düşünülmekte ve tüm yaşamsal tecrübeyi belirlemektedir.

Kişiler, toplum sözleşmesi aracılığıyla hem diğer insanlara hem de egemen varlığa karşı sorumlu kılınırlar. Tüm uyruklar egemen varlığa karşı sorumlu iken egemen varlık herhangi bir yasaya karşı sorumlu değildir.<sup>6</sup> Egemen varlık kendi kendisiyle sözleşme yapmıştır ve ilk sözleşmeye aykırı bir eylemde bulunmaz; kendisine ait bir parçayı devredemeyeceği gibi bir başka egemen varlığın boyunduruğu altına da giremez. Kişiler yasalar çerçevesinde bir araya geldiği için sözleşmeyi bozan kişi toplumsal düzene ve çıkara zarar vererek aslında herkese zarar vermiş olur. Bundan ötürü yasa, insanları birbirleriyle yardımlaşmaya iter. Egemen varlık da kişilere zarar vermeyecek ve egemen olması nedeniyle yapılması gereken ne ise onu yapacaktır. Kişilerin özel çıkarlarını toplumsal menfaatin önüne koyması topluma ve tüzel kişi olan devlete zarar verecektir. Bunu yapan insanların genel isteme saygı duymaları sağlanmalıdır çünkü kişiler ancak böyle özgür olabilirler. Yurttaşların devlete tabi olması ise kişisel ilişkiler yerine toplumsal bağlılığı arttıracaktır. Ancak bunun gerçekleşmediği bir koşul kötülükler neden olacaktır (Rousseau, 2017, s. 16-18).

Sözleşme, toplumsal yapının düzeninde kişisel ilişkilerden, akrabalık ve çıkar ilişkilerinden kurtarıldığı ölçüde “doğal yaşama halinden toplum düzenine geçiş”i (Rousseau, 2017, s. 18) sağlamaktadır. Toplum bir araya getiren ve devam etmesini sağlayan asli unsur sözleşme olmamasına rağmen, sözleşme vasıtasıyla insanların gündelik hayat içerisindeki eylemleri,

<sup>6</sup> Rousseau egemen varlığı yasanın üstüne koymasına rağmen onu hem akla hem de sözleşmenin temelindeki fikre tabi kılarak yapabileceği yanlış eylemlerden uzaklaştırır. Egemen varlık, keyfi ve nedensiz kararlar veremez çünkü daima akıl zemininde işlerini yürütmektedir. Bu düşüncenin sınıırını aşan bir görüş ise Carl Schmitt’in *Siyasi İlahiyat* metninin açılış cümlesinde şöyle ifade edilmektedir: “Egemen, olağanüstü hale karar verendir” (2005, s. 13). Egemen gücün her türlü yasanın üstünde olduğu fikri burada açıkça görülmektedir. İstisna (exception) halinde hukuku askıya alabilen bir egemen güce doğru dönüşüm yaşanmıştır.

mesela zaman-mekân pratikleri şekillendirilmekte ve verili koşullar içerisinde davranmaları sağlanmaktadır. Sözleşme ekseninde kurulan toplum düzeninin sürdürülmesine kitle iletişim araçları da yardımcı olmaktadır.

Sözleşmenin olmadığı doğal halde insanın hep kendi isteklerinin peşinden gideceği ve böylesi bir durumda toplumsal düzenin inşa edilemeyeceği çünkü insanların eşitlik ilkesini bozacağı ama yasa söz konusu olduğunda, insanlardaki temel farklılıkların hukuk önünde eşitleneceği düşünülmektedir. Genel iradenin her zaman için özel iradeden daha iyi olduğu ve özel çıkarların toplumsal yapıyı bozduğuna inanılmaktadır. Yeni toplumsal düzen aslında bir tarafıyla bütünlük ve mekaniklik kaygısına sahip olmakta; bireylerin tercihlerinin ise toplumsal düzeni bozucu etkiye sahip olduğu düşünülmektedir. Toplumsal Sözleşme'nin hedefi olmamakla birlikte toplumun gittikçe mekanik bir unsur olarak değerlendirilmesi, ileride daha detaylı bir şekilde değinileceği gibi, aydınlanma düşüncesi, modernlik ve teknoloji ile ilişkilidir. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında kitle iletişim araçlarına duyulan inanç bunun bariz bir göstergesidir. Toplumsal alanının parçalarına ayrılması ve büyük mekanik bir sistem olarak tasavvur edilmesiyle modern devletin rolü arasında ilişki vardır.

Devletin tüzel kişilik olarak en önemli görevi kendi varlığını korumak; her parçasını bütüne uydurmak ve kullanmaktır. Bu yetki genel istemin yönetimi altında olunca egemenlik ortaya çıkmakta; tüzel kişi dışındaki tüm özel kişiler, yurttaş olarak egemen varlıkla bir hak paylaşımına girmektedirler. Yurttaşlar toplum sözleşmesi ile güçlerinden, mallarından ve özgürlüklerinin toplum adına önemli olan bir kısmından vazgeçerler ve bu önemli kısma da egemen varlık karar verir. Ancak egemen varlık tıpkı doğa yasaları gibi akıl yasasına tabi olduğu için nedensizce eylemlerde bulunmayacaktır (Rousseau, 2017, s. 28).

Rousseau'da sözleşme etrafında gerçekleşen toplumsal düzene ve birliğe öncelik verilmektedir. Ancak vatandaşlık temelinde ve modern devletin unsuru olarak bireyin son birkaç yüzyıldır içerisinde bulunduğu konum, eskiye nazaran daha karmaşıktır. Modern devletin ve sözleşmenin mantığı sadece toplumsal değil bireysel olanı da etki altına almaktadır; insanın gündelik yaşama pratiğini ve zaman-mekân deneyimini önceden belirlemeye çalışmaktadır. Bu durumun kabul edilmesini ve sürdürülmesini belirli sınırlar içerisinde sağlayan kitle iletişim araçları olduğu için yeni toplumsallaşma biçiminin içeriği kiteselleşme ile ilgilidir. Kitle iletişim araçları düzeni sürdürmek ve herkesi benzer olaylardan benzer biçimlerde haberdar etmek noktasında önemli bir "araç"tır. Yeni toplumsallaşma biçimini belirli ölçüler içerisinde etkileyen kitle iletişim araçları, toplumsalın zeminini kiteselleşme üzerinden kurduğu için bir sonraki bölümde kiteselleşmenin boyutları ve kapsamı ele alınacaktır.

### **1.2.3. Yeni Toplumsallaşma Biçimi Olarak Kiteselleşmenin Kapsamı**

Klasik dünyada toplumlar, farklı kimliklerin, değerlerin, düşünme biçimlerinin tamamından meydana gelmekte ve toplumsal bütünün oluşturucu unsurları kendilerine ait farklılıklara sahip olmuştur. Ancak modern zamanlara doğru geldikçe, Batı dünyası özelinde iktidarın, kendi meşruiyetini sağlayabilmek ve sürdürebilmek adına bir bütün olarak toplumu inşa etme kaygısı ortaya çıkmıştır. Batı'da din, daha doğru bir ifade ile Kilise, toplumu yönlendiren ve şekillendiren esas unsur olmuş ve yüzyıllar boyunca bu iktidarını da kimse ile paylaşmayarak

özgürlük alanının da belirleyicisi olmuştur. "... "Sözde özgürlük", Grek-Latin-Kilise diyarında "yığınsal mevzuat", yani "kurum"lar, tarafından oluşturulur; bu "mevzuat" yoluyla "yığınsal birey"lere verilir, alınır, miktarı belirlenir. "Yığınsal mevzuat"da "Kilise"nin unsurudur" (Koç, 2014, s. 32). Kilisenin tarihi konumu yavaş yavaş tartışılmaya açılmış ve birkaç yüzyıl içerisinde Kilise tayin edici kudretini kaybetmiştir. Kilisenin yerini alan farklı kurumlar da benzer şekilde özgürlüğün alanını ve insanların gündelik eylemlerini belirlemeye çalışarak "Kiliseye içsel olan tavrı" devam ettirmişlerdir.

Kilisenin toplumsalı belirleyen konumu kaybolduktan sonra esas soru şu olmuştur; "Toplumu tesis etme ve yönetme kudretine artık kim sahip olacaktır?" Kilisenin öneminin ortadan kalkması ile onun yerini formel hukuk ve modern devlet almıştır. Kilisenin nüfuz alanı ve belirleyiciliği hiçbir zaman modern devlet kadar etkileyici olamamıştır çünkü tarihsel, ekonomik, teknolojik ve sosyolojik yetersizlikler söz konusudur. Modern devlet kitle iletişimi gibi yetkin bir araca sahiptir; kitle iletişiminin bireysel ve toplumsal hayatın tüm alanlarına sirayet edebilmesi ile gücünü iyice artmıştır.

Aydınlanma düşüncesinin Reform ve Rönesans düşüncesinden daha uzağa ve hızla yayılmasında süreli yayınlar etkili olmuştur. Benzer bir durum hem Amerikan hem de Fransız Devrimlerinde risalelerin ve gazetelerin önemli bir rol oynamasında da görülmektedir (Briggs ve Burke, 2011, s. 108). Batı tarihi içerisinde iletişimin hem bireyleri hem de toplumsal alanı belirleyiciliği, tarihsel bir gerçeklik olduğu için her türlü egemenlik biçimi kendi nüfuzunu sürdürürebilmek adına iletişim araçlarını kullanmaktadır.

Kilisenin sahip olduğu imkânlar ile modern devletin sahip oldukları belirli ölçüler içerisinde karşılaştırılabilir gibi dursa da Althusserci anlamıyla modern devletin ideolojik aygıtları Kiliseye göre çok daha yetkindir. Burada özellikle teknolojiyi ayırt edici bir unsur olarak görmek gerekir. Klasik dünyada iletişim aracı vasıtasıyla kitleleri tek seferde bilgilendirip, kolayca manipüle edebilmek söz konusu değildir. Bilginin ya da herhangi bir haberin mekânsal sınırları aşarak bir yerden bir yere ulaşmasının zamansal açıdan günlerce ve haftalarca sürdüğü koşullarda, toplumu bir bütün olarak yönlendirebilmek, iletişim araçlarının sunduğu imkânlarla doğru orantılı gelişim seyri göstermiştir.<sup>7</sup> Kilisenin bir iktidar aracı olarak tasfiye edilmesinin ardından modern devletin iktidarı mutlaklaşmıştır. Modern devlet Tanrısal bir konuma sahip oldukça doğruyu-yanlışını belirleme ve affetme-cezalandırma gibi olgularla Kiliseden boşalan alanı ikame etmektedir.

Modern dönemde esas kaygı yüzlerce farklılığı kendi bünyesinde barındıran toplumsal yapıların, homojenleştirilerek yapay bir toplumsallığın inşa edilmesidir. Bu bağlamda modern devletin ve siyasal erkin belirli ölçüler içerisinde belirlemeye çalıştığı toplum ve toplumsallaşma biçimi söz konusudur. Devlet, modern dönemde en "büyük formel yapı" olarak belirleme kudretine sahip olduğu için sözde bireye düşen de devletin belirlediği görev ve sınır içerisinde kalmaktır. Benzer bir durum daha önceki bölümlerde Kilise ve formel hukuk ile ilgili

---

<sup>7</sup> Özellikle bugün iletişim araçlarının yetkinliği ve gelişmişliği en üst seviyelere ulaştığı için manipüle edip yönlendirmenin kitlesel imkânları da artmıştır. Özellikle sosyal medya ve Facebook, Twitter, Instagram, WhatsApp gibi belirli uygulamalar akla gelmelidir. Ancak internet temelli bu tarz uygulamalar tezin kapsamı dışında kaldığı için incelenmeyecektir.



olarak da ifade edilmiş ve zaman içerisinde tanım aynı kalmakla birlikte sadece rolleri oynayanların değiştiği görülmektedir.

Bireyin görevi, devletin çıkarları ve kısa, orta ve uzun vadeli planları ile doğru orantılı bir biçimde belirlenmekte, sınırlar da formel hukuk sistemi ile kesinleştirilmektedir. Bu süreçte bireyin esas rolü ve önemi, devlet, fabrika ve şirket gibi formel yapıların hedefleriyle örtüşecek bir biçimde kendilerini gerçekleştirmeleridir.

Bireyi yok sayan ve ona sadece belirli toplumsal rollerin/görevlerin tanımlandığı bu yeni durumda toplumun üyesi/parçası olmak, aslında, modern devletin ve onun gibi diğer formel yapıların bireylere belirledikleri ve uygun gördükleri alanlarda iş yapmak anlamına gelmektedir. Bu koşullar içerisinde “bireye, ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız özdeşleştiğine ilişkin bir kuşku kalmazsa göz yumulur” (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 205). Tarihsel süreç içerisinde birey olmanın önemsizleştiği, toplumsal görev ve rollerin önemsizleştiği yeni bir toplumsallaşma biçimi söz konusudur. Lewis Mumford açısından bu durum “mekanistik ideolojinin kompartmanlaştırılmış düşünme karakteristiği”dir (Mumford, 1996, s. 367). Kilisenin çöküşü ve kitle iletişim araçlarıyla birlikte bilgi tekelinin kırılması ama bir yandan da manipülatif kullanımı ile insanlar yönlendirilmektedir. Bunun dışında formel hukuk, yasa ve devlet yapılanması ekseninde tüm modern düzen inşa edilmektedir.

Bu düzende herkes belirli roller ve görevler üstlenmekte, bireysel ve toplumsal açıdan anlamını ve değerini “mekanizasyon süreci” (Mumford, 1996, s. 363) içerisinde elde etmektedir. Her türlü hedef toplumun mekanik bir uyumluluk içerisinde işlemesiyle gerçekleşmekte; bireyler bütünü performansı artıracak ara elemanlara dönüşmektedir. Bireyin ontolojik değeri, modern düzlemde toplumsal ya da mekanik entegrasyon ve rol ile ölçümlenerek verimlilik esaslı bir yaklaşım sergilenmektedir.

İletişimin rolü ve görevi de ağ olarak yeni toplumsal örgütlenmenin öncüsü olmaktır (Mattelart, 2013, s. 29). Kitle iletişimi, bireysel ve toplumsal alanı belirleyerek görev dağılımlarını, tanımlarını ve gündelik hayatın işleyişine dair normları iletmektedir. Böylece iletişim ağları toplumsal yapının birbirine eklenmesi ve işlevsel olmasının sembolik bir ifadesidir çünkü modern toplumsal örgütlenme biçimi, iletişim sistemleri gibidir.

Bireylerin büyük formel yapılar içerisinde eriyip gittiği, kendilerini bir sabah uyandıklarında böceğe dönüşmüş olarak buldukları (Kafka, 2010), hatta birey olma özelliklerini kazanamadıkları ve toplumsal organizma içerisinde sadece onlara belirlenmiş belirli görevleri yerine getirmeye mecbur bir dişli parçası olarak görüldükleri<sup>8</sup>, insan olmanın anlam ve değerini kavrayabilecekleri herhangi bir kamusal alana ve boş vakte (leisure) sahip olmadıkları, tüm anlamın ve değerinin belirleyicisi olan formel yapılara boyun eğmek zorunda kaldıkları yeni bir toplumsallaşma biçimi söz konusudur. Modern toplumsallaşma, bireyin insani vazifelerini gerçekleştiremediği, insan olmanın değerini kaybettiği ve sadece önceden tanımlanmış, kendisinin de üzerinde söz hakkı olmadığı rolü oynamak ve görevi yerine getirmek zorunda olduğu bir formdur. Formun kendini dayattığı yerde bireyler kendi şahsiyetlerini/kimliklerini

---

<sup>8</sup> Bu bağlamda Charlie Chaplin’in *Modern Times* filmi akla gelmelidir.

kaybederek homojenleştirilmiş kitle toplumunun parçası haline gelmektedirler. Bu nokta itibariyle bireyin içinde kaybolup yittiği kitlenin net bir biçimde tanımlanması gerekmektedir.

### 1.2.3.1. Le Bon, Gasset ve Freud'un Kitle Kuramları

Bu bölümde kitle kavramı Freud, Le Bon ve Ortega Gasset üzerinden ele alınacaktır. Kitle kavramsallaştırmasının üç isim üzerinden ele alınmasının öncelikli sebebi tarihsel olarak kavramı ortaya koyan ve tanımlayan öncü isimler olmalarıdır; diğer neden ise birbirlerine benzerlikler ve farklılıklar içeren noktalardan hareketle kitle meselesini tartışmış olmalarıdır. Dolayısıyla buradaki üç kuramcı da meseleyi farklı bir bağlama oturtarak değişik bir bakış açısı geliştirdiği için kitle meselesi onlar üzerinden tartışılacaktır. İlk kitle kuramcılarında olan Le Bon, Avrupa merkezli bir okumadan hareketle kitleselleşmenin tanımını yaparak Avrupa'nın içinde bulunduğu tehlikeden bahsetmektedir:

Eski inançlarımızın sarsıldığı ve kaybolduğu, cemiyetlerimizin eski direkleri birer birer yıkıldığı halde, kalabalıkların baskısı ve nüfuzu, hiçbir şeyin baskısı altında olmayan, hükmü daima büyüyen bir güç durumuna gelmiştir. Bu bakımdan içine girmekte olduğumuz çağ, hakikaten Kitleler Çağı olacaktır (Le Bon, 2014, s. 13).

Kalabalıkların<sup>9</sup> egemenliğinde bir süreç yaşanmaya başlanmıştır ama tarihsel olgular küçük bir aristokrat sınıf tarafından toplumların inşa edildiğini göstermektedir. Kitleler ise inşa edici değil yıkıcıdır, karmaşaya ve düzensizliğe neden olurlar. Kitlelerin müdahale etme biçimi de doğrudandır, eyleme yöneliktir; kitlenin hareketi anlama odaklı değil linç etmeye yöneliktir (Gasset, 2003, s. 68, 109). Modern dönemde toplumsal sistemlerin inşası tarihsel açıdan bireyleri ezmeye ve yok saymaya dönük bir tavır içermesine rağmen yapılması gereken formel yapıların dönüştürülmesi ve bireye alan açmaktır. Ancak Gasset'nin korkusunu yaşadığı şey kitlelerin belirleyiciliğinin artması ve bireyselliğin gittikçe zor elde edilebilir hale gelmesidir. Gasset'ye göre azınlık bir sınıfın modern aygıtlar üzerinden kitleyi belirledikleri yerde kitle de bir tehdit haline dönüşmektedir. Bu düzende birey olabilmenin ya da kalabilmenin şartları zorlaşmaktadır. Tezin kitleselleşme açısından vurgusu da bireysel olanın arka plana itilerek kitlenin ön plana çıkarılmasıdır ancak Gasset gibi isimler kitlenin politik açıdan belirleyiciliğinin artmasını bir tehdit olarak görmektedir.

Kitlelere psikolojik açıdan yaklaşıldığında ise kitle, fertlerin bir bütünü olarak değerlendirilemez; aksine, bilinçli kişiliğin ortadan kalktığı ve duyguların tek bir yönde birleştiği bilinmektedir. Kitle tek bir varlıkta birleştiği gibi zihniyette de tekleşir. Ancak birçok insanın kendiliğinden bir araya gelmesi onların kitle olduğu anlamına gelmez çünkü kitle olabilmek için bazı telkinlerin, yönlendirici unsurların bulunması gerekir. Kitlenin temel nitelikleri içerisinde bilinçli kişiliğin ortadan kalkması, duyguların ve fikirlerin aynı yönde olması gerekir. Fiziksel birliktelik zorunlu değildir çünkü böylesi bir ortaklık gerekli koşullarda aynı meydana toplanmayı zaten sağlayabilir (Le Bon, 2014, s. 24). Gasset ve Le Bon'un getirdiği kitle eleştirilerinde kitleleri aşağılayan ve siyasal seçkinciliğe doğru yönelen bir tavır içten içe görülmektedir. Onlara göre kitle esas itibariyle düşünsel aynılışmada açığa çıkmaktadır.

<sup>9</sup> Le Bon kitleyi, kalabalığı ve yığını eş anlamda kullanmaktadır (Le Bon, 2014, s. 23).

Fertler bir araya geldiklerinde ortak bir ruha kavuşurlar. Bu ruh onları tek başlarına düşüneceklerinden ve yapacaklarından daha farklı bir noktaya götürür. Bazı fikirler ve hisler ancak böylesi bir kitleselliğin altında açığa çıkar. O yüzden psikolojik kitle, heterojen unsurlardan ya da hücrelerden oluşmuş canlı vücudu gibidir; her biri tek başına farklı anlam ve görev ihtiva eden unsurlar/hücreler toplandıklarında daha farklı bir nitelik kazanırlar (Le Bon, 2014, s. 27). Le Bon kitleyi canlı bir organizma olarak değerlendirmekte ve her bir hücrenin ya da bireyin anlamı bütünleşmesiyle birlikte değişime uğramaktadır. Önceki bölümlerde ifade edildiği gibi modern toplum kurgusu, Mumford'un ifadesiyle "mekanistik ideoloji" ve ağ toplumu söylemleri Le Bon'un kitle tanımıyla belirli ölçüler içerisinde örtüşmektedir. Önemli olan husus, bireylerin kitleselleşmesiyle birlikte daha önceden sahip oldukları özelliklerinin değişime uğramasıdır; kitle, sadece bireylerin bir aradalığı olarak değerlendirilemeyeceği için bireylerin toplamından çok daha farklı ve bütünlüklü mekanik bir form ortaya çıkmaktadır.

Le Bon'a göre kitlelerin karakterlerini oluşturan üç neden vardır. Birinci neden ferden kitle içerisinde büyük bir güç duygusuna ve anonimliğe sahip olması ile kişisel olarak yapamayacağı şeyleri yapmasıdır. Anonimlik, sorumluluk duygusunu ortadan kaldırmakta ve kitleselleşme ile kişinin tek başına yapabileceği şeylerin sınırı aşılarak güç kazanılmaktadır. İkinci neden düşüncelerin birbirini etki altına almasıdır yani düşünsel etkileşimdir. Kitle içerisinde her türlü duygu ve düşünme biçimi sirayet eder; kişi, kitle adına ve kitlenin menfaati için kendinden vazgeçebilir. Üçüncüsü ise kitle içerisindeki fertlerin kendi karakterlerinin çok zıddında özellikler sergilemeleridir (Le Bon, 2014, s. 29-30). Kitle anonimdir; kimlerden oluştuğu belli değildir ve çözüm yolu olarak başvurduğu her eylemde anonim olmanın getirdiği rahatlıkla davranır. Kitlesel eylem vicdanı ve her türlü sorumluluğu reddeder; kimin ne yaptığı belli olmamaya başlar. Bazen bu anonim durum totaliter siyasal iktidarlara karşı çok güçlü bir direnme zemini yaratabilir ve bireylerin kitlesel ölçekte mücadele etmesinin kapısını aralayabilir.

Ortega Gasset'ye göre insan yığını nicel ve görsel bir kavramdır. Aynı zamanda "toplumsal kitle" olarak değerlendirildiğinde toplum hem azınlıklardan hem de kitlelerden oluşmaktadır. Azınlıklar, nitelikli bireyler iken kitle, nitelikli olmayan bireylerin topluluğudur. Kitle, sıradan insanların toplamıyla oluşur. İnsan yığını da niceliğe dayalıdır ve temel olarak insanın diğerlerinden farksızlaşması ve sıradan hale gelmesidir (Gasset, 2003, s. 9-10). O yüzden modern dünyada kitlenin egemenliği ve basitliği söz konusudur çünkü niteliksiz bireylerin toplamı olarak kitle, karar verici konuma gelmiştir. Hâlbuki insanlık tarihi içerisinde aristokrasinin egemenliği vardır ve olması gereken de budur. Aristokrasiden vazgeçilmesi ile birlikte o toplumlar da yok olacaktır (Gasset, 2003, s. 17). Dolayısıyla Gasset de Le Bon gibi azınlık olarak aristokrasiye değer atfetmekte ve idarenin kitle yerine aristokrat sınıfın elinde olması gerektiğine inanmaktadır. Gasset'ye göre kitlenin tanımı şöyledir:

Psikolojik bir olgu olarak 'kitle' tam manasıyla, bireylerin kitle haline gelmesini beklemeksizin de tanımlanabilir. Bir bireyin varlığıyla, onun kitlenin bir parçası olup olmadığına karar verebiliriz. Kitle, belirli bir alanda iyi ya da kötü hiçbir değer ifade etmeyen, kendisini 'sadece herkes gibi' hisseden herkesi kapsar ve aslında kendisini diğerleriyle bir bütün olarak hissetmekten mutludur ama ne yazık ki bu konuyla ilgili hiçbir endişe duymaz (Gasset, 2003, s. 11).

Bugün belki de tarihte ilk defa kitlelerin bu kadar etkin olduğu görülmektedir. Sıradanlık kabul görmekte ve rahatlıkla dışa vurulabilmektedir. Kitle sahip olduğu sıradanlığı dayatmakta, her türlü farklılığı yok etmekte, niteliği bozmakta, herkes gibi olmayan ya da düşünmeyen dışlanmaktadır. Bayağı insan kendisini mükemmel olarak görmekte, bayağılığını ilan etmekte ve bunu hak olarak görmektedir. Böylesi bir ortalama insan yani kitle insanı, düşüncelerinde samimi olmadığı gibi kültürlü de değildir. Hâlbuki fikri tartışmalarda yüksek otorite ve kurallar vardır; eğer bunlar olmazsa fikrin de bir önemi yoktur. Dolayısıyla bu koşullar içerisinde kültürün yerini barbarlık almakta; barbar ülkelerde de kurallar ve standartlar olmamaktadır (Gasset, 2003, s. 64-66).

Kitlenin düşünmeye vakti yoktur ve sonuç odaklıdır. Ancak fikirlerin tartışılması ve problemlerin çözümü için zamana gereksinim vardır. Kitle ise kendisine sunulanı düşünmeden hakikat olarak kabul edip eyleme geçmek istediği için durdurulamazdır; her konu hakkında fikir sahibi olduğu için akli melekeleri doğrultusunda ikna edilmesi de zordur. Kitle her şeyi bildiği iddiası ile başka kimseyi dinlememekte, otorite kabul etmemekte, kendi kendisinin efendisi olduğunu düşünmektedir. Ortega Gasse ve Le Bon'un kitle konusundaki ortak kanaatleri şu şekilde sıralanabilir:

- Kitleler iktidarı ele geçirmiştir ve bu durum bir dağılıp, çöküş olarak değerlendirilmelidir.
- Kitleler manipülasyona açıktır.
- Kitle aklın değil bilinçaltının egemenliğindedir.
- Bireylerin egemenliği söz konusu değildir; aksine, bireysel özellikler silikleşmekte ve hatta yok olmaktadır.
- Kitle olmak medeni olmaktan vazgeçip vahşileşmektir.
- Kitle eşitler, homojenleştirir.
- Kitle muhafazakârdır.
- Kitle katıdır ve değişime açık değildir.
- Kitle gerçekten hoşlanmaz ve ondan yüz çevirir.
- Kitle hayallerin peşinden gider ve eğer biri o hayalleri yıkacak olursa ona da düşman olur.

Kitle tartışmasını benzer bir biçimde ele alan Elias Cannetti de kitlenin niteliklerini dörde ayırmaktadır (2016, s. 28-29):

- 1) Kitle daima büyümek ister: Kitlenin büyümesinin bir sınırı yoktur ve yapay sınırlarla da bu büyüme durdurulamaz.
- 2) Kitle içinde eşitlik vardır: Kitle mutlak anlamda kendi içerisinde eşittir ve kitleyi var eden özlerden biri budur. Kitle, eşitlik ile bir beden haline gelir ve küçük farklılıklar görülmemeye çalışılarak başın baş, kolun da kol olarak kalması sağlanır.
- 3) Kitle yoğunluğu sever: Kitlenin kendisi yoğun olmamakla birlikte arasına herhangi bir başka şeyin girmesini istemez. Yoğunluk duygusunun en üst düzeye çıktığı an ise deşarj anıdır.

- 4) Kitlenin bir yöne gereksinimi vardır: Kitle daima hareket halindedir ve bir hedefe doğru yönelir. Kitle içerisindeki herkesi kapsayan bir hedef doğrultusunda kişisel çıkarlar yok sayılır. Kitlenin dağılmasını engelleyen her amaç ona devamlılık sağlar ve erişilememiş hedefler sayesinde kitle ayakta kalır.<sup>10</sup>

Le Bon ve Ortega Gasset kitle tartışmasını Avrupa'nın yüz yüze kaldığı problem olarak ele almaktadırlar. Kitleler kendi var oluş biçimlerini, zevklerini, tüketim pratiklerini, ahlaklarını ve benzeri her türlü olguyu toplumsal hayatın her alanına dayattığı için kitleden kaçış söz konusu değildir. Avrupa uygarlığı iyi ya da kötü fark etmeksizin bir toplumsal düzen yaratmış ama kitle bu düzeni tamamen yok etmektedir. Le Bon ve Gasset birleştirici üst kimlik olarak Avrupalılık fikrini inşa etmeye çalışmakta ve dünyanın şu anda yaşadığı çöküşü yani kitlelerin ayaklanmasını ve yok edici gücünü sadece Avrupa'nın aşabileceğini iddia etmektedirler.

Freud ise kitlenin inşa edici unsurunu daha farklı bir şekilde ele alarak, kitleyi var eden ve bir arada tutanın kısa vadeli çıkarlar olmadığını, libidonun kitleyi inşa ettiğini ve bir arada tuttuğunu düşünmektedir. Kitle psikolojisinde açıklayıcı unsur olarak telkin –buna Le Bon ve Gasset'de manipülasyon kavramı denk düşmektedir- yerine libido kavramını tercih etmektedir. Libido ise tüm sevgi biçimlerinin özünde yatan ve henüz ölçülemeyen nicel bir enerjidir. Sevgi sadece erotik değildir çünkü anne-baba sevgisinden evlat sevgisine ya da kişinin kendini sevmesine kadar her şey bunun parçasıdır ve libidodan ayrılamazlar. Psikanaliz bu konudaki haklılığı ortaya koymakta ve tüm sevgi biçimlerini farklı cinsler arasındaki cinsel birleşme arzusunun tezahürü olarak değerlendirmektedir. Bu içgüdüler cinsel amaçlarından sapabilir, bastırılabilir, önlenebilir ama öz olarak kendinde daima bir miktar saklayacaktır (Freud, 2017, s. 50).

Kitle nedir sorusuna Freud şu cevabı vermektedir: Bir insan topluluğunun kitle sayılabilmesi için duygusal bağlanım gereklidir (Freud, 2017, s. 61). Kitle, libido temeline dayalı örgütlenmedir. Kitle varlığını devam ettirebildiği müddetçe bireyler kendilerini kitlenin parçası ve diğerleriyle eş olarak görür hatta onlardaki farklılıklara katlanırlar; kimseyi uzak tutmazlar ve herkese eşit mesafede olmaya çalışırlar. Bu durum ise “bensevi”yi (narsisizm) kısıtlamaktadır. Libido olmadan sadece çıkarlara dayalı ilişki, kitleyi bir arada tutabilir mi? Çıkarlar uzun vadeli birliktelik yaratamayacak ve bensevi'nin kısıtlanması engellenemeyecektir çünkü libido çıkarların ötesine imkân tanımaktadır. Dolayısıyla işbirliği ve katılım libido etrafında şekillenmekte; bireysel libido toplumsal ilişkilerde de sirayet etmektedir. Libido ve sevgi, bencillikten sıyrılıp toplumsal gelişme adına adım atılmasını sağlamaktadır. Birey gündelik hayatında narsistik sevgisini kısıtlamaz iken kitlede narsistik sevgi kısıtlanır ve bireyler arasında yeni bir libido bağlanımının oluşumuna imkân tanınır (Freud, 2017, s. 64-65). Böylece Le Bon ve Gasset'den farklı olarak Freud, kitlenin var oluş

<sup>10</sup> Cannetti kitleleri niteliklerine göre ayırmanın dışında bir de duygusal içeriklerine göre tanımlamaktadır. Duygusal içeriklerine göre beş tane kitle türü vardır: Müteceviz Kitleler, Kaçış Kitleleri, Yasak Kitleleri, Karşıtına Dönme Kitleleri, Şölen Kitleleri (2016, s. 50). Bunların dışında Cannetti kitlelerin simgelerle belirli yönlerinin açıklamasına da girer. Tahıl, orman, yağmur, rüzgâr, kum, ateş ve deniz gibi kolektif birimlerle kitlelerin temen niteliklerini belirler (2016, s. 81). Tezin sınırlılıkları açısından bu konuya girilmemekle birlikte kitlelerin hem duygusal konumlanışlarına göre ayrılmasında hem de simgeler ekseninde belirli niteliklerinin açığa çıkarılması önem arz etmektedir.

nedenini toplumsal koşulların dışında ve insanda daima bulunan ve adına da libido denilen arzu üzerinden açıklamaktadır.

Freud kitle tanımlamasını burada bırakmaz ve tarihsel arka planını insanlığın başlangıcından itibaren ele almaya çalışarak kitlenin ilk insan topluluğunun yeniden dirilişi olduğunu iddia etmektedir. Kitleyi oluşturan bireylerde ilk insan potansiyel olarak vardır ve kitlede ilk insan topluluğu yeniden var olur. Bundan ötürü kitle psikolojisi en eski insan psikolojisidir ve bireysel psikoloji sadece kitle psikoloji içerisinden çekip çıkarılabilmektedir ve hala kitle psikolojisinin etkilerini taşımaktadır. Ancak bu ifadeler biraz düzeltilmeyi gerektiriyor çünkü bireysel psikolojinin de kitle psikolojisi kadar eski olması gerekiyor. Kitledeki bireylerin ve babanın yani kitlenin başındaki figürün psikolojisi ele alınmalıdır. Kitledeki bireyler bağımlı konumda iken baba özgürdü; babanın istek ve arzuları kitle tarafından desteklenmeliydi. Böylece babaya ait ben'in libido bağlanımı içermediği; aksine, babanın sadece kendisini sevdiği ve diğerlerini yani kitleyi de kendi gereksinimlerini yerine getirdikleri ölçüde sevdiği açıktır. Dolayısıyla ben/baba, objelerine bir şey vermemekte; bugün de kitlenin bireyleri lider/baba tarafından eşit şekilde sevilme –her sevmeye ilişkisinin temelinde libido olduğu unutulmamalıdır- hayaline sahip olarak devam etmektedirler. Bu süreçte önder kimseyi sevmeye mecbur değildir ve aksine sadece kendisini seven bir narsisttir. Zaten başkalarına karşı duyulan sevgi narsizm'i sınırlandırmakta ve uygarlık inşa edici bir rol oynamaktadır (Freud, 2017, s. 92-93). Freud insan 'ben'inden hareketle ama bir yandan da ilk insanlardan hareketle ben'i, libidoyu, narsizmi ve kitleyi açıklamaktadır.

Freud'a göre kitleler çeşit çeşittir. Gelip geçici kitleler olduğu gibi uzun ömürlü kitleler vardır. Homojen kitleler ya da heterojen kitleler vardır. Doğal kitleler olduğu gibi yapay kitleler de vardır; yapay kitleler dış baskılarla kurgulanırlar. Bir diğer yanda da ilkel kitleler olduğu gibi tamamen örgütlenmiş, düzenli kitleler vardır. Bir de önderli kitleler vardır. Freud uzun vadeli, örgütlenmiş yapay kitleler olan kilise ve orduyu daha detaylı bir biçimde ele almaktadır. Kilise ve ordu, yapay kitleler olduğu için dış baskıya ihtiyaç duymaktadır. Böylesi kitlelere katılmak bireylerin tercihlerine bırakılmaz, tıpkı ayrılış süreçlerinde olduğu gibi. Bireyin kitleden ayrılması cezai yaptırımları devreye sokar. Ordu ve kilise gibi yapay kitlelerde tüm bireylerin tepedeki kişi tarafından aynı şekilde sevildiği düşünülür; Kilise için İsa, ordu için başkomutan bu görevi yerine getirir. İllüzyonun ortadan kalkması durumunda kitle dağılmakla karşı karşıya kalır. İsa, cemaatin tüm bireylerini aynı şekilde sevmekte ve baba rolünü oynamaktadır. Demokratik hava var gibidir ve herkes kardeştir. İsa'nın sevgisi kitle içerisinde kardeşlik olgusu yaratmaya yarar. İsa'ya bağlılık kitlenin bireylerinin birbirine olan bağlılığını tesis eder. Bu durum ordu için de aynı şekilde geçerlidir. Başkomutan bütün askerlerini seven baba olmakta ve askerler de kendi aralarında arkadaş olmaktadır. Her iki kitle biçiminde bireyleri birbirine ve öndere (İsa ya da başkomutan) bağlayan unsur ise libidodur (Freud, 2017, s. 53-56).

Freud'un okuma biçimi tezin başından beri vurgulanan formel hukuk ve en büyük formel kurum olan devlet için de benzer şekillerde genişletilebilir. Devletin ve hukukun karşısında şeffaf olmak, eşit muamele görmek, kimsenin kimseden ayrıcalıklı olmadığına inanmak ve devletin şefkatli bir baba olarak konumlandırılması, bireylerin narsizmden vaz geçerek ötekini bir sorun olmaktan çıkarıp, babanın sevgisine mahzar olmaya çalışan makbul vatandaşlar olmaya doğru götürür. Aynı zamanda tesis edilmiş toplumsal düzeni, yasayı bozmak da narsizme yenilmek,

babanın sevgisinden uzaklaşmak ve cezalandırılmak anlamına geldiği için toplumsal rollerin ve görevlerin eksiksizce yerine getirilmesi gerekmektedir.

Bölüm içerisindeki kitle tanımlarının bir yanı kültür tartışmalarına evrilmekte ve kültürün hem kitlesel hem de popüler açıdan iki farklı yorumu ortaya çıkmaktadır. Frankfurt Okulu, kültürün kitlesel boyutu ile sınırlandırıcı, dogmatik, tepeden inme ve özgürlükleri sınırlandırıcı özelliklerini ön plana çıkarırken, popüler kültürü ele alan İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu ise kültürün daha özgürleştirici ve bireye imkân tanıyan yanlarını vurgulamaktadır.

### **1.2.3.2. Kültürel Unsurların Kitleselleşmeye Etkileri**

Dünyanın ve insanın kuşatılmasında iletişim araçlarının yönlendirici rol oynadığı ve kendisini dayatarak insanın özgür iradesini ortadan kaldırdığı kitle kuramcıları tarafından ifade edilmektedir. Genel olarak Frankfurt Okulu ve daha özelde ise Adorno ve Horkheimer tarafından kültür endüstrisi özelinde kitlenin belirlenmesi, herhangi bir tercih hakkının olmaması ve kitle iletişim araçlarının iktidarın yedeğinde işlemesi ifade edilmektedir. Kitlenin arzuları, ihtiyaçları, kültürü, ideolojisi hem kendisini hem de geriye kalan her şeyi anlamlandırma biçimi egemen iktidar, özellikle de kültür endüstrisi tarafından belirlenmekte ve homojen bir kitle inşa edilmektedir.

Frankfurt Okuluna göre kitleler, iktidarın dolaylı etkileri ile yönlendirilmektedir. İktidar, gündelik yaşam biçimleri ve ideolojisi aracılığıyla otoritesini ve var olan düzenin istikrarını sağlamaktadır. Bu süreç içerisinde kitle, belirli merkezler tarafından baskı altına alınmakta, ideolojik aktarım ile pasifleştirilmekte, kendi haklarını bile savunmaktan aciz bırakılmakta ve nereye çekilirse oraya doğru yönlendirilmektedir. Kültür endüstrisi kavramsallaştırması da zaten bu bağlamda değer kazanmakta ve kitlenin içinde bulunduğu durumun kaçınılmazlığını göstermektedir. Modern dünyanın ve iktidar biçimlerinin kuşatıcı pratikleri iktisat, eğitim ve hukuk gibi iletişim alanında da görülmektedir. Frankfurt Okulu, kitle iletişim araçlarının kültürel yanlarına vurgu yapmakta; iktidarın kendisini iletişim ve kültür süreçlerinde ön plana çıkartma biçimlerini incelemektedir.

Kültürün 20. yüzyıldaki esas görevi “her şeye benzerlik bulaştırma” (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 162), herkese uygun ürün ve tüketilecek bir nesne sunmaktır (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 165-166). Kültürün kapitalist mantıkla eş anlamlı biçimde kuşatıcılığı sağlamak, herkesi birer tüketici/müşteri konumuna getirmek ve kârı maksimize etmek gibi bir görevi vardır. Kültürün endüstriyelmesi ve kapitalizmin formel yapısı içerisinde anlam ve değer kazanması ancak metalaşması ile olabilirdi. Bu bağlamda kitle iletişim araçları vasıtasıyla yaratılan kültürü tek başına anlamlı ve değerli kılabilen bir özelliğinin olamayacağı, ancak kapitalizmle uyumlu olduğu ve kapitalizmin kendisine yüklediği görev ve sorumlulukları yerine getirdiği müddetçe var olabileceği açıktır. Bu durum daha önceki bölümlerde değinildiği gibi büyük formel yapıların bireylere yükledikleri görevlere benzemektedir.

Kitle iletişim araçları ile yaratılan kültürel ortam modernleşme paradigmasıyla örtüşmekte, kitlesel unsurları öne çıkartmakta, formel yapıların tanımladığı görev ve rolleri yerine getirmektedir. Dolayısıyla modern sistemin kuşatıcılığı her türlü unsuru önceden tanımlanmış belirli alanlara hapsedmekte; kitle iletişim araçlarını da bu süreci sürdürmede önemli bir unsur

olarak kullanılmaktadır. Meselenin kültürel boyutu ile ilgili olarak, Frankfurt Okulu üyelerinin ortaya koyduğu kültür endüstrisi kavramı nasıl bir rol oynamaktadır?

Kültür endüstrisi içerisinde tüketiciler birer istatistik malzemesidir; boş zamanlarından bile üretim süreçlerine dâhil edilirler. Sürece karşı koymaya çalışan insanlar ise ancak düzene dâhil olarak hayatta kalabilirler (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 166, 176). Kültür endüstrisi her şeyi aynılaştırmakta ve bu süreçte bireyleri genel itibariyle pasifize etmektedir. Frankfurt Okulu kültür endüstrisini ideolojik aktarım ve ikna aracı olarak değerlendirmekte; aynı zamanda kültür, endüstriye dayalı rasyonelleştirme süreci içerisinde inşa edilmektedir.

Kültür endüstrisi genel itibariyle muhafazakâr ve standardize edici boyutlara sahiptir. Adorno da benzer biçimde kültür endüstrisini formüller ve genellemeler üzerinden okumaktadır (1991). Kültür endüstrisi, bireyleri her anlamda eşitlemekte, farklılıkları ortadan kaldırmakta ve sonuçta da bir kitle yaratmaya çalışmaktadır. Ancak Frankfurt Okulu, kendi içerisinde farklı kişilikleri ve düşünce dünyalarını barındırmakta, aynı şekilde düşünen insanlardan oluşmamakla birlikte, kültür konusundaki yaklaşımları çok büyük benzerlikler barındırmaktadır.<sup>11</sup>

İnanca, ideolojilere, tüketim pratiklerine kadar birçok şey kültür endüstrisi tarafından belirlenmektedir. Kültür endüstrisi gibi büyük belirleyici yapıların altında yaşamak demek, her şeyin ticari değeri ile ele alındığı ve kendinden menkul değerinin olmadığı yeni bir toplumsallaşma biçiminin referans alınmasıdır. “Her şey yalnızca başka bir şeye yararı olup olmaması açısından algılanır; bu başka şey ne kadar bulanık görünürse görünsün. Her şey, kendisi bir şey olduğu sürece değil, alıp verilebildiği sürece değerlidir” (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 211-212). Kültür endüstrisi düzeninde sadece kültür ürünleri değil, hayatın her alanı benzer etkilere açık hale gelmektedir. Nasıl ki kültürel unsurlar yararları açısından değerlendiriliyorsa, bireyler de genel olanla kurdukları özdeşleşme ilişkisi ile ayakta kalabilmektedir.

Daha öncesinde bireyin formel yapılar içerisindeki rolüne değinildiği gibi temel mesele sistemin totaliterliği ve her unsuru kendisinin fonksiyonel bileşeni olarak görüp, görev tanımlamasıdır. Adorno ve Horkheimer bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir” (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 162). Görevini yerine getirenler, görevlerini kusursuz biçimde devam ettirdiği müddetçe anlama, değere ve öneme sahip olmaktadır. İletişim araçları ve kültür, tekdüze ve homojen kitleyi yaratmakla mükellef kılınmıştır. Bireylerin ve toplumsal hayatı meydana getiren tüm tecrübelerin düzen içerisindeki mekanik birlikteliği, iletişimin kültürel boyutuyla bir kez daha açığa çıkmaktadır.

“XIX. yüzyıl, iletişimi “uygarlık görevlisi” ilan eder. İletişim ağları dünyayı, tüm bölgelerinin dayanışma içinde olacağı bir “büyük organizma” biçiminde dokur” (Mattelart, 2013, s. 47). İletişim, salt ulusal eşitlemenin değil küre çapında herkesi tek bir kültürel ortam içerisinde eritmenin ve görev dağılımını gerçekleştirmenin yeni adıdır. İletişimin tarihsel süreçteki

---

<sup>11</sup> Frankfurt Okulu üyeleri arasında düşünsel açıdan farklılıklar mevcuttur. Held, okulun çalışmalarının belirlenmiş tek bir amaç etrafında şekillenen projelerden oluşmadığını ve bu yüzden de enstitü üyesi isimlerin çalışmalarının bütünlük arz etmediğini söylemektedir (Held, 2001, s. 208).



öncelikli hedeflerinden birisi, ulusu ve o ulus içerisindeki topluluğu kitleselleştirme yönünde iken, iletişimin etki alanının zamansal ve mekânsal açıdan genişlemesi yani küreselleşmesi ile artık yeryüzünün tamamında kabul görebilecek bir kültürel pratik yaratmaktır. “Küreselleşme yalnızca siyasal ve ekonomik alanları değil aynı zamanda kültürel alanı da etkileyen bir süreçtir. Dünya siyasal ve ekonomik alanlarının yanı sıra kültürel anlam sistemleri ve simgesel biçimlerin geniş ölçekli aktarımından dolayı küresel bir bütünleşme içine girmektedir” (İçli, 2001, s. 164). Bu süreçte kitle kültürü ulusal sınırların dışına taşmakta ve küresel bir boyuta evrilmektedir. Mattelart’ın tanımlamasındaki “büyük organizma” sadece ulusal ölçekli bir bağlama oturmamakta; aksine, uluslararası ölçekte her parçanın kendine ait görevinin olduğu ve toplamında ise bütünü meydana getirilerek kitleselleşmenin boyutlarının değiştiği görülmektedir.

Zamanla iletişimin de kendi içerisinde bazı dönüşümler yaşadığı görülmektedir. Mesela 19. yüzyılın sonunda iletişim alanında yaşanan değişim, yönetimlerin merkezleşmesine ve koordinasyonuna imkân tanımıştır. Özellikle de iletişimin taşımadan ayrışması ve elektronik bir hal kazanması coğrafi olarak uzaklığın önemsizleşmesine neden olmuştur (Başaran, 2014, s. 24-25). Coğrafi sınırlılıkların ortadan kalkması iktidarın egemenlik alanını genişleterek etkisinin artmasına neden olmuştur. Kitlenin belirli ölçüler içerisinde belirlenebildiği noktada, kitle iletişim araçlarına gereksinim duyulduğu ve o araçların yokluğunda ise sayıca fazla olan insanlara ulaşmanın imkânsızlaştığı görülmektedir. Kitle iletişim araçları sadece coğrafyayı yani mekânı problem olmaktan çıkarmamış aynı zamanda telgraf gibi araçlarla birlikte zamanı da bir sorunsal olarak ortadan kaldırmıştır.

Mesela telgraf Avrupalı devletler tarafından, sömürgeleri altında tuttıkları ülkelerde bir yandan güvenliği ve kontrolü sağlamak için diğer yandan da ticari nedenlerle kullanılmıştır (Başaran, 2014, s. 60). Telgrafın mekânı kolayca aşabilmesi ve zamansal olarak bilgi aktarımına anında imkân tanınması, kontrol mekanizmalarını genişletmiş, kitlenin uzaktan kontrolüne ve anında müdahaleye olanak sağlamıştır. Kitle iletişim araçlarının zaman-mekânı sınırlarını aşan ve sorun olmaktan çıkartan nitelikleri, belirli kültürel kodların ve denetim mekanizmalarının kurulmasını sağlamaktadır.

Bugün gelinen noktada medyanın görevi kitleselliği devam ettirebilmektir. Mesela medyanın görevi rıza üretmektir ya da medya temel ilgiyi dağıtarak dikkati başka bir yöne çekmektedir. Aynı zamanda bazı yanlışları örtmek için de medya kullanılmaktadır. Medyanın denetim kurma aracı olarak güçlü olduğu, ayrıcalıklı kesimlerin çıkarlarına hizmet ettiği (Chomsky, 2012, s. 205) ve gerçeklerin göz ardı edilmesine neden olduğu bilinmektedir. Herhangi bir konunun kitle iletişim araçlarında ele alınış biçimi, yorumlanma tarzı egemen değerlerin ve güçlerin aktarımını sağlamaktadır. O yüzden bireysel ve kültürel farklılıkların herhangi bir önemi kalmamakta; iletişim araçları kitlesel kültürün küresel çapta üretimine uygun bir şekilde kullanılmaktadır.

Kitle iletişim araçları tarafından şekillendirilmekte olan kitle tasavvuru yer yer eleştirilere de maruz kalmıştır. Zaman içerisinde “kültür endüstrisi” merkezli tek tipleştirici yaklaşımların aşılması “kültür endüstrileri”ne (Mattelart ve Mattelart, 2016, s. 98) doğru evrildiği görülmektedir. Bu süreci Mattelart ve Mattelart şöyle açıklamaktadır:

İletişimin siyasal ekonomisi altmışlı yıllarda gelişmeye başlar. Önce, 'gelişme' sınır çizgisinin iki yanında yer alan ülkeler arasında haber ve kültürel ürünler akışının dengesizliğinin sorgulanması biçimini alır. 1975'den itibaren siyasal ekonominin gelişme biçimi artık 'kültür endüstrisi' ile değil, 'kültür endüstrileri' ile ilgili bir düşünce içinde yol alır. Tekil olandan diğerine geçiş, iletişim sistemlerine ilişkin aşırı genel bir görüşün terkedildiğini gösterir (Mattelart ve Mattelart, 2016, s. 89).

Kitlenin homojen olmadığı, parçalı ve içerisinde farklılıkları barındıran bir yapıya sahip olduğu ve hatta kitle kültürü tanımlamasının bile mümkün ol(a)mayacağı iddia edilmektedir. İletişim araçlarına dayalı kültürün ucu açık, değiştirilebilir ve özgürleştirici tarafı göz ardı edilemez diyenler kültürün yukarıdan aşağıya dayatılmadığını aksine bireysel ve toplumsal talepler doğrultusunda aşağıdan yukarıya doğru büyük bir mücadele içerisinde belirlendiğini düşünmektedirler. Bu iddialarıyla güçlü bir biçimde öne çıkan ekoller ve kişiler gelecek bölüm içerisinde ele alınmaktadır.

### 1.2.3.3. Bir İmkan Olarak Popülerleşme

Popüler kültürün önde gelen isimleri Raymond Williams, Richard Hoggart, E. P. Thomson, Stuart Hall ve John Fiske genel itibarıyla kitle kültürü kavramsallaştırmasını reddetmekte; kültürü farklı okuma ve değerlendirme biçimlerine açmaktadırlar. Kitle kültürünü mutlaklaştırıcı tavrından ötürü reddetmekte ve insanların hiçbir zaman pasif alımlayıcılar olmadıklarını, her türlü aktif sürecin parçası olduklarını iddia ederek kültürel süreçlerin çift yönlülüğüne vurgu yapmaktadırlar.

Kitle iletişim araçlarının tarihine ve yapılan kuramsal çalışmalara bakıldığında da kitle vurgusundan daha özgürlükçü olduğu düşünülen popülerleşmeye doğru bir kaymanın yaşandığı açık biçimde görülmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısındaki kuramsal çalışmalar seyirciyi, izleyiciyi ya da dinleyiciyi belirli bir ideolojik aktarımın sağlandığı nesnelere değerlendirmekteydi. İlk çalışmalar Amerika'da siyaset bilimi ekseninde, özellikle de kitlelerin oy kullanma pratiklerini ve savaş koşullarında düşüncelerini etkilemekle ilgilenmiştir. İletişim tek yönlü ve önceden belirlenmiş bir mesajın aktarımı olarak kodlanmıştır. Ancak ikinci dünya savaşının bitişi ile kitle iletişim kuramlarında ciddi bir dönüşüm yaşanmıştır. Nazife Güngör kitle iletişim tarihi ve kuramları açısından bu durumu şöyle ifade etmektedir:

İlk yıllarda birey hiç dikkate alınmadan, kitle iletişimin güçlü etkileri irdelenmiş, 1940'lı yıllarda ikili bir tavır gözlenmiş, 1950'lerin ortalarından itibaren ise izleyici merkezli çalışmalara yönelme başlamıştır. Liberal çoğulcu anlayışın egemenliğinde gelişen izleyici merkezli araştırmalar iletişimin hiç değilse bir boyutunda yeni bir paradigmanın da doğması anlamına gelmektedir. Bu yeni anlayışa göre araştırmacı, kitle iletişim araçlarından değil, izleyiciden hareketle araştırmasına başlamalıdır. Kitle iletişim aracının izleyiciye ne yaptığı değil izleyicinin kitle iletişim aracıyla ne yapmak istediği ya da ne yaptığı sorusunun peşine düşülmelidir (Güngör, 2013, s. 120).

Kitle iletişim araştırmalarında dönemin koşullarıyla ilişkili bir biçimde dönüşüm yaşanmış; ilk dönemin baskıcı ve etki odaklı araştırmalarından izleyici merkezli çalışmalara geçilmiştir. Savaş koşullarında ideolojik manipülasyona duyulan ihtiyaçla ilişkili olarak kitle iletişim araçlarının bu yönlü kullanımları ve etkileri incelenmiştir. Seyirci 20. yüzyılın başındaki ilk kuramsal çalışmalarda salt alımlayıcı konuma sahip olarak değerlendirilmekteydi. Bu kuramsal yaklaşımda mesajın doğrudan ve hiçbir bozulmaya uğramadan aktarımı hedeflendiği için alımlayıcı merkezi noktayı teşkil etmemekteydi. İki büyük dünya savaşı döneminde temel

mesele ideolojik aktarımı sağlamak olduğu için kuramsal çalışmalarda kitle iletişim araçlarının bu yönüne vurgu yapılmış ve düşünceleri kabul ettirmek gibi bir görevi yerine getirdikleri söylenmiştir.

Savaşın bitişi ile kitle yerine biraz daha birey odaklı çalışmalara yönelinmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısı, kitle iletişim araçlarının seyirciler üzerindeki etkisini daha derinlikli ve uygulamalı biçimde değerlendirdiğinde seyircinin konumu, önemi ve rolü değişmiştir; etki kuramlarından uzaklaşarak seyircinin merkeze alındığı araştırmalara yer verilmiş ve kitle iletişim araçlarının insanlar üzerindeki etkisi tartışılabilir hale gelmiştir. Kuramsal değişiklik ile geliştirilen yeni kitle iletişim modellerinde pasif ve olduğu gibi alımlayan izleyici söyleminden sıyrılarak daha aktif, sorgulayıcı, yorumlayıcı ve eleştirel izleyiciye doğru bir dönüşüm yaşanmıştır. Kitle iletişim araçlarının etki alanı genişledikçe, bu araçların kültürel alanı ve seyirciyi mutlak bir biçimde etkileyip etkilemediği yönündeki çalışmalar da artmıştır. Popüler kültürün özgürleştirici olduğu yönündeki ifadeler belirli ölçüler içerisinde bu kuramsal değişiklikten hareketle açığa çıkmaya başlamıştır.

Kitle iletişim araçları vasıtasıyla yaratılan ya da onun dışında kalan kültürün özgürleştirici olduğunu düşünen ve bu boyutuna vurgu yapan en önemli düşünce merkezi İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'dur, bir diğer adıyla da Birmingham Çağdaş Kültürel İncelemeler Okulu. Okulun temel amaçlarından biri karşı hegemonyanın aracı olarak işçi sınıfı kültürü yaratmaktır. Bu bağlamda hem Frankfurt Okulu'ndan hem de Marx, Althusser ve Gramsci gibi kaynaklardan beslenmişlerdir. Ancak her iki okulun iletişim ve kültür alanına yaklaşımları birbirinden farklıdır. Okulun edebiyat alanı ile başlayan çalışmaları özellikle işçi sınıfının popüler kültür ürünlerine yöneliktir. Richard Hoggart ve Raymond Williams okulun kurucu düşünürleri olmalarına rağmen, bu bölümde öncelikli olarak Stuart Hall üzerinde durulacak, ardından da John Fiske ve Ünsal Oskay'la popüler kültür olgusu ele alınacaktır. Bu isimler arasında düşünce farkları var olmasına rağmen, bölüm boyunca popüler kültür meselesinde örtüşükleri noktalar üzerinden ilerlenecektir.

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu 1960'larda sermayenin yeni yapılanmasının açığa çıktığı dönemde var olurken, Frankfurt Okulu tekel kapitalizminin olduğu dönemde daha farklı eleştiriler getirmiştir. Kültürer Çalışmalar Okulu, kültür endüstrisinin üretmiş olduğu kitle kültürüne karşı işçi sınıfı kültürünü var etmeye ve korumaya çalışmıştır. Frankfurt Okulu işçi sınıfını özgürleşme hareketinin merkezine koyamadı çünkü faşizmin egemenliği altındaki toplumsal düzende, işçi sınıfının yaşadığı yenilgiden dolayı özgürleşmeyi sağlayamayacağını düşünmüştür. Ancak işçi sınıfını yüceltmekten vazgeçmemiştir. Kültürel Çalışmalar Okulunun özellikle ilk dönemleri, işçi sınıfını sosyal özgürlüğün bir parçası olarak görmüş ve çalışmalarının merkezine de işçi sınıfını almıştır (Kellner, 2016, s. 140-141).

Richard Hoggart, Raymond Williams, E. P. Thompson ve Stuart Hall gibi isimlerin ağırlığında bulunan okul kültür kavramını, yaşam biçimine atıfla ve sadece bir insana ya da duruma tek başına değil, genele yani dile, temsil biçimlerine, toplumsal pratiklere de bağlayan bütüncül bir olgu olarak değerlendirmektedir. Özelde ise işçi sınıfına ait popüler kültür ürünlerine bakmayı tercih etmişlerdir. Bu tartışmaların sonraki aşamasına Stuart Hall dâhil olmuş ve medyaya çalışmalarına yönelerek "medya ideolojiktir" (Hall, 2014, s. 90) diyerek egemen sınıfla çatışmanın gerekliliğinden bahsetmektedir. Hall'u burada ayırt edici kılan nokta üretilmiş

içeriğin alımlanma ve okunma biçimleri üzerine düşünmesi ve bunun mutlak bir süreç olamayacağına işaret etmesidir. Hall, kendinden önceki tüm çalışmalardan ayrılarak mesajın yani içeriğin herkes tarafından hedeflendiği gibi anlaşılamayacağına vurgu yaparak ilk kitle iletişim kuramlarının söylediğinin aksine, mesajın pozitivist bir mantıkla aktarılıp anlaşılmasına karşı çıkar ve bireyin algılama biçimlerine vurgu yaparak daha özgürlükçü bir okuma biçimi geliştirir.

“Halihazırda ve daima edilgin izleyiciler olarak seslenilebilecek sabit, şaşkın toplumsal öznel yoktur. Anlam, iktidar ilişkilerinin oyun alanı dışında kavramsallaştırılmaz” (Hall, 2014, s. 90). Kitle iletişim araçlarının barındırdığı ideolojik etkiler sadece metinden hareketle ele alınamaz, daha geniş bir bağlamda, metin ve alımlayıcı arasındaki ilişkide açığa çıkar. Burada farklı okuma ve alımlama pratiklerine değinilerek metnin ifade ettiklerinin dışında bir imkân olduğuna değinilir.

Hall, “Kodlama-Kodaçımı” (Encoding-Decoding) adlı makalesinde aktarımı gerçekleştirilen ideolojilerin tek tip bir okuma biçimi olmadığını ve alımlayıcılar tarafından farklı okuma/alımlama biçimlerinin olduğuna işaret eder. Her türlü toplumsal, kişisel, ideolojik nedenlerden kaynaklanan farklı okuma biçimleri egemen okuma biçiminden ayrıştığı için medyanın sunduğu içeriğin de tek bir anlamı yoktur. Stuart Hall, ideolojiyi, Ortodoks Marksist yaklaşımdan farklı biçimde ele almakta ve kültürün salt pasif izleyiciler yaratmadığını aksine tüketicinin de alımlama esnasında ve sonrasında aktif sürecin içerisinde olduğuna işaret etmektedir. Egemen iktidarın sunduğu her şey mutlak biçimde kabul edilmemekte ve farklı ideolojik okuma biçimlerine de imkân tanınmaktadır (Hall, 2005). Popüler kültür, çatışma alanı olarak değerlendirilip, her türlü metnin farklı alımlama pratiklerine imkân tanıdığı söylenilerek, insanları mutlak biçimde pasifliğe ittiği olgusu reddedilmektedir.

Frankfurt Okulunda olduğu gibi egemenin, kendi kültürel yapılanmasını ve ideolojisini aktarabildiği kitle değerlendirmesi söz konusu değildir. Kodaçım sürecinin varlığı herhangi bir kültürel ürünle karşı karşıya olan kişinin ona farklı anlamlar yükleyebileceği sürece atıfta bulunur (Hall, 2005). Burada alımlayıcının kitle kültüründe ya da kültür endüstrisinde olduğu gibi pasif değil aksine alımlama sürecinde aktif rol oynadığı artık kabul edilmekte; kişiler alımlayıcı olarak metne kendi damgasını vurmakta ve okuma biçimini geliştirmektedir. Dolayısıyla anlamın önceden belirlenip kitle iletişim araçları vasıtasıyla aktarımının olduğu gibi gerçekleşmesi söz konusu değildir.

Benzer biçimde John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak* (2012) adlı eserinde kitle kültürünün teorik anlamda imkânsız olduğunu ve var olan pratiklerin popüler kültür olarak değerlendirilmesi gerektiğini iddia etmektedir. Bütün metin boyunca popüler kültürü özgürleştirici bir eylem olarak görmek; onu bir gerilla savaşına benzeterek ne kazananın ne de kaybedenin olduğu bir alan olarak değerlendirmektedir.

Popüler kültür bir tüketim metası değildir; kültür ne kadar endüstrileşmiş olursa olsun canlı ve etkin bir süreçtir. O yüzden kitle kuramcılarının söylediği gibi tektip ve ithal bir kültür söz konusu olamaz. Popüler kültür, kültür endüstrisi değil halkın kendisi üretmektedir (Fiske, 2012, s. 35-36). Popüler kültür dışarıdan ve yukarıdan dayatılmaz, aksine, içeriden ve aşağıdan üretilmektedir (Fiske, 2012, s. 38).

Popüler kültüre dair olan yaklaşımlar kitle kültürünü reddetmekte ve alımlayıcıları pasifize olmuş bireyler olarak değerlendirmemekte; aksine, insanların kendi bakış açılarını, alımlama biçimlerini, yaşama pratiklerini onlara sunulan nesnelere eklemeyerek dönüştürmekte olduklarını ve kendilerine ait kıldıklarına inanmaktadır. İnsanlar kendilerine sunumu gerçekleştirilen nesneyi olduğu gibi almamakta ve onu değişime uğratmaktadır. Fiske'nin bu bağlamdaki örneği kot pantolonlarını yırtarak, boyayarak ya da daha farklı müdahalelerde bulunan insanların, onlara sunulan şeyi olduğu gibi kabul etmediklerini göstermektedir. İnsanlar, kendilerine sunulanla yetinmeyerek aktif bir hamlede bulunarak nesneyi değiştirmekte ve kullanım pratikleri içerisinde kendilerine uygun hale getirmektedir. Dolayısıyla kitle kültürü olarak değerlendirilebilecek bir olgunun var olamayacağına hüküm vermiştir çünkü insanların nesnelere olduğu gibi alımlayan değil, aksine, üzerinde bilinçli tercihlerle değişiklikler yaratan bireyler olduklarını düşünmektedir. İzleme edimi de benzer şekilde aktif bir süreçtir ve sunumu gerçekleştirilen şeyin kişilerin algılanması ile değişikliğe uğradığı ve burada kişisel, ideolojik, kültürel ve benzeri pratiklerden dolayı algı esnasında farklılıklar meydana gelmektedir (Fiske, 2012). Kültürel süreçler tek boyutlu değildir ve ideolojik aktarım öncesinde belirlendiği gibi mutlak bir biçimde sağlanamamaktadır; aksine, alımlama ve algı süreçleri farklılaşmalar yaratmaktadır.

Popüler kültür sadece nesneye bakılarak ele alınamaz çünkü asıl varlık kazandığı yer pratik alandır (Fiske, 2012, s. 62). Satın alınan nesne üzerinde, gündelik hayat içerisinde belirli değişiklikler yapılmakta ve kullanım pratiklerinde ön görülmemiş farklılıklar meydana gelmektedir. Her ne kadar üretim, birileri tarafından belirleniyor olsa da tüketimin koşulları mutlak sınırlar içerisinde hapsedilemeyeceği için her tüketim eylemi kültürel anlam üretimidir (Fiske, 2012, s. 49, 51). Mesele sistemin ürettiklerini insanların kullanması değil; aksine, satın alınan nesnelere ya da izlenen programların yerleştirildikleri özgül durumlar, algılanma biçimleri ve kullanılma pratikleridir.

Sunulanı olduğu gibi kabul etmemek Fiske açısından gündelik kullanım pratikleri ile ilişkilidir. Mesela kot pantolonu satın alan insanlar onu yırttığı, boyadığında ya da herhangi bir müdahalede bulunduktan sonra kullandığında bu durum popüler olanın savaşı alanını yani özgürleştirici yanını göstermektedir. Ancak buradaki özgürleştirici pratiklerin tartışmaya açılması gerekir. Mesela kot pantolonunun dünyanın her yerinde tüm geleneksel giyinme pratiklerini yok edip onların yerini aldıktan sonra yani giyinme biçimi olarak kabul edildikten ve satın alındıktan sonra ürüne yapılacak müdahalelerin nasıl özgürleştirici bir hamle olarak değerlendirilebileceği tartışmalı gözükmektedir. Küresel çapta kabul edilmiş kültürel olgu olarak kot pantolonunu sadece alımlama süreçleri ve gündelik pratikler ile ilişkilendirmek, kişisel olmayan faktörlerin göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Mesela kültürün ekonomi-politik boyutu Fiske'nin çalışmalarında göz ardı edilmektedir.

Meselenin iletişim yanı sıra ağırlıklı olmak kaydıyla, John Thompson da medyanın ortaya koyduğu sembolik anlamların herkes için şeffaf ve sabitlenmiş olmadığını, medyatik bir iletişimin anlamının alımlama, yorumlama ve yeniden yorumlama sürecinin içerisinde açığa çıktığını ve buradaki anlamın sabit değil, aksine her an yeniden inşa edildiğini düşünmektedir (Thompson, 2008, s. 72). Thompson neredeyse John Fiske gibi düşünmekte; anlamın sabit bir öz olarak bireylere dayatılamayacağını çünkü değişken olduğunu iddia etmektedir. Ancak sembolik

anlamaların içerisinde inşa edildikleri aracın ve formun unutulmaması gerektiği gibi metnin söylediği ya da söylemeye niyet ettiği özü de vardır. Kitle iletişim araçlarının sunduklarının içeriksiz olduğunu kimse iddia edemeyeceğine göre, araçları kullananların en azından söylemeye niyet ettikleri bir sözün varlığından bahsedilebilir.

Var olan göstergelerin ya da kodların açıklanması şüphesiz herkes için aynı şekilde gerçekleşmemekte ve alımlama aktif bir süreci gerektirmektedir. Ancak metnin herhangi bir anlama sahip olmadığını ve her metnin anlamının alımlayan kişi tarafından inşa edildiğini söylemek de çok makul bir yaklaşım değildir. Popüler kültür çalışmalarının postmodern söylemle inşa edildiği ve 20. yüzyılın ilk yarısında araca yüklenen ideolojik etkiye dayalı mutlak anlamın, bu sefer tam tersinden alımlayıcıya yüklendiği ve alımlayıcının mutlaklaştırıldığı bir süreç yaşanmaktadır. Modernlikle postmodernliğin tersinden aynı davranış kalıplarını gösterdiği ve aynı kökenden beslendikleri rahatlıkla düşünülebilir.

Ünsal Oskay ise popüler kültür aracılığıyla sistemin mutlak anlamda homojenleştirilmesinin ve ölümünün engellendiğini düşünmektedir. Bu nedenle altkültür adacıklarına, iletişim ve toplumsallaşma süreçlerinde bir noktaya kadar izin verilmektedir (Oskay, 2014, s. 515). Popüler kültür bu ayrıksı ve küçük alanlarda iş yapmaktadır. Şu ana kadar popüler kültür ve iletişim süreçlerine dair var olan tüm olumsuz yaklaşım biçimlerine rağmen Oskay, popüler kültürün toplumsal düzen içerisindeki rolünü şöyle tanımlamaktadır:

Popüler kültür ürünleri, dış gerçekliklerini değiştirmek için gerekli toplumsal, ekonomik ve siyasal olanaklardan yoksun oldukları sürece geniş toplumsal kesimlerin, bir yandan daha iyi bir toplumsal yaşama olan özlemlerini sürdürdükleri, bir yandan da var olan toplumsal yaşamın haklılaştırılması için oluşturulmuş bulunan hegemonik kültürü paylaştıkları ortak kültür alanını biçimlendirmeye yaramaktadır (Oskay, 2014, s. 454).

Toplumsal düzenin sürdürücüsü olan popüler kültür “fantazyaya ile reel olan” (Oskay, 2014, s. 473) arasındaki mesafeyi açmakta; kitlelerin içinde buldukları toplumsal gerçekliğin farkına varmalarını engellemekte; bireyleri kitleselleştirmekte ve yeni toplumsal düzene hem de kendi çıkarlarına olmamasına rağmen boyun eğmelerini sağlamaktadır. Dış gerçeklik kendi bağlamından, bütünselliğinden koparılmakta ve herhangi bir zaman dilimine özgüymüş gibi temsil edilerek normalleştirilmektedir. Popüler kültür “reel yaşamı, fantazyada da aynı ile tekrarlayarak, reel yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırmakta, yerine başka türlü bir yaşam olabileceğini düşünmenin yollarını tıkamakta; bu kırgınlıkları, var olanı benimsemenin acısını, utancını hafifletmektedir” (Oskay, 2014, s. 264).

Kitle kültürü, insanların toplumsal gerçeklikten kaçtıkları anlarda işleyerek her türlü ürünü insanların dışında ve denetiminden uzakta hazır hale getirmektedir. Kitle kültürü ürünlerinin üretim süreçlerinde insanlar edilgendir ve yaratım sürecine dâhil olamamaktadırlar. Kitle kültürü bu anlamıyla tek taraflıdır ve insanlara vaat edilen konum içinde buldukları gerçekliğin farkına varmamalarını sağlamaktan ibarettir. İnsanların neyi beğeneceği, nerede gülüp nerede ağlayacağı, nelerden korkacağı da araştırmalarla tespit edilmektedir. Popüler kültür ise mutlak anlamda homojenleştirilememiş ve tek bir kalıba sığdırılmamış toplumlarda var olmaktadır. Kitle kültürünün acımasız baskısı insanları bu başat kültürün dışına yani popüler kültür alanlarına itmekte; rahatlama sağlamakta ve daha rafine şekillerde yabancılaşmalarına neden olmaktadır. Popüler kültür, kitle kültürün dışına belirli bir süreliğine çıkılmasını ve bir yanılısama yaratılmasını sağlamaktadır. İnsanların toplumsal düzen içerisinde

baskılanmaları, özgürlüklerinin ellerinden alınması nedeniyle açığa çıkabilecek tüm tehditler popüler kültür aracılığıyla soğurulmaktadır. Dolayısıyla popüler kültür toplumsal düzeyde farklılıklara imkân tanımakta ve egemen kitle kültürün varlığının dışına çıkarak rehabilite olmaya imkân tanımaktadır (Oskay, 2014, s. 153-159).

Sonuç olarak Adorno ve Eleştirel Teori, kitle hakkında karamsar olmakla birlikte nihilist değildir çünkü kitlenin, kitle iletişimi içerisinde bir şekliyle de olsa sesini çıkartabileceği kanaatindeydi. Raymond Williams ve Stuart Hall gibi isimler ise hem eleştirelliği hem de ampirizmi birleştiren çalışmalarıyla daha liberal bir yaklaşım sergilemişlerdir. Frankfurt Okulu anlamı ve ideolojiyi toplumun tüm alanlarında hatta en basit ilişkilerinde bile görebilmiştir. Kültürel Çalışmalar ise hem iktidarı hem de ideolojiyi çok daha dar bir alan olan ileti ve izleyici arasındaki ilişkide aramıştır. Hâlbuki modern kitle toplumunda var olan ideoloji ve iktidar, ileti ve izleyici ilişkisiyle sınırlandırılmayacağı gibi en gündelik ve basit ilişkilerde bile açığa çıkmaktadır (Aymaz, 2018b, s. 289, 291).

Bu bağlamda Oskay, Frankfurt Okulu mensuplarından daha umutvardır; iletişime dayalı kültürün özgürleştirici yanlarını keşfetmenin bir tarafıyla mümkün olduğundan bahsetmektedir. Yabancılaşma, fragmantasyon ve mistifikasyon gibi sorunlu olguların aşılması ile iletişimin özgürleştirici yanının açığa çıkacağına inanmaktadır; zaten Oskay'ın popüler kültür analizlerinin merkezi meselesini de bireylerin özgürlüğü oluşturmaktadır. Kitle iletişimi ve araçları genel itibarıyla kötümser amaçlar doğrultusunda kullanılıyor olmasına rağmen içsel olarak özgürleştirici bir boyuta da sahiptir. Ancak kitle iletişim araçları, içerikten bağımsız biçimde modern toplumsallaşma formunu dayatmakta ve özsel olarak farklılıklara pek de imkân tanımamaktadır. Kitle iletişiminin kültürel boyutları üzerindeki bu tartışmanın dışında daha farklı yapısal yani teknolojik çıktılara sahip oluşu gelecek bölümde tartışmaya açılacaktır.

### 1.3. Kitle İletişimini Teknoloji Merkezli Okumak

Kitle iletişimi farklı türdeki içeriklerin, sayısal olarak büyük ve heterojen bir kitleye, belirli iletişim araçları vasıtasıyla iletilmesidir. Kitle iletişimi tekyönlüdür; kaynak ile alıcı arasındadır. İletişim tarihi içerisinde kitle iletişimini farklı kılan özellik, teknolojik araçların doğası ile ilişkilidir.<sup>12</sup> İletişimin içerdiği mesaj, tek bir alıcıya değil de binlerce ve hatta kimi zaman milyonlarca insandan oluşan büyük kitleye ulaştığında, kitle iletişimini ayırt edici kılan nicel nokta açığa çıkmaktadır.

Kitle iletişimini kişilerarası iletişimden farklı kılan esas özellik onun kitlesel boyutunda yatmaktadır. Mesaj kişiden kişiye değil bir merkezden ya da kişiden kitleye doğru ilerlemekte; mesajın iletilmesini sağlayan esas unsur da teknolojik araçlar olmaktadır. Yüz yüze iletişimde her halükârda içinde bulunulan ortamın yani zaman-mekânın sınırları söz konusudur; mesela bir mekânda bulunan insan(lar)a hitap edilmektedir. Buradaki sayısal çokluk insan sesinin ulaşabileceği koşullar ve mekânın sınırı ile ilişkilidir. Yüz yüze iletişimde aynı zaman-mekânın

---

12 Bu tez bağlamında klasik kitle iletişim araçlarına, formlarına atıfta bulunulmakta ve çalışmanın sınırlılığı açısından internet tabanlı yeni iletişim biçimleri sürece dâhil edilmemektedir. Ancak yeni medyanın bahsedildiği gibi çift yönlü bir yapısı olduğunu kabul etmek de mümkün değildir çünkü televizyon gibi bir araç hala tek yönlü ve önceden belirlenmiş içeriklerini izleyicilerine sunmaktadır. Yeni medya ve sosyal medyanın burada sağladığı imkân geri bildirim kanallarını artırmaktan ve hızlandırmaktan ibarettir.

paylaşılma zorunluluğu kitle iletişim araçları teknolojisinin gelişimi ile değişikliğe uğramıştır. 15. yüzyılda matbaa ve 19. yüzyılda da telgrafın icadı ile iletişimin yapısında yaşanan köklü değişiklik, iletişim tarihi içerisindeki büyük kırılmaların ancak teknolojik gelişmeler neticesinde gerçekleştiğini göstermektedir.

Daha eskiye gidildiğinde Kilise duvarlarına asılan haberler iletişimin kitlesel boyutuna ve kitlenin inşa edilmesine dair önemli örneklerdendir çünkü burada bilgi, aynı zaman ve mekânı paylaşmayan insanları hayali bir çatı altında birleştirmekte; onlara neyi yapıp neyi yapmamaları gerektiği ya da neyin doğru neyin yanlış olduğu hakkında fikir vermektedir. Yalçın Koç'un ifadesiyle Kilise, "Grek-Latin-Kilise diyarı"nda yığından sözde bir toplum oluşturmuş; birey ve toplum, değeri kendinden menkul olan Kiliseye dayanmıştır (2014, s. 111). Kilise kendi varlığının dışında aynı zamanda mevzuat manzumesinin bileşenlerini ve kurumlarını oluşturarak, bir mevzuat tesis etmekte ve bunu kollektif hale getirerek yığınsal toplumu oluşturmaktadır (Koç, 2014, s. 157-158).

Kilisenin oynadığı bu rol unutulmadığı takdirde, kitle iletişiminin ortaya çıktığı tarihsel koşullar daha iyi anlaşılabilir ve araçların var oluş nedenleri üzerine birkaç fikir vermektedir. Feodal yapıların ve özellikle de Kilise tarafından tesis edilen ve sürdürülen toplumsal düzenin ve birliğin yok olmaya başladığı bir çağda matbaanın varlığı önem arz etmektedir çünkü değişimi tetikleyen ve yeni bir toplumsallaşma biçimine imkân tanıyan araçlar silsilesinin ilkidir. Matbaanın bilinen anlamıyla Gutenberg tarafından icadı 15. yüzyıla aittir ve dönemin koşullarından bağımsız bir biçimde ele alınmaz.

Belirleyici bir güç olarak kitle iletişimi, modern insanın kendisini ve içinde yaşadığı toplumu anlamlandırmasını sağlamaktadır. Anlam krizinin üst seviyede yaşandığı, toplumsal yapıların çökmeye başladığı, anlam veren esaslı bir kurum olarak Kilisenin görünüşte çöktüğü, feodal beyliklerin yerine ulus sistemine dayalı modern devletlerin kurulduğu ve birkaç yüzyıla yayılan büyük değişimlerin, krizlerin yaşandığı bir dönemde, kuşatıcı güç olarak kitle iletişim araçları devreye girerek hem bireysel hem de toplumsal düzeni sağlamak adına etkin bir rol oynamıştır.

Geçmişte Kilisenin yaptığına benzer bir biçimde, iletişim araçları yeni düzenin ve bilgisinin inşa edici ve sürdürücü kuvvetidir. Dolayısıyla insanın bir şeyleri bilebilmesinin ön koşulu iletişim araçları olduğunda; bilmek, iletişim araçları vasıtasıyla sunumu gerçekleştirilen şeyleri kabul etmek anlamına gelmektedir. Toplum içerisindeki anlam ve önemini kendisi tespit edemeyen modern insan, dış gerçekliği ona sunulduğu şekliyle kabul etmeye meyilli olduğu için iletişimin hem bireysel hem de toplumsal pratikleri belirleyen yönü göz ardı edilemez. Ünsal Oskay da kitle iletişiminin rolü üzerine şunları söylemektedir:

Kitle iletişimi teknolojisinin, günümüzde, gelişmiş ülkelerin ve egemen kesimlerin yararına çok etkin bir iletişim çarpıtması ya da iletişimsizlik oluşturduğunu; iletişim yerine, egemen kesimin 'buyruklarını' öğretmeye öncelik veren bir enformasyona yöneldiğini; eğlence ve eğlendirim amaçlı işlevlerinde bile brütalleştirici, yıldırıcı, beğenice geriletici ve 'eblehleştirici' yönde etkide bulduklarını biliyoruz" (Oskay, 2014, s. 517).

Kitle iletişim araçları konformiteyi (uy gitsincilik) arttırmakta ve toplumsal hayatın niteliğini düşürmektedir (Proulx, 2016, s. 37). Bu durum iktidarı elinde tutanların egemen konumlarını sürdürebilmelerinde önemli yer tutmaktadır. Bireysel ve toplumsal gerçekliklerin farkına varılmaması için her türlü eylem ve gösterim biçiminin mübah kılındığı bir süreç



yaşanmaktadır. Kitle iletişimi gün geçtikçe etki alanını genişlemekte ve tüm toplumsal alanlarla birlikte ev içi yani özel alanı da etkisi altına alarak yeni tahakküm biçimleri geliştirmektedir. Bireylerin mekânsal ve zamansal pratikleri de etki altına alınmakta; daha önce de değinildiği gibi iletişimin paylaşmaya, ortaklaşmaya dayalı yönü kaybolup gitmeye başlamıştır. Kitle iletişimi egemen değerlerin temsilcisi olarak benzerlikleri ön plana çıkarmakta ve tüm tecrübe alanlarını değişime zorlamaktadır. Dolayısıyla “kitle iletişim araçları, uygarlığın ve tarihin apokaliptik/öforik sonu biçiminde haber verilmiş kültürlerin eşitlenmesine katkıda bulunur” (Lafrance, 2016, s. 48). Modern düşüncenin farklı olanı ötekileştirdiği ve aynı olanı yücelttiği tavra benzer bir bakış açısı kitle iletişim araçlarında da görülmektedir.

Modern toplumun başlangıç aşamasından itibaren kitle iletişimi etki alanını ve derinliğini arttırarak insanların kişisel hayatlarını düzenlemekte ve şekillendirmektedir (Lundby ve Ronning, 2014, s. 25). İletişim araçlarının kapsamadığı yani dışarıda bıraktığı tek bir konu, nesne ya da zaman-mekân pratiği yoktur; hayatın her alanına sızarak hem bireysel hem de toplumsal tecrübeyi yönlendirmekte ve özneleşen bir tavır sergilemektedir.

İletişim, kültür ile toplum arasındaki bağı sağlamaktadır. Tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkmış olan tüm kitle iletişim araçları, herhangi bir toplumsal ve maddi koşulu takiben ortaya çıkmaz; aksine iletişimin kendisi yaratıcı konumdadır ve ikincil pozisyonda değildir. Dolayısıyla bir toplum anlaşılacak isteniyorsa, öncelikli olarak toplumun iletişim biçimleri ve söylemleri anlaşılacak zorundadır çünkü gerçekliği yaratan iletişimin kendisidir (Lundby ve Ronning, 2014, s. 15). İletişimin ikincil değil birincil öneme sahip olarak yaratıcı konum elde etmesi, iletişimin en başından beri sahip olduğu özelliğidir; etkilenmek yerine etkilemektedir. Ancak bu konuda daha farklı bir perspektifte söz konusudur.

Bu görüşe göre iletişim araçları toplumsal ve ekonomik koşullardan kaynaklandığı gibi belirli ihtiyaçları gidermek için üretilmiştir. İletişim araçları alanındaki teknik gelişmeler ile toplumsal tarih birbirinden ayrı şekilde ele alınmakta ve sanki hiçbir ilişkileri yokmuş gibi değerlendirilmektedir. Hâlbuki teknoloji tarihi, toplumsal süreçlerden yalıtılarak ele alınamaz. İletişim araçlarının gelişimine sadece kendi içinde odaklanmak olumsuz ya da kötümser bakış açısı içerisinde kalmayı getireceği için tüm toplumsal süreçlerle birlikte değerlendirilmelidir. Her iletişim aracı yeni bir eylem ve etkileşim biçimi doğurmaktadır. Maddi koşullardan bağımsız bir kültür ve yaşam süreci yoktur. İnsan da öncelikli olarak maddi çevresini belirli teknik ve teknolojik araçlar vasıtasıyla şekillendirir. İletişim ve ulaşım araçlarının anlamı tek başlarına açığa çıkmayacağı için bu araçların toplumsal bütün içerisindeki rollerine ve yarattıkları değişime odaklanmak gerekir (Aymaz, 2018a, s. 124-138).

İletişim araçları toplumsal ihtiyaçlarla ilişkilidir ve bu alandaki teknolojik yenilikler de belirli ihtiyaçları gidermek adına gerçekleştirilir. Teknoloji bir toplumun içerisinde doğduğu gibi her iletişim aracı da beraberinde yeni deneyim alanlarını açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla kitle iletişim araçları maddi süreçlerden ve toplumsal koşullardan bağımsız değildir ve ayrı bir biçimde ele alınamayacakları için tez içerisinde de iletişim araçlarının insanın gündelik tecrübesini nasıl değiştirdiği incelenmektedir. Aymaz’ın ifade ettikleri ile bu tezin bakışı arasındaki tek fark, araçların bir ihtiyaç olarak açığa çıkma sürecinin araçların yetki alanı içerisinde olduğudur. İnsanın buradaki rolü, o aracın açığa çıkmasını sağlamaktan ibarettir. Mesafelerin hızla aşılmasına duyulan gereksinim ile telgraf icat edildi ve bu süreçte insan

birçok noktada tali konumdadır çünkü araç varlığa kavuşmak için kendini icbar ediyor. Toplumsal düzenin dayatması ile açığa çıkan araçlar, icat edildikleri andan itibaren bireylerin ve toplumların hayatına radikal dönüşümler getirmektedir.

Kitle iletişiminin bugün geldiği noktada insan belirleyici kuvvetini iyice yitirmekte, yerini iletişim araçlarına bırakmaktadır. Her türlü teknolojik aracın hâkimiyeti altında insanın önemsizleştiği, tercih hakkının elinden alındığı, asıl belirleyici kuvvetin nesne olduğu ve insanın hem akli hem de bedensel açıdan yük haline dönüştüğü bir tarihsel süreç yaşanmaktadır. Dolayısıyla yukarıda değinilen popüler kültür yaklaşımlarına, tez açısından katılmak mümkün değildir ve bunun iki nedeni vardır. Birincisi, insanların yorumlama ve alımlama biçimleri değişse bile aracın sundukları süreklilik arzettiği için insan etki altında kalır ve kişilere göre değişmeyen bir öz daima alımlanan metin içerisinde vardır. İkinci neden ise tezin bakış açısıyla daha uyumlu biçimde teknolojik determinizmden beslenerek aracın insanın gündelik tecrübesini ve algısını doğrudan değiştirmesidir. Bu nedenlere benzer biçimde kitle iletişiminin rolü gündelik yaşam pratikleri açısından aşağıdaki gibi ifade edilmektedir:

Gerçekten de medya gündelik yaşamımızın her anına nüfuz etmiş durumda. Sadece bizim neleri tartışmamız gerektiğini değil, neleri nasıl tartışmamız, olaylara ve sorunlara hangi açılardan bakmamız gerektiğini de belirliyor. Sahip olduğu güçle bize dilediklerini tartıştırıyor, dilediklerini aşağılatıyor, dilediklerini yüceltendiriyor, ama asla kendisini tartışmanın içine çekmiyor. Kendisini kutsallaştırarak tartışılmaz bir tabu haline getiriyor. Güven bunalımı yaşadığı dönemlerde de bir yolunu bulup, eski gücünü yeniden kazanıyor. Gerektiğinde onarım çalışması yapıyor ama asla bu tür bir çalışmaya neden giriştiğini açıklamıyor. ‘Ya medya olmasaydı’ şeklinde başlıklar atıp medyanın kutsallığını, olmazsa olmazlığını, kendisi dışında yaşanacak bir hayatın sıradanlığını ve sıkıcılığını anlatmaya çalışıyor. Medya artık on sekizinci yüzyıl liberallerinin öngördükleri gibi bir kamusal tartışma arenası değil. Söyleyecek bir şeyi olanların düşüncelerini açıklamalarına aracılık eden bir araç hiç değil (İrvan, 2014, s. 8-9).

Kitle iletişim araçlarıyla farklı dünya görüşlerine tanınan özgürlük, aslında şeffaf toplum hayalinin önünü kesmektedir. Gerçeğin kopyasının üretildiği dünyada, herhangi bir gerçeklik, kitle iletişiminin içerisinde ya da dışarısında bulunamaz. Bugün gerçeklik kitle iletişim araçları tarafından sunulan imgelerin, yorumların, yeniden inşaların kesişiminde ve kirliliğinde açığa çıkmaktadır. Kitle iletişim araçları toplumunda “özgürleşim ülküsünün yerini salınım, çokluğa ve en nihayetinde ‘gerçeklik ilkesi’nin aşınmasına dayanan bir özgürleşim ülküsü almıştır” (Vattimo, 2012, s. 15-16). Bugün her türlü içerik, gerçeklik, bireysel ve toplumsal var oluş biçimleri, kitle iletişim araçları tarafından belirlendiği için yaşanmakta olan süreç özgürlüğe imkân tanımamakta, insanı ustalıklı bir biçimde hem zaman hem de mekân pratikleri açısından hapsetmektedir. Ancak Vattimo kitle iletişiminin beraberinde getirdiği farklı özelliklerinden ötürü bir imkâna da işaret etmektedir:

Kitle iletişim araçlarının gelişmesi deneyimin tutarsızlığını ve yüzeyselliğini artırır. Kitle iletişim araçları bunu yaparken, gerçeklik kavrayışında ve dolayısıyla da ikna gücünde bir tür ‘zayıflama’ya olanak tanıyabildiği ölçüde, tahakkümün yaygınlaşmasına direnir. Durumcuların sözünü ettikleri gösteri toplumu yalnızca iktidarın güdülediği bir görünüşler toplumu değildir; aynı zamanda gerçekliğin kendisini daha yumuşak ve daha akışkan sunduğu ve deneyimin, salınımın, yönelimsizliğin ve oyunun ayırt edici özelliklerini yeniden kazanabildiği toplumdur (Vattimo, 2012, s. 77).

Vattimo kitle iletişiminin, gerçekliğin kudretini sarstığı için insanların inançlarının da sarsıldığını ve durumcuların yani sityasyonistlerin iktidar merkezine attikileri gücün kaybolduğunu iddia etmektedir. Vattimo, iktidar açısından sıkıntı yaratan bu durumdan

hareketle Guy Debord'un önderliğindeki "Gösteri Toplumu" (2014) iddialarını reddetmekte ve kitle kültürünün mutlaklaştırılmayacağı üzerine vurgu yapmaktadır. Vattimo, kitle iletişiminin belirleyiciliğine inanmakla birlikte, bir imkâna da işaret ederek, ki bu imkân Debord'un Gösteri Toplumu'nda pek yoktur, toplumu tamamen belirlenmiş bir unsur olmaktan çıkartmaktadır. Raymond Williams da hem kitlenin hem de kitle iletişiminin belirleyiciliğini reddederek farklı bir yaklaşım sergilemektedir.

Her iletişim kuramı aslında topluluk ve ortaklık üzerine düşünmelidir. Gerçek bir topluluğun ve ortaklığın olduğu yerde kitle iletişimi teknikleri olmaz. İletişim genellikle hükmedici olgular üzerinden düşünüldüğü için kitlenin zihnini yönlendirmekle ilişkili şekilde ele alınır; azınlığın, çoğunluğu istismar etmesini amaçlar (Williams, 2017, s. 460). Hükümetler insanların zihnine doğru olarak kodladığı bilgileri aktarmak isteyecektir. Ancak bu bilgiler insanların deneyimleriyle örtüşmediği sürece onların zihnine işlemeyecektir çünkü iletişim aktarımdan ibaret değildir; aynı zamanda alımlama ve karşılık vermeyi de kapsamaktadır. Kitle iletişiminin başarılı olduğu toplumsal düzenler elbette olmuştur. Ancak toplum içerisinde deneyimin aktarımının açık olduğu durumlarda kitle iletişimi başarısız olmaktadır (Williams, 2017, s. 459).

Williams'a göre kitle iletişimi ve kitle söylemi birilerinin işine gelerek hem kâr sağlamakta hem de kontrol düzenini yaratmaya çalışmaktadırlar. İletişim genel olarak bir topluluğa hükmetmek ya da belirli düşüncelerin aktarımını sağlama noktasında araçsal açıdan değerlendirilmektedir. Hâlbuki daha önce de değinildiği gibi iletişim aktarım değildir; öncelikli olarak iletişimin anlamı üzerine düşünmek ve bunu değiştirmek gerekir. Kitle iletişiminin zora dayalı tek yönlü aktarımı aslında mutlak bir süreç değildir çünkü iletişim daima karşılıklılığı içerisinde barındırır. Dolayısıyla ortak bir deneyim alanı ve insanların birbirini tanınması ile kitesellikten kurtulunabilir. Raymond Williams'ın çözüm önerileri ne kadar doğrudur ya da ihtimal dâhilindedir? Her türlü içeriğin belirli merkezler tarafından belirlendiği bir süreçte insanların birbirini tanınması ve tanışıklık üzerinden kitle olgusunun tasfiyesi hiç kimsenin kitle iletişimine tevessül etmeyeceği anlamına gelmemektedir.

Hâlbuki kitle iletişimi 'başat kültür' içerisinde gerçekleşmekte, alıcı konumundaki insanlar özgür olamamakta, toplumdaki egemenlik ilişkilerini olduğu gibi yansıtmakta, reel yaşamdaki hegemonik ilişkileri sürdürmekte, ne özgürleştirici ne de demokratikleştirici bir özellik sergileyebilmektedir (Oskay, 2014, s. 17-18). İletişimin özgürleşme imkânlarını artıracığı yerde tam tersi istikamete gitmesi aslında "homojenleştirilmiş yeni bir dünyanın tasarlanması"dır (Oskay, 2014, s. 20). Oskay iletişimin özgürlük boyutuna daima vurgu yapar ama burada zikredilen düşünceleri içinde bulunan dönemin gerçekliğidir. Kitle iletişimi toplumsal düzenin korunarak sürdürülmesi noktasında aracılık rolü oynamakta, özgürleşim imkânlarını yok etmekte ve Oskay da buna itiraz etmektedir. Raymond Williams'ın işaret ettiği gibi niyetler ve hedeflerle ilişki biçimde kitle iletişimine rol atfedilmekte ve Oskay bu gerçekliğe işaret etmektedir. Hâlbuki Oskay da Williams gibi kitle iletişiminin kiteselleşmenin önüne geçebilecek imkânları olduğunu düşünmektedir ancak şu andaki kullanım pratikleri buna izin vermediği için kitle iletişim araçlarıyla elde edilmek istenen hedef hem bireysel hem de toplumsal hayatı düzenlemektir.

Sonuç olarak bugünün dünyasında “Bütün her şey, ölçülebilen, güdümlenebilen, yerinden edilebilen ve dolayısıyla da kolaylıkla yön verilip düzenlenebilen katıksız mevcudiyetler düzeyine indirgenir –ve sonunda insan, onun içsel yaşamı ve tarihsel gerçekliği de aynı düzeye indirgenir” (Vattimo, 2012, s. 16). Modern insanın kudreti her şeye çeki düzen verebilmesinde yatmakla birlikte tüm iktidar eylemlerinin neticesinde insanın kendi konumunu kaybettiği ve tüm diğer belirlenimler gibi kendisinin de aynı noktaya doğru savrulduğu görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının yapısal ve teknolojik nedenlerden ötürü her türlü içeriği, McLuhan’cı anlamda, kendi bünyesinde erittiği ve formun içeriği şekillendirdiği bilinmektedir. Kitle iletişim araçları sadece içeriği değiştirmemekte aynı zamanda o içeriğe muhatap olan insanları da dönüştürmekte ve ister istemez kitleleşmektedir. Bu bağlamda daha derinlikli bir biçimde incelenmesi gereken konu kitle iletişim teorilerinin yaklaşım biçimleri ve araçların teknolojik doğalarıdır.

### 1.3.1. Kitle İletişim Teorilerinin “Zemin” Problemi

Kitle iletişim araçları teorilerinde iki bakış açısı hâkimdir. Bunlardan birincisi Amerikan toplumbilimcilerinin gerçekleştirdikleri ampirik çalışmalardır. İkinci yöntem ise Avrupa kaynaklı ve Marksist eleştiri geleneğinden beslenen eleştirel çalışmalardan oluşmaktadır. Her iki yöntem de kitle iletişim araçlarının, bireysel ve toplumsal hayat içerisinde edindiği rolle ilgilenmektedir. Ampirik çalışmalar genel olarak kitle iletişim araçlarının konumları ve kullanım pratikleri ile ilgilenmekte; eleştirel yaklaşım ise kitle iletişim araçlarının toplumsal düzen içerisindeki ekonomik, kültürel, ideolojik açılardan eleştirisine girilerek egemen ideolojiyi yeniden ürettikleri iddiasındadır. Bu ikili teorik yapı şöyle ifade edilmektedir:

Aynı olguya iki farklı yerden yaklaşılması iletişim çalışmalarının da zamanla iki farklı kulvarda rol almasına zemin oluşturmuştur. Bir yanda kitle iletişim araçlarını sistemin önemli bir kesiti olarak gören ve olumlayan anaakım, diğer yanda ise söz konusu araçları sistemdeki güç ilişkileri ile birlikte ele alarak olumsuzlayan eleştirel iletişim çalışmaları. Her iki bakış açısının yol ayrımında ise egemen sisteme ilişkin tavırdaki farklılık yer almaktadır. Buna göre anaakım çalışmaların temelinde mevcut sisteme (liberal demokrasi) olumlu bakış söz konusuysen, eleştirel iletişim çalışmalarına temel oluşturan yaklaşımların sistemi olumsuzlayan bir tavır sergiledikleri gözlenmektedir (Güngör, 2013, s. 94).

İlk yaklaşımı destekleyici biçimde kitle iletişimi, genel olarak belirli araçlar vasıtasıyla hızla, sürekliliğe, devamlılığa ve tekrara dayalı şekilde mesajın kitlelere iletilmesi ve belirlenmiş tepkilerin elde edilmesi süreci olarak tanımlanmış; ancak zaman içerisinde bu tanımda belirli değişiklikler yaşanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında kitle iletişimini özellikle “önceden belirlenmiş tepkilerin elde edilmesi süreci” olarak değerlendiren yaklaşımlar yankı bulmuş ve zamanla etkisini belirli ölçüler içerisinde yitirmiştir.

Bu dönemde, özellikle 1930’larda iletişim olgusu, iletişim bilimleri disiplini içerisinde ele alınmamış ve farklı bilimsel alanlarda gerçekleştirilen çalışmalardan beslenmiştir. Başlangıç aşamasında disiplinlerarası bir nitelik arz eden iletişim alanında, genel itibarıyla radyonun ve basılı materyallerin propaganda ve kamuoyu oluşturmak için kullanıldığı görülmektedir (Bekman, 2020, s. 19-20). Ancak zaman içerisinde kitle iletişimi mutlak bir belirlenmişlik yani etki-tepki mantığından kurtarılmıştır. 1950 sonrası kitle iletişim kuramları alımlayıcının kendine ait konumu olduğu ve mesajı pasif şekilde algılamadığı, aksine mesajı algılama sürecinin aktif olmayı gerektirdiği ve aynı zamanda ideolojik, kültürel, dini değişkenlerin

getirdiği farklı alımlama pratiklerinin de olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda Kültürel Çalışmalar Okulu da akla getirilebilir.

Kitle iletişimine ilk dönemlerinden itibaren, özellikle de etki çalışmalarıyla birlikte atfedilen olumlu yönlerden biri toplumsal gelişimi ve düzeni sağlayacağı yönündedir. İlerlemeci noktadan bakıldığında teknolojik araçların toplumsal bütünlüğü, demokrasiyi ve çok kültürlülüğü sağlayacağı düşünölmüştür. Gelişmenin kıstası artık kentleşme, değişime açıklık, sahip olunan kitle iletişim araçları gibi unsurlar üzerinden ele alındığı için iletişimin anlamı da dönüşüme uğramaktadır. Wolton'un ifadesiyle eskiden iletişim kurmak aktarmaktı; bugün ise genellikle müzakere etmek anlamına gelmektedir (Wolton, 2016, s. 129). Kitle iletişimin ve genel olarak iletişimin anlamında ve kuramsal açıdan oturduğu zeminde değişim yaşandığı kesindir. İletişim araçlarının propaganda amaçlı kullanımından müzakere ve paylaşım olgularına doğru kuramsal düzeyde değişiklik gözlenmektedir.

Bu sürecin başlangıç noktasında, Laswell'in ilk defa 1927 yılında basılan *Propaganda Technique In The World War* (2013) adlı eseri yer almaktadır. Savaş sürecinde devletlerin propagandanın önemini fark etmesi nedeniyle psikoloji biliminden hareketle uyaran-tepki modeli iletişim alanına taşınmıştır. Siyasal iktidarlar kitle iletişim araçları vasıtasıyla çıkarları doğrultusunda kitleleri manipöle etmekte, yönlendirmekte ve kontrol etmektedir. Laswell bu eseri ile Amerikan ampirik çalışmalarının iletişim alanındaki egemenliğini başlatmış olur.

Laswell'in *Politics: Who Gets What, When, How* (1958) adlı eserinde merkezi mesele politikadır ama siyasetçilerin oy alacakları kitleleri ikna etmelerinin aracı olarak iletişim olgusuna yaklaşır. İnsanları ikna etmeye ve oylarını mutlak biçimde etki altında bırakmaya çalışan süreç, iletişimin tamamını değil sadece bir boyutu olan iknayı hedef alır. İletişimi salt politik zeminde ve politikanın hedeflerini gerçekleştirmesinde aracı konuma itmek, onu kendine ait bir olgu olmaktan uzaklaştırmakta ve anlamının da gözden kaçırlmasına neden olmaktadır.

Laswell'in çalışması Amerika'nın o dönemki toplumsal hayatıyla yakından ilişkilidir. Demokratik bir toplumda siyasetçilerin kitleleri ikna etmede kullanacakları yeni araçların varlığı, bu araçlar üzerine düşünmeyi zorunlu kılmıştır. Ancak araçların kendilerine bir değer atfedilmemiş ve sadece belirli politik hedefleri yerine getirmede aracı olarak konumlandırılması akademik çalışmaları yönlendirmiştir. Laswell, düşüncelerin ve değer yargılarının kitle iletişim araçlarının etkisi altındaki değişikliklerini, özel olarak da siyasalar iktidarların buradaki konumunu inceledi. Laswell'in siyaset bilimci olmasından ötürü araştırmasının merkezinde aslında iktidar ve onun etki gücü vardır. Bu bağlamdan hareketle kitle iletişimine yönelmiş ve iktidar sahiplerinin etki kapasitelerini analiz etmiştir.

Modelin sorunlu noktalarından biri iletişimi doğrusal çizgi üzerinde değerlendirmesidir. Mesaj, kaynaktan alıcıya doğru bir kitle iletişim aracı vasıtasıyla ulaştığında etki de meydana gelmiş olur. Bu temel prensip birçok kişisel, ideolojik, kültürel faktörü devre dışı bırakmakta, iletişimi kaynak ve alıcı arasında sabit bir iletişim hattı gibi kurgulamaktadır. Mesajı alan kitlenin pasif, homojen ve kendi içerisinde farklılıkları barındırmadığına inanılmaktadır; zaten iletişimin politik niyetleri doğrultusunda olması beklenen de budur. Mesajı alanlara herhangi biçimde tercih hakkı tanınmaz; mesela iletişimin olmazsa olmazı geri bildirim Laswell'in iletişim

modelinde es geçilmiştir ya da iletişimin gürültü gibi belirli aksaklıklardan ötürü gerçekleşemeyeceğine de değinilmez. Dolayısıyla kitle iletişim araçları sadece “etki-tepki” bağlamında kendi içinde kapalı sistemsel bir bütünlük olarak ele alınamaz çünkü içinde buldukları toplumsal yapıyla, sosyo-ekonomik durumla ve küresel çapta yaşanan değişimlerle de yakından alakalıdır.

Laswell’in ardından Shanon ve Weaver’in *The Mathematical Theory of Communication* adlı çalışması (1949) gelmektedir. Türkçede Enformasyon ya da Matematiksel İletişim Kuramı olarak adlandırılmaktadır. İletişim modeli tıpkı Laswell’de olduğu gibi etki-tepki bağlamına oturmaktadır. İletişim sürecini mutlak temeller üzerine oturtan bu anlayış, pozitivist izlerini takip etmektedir. Bir kez daha iletişimin istenen etkiyi oluşturmakla görevli olduğu ve aktarılması düşünülen mesajın ön planda olduğu görülmektedir. Matematiksel iletişim kuramını şekillendiren iki temel dürtü vardır. Bunlardan birincisi 20. yüzyılın ilk yarısındaki Amerikan toplumunun içinde bulunduğu koşullardır. İkinci sebep ise modern dünyanın kurucu öğelerinden olan pozitivistdir. Pozitivistin iletişim sürecine dâhil olması ya da iletişimi pozitivist bir bakış açısıyla okumak o günün şartlarıyla ilişkilidir. Bu bağlamda ilk maddenin geçerliliği büyük önem arz etmektedir.

Bu modelde kaynak, mesajı, istediği bir aracı kullanarak hedef kitleye ulaştırmaya çalışır. Mesajın kaynağı ile hedef arasında gerçekleşen tek yönlü iletişim süreç vardır. Kaynak bir kişi olabileceği gibi bir kurum da olabilir ama değişmeyen olgu mesajın hedefe mutlaka varmasıdır. Bu doğrusal modelin en büyük eksikliklerinden biri anlamın teknik bir mesele olarak ele alınması ve hedeflenen noktaya varılması ile anlamın açığa çıkacağına ve istenen etkinin yaratılacağına olan inançtır. Ancak süreç gerçekte böyle işlememekte; alımlama esnasında ve sonrasında bireysel, kültürel, ideolojik, dini, ekonomik sebeplerden ötürü farklılıklar meydana gelmektedir. Teknik açıdan kusursuz bir mesaj istenen etkiyi oluşturmayabilir.

İletişimi ideoloji ve siyaset merkezli pragmatik bir süreç olarak değerlendirmek, iletişimi kendi asli özelliklerinden soyutlamaya neden olur. İletişimle kurulan böylesi rasyonel ilişki, Laswell’de olduğu gibi, iletişimin bir başka şeyle ilişkili olarak değerlendirilmesi sonucunu doğurmaktadır. İletişimin gerçekte ne olduğu ve hem bireysel hem de toplumsal açıdan nasıl sonuçlar doğurduğu üzerine düşünülmemekte; aksine, iletişim, politik sürecin bir yan unsuru olarak değerlendirilmektedir. O yüzden Amerika’da iletişim üzerine çalışan ilk akademisyenler genel olarak siyaset bilimcilerdir. İletişime değer atfedilmesini sağlayan zemin politika olduğunda bunun çok da şaşırtıcı olmadığı düşünülebilir. İletişim, tek taraflı ikna, ideolojik aktarım ve yönlendirme süreci olarak değerlendirilirken, 20. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru ve 20. yüzyılın ikinci yarısında büyük bir kırılma yaşanmıştır.

Daha önce de değinildiği gibi etki kuramları zaman içerisinde güçlerini yitirmeye başlamıştır. Güçlü etki çalışmalarının sorunlu yanlarını Güngör kısaca şöyle ifade etmektedir: finansal destekli araştırmalar, aşırı belirlenimci bakış, kısa vadeli etki araştırması, nicel değerlendirmenin sınırlılıkları, yöntembilimsel yetersizlikler, laboratuvar araştırmalarının sınırlılıkları, özel durumlar ve olaylar, dönemin egemen düşünsel iklimi, dönemin genel toplumsal ortamı (Güngör, 2013, s. 95-98). Her iki çalışmada büyük kurumlar tarafından desteklendiği için istenilen sonuçların elde edilebilmesi noktasında araştırmalara müdahale

edildiği düşünölmekte; aynı zamanda etkilerin ölçölebilmesi için uzun dönemli araştırmalar yapılamamış ve yöntemsel bazda bazı hatalar mevcuttur.

Tüm bunların neticesinde etki kuramı zaman içerisinde eski değerini yitirmiştir. İletişimi mutlak ve tek taraflı bir süreç olarak değerlendiren bu yaklaşımın ardından zamanla iletişimin o kadar da güçlü bir etki yaratmadığı ispat edilmiştir. Lazarsfeld, Berelson ve Gaudet'in *The People's Choice* (1968) ile Katz ve Lazarsfeld'in *Personal Influence* (1964) adlı çalışmaları kitle iletişim araçlarının gücünün etki-tepki bağlamında sorgulanmasına neden olmuştur. Etki kuramının yavaşça çözüldüğü ve yerini iki aşamalı akış modelinin aldığı görölmektedir.

Amerika'da 1940 yılında gerçekteştirilen başkanlık seçimlerinde kitle iletişim araçlarının etkisi bir kasabada yapılan çalışma ile ortaya konmuş ve seçim kampanyalarının oy verme davranışlarında çok büyük bir etki yapmadığı anlaşılmıştır. Esas ayırt edici noktanın toplumda daha ön planda yer alan isimlerin mesela kanaat önderlerinin (opinion leadership) olduğı göröür. Kitle iletişim araçlarının bilgisine ulaşabilen kanaat önderleri elde ettikleri bilgiyi grubun tamamıyla sonradan paylaşır; böylece araçların etkisi belirli ölçüler içerisinde kırılmış olur (Lazarsfeld, Berelson ve Gaudet, 1968). İletişimin kişilerarası ilişkilere dayalı yapısı formel medya yapısından daha etkilidir. Bunun iki sebebi vardır; bütönlüğü ile sarıp sarmalaması mükemmeldir ve kesin psikolojik avantajlara sahiptir (Lazarsfeld, Berelson ve Gaudet, 1968, s. 150). Kitle iletişim araçlarının sınırlı etkiye sahip olduğı ve aslolanın kişiler arası ilişkilerde açığa çıkan önderlik biçimi olduğı görölmüştür. Özellikle Katz ve Lazarsfeld'in çalışması aracı kişi ve kurumların önemini arttırmakta ve yaklaşım genellikle "iki aşamalı akış" olarak değerlendirilmektedir (1964). Böylece siyaset merkezli ilk iletişim çalışmalarının kitle iletişim araçlarına atfettiğı önemin abartıldığı kadar olmadığı yeni çalışmalarla ispat edilmiştir.

Kitle iletişim araçlarının bireyler üzerindeki etkilerinin sınırlı olduğı, özellikle tutumların değiştirilmesinde ağırlıklı olarak kişilerarası ilişkilerin iletişim araçlarına göre daha fazla etkili olduğı görölmüştür. Kişiler, bir grup ya da toplum içerisinde diğer kişilerden etkilendikleri için alımladıkları içerik, aracın öngördüğü şekilde gerçekteşmez. İki aşamalı akış modelinde kanaat önderlerinin varlığı kitle iletişim araçlarının sunduğı mesajların oldukları gibi, hemen ve sorunsuz biçimde bireyler tarafından algılanmadığını; aksine, sosyal ilişkiler ağı içerisinde belirli etkilenimler doğrultusunda anlaşıldıklarını gösterir (Katz ve Lazarsfeld, 1964). İki aşamalı akış modelinin başarısı da kitle iletişim araçlarının etki güçlerinin tahmin edildiğı kadar olmadığını ve etkinin uzun vadede kişilerarası ilişkilerde açığı çıktığını ortaya koymasında yatmaktadır.

Kitle iletişim araçlarından gelen mesajların sanki arada herhangi bir kişi, grup ya da kurum yokmuş gibi değerlendirildiğı süreç sona ermiştir. Artık iletişim, içeriğin mutlak biçimde sunulduğı, karşı tarafın ideolojik açıdan ikna edildiğı bir süreç olarak değerlendirilmemekte; sürece başka kişi, grup ya da kurumların dâhil olduğı bütöncül bir yapı olarak bakılmaktadır.

20. yüzyılın ilk yarısında kendi kendini doğrulayan kehanet misali yapılan araştırmalarda kitle iletişiminin mutlak şekilde aktarım sağladığı ve karşısındaki insanları ikna ettiğı ispat edilmiştir. Hâlbuki hem Amerikan iç siyasetini hem de küresel siyaseti belirleyecek araçlara duyulan gereksinimlerden ötürü etki kuramlarının doğduğı rahatlıkla iddia edilebilir. 20.

yüzyılın ikinci yarısında seyircilerin pasif olmadıkları yönündeki yaklaşımlar ise soğuk savaş döneminin koşullarıyla ilişkilendirilebilir. Aslında küresel siyaset sahnesinde her şeyin belirlendiği noktada bireylere; “Seçme ve algılama özgürlüğünüz var”, “Kitle iletişim araçları sizi belirlemiyor” ya da “Pasif alımlayıcılar değilsiniz” diyen araştırmalar ideolojik bir gerçeğin üstünü örtmektedir. Kısa bir zaman dilimi içerisinde kuramsal açıdan büyük savrulmalar yaşanmış; yüzyılın ilk yarısında kitlelerin ikna edilmesine duyulan ihtiyaç ikinci dünya savaşı sonrasında safların belirlenmesi ile değişikliğe uğramış ve alımlayıcıya görece özgürlük vaat edilmiştir.

Klasik iletişim teorilerinin gelişime ve ilerleme düşüncesine dayalı doğrusal bakışları vardır. Zamanı ileriye doğru akan ve geri dönüşü olmayan bir süreç olarak kodlarlar; zamansal sıçramalara ve farklılıklara yer vermezler. İletişimi alıcı-verici denklemi arasına sıkıştırırlar ve mekânsal analize de girişmezler. Hâlbuki iletişimin mekânsal analizi yapılmalıdır çünkü iletişim daima bir mekân içerisinde gerçekleşmektedir. Kitle iletişiminde mekân alıcı ile vericinin bulunduğu, iletişimin gerçekleştiği ve her alımlayıcı açısından değişen yerdir. Mesela televizyon izleyicisi için televizyon izlenen oda mekândır ve bu her kişi için mekânın değiştiği anlamına gelmektedir. Özellikle akıllı cihazların ve internetin varlığı mekânı sonsuz biçimde çoğaltmıştır; ancak ondan önce zaten telgraf, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçları tüm yeryüzünü kitle iletişimin mekânı kılmıştır. Ancak klasik iletişim kuramları bu yeni mekân tecrübesi konusunda herhangi bir şey söylememektedir. İletişimi kendi içerisinde kapalı bir yapı olarak ele alarak, her türlü zamansal ve mekânsal farklılığı yok saymak mümkün değildir. Zaman-mekân pratiklerinin iletişimin anlamını ve anlaşılma biçimini kökten değiştirdiği aşikârdır.

Sonuç olarak iletişim araçlarının özellikle 19. yüzyılın başından beri belirleyici gücü arttığı için neden olduğu sonuçlar üzerine düşünmek bir gerekliliktir. İnsanların gündelik hayatlarını kuşatan ve kendisini icbar eden bir varlık olarak iletişim araçlarının buradaki rolünü ele almak, aynı zamanda insanın modern dünyadaki konumunun da anlaşılmasını sağlayacaktır. İletişim araçları sadece iletişimi sağlayan tarafsız araçlar olarak değerlendirilmemeli; bu araçların yeni dünya görüşü, algılama ve deneyimleme biçimleri yarattığı göz ardı edilmemelidir. Kitle iletişim araçları, insanın içinde bulunduğu dünyayla yeni bir ilişki kurmasına ve yeni tepkiler geliştirmesine neden olduğu için araçların yapılarından kaynaklanan nitelikleri, içeriklerine değinilmeksizin incelenmelidir.

### **1.3.2. Kitle İletişim Araçlarının Yapısal Özellikleri**

Bu bölümde kitle iletişiminin ortak özellikleri; onların hem içerik hem de yapılarından ötürü neden oldukları değişim ve son olarak araçların kullanım pratiklerinin oluşturduğu dönüşümler ele alınmaktadır. Kitle iletişiminin klasik biçimine odaklanılmakta ve yeni medya formları tezin diğer bölümlerinde de olduğu gibi tartışmanın dışında bırakılmaktadır.

İletişimin imkânlarının artışı, iletişim araçlarının teknik gelişimi ile doğru orantılıdır. Mesela duman aracılığıyla felsefi bir tartışma yapılamaz ya da Sümer parşömeni ile DVD'nin sembolik formları depolama ve çoğaltma imkânları farklıdır. Buradan hareketle kitle iletişim tarihinin, kitle iletişim araçları tarihi olduğu söylenebilir (Aymaz, 2018a, s. 128).



İletişim tarihi teknik ve teknolojik gelişmelerden bağımsız bir şekilde ele alınamayacağı için gelişim çizgisi bu unsurlarla doğrudan ilişki içindedir. Mesela matbaa diye bir araç icat edilmemiş olsaydı gazete de varolamayacaktı. Sesin belirli manyetik ve elektronik sistemler vasıtasıyla taşınması söz konusu olmasaydı radyo da icat edilememiş olacaktı. Görüntülerin kamera vasıtasıyla kayıt altına alınıp ekrana ya da beyaz perdeye aktarılması sağlanmasaydı televizyon ya da sinema olmayacaktı.

Önceki bölümlerde değinildiği üzere, iletişimin söze ve yazıya dayalı yapısal farklılıkları belirli sonuçlar doğurmuştur. Sözlü ve yazılı kültür iki ayrı form üretmiş; matbaanın varlığı ile yazılı kültür konumunu iyice sağlamlaştırmıştır. Yazılı kültür insan ve toplum arasındaki ilişkiyi değiştirmiştir. Sözlü kültürde aynı zaman-mekân paylaşmak mecburiyetinde olan insanların yerini yazılı kültürde farklı zaman-mekân pratikleri almıştır. Yazı, tek bir zaman-mekân yerine çoklu tecrübeye imkân tanıyarak iletişim sürecinde aracın hâkimiyetini tarihsel olarak da ispat etmiştir. Artık iletişim, kitle iletişim araçları vasıtasıyla sağlanmaya başlamakta ve araçların etkisi ile iletişimin klasik özellikleri değişmektedir.

Kitle iletişim araçlarından biri olan matbaanın 15. yüzyıldaki keşfi ile yazının konumu risale, gazete ve kitap üzerinden kesinleşmiştir; ardından 19. yüzyılın başlarında fotoğraf vasıtasıyla görüntü, telgraf vasıtasıyla da hız mefhumu devreye girmiştir. Yazı ve dolayısıyla metin, mekân; telgraf da zamanı anındalık ve eşzamanlılık unsurları üzerinden devreye sokmuştur. Ancak bir olgu olarak ses hâla kitle iletişim araçlarına dâhil edilememiş; 1920'li yıllarda radyonun ve 1930'larda da sesli sinemanın devreye girmesi ile kitleyle ses üzerinden iletişim kurmak mümkün hale gelmiştir. Radyoda ses, zamansal açıdan anında ve eşzamanlı biçimde iletilmekte, mekân da mesafeye dayalı problem olmaktan çıkarılmakta ve önemsizleştirilmektedir. Telgrafın zaman ve mekân problemlerini aşması teknolojik gelişmelerle ilerlemiş ve radyoda sesin tüm zamanı ve mekânı geçmesini sağlamıştır.

Radyo, aşılması zaman alan iki nokta arasındaki mesafeyi tek bir ana sığdırmakta, mekânın fizikselliğini önemsememekte ve onu sembolik düzeye indirgemektedir. Normal şartlar altında mekân fiziksel bir yapıya sahiptir; dokunma, işitme, görme ve koklama gibi unsurlarla mekânsal deneyim gerçekleşirken, radyo gibi iletişim araçları mekânı neredeyse ortadan kaldırarak ortak zaman deneyimi içerisinde insanları bir araya getirmektedir. Hâlbuki klasik dünyada herhangi bir olguyu paylaşmanın zorunlu koşulu aynı zaman-mekânı paylaşmak iken kitle iletişim araçları ve modernliğin varlığı ile bu zorunluluk anlamını yitirmiş ve farklı iletişim imkânlarını doğurmuştur.

Sinema ve radyodan daha önce keşfedilen telgraf, ilk defa elektriği iletişim sisteminin bir parçası haline getirmiştir. Ancak telgraf kitlesel özellikler taşımaktan ziyade belirlenmiş merkezler arasındaki iletişimi zaman-mekân boyutuna hapsedmemektedir; zamansal açıdan aynı andalık ve mekânsal açıdan da fiziksel sınırları aşma noktasında ilki temsil etmektedir. Telgrafın iletişime kattığı en büyük özelliklerinden bir tanesi olan anındalık, kitle iletişiminin fikirsel açıdan en önemli yanını oluşturmaktadır. Dolayısıyla telgrafın önemi bugün kullanılıp kullanılmadığında değil, kitle iletişiminin geleceği açısından vaat ettikleri ile ilgilidir. Telgraf, iletişimin ufkunu ve sahip olduğu zaman-mekân sınırlarını genişletmiştir. Telgrafın fikri

düzyeyde barındırdıkları radyoyu, sinemayı, televizyonu ve yeni medyayı, kısacası tüm iletişim alanını etkilediği gibi aynı zamanda toplumsal olguları da şekillendirmiştir.

Telgraf başlangıcından itibaren uluslararası ilişkilere farklı bir boyut katmış ve uluslararası iletişime yeni imkânlar sağlamıştır. Aynı zamanda askeri amaçla kullanılmıştır; ülke içi istihbaratı sağlamaya ve askeri operasyonları sürdürmeye anındalık özelliği sayesinde büyük katkıları yapmıştır (Briggs ve Burke, 2011, s. 166-167). Mesela gazete gibi bir iletişim aracı mesajın iletilmesinde mekâna ve önceden belirlenmiş süreye gereksinim duyarken telgraf, zamanı ve mekânı problem olmaktan çıkartmıştır. Ancak telgraftaki temel mesele kitleyle ilişki değil sadece belirli merkezden/mekândan bir başka merkeze/mekâna mesajın iletilmesini sağlamaktır. Telgrafın iletişim sürecine en büyük katkısı, gazetenin aksine hızı fiziksel unsurlara bağlı bir olgu olmaktan çıkartıp mesajı/içeriği en kısa sürede karşı tarafa iletmek olmuştur. Telgraf ilk defa elektriği iletişimin parçası haline getirerek iletişim tarihi açısından bir “devrim” yaratmış ve kendisinden sonra icat edilen diğer iletişim araçları bu imkânın üzerinden ilerlemiştir; telgrafın elektriğe dayalı yapısı telefonun zeminini oluşturmuştur.

Telefon hiçbir zaman kitlesel olma özelliğine sahip olmamıştır. Günümüzde sadece tele konferans gibi yöntemler telefonun alıcı kitlesine ulaşmasına belirli ölçülerde izin vermektedir. Telefon, insanları tıpkı otoyollar ve demiryolları gibi daha özel bir zaman-uzam içerisinde birbirine bağlamaktadır. Ancak otoyollar ve demiryolları ardışıklığı esas alırken, telefon anlık temasla ilerler ve zaman bir anda yok olur. Telefon insan bedenini önemsizleştirmekte ve aradan çıkartmaktadır. Telefonda arayan kişi bedensizleşmekte ve kimliksizleşmektedir (McLuhan ve Powers, 2001, s. 200-201). Telefonda ses, hız vasıtasıyla belirlenirken görüntüden de uzaklaşılır. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarının tarihi belirli duyuların ön plana çıkmasını sağlarken bazılarının da geri plana atılmasına neden olmaktadır. Genel itibariyle mekân problem olmamakta ve fiziksel unsurlarından sıyrılarak akışkanlaşmaktadır; zaman ise öncelik ve sonralık formlarından kurtularak anındalık ve eşzamanlılık boyutlarıyla ön plana çıkmaktadır.

Telefon ve teknolojiyi ister istemez kullanan tüm iletişim araçları fiziksel mekânı/uzamı önemsizleştirdi, zamanın kısalmasını ve belki de sınır olarak ortadan kalkmasına neden olmuştur. İletişimin en temel gerekliliklerinden olan aynı ortamda bulunmanın önemsizleştiği hatta aynı uzamı paylaşmanın gereksiz olduğu bir süreç yaşanmaktadır. Artık aynı anda birden çok yerde bulunmak imkân dâhilindedir (McLuhan ve Powers, 2001, s. 233; Güngör, 2013, s. 325). İletişimin teknolojik niteliklerinin artması ile kitlesel boyutu, temel özellikleri, anlamı, yapısı değişime uğramış ve hala değişmektedir.

Kitle iletişim araçlarının insanın zaman-mekân tecrübesini değiştirdiğine daha önce de değinildi ancak buradaki esas nokta, mekânsal boyuta vurgu yaparak mekânın ortak tecrübeye imkân sağlayan özelliğinin yok olmasıdır. Klasik iletişim biçiminde aynı zamanı ve mekânı paylaşmak zorunluluk iken artık aynı mekânı paylaşmak zorunluluk olmaktan çıkmıştır çünkü kitle iletişim araçları mesafeyi yok ederek anlık iletişime imkân sağlamaktadır.

Telgraf, telefon ve uydu gibi yapılar kullanıcıyı çokmerkezlileştirir. Uydu kullanıcıyı bedensizleştirdiği için onu her yerde kılar; kullanıcının her yerdeliği her zaman için geçerlidir. Dolayısıyla uydu, merkezi ve sınırları kaldırır (McLuhan ve Powers, 2001, s. 192). Bu durum

kitle iletişiminin zaman-mekâna yayılmasına ve etki alanını genişletmesine neden olur. Telgraf her yere aynı anda ulaşarak zamansal açıdan bir devrim gerçekleştirmiştir.

Telgrafın sahip olduğu hız, radyoda zamansal açıdan eş zamanlılığa dönüşmüş ve mekânın sınırları da çok ötelere taşınabilmiştir. Radyo kendisinden önce hiçbir aracın sağlayamadığı anındalığı ya da eş zamanlılığı yaratarak kitle toplumu içerisinde büyük bir yaygınlık kazanmıştır. Telgraf belirlenmiş iki merkez arasındaki haberleşmeyi kapsadığı için kitleleşme potansiyeli radyo kadar yoğun olmamıştır.

Tarihsel süreç içerisinde sinema ve televizyon, kendisinden önceki tüm gelişmeleri bünyesinde barındırarak büyük adımlar atmıştır. Her iki araç da görsel ve işitsel duylara aynı anda hitap etmekte –her iki duyuya aynı anda hitap etmesi duylara aynı değerin verildiği anlamına gelmemektedir- ve zamanı kendi bünyesinde istediği gibi şekillendirebilmektedir. Televizyonun canlı yayın özelliği onu sinemadan ayıran en önemli noktadır; televizyon belirli yayınları tekrar edebilmekte hem de yayın bütünlüğü içerisinde süreklilik ve devamlılık sağlayabilmektedir. Sinema ise, sinema salonundaki klasik film izleme pratiği merkeze alındığı takdirde, önceden belirlenmiş bir zaman-mekân deneyim sunmaktadır.

Kitle iletişiminin genel özelliği birbirinden uzakta bulunan insanlarla belirli bir zaman dilimi içerisinde ilişki kurmasıdır. Çoklu izleme imkânları ya da daha sonra izleme olanağı sunan güncel formlar tartışmanın dışındadır. Bir yayını aynı esnada izleyen yüzbinlerce insan ortak bir zaman deneyimini paylaşmakta ve aynı eylemi farklı mekânlarda gerçekleştirerek hayali bir cemaatin parçası olmaktadır. Bu durum daha önce değinildiği gibi modern kitlesel toplumun var oluş biçimidir. Tezin ilgi alanı olarak da zaten kitlesel ölçekli düzenin yaratılmasında kitle iletişim araçlarının teknolojik özellikleri nedeniyle hem bireyleri hem de toplumsal yapıyı içerikten bağımsız bir şekilde nasıl etkilediği incelenmektedir. Dolayısıyla şu soru önem arz etmektedir: Kitle iletişimi, bireyleri ve onların evrenle, nesneyle kurdukları ilişkiyi nasıl etkilemekte ve değişime sürüklemektedir? Aynı zamanda bu süreçte teknoloji nasıl bir rol oynamaktadır?

McLuhan ve Powers'ın ifadesiyle teknoloji, kullanıcıyla çevresi arasında yeni ilişkiler kurmakta ve kullanan kişiyi de dönüştürmektedir (2001, s. 33). Teknoloji, insanın zihinsel süreçlerini ve algılama pratiklerini köklü biçimde değiştirerek herhangi bir şeyin eskisi gibi kalmasına izin vermemektedir. O yüzden her kitle iletişim aracı, dünyayı belirli bir mesafeye, mekânla, zamanla ve önceden belirlenmiş bakış açısıyla algılamaya izin vermektedir.

İnsanın içinde bulunduğu zaman-mekân koşulları bakışını, bakışı da algısını belirlemektedir. Kamera gibi bakışa eklemlenen ayrıcalıklı teknolojik araçlar devreye girdiğinde ise algılama biçimlerinin hem bireysel hem de kitlesel ölçekte yönlendirilmesi kolaylaşmaktadır. John Berger, “her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır” (2012, s. 10) derken aslında bunu kastetmektedir çünkü modern insanın görme biçimini belirleyen unsurlardan bir tanesi kitle iletişim araçlarıdır. İnsanın sosyal çevresi onun zihinsel formasyonunu ve bakışını elbette etki altına almaktadır. Ancak iletişim araçları insana, nesneyi ve genel anlamıyla dünyayı algılamayla ilgili olarak yeni bir bakış getirir ve bu durum herhangi bir iletişim aracının içeriğini okuma yöntemiyle ilişkili değildir. Teknoloji ve dolaylı olarak kitle iletişim araçları hem bireysel hem de toplumsal

bakışı ve tecrübeyi etki altına alarak dönüşümü yönlendirmektedir. Bu durumu daha açık bir şekilde anlayabilmek için “araç” mefhumuna odaklanmak gerekir. Aracın kendisi içerikten bağımsız biçimde yeni bir dünya imgesi yaratmaktadır.

“Dilin kendisi gibi her araç da (medium) düşünceye, ifadeye ve duyarlılığa yeni bir yönelim kazandırarak benzersiz bir söylem tarzının ortaya çıkmasını sağlar” (Postman, 2014, s. 19). İnsanın düşünce dünyası, kendisiyle ve hayatla kurduğu ilişki kullandığı araçlar vasıtasıyla şekillenmekte; araç, doğası gereği değişimi tetiklemektedir.

Bu bağlamda medyanın sembolik içerikleri bir dereceye kadar sabitleştirdiği, muhafaza ettiği kabul edilmektedir. Yüz yüze iletişimde hafıza ağırlıktayken, teknik medyada –mesela film ya da kâğıt- belirli teknik nesnelere aracılığıyla sabitleme ve kaydetme durumu söz konusudur. Farklı teknik medyalar bu alanda farklı yetilere sahiptir. Mesela kalemle ve mürekkeple yazılan ve iletilen bir mesajın sabitlenmesinde belirli farklılıklar söz konusudur (Thompson, 2008, s. 38). Dolayısıyla kitle iletişimi belirli içerikleri üretmekle kalmamakta, aynı zamanda onları sabitleyerek istediği zaman ve mekânlarda yeniden kullanabilmektedir. Thompson’ın teknik medyanın özelliklerini üç başlık altında ele alması konuya açıklık sağlamaktadır. Bunlar sırası ile sabitleştirme (muhafaza etmek), çoğaltma (özgün ve otantik) ve zaman-mekân ayrışmasıdır.

“Teknik medya, sabitleme özelliği nedeniyle sembolik enformasyonu veya içeriği depolayabilir. Böylece teknik medya, değişen ölçülerde, muhafaza etmeye ve daha sonra kullanılmaya olanak verebilecek farklı türde ‘enformasyon depolama mekanizmaları’ olarak addedilebilir” (Thompson, 2008, s. 38-39). Teknik medyanın ikinci özelliği çoğaltma olduğu için sembolik biçimlerin farklı kopyaları rahatlıkla üretilmektedir. Kayaların üzerine işlenen oymanın çoğaltılması imkânsız iken kâğıdın çoğaltılması çok kolaydır. Eskiden yazmanlar vardı ancak zamanla matbaanın icadı ile çoğaltılabilirlik durumu büyük hız kazanmış; fotoğraf ve teyp gibi araçlar ile sadece koruma değil aynı zamanda çoğaltılabilirliğin imkânları da artmıştır. Bu çoğaltılabilirlik teknik medya ürünlerinin metalaşmasının önünü açmıştır (Thompson, 2008, s. 39-40). Aynı olanın binlerce kopyası belirli olumlu ve olumsuz sonuçları beraberinde getirmiştir ancak tezin ilgi alanı nedeniyle bu kadarıyla yetinilmektedir.

Teknik medyanın üçüncü özelliği zaman-mekân ayrışmasına imkân tanınmasıdır. Sembolik biçimler ürettikleri yerden daha farklı zaman ve mekânlarda algılanmakta; uzak mesafeler içerisinde yeni bağlamlarda alınılmaktadırlar. Sembolik biçimler zaman ve mekân içerisinde hareket yetisine sahiptirler. Ancak zaman-mekân ayrışması kullanılan iletişim tekniklerine göre değişime uğramaktadır. Teknik medyanın imkânlarıyla birlikte insanlar zamana ve mekâna dayalı sınırlamaları aşarak kendi iktidar alanlarını genişletebilmekte; zamanı ve mekânı

önemsemeden iletişime geçebilmekte ve bu alanları kendi istekleri doğrultusunda kurgulayabilmektedirler (Thompson, 2008, s. 42-44).

Sonuç olarak kitle iletişiminin ve araçlarının formel özellikleri maddeler halinde sıralanacak olursa aşağıdaki gibi bir liste hazırlanabilir:<sup>13</sup>

- Mesajın değişmezliği, kalıcılığı sağlanmakta ve muhafaza etmenin imkânları artmaktadır.
- Bilgiye erişim biçimlerini ve imkânlarını değiştirmektedir.
- Bilginin çizgisel/doğrusal artışını sağlamaktadır.
- Zamansal açıdan hız odaklı bir yapı inşa etmektedir.
- Zamansal sınırlar ortadan kalkarak aynı andalığa/eş zamanlılığa imkân tanımaktadır.
- “Türdeşlik, birörneklik, tekrarlanabilirlik” (McLuhan, 2014, s. 85) olgularını doğurmaktadır.
- Bireylerin aradan çekilerek bedensizleşmesini ve kimliksizleşmesini sağlamaktadır.
- Çok merkezlidir ve tek bir anda her yerde olabilmektedir.
- Tekrara ve yinelenebilirliğe sahiptir.
- Bilgiyi depolamanın/biriktirmenin, sınıflandırmanın ve dağıtmanın yeni imkânlarını yaratmaktadır.
- Kopuşu ortadan kaldırarak sürekliliği, ardışıklığı ve devamlılığı sağlamaktadır.
- Mesaj belirli bir merkezden çok daha büyük kitlelere ulaşmaktadır.
- Mesajın iletilme süresi eskiye nazaran kısalmaktadır.
- İçerik, kullanılan iletişim biçimine göre değişen teknolojik bir araç vasıtasıyla iletilmektedir.

İçeriklerin zaman ve mekân içerisinde özgürce hareket edebilme, değişikliğe uğramadan korunabilme, çoğaltılabilme gibi imkânları kitle iletişiminin yapısal açıdan ayırt edici hususiyetlerini oluşturmaktadır. Bu ve benzeri olguların dışında iletişim sürecinin tek yönlü olmadığı ve iletişim araçlarının çift yönlü bir doğaya sahip olduğu fark edilmektedir. Gelecek bölümde iletişimin zaman ve mekân pratikleri açısından nasıl diyalektik bir hareketliliğe sahip olduğu gösterilecektir.

### 1.3.3. İletişimin Diyalektik Yönü

Telekomünikasyonun esas niteliği zaman-mekân sınırlılıklarını değiştirebilen bir araç olmasında yatmaktadır (Verstraeten, 2014, s. 254). Telekomünikasyon, iletişimi mesafesizleştirirken, zamansal açıdan da anındalığa imkân tanımaktadır. Thompson'ın ifadesiyle teknik medya, zamansal ve mekânsal şartları aşarak insanlara yeni iletişim imkânı

<sup>13</sup> Kitle iletişim araçları tarihsel süreç içerisinde yapısal olarak daima değişim halindedir; ancak 1990 sonrası süreçte internet tabanlı iletişim araçları ve uygulamaları klasik formu çok ciddi bir şekilde dönüştürmüştür. Mesela internetle birlikte artık herkes mesaja müdahale edebilmekte; içeriği muhafaza etmek imkânsızlaşmakta ve bilgiyi sınırlamak çok zorlaşmaktadır. Zamansal sınırlar iyice silinmiş ve her şey “canlı yayın” mantığı içerisinde herkes tarafından sunulabilir hale gelmiştir. Yeni iletişim teknolojileri elbette çok daha büyük ve farklı değişimlere de neden olmuştur ancak tezin sınırlılıkları açısından tartışma dışında bırakıldığı için bu kadar değinilmmiştir.

sağlamaktadır. Bir diğer yandan da örgütlenme pratikleri açısından insanın zamana ve mekâna bağımlılığını ortadan kaldırmaktadır (Thompson, 2008, s. 56). Mesafeler sembolikleşmekte ve önceden belirlenmiş, hesaplanmış bir zaman dilimi içerisinde aşılabilir hale gelmiştir. İletişim araçları birbirinden uzakta bulunan iki mekânı saniyeler içerisinde birbirine bağlayarak mesafeyi sorun olmaktan çıkardığı gibi zamanı da hızlandırarak uzun saatler gerektiren durumları ortadan kaldırmaktadır.

“Modern dönemin, teknolojinin yarattığı ve kentleşme ile emperyalizmin yaygınlaştırdığı yeni bir mesafe anlayışı vardı. İletişim ve ulaşım hatları görülmedik mesafelere ulaştı, ayrıca insanları her yere dağıtırken aynı zamanda daha önce olmadığı kadar yakınlaştırdı” (Kern, 2013, s. 352). Dağıtma ve yakınlaştırmaların diyalektik bir süreç olduğu; her ikisinin de eş zamanlı biçimde gerçekleştiği; dağılanların yakınlaştığı, yakınlaşanların dağıldığı görülmektedir. İnsanın gündelik zaman-mekân tecrübesi tek boyutlu ve yönlü olmamakta; uzaklaştırma ve yakınlaştırma pratiklerini eşzamanlı uygulanmaktadır. Burada esas tartışılması gereken olgu iletişim araçlarının zaman-mekânda sıkışmaya mı yoksa genişlemeye mi neden olduğudur.

David Harvey açısından özellikle postmodern dünyanın parametresi zaman-mekân sıkışması (time-space compression) üzerinden açıklanabilir (2014, s. 340-341). Marksist perspektiften hareketle meseleyi kapitalizm ve onun arzuları doğrultusunda ele alarak mekânın zaman tarafından yok edildiğini düşünmekte ve zaman-mekân sıkışmasını şöyle açıklamaktadır: Mekân ve zamanda devrimsel değişimler yaşanmakta ve insanın dünyayı görüş şekli değişmektedir. Sıkışma ise kapitalizm ile hayatın hızının artması ve mekânsal engellerin aşılması ile ilgilidir. Mekânı kat etmede artık insanın harcadığı zaman azalmakta ve bu durum olağan bir gerçek olarak kabul görmektedir. Mekânın telekomünikasyon ile küresel köye dönüşmesi ve insanın zaman ufkunun da sadece içinde bulunduğu anla sınırlanması şizofrenik bir hal yaratarak insanın mekânsal ve zamansal dünyasını sıkıştırmaktadır. (Harvey, 2014, s. 270). Postmodern düzlemde radikal bir konuma evrilen zaman-mekân, Harvey’ci anlamda sadece sıkışmamakta aksine sonsuzca genişlemektedir. Artık sadece zaman-mekânın sıkışmasından değil aynı zamanda genişlemesinden de bahsedilmelidir. Bu durumu Stephen Kern şöyle ifade etmektedir:

David Harvey’in modernist ve post modernist zamanlarda ‘zaman-uzam sıkıştırması’ yorumu tek yönlüdür. Yeni ulaşım ve iletişim teknolojileri, nereden baktığınıza bağlı olarak, zaman ve uzamı sıkıştırmanın yanında genişletir de. Örneğin telefon, yaşanan mesafeyi azaltarak uzamı sıkıştırır ama başka bir bakış açısıyla, bireyin bir yerden diğerine uzamsal erişim mesafesini arttırarak, uzamı genişletir (Kern, 2013, s. 18).

Tek yönlü bir daralmadan değil aynı zamanda sonsuzca genişleyen zaman-mekân pratiğinden bahsedilmelidir çünkü hem daralma hem de genişleme anlamında çift yönlü bir durum söz konusudur. Anthony Giddens benzer bir durumu modernliğin üç büyük gücü üzerinden ele alır: Zaman ve uzamın ayrılması, yerinden çıkarma düzenekleri ve kurumsal düşünömsellik (Giddens, 2018, s. 108). Giddens, zamanın mekândan ayrılarak birbirinden koptuğunu ve ilişkili olmadıklarını ifade ederek zamanın ağırlığının arttığına vurgu yapmaktadır. Ancak zamanın mekândan ayrılması tek yönlü ve dönüşü olmayan bir süreç değildir çünkü ayrılık, tekrardan birleşmenin farklı imkânlarını da beraberinde getirmektedir. Birleşmenin imkânı zaman çizelgeleri üzerinden anlaşılabilir; mesela trenlerin geliş ve gidiş saatlerini gösteren bir çizelge aslında trenlerin zaman ve uzam pratiklerini belirlemektedir. Trenle birlikte o sürece

dâhil olan herkesin ve her şeyin, zaman ve uzamın genişliği içerisinde eşgüdümlendiği görülmektedir (Giddens, 2018, s. 26). Modernliğe uygun biçimde zaman ve mekân birbirinden ayrılmış ama bu ayrılık farklı birlikteliklere de imkân tanımıştır.

Giddens'in modernliğin ikinci itici gücü olarak gördüğü yerinden çıkarma düzenekleri de zaman ve mekânla ilişkilidir. "Yerinden çıkarma düzenekleri toplumsal ilişkileri ve enformasyon değişimini belirli zaman-uzam bağlamlarından kaldırır; ama aynı zamanda bunların yeniden yerleştirilmesi için yeni fırsatlar sağlar" (Giddens, 2018, s. 139). Kendi bağlamından, içinde bulunduğu koşullardan kopartılabilen her türlü ilişki, yeni ilişkiler içerisine yedirilerek farklı bir zaman-mekânda yeniden yapılandırılabilir. Dolayısıyla yerinden çıkarma düzenekleri, farklı zaman-mekân boyutlarına imkân tanımakta ve bunları yapı sökümüne uğratabilmektedir. Giddens'in modernliğin üç itici gücünden ikisini zaman ve mekân konuları olarak işaret etmesi önem arz etmekle birlikte, bu iki itici güç de tek yönlü değildir; aksine, zaman ve mekânın ayrıştırılmasıyla birlikte yeniden birleştirilebilir olmaları ekseninde diyalektik bir ilişki söz konusudur.

John B. Thompson *Medya ve Modernite* adlı eserinde zaman-mekân meselesine iletişim merkezli bir açıklama getirerek, iletişimin moderniteyle birlikte kol kola yürümesinin ve her şeyi dolayımamasının nelere sebep olduğunu açıklamaktadır. İletişim araçlarının dolayımamaya dayalı yapısı bazı sonuçlar doğurmaktadır; görünürlük, benlik, kamusal alan ve etkileşim pratikleri değişime uğrayanlardan sadece bir kaçıdır (2008). Esas dönüşüm ise zaman-mekân tecrübesinin farklılaşmasında yatmakta ve iletişim araçlarının burada nasıl bir kırılmaya neden olduğu önem arz etmektedir. Zaman-mekân tecrübesi kitle iletişim araçları vasıtasıyla toplumsallaştırılarak bireysel olandan uzaklaştırılmaktadır.

Mesela herhangi bir film ya da televizyon programı zaman-mekânı önceden kurgulayarak ve belirli bir forma sokarak seyircisine sunmaktadır. İnsanın gündelik zaman-mekân tecrübesi belirli bir özgürlük alanı içerisinde gerçekleşirken kitle iletişim araçları bu özgürlüğü sağlamaktan uzaktadır. Her film önceden belirenmiş bir zamana sahiptir; mekânsal tecrübeyi de kameranın hareketleri doğrultusunda inşa eder ve insanın fizikselliğini seyredilen mekânsal tecrübeyle değiştirir. Klasik dönemin zaman-mekân tecrübesinde kişisel unsurlar daha ağır basmakta ve toplumsal olan arkada kalmaktaydı. Kitle iletişim araçlarının merkezi rolü ile bu tecrübe standardize edilmekte ve belirli formlar içerisinde sunulmaktadır. Postmodern dünyada ise bu tecrübe tekrardan kişiselleştirilmeye çalışılıyor; ancak bir farkla, o da deneyimin suni ortamlarda bireyler için özelleştirilmesiyle elde ediliyor. Postmodernliğin daha önce de değinilen çoğulculuk özelliği kitle iletişim araçlarının ruhuyla uyumludur çünkü kitle iletişim araçları iletişim kanallarını ve her türlü içeriği çoğaltarak 7/24 yayın yapmaktadır. Dolayısıyla belirli formlar eliyle hayatın her anını (zamanını) ve alanını (mekânını) etki altına almaktadır.

İletişim medyasının varlığı hem kişisel hem de toplumsal ilişkileri açıkça etkilemektedir. İnsanlar artık yüzyüze iletişimden sıyrılarak daha farklı ve yeni iletişim biçimlerine kavuştukları için iletişim medyası toplumsal hayatı hem zaman hem de mekân açısından değiştirmekte ve ortak fiziksel bir mekânın varlığına gereksinim duymadan yeni eylem ve etkileşim pratikleri ortaya koymaktadır (Thompson, 2008, s. 16). İletişimin fiziksel boyutu açısından aynı zaman-mekânın paylaşılması artık gereksiz kalmakta ve farklı iletişim imkânları doğmaktadır. Yüzyüze iletişimin aynı zaman ve mekânı yerine, farklı zaman ve mekânlarda

bulunarak iletişim kurmak söz konusudur. Dolayısıyla iletişim araçlarının yaygınlaşması, insanların gündelik zaman-mekân tecrübesini mutlak bir biçimde etki altına almaktadır.

Modernlik kitle iletişimden ve iletişim araçlarından bağımsız anlaşılabilir çünkü iletişim araçları ve olgusu, dünyayı ağ gibi sarmakta ve tüm kurumlar, insanlar ve devletler de dâhil her şey bu ağa eklenmektedir. İletişimin teknolojik özelliklerinin artması ile “sınırlandırılmamış iletişim” (Vattimo, 2012, s. 135) olgusu gündeme gelmektedir. İletişim açısından zamana ve mekâna dair tüm sınırlayıcı unsurların ortadan kalkması ile insanın zaman ve mekân içerisinde özgürce hareket edebilmesi sağlanmıştır.

Bugün daha fazla insan hareket halindedir ve medya, insanın, mekân ve zamana ilişkin algısını sürekli değiştirmektedir. Bu süreçte teknolojik araçların gelişimi ile her türlü haber, bilgi ve imaj, farklı zaman ve mekân deneyimlerinde üst üst binmektedir (İçli, 2001, s. 168-169). İletişim medyası öncelikli olarak zaman ve mekân kalıplarına bağlı iletişim biçimlerini değiştirerek fiziksel mekândan bağımsız bir iletişim biçimi ortaya çıkarmıştır. Zaman-mekândan bağımsızlaşmış iletişim biçimleri belki de zamanın ve mekânın genişlemesine neden olmaktadır (Thompson, 2008, s. 130). İletişim araçları sayesinde bugün artık herkes, Harvey’in söylediğinin aksine, genişlemiş zaman-mekân içerisinde hareket edebilmektedir. İnsanlar artık birer gezgin ve turisttir; modern öznenin bugünkü esas hareketi gerçek zaman-mekân içerisinde değil, oturduğu yerden yapay bir biçimde gerçekleşmektedir. Her türlü iletişim aracının bilgiyi sunduğu; kurumların yiyecek ve içecek ihtiyacını karşıladığı, iş yerinin eve taşınmaya başladığı süreçte modern özne, kendisine belirlenmiş bir zaman-mekânda fiziksel anlamda bulunmakta ama farklı zaman-mekân pratiklerini de deneyimleyebilmektedir.

İzleyicilerin zaman-mekân deneyimleri artık onların bedenlerinin zaman-mekân içindeki fiziksel hareketlerine, paylaşılan bir yerde ötekilerle yüzyüze etkileşimlerine kısıtlanamaz. Bir düğmeyi çevirmeye gerçek ve hayali dünyalar arasında gezinebildikleri için izleyicilerin zaman-mekân deneyimleri giderek süresiz hale gelir” (Thompson, 2008, s. 148).

Bu durumun en büyük örneğini gene iletişim araçları sunmaktadır. Mesela film izleyen kişi sadece gözleriyle olayların akışını takip etmektedir. Televizyon izleyen insanlar da her türlü içeriğe oturduğu yerden sahip olmaktadır. Her iki seyirci de onlarca farklı zaman-mekâna gitmekte ama fiziksel konumlarında herhangi bir değişim yaşanmamaktadır. İletişimin burada sağladığı imkân fiziksel mevcudiyeti askıya alarak, farklı zamanlarda ve mekânlarda olabilmeyi sağlamasıdır.

Medyanın özelliklerinden biri de zaman-mekân ayrışmasına imkân tanınmasıdır. Sembolik biçimler üretildikleri yerden daha farklı zaman ve mekânlarda algılanmaktadırlar. Uzak mesafeler içerisinde yeni bağlamlarda alımlanırlar. O yüzden de sembolik biçimler zaman ve mekân içerisinde hareket yetisine sahiptirler. Buradaki zaman-mekân ayrışması kullanılan iletişim tekniklerine göre değişime uğramaktadır. Konuşma durumu için bir ayrışma söz konusu değildir çünkü bir arada olmayı ya da aynı zamansallığı paylaşmayı gerektirir. Ancak konuşmalar kayıt altına alınmaya başlandığında hem korunmakta hem de farklı zaman-mekânlara iletilmektedir; mesela teyp gibi. Teknik medyanın imkânlarıyla birlikte insanlar zamana ve mekâna dayalı sınırlamaları aşarak kendi iktidar alanlarını genişletmektedirler. İnsanlar artık zamanı ve mekânı önemsemeden iletişime geçebilmekte ve bu alanları kendi istekleri doğrultusunda kurgulayabilmektedirler (Thompson, 2008, s. 42-44). Modern iletişim



araçlarının sağladığı imkânlarla zaman-mekânın artık sadece sembolik bir anlamı vardır ve sorun olmaktan çoktan çıkmıştır.

Ulaşım ve iletişim alanında sürelerin azalması ile mesafeler daralmakta, zaman ve mekân deneyiminde önemli bir değişim yaşanmaktadır (Kern, 2013, s. 14). Bu dönüşümü yaratan, kitle iletişim araçlarının hıza dayalı zamansal yapılarıdır. Kitle iletişim araçlarında hızın durmaksızın artmasıyla, karar verme süreçleri kısılmasıyla, zamanın baskısının artmasıyla, algılama ve doğru karar verme süreçleri olumsuz olarak etkilenmektedir. Mesela telgraf ve telefon gibi iletişim araçları beklentiyi ortadan kaldırarak anlık iletişime imkân tanımakta; gelecek artık bir gün gelebilecek bir şey olmaktan çıkıp, “şimdi ve burada” alınacak bir cevaba dönüşmektedir. İletişim araçlarıyla birlikte şimdi, tüm mesafeleri yerinden ederek mekânı kuşatmaktadır. Hız sadece algılama pratiklerine zarar vermekle ya da mesafeyi yok etmekle kalmamakta, aynı zamanda, zamansal birimler arasındaki geçişkenliğe de zarar vermektedir. Bu bağlamda telefonun oynadığı rol çok önemlidir:

Geçmiş ve şimdi üzerinde telefonun etkisi hemen görülebiliyordu – geçmişin yazılarda muhafaza edilmesini yok ediyor ve şimdinin uzamsal alanını genişletiyordu ... Yazılı iletişim veya yüz yüze görüşmeye kıyasla telefon yakın geleceği daha da yaklaştırdı ve önemini artırdı ayrıca telefon eden ya da edilen olmaya bağlı olarak, hem aktif hem de beklentisel tarzları vurguluyordu. Aranmak, mektuptan sadece daha çabuk değil ama aynı zamanda öngörülemezdi çünkü telefon her an çalabilirdi. Bir sürpriz olduğu için rahatsız ediciydi ve anında ilgi istiyordu. Aktif tarz, yazılı iletişimin geciktirmesine maruz kalmadan, yapması gerekeni hemen yapan arayan açısından daha fazla geçerliyken, yapmakta olduğu şeyi bırakarak cevap vermeye zorlanan aranan açısından, çalan telefon sesinin davetsiz niteliğinin etkisi beklentisel tarzı artırır. Aranan pasif bir role itilmiştir çünkü arayan konuşmaya hazırlıklıdır ve denetim başta onun elindedir (Kern, 2013, s. 153).

Telefon her ne kadar bir kitle iletişim aracı olarak görülme de zamansal birimler arasındaki geçişkenliği ortadan kaldırmakta ve şimdinin baskısını artırmaktadır. Telefonda hız, aktif bir tavırla geleceği bugüne getirmekte ve beklemeyi ortadan kaldırmaktadır. Kitle iletişim araçlarının hızı, geçmiş ve geleceği kendi potasında eriterek anlık olanın değer gördüğü bir yapı üretir. Her zaman için geriye düşmemek, geride kalmamak, tüm eksiklik duygularından azade kalabilmek için şimdiki zaman yakalanmalıdır. İçeriklerin peşinden koşulmalı, dünyanın her yerinde (mekân) her an (zaman) ne yaşandığı bilinmelidir. Böylece zaman açıdan hız, insanı geçmişe ve geleceğe yabancılaştırarak, sürekli şimdiki zamanı yaratmaktadır.

Genel olarak iletişim araçları, telefon gibi şimdiki anın peşinde koşmakta ve yitip giden şimdikiyi kayıt altına alarak kontrol etmeye çalışmaktadır. Bu süreçte zaman herkes için ortak bir zamana yani eş zamanlılığa evrilmektedir. Televizyonun canlı yayınları aracılığıyla anlık olan kaçırılmamakta ve dünyanın herhangi bir mekânına eş zamanlı biçimde rahatlıkla ulaşılabilir. Eş zamanlılık her mekânı kapsadığı için için bu yayın mantığı ortak zaman-mekân algısını çok güçlü biçimde, Thompson’ın ifadesiyle “mekânsızlaştırılmış ortaklaşalık” (2008, s. 348) şeklinde inşa etmektedir.

Klasik dünyada iletişimin asgari düzeyde gerçekleşebilmesi için hem zamansal hem de mekânsal deneyim alanının ortaklığı gerekirdi. Ancak bugünün iletişim imkânları doğrultusunda mekânsal deneyim tam olarak paylaşılamasa da zamansal açıdan ortaklaşalık yani eş zamanlılık sağlanmaktadır. Mekân açısından ise gerçekten de “mekânsızlaştırılmış ortaklaşalık” ile fiziksel mekânın yok olduğu ama farklı bir zeminde paylaşımın yakalandığı

görülmektedir. Dolayısıyla kitle iletişim araçları kendisinden önceki tüm araçlardan farklı olarak insanın zaman-mekân tecrübesini her seferinde yeniden değiştirdiği için gelecek bölümde tek tek iletişim araçları özelinde bir tartışma gerçekleştirilecektir.

### 1.3.4. Kitle İletişim Araçları ve Teknolojik Determinizm

Sözel kültürden yazılı kültüre geçişte<sup>14</sup> ve ardından da yazılı kültürün iletişim sürecinde teknolojik bir mahiyet kazanmasında matbaa ön plana çıkmaktadır. Gutenberg'in 15. yüzyılda icat ettiği bu araç, iletişimin hız kazanmasını ve kolaylaşmasını sağlamıştır. Bu süre zarfında posta ağı da varlığını devam ettirmiştir. Ancak iletişim araçları tarihsel süreçte, zaman ve mekân açısından çok büyük sınırlılıklara sahipti. Mesela posta sistemi zamana ve mekâna bağımlıydı. At üstünde taşınan metinler, aylarca süren bir yolculuğun ardından varması gereken noktaya ulaşmaktaydı. Gemi ya da tren gibi daha teknolojik araçların ortaya çıkması da zaman ve mekân sınırlılıklarını aşma noktasında yeterli olamamıştır çünkü hala belirli bir zamana ve mekâna bağımlılık söz konusuydu. İlk defa telgraf ile koşullardan bağımsız biçimde anlık haberleşme sağlanabilmiştir (Thompson, 2008; Briggs ve Burke, 2011). Erken modern dönemde iletişimin hızı düşüktü çünkü telefon, radyo, demiryolu ve televizyon gibi araçlar pek yoktu. Ancak on sekizinci yüzyılda bir kırılma yaşanmış ve az sayıdaki dinsel metinlerin tekrar tekrar okunduğu evrenden çok farklı metinlerin olduğu ve yaygın şekilde okunduğu bir noktaya geçilmiştir (Keane, 2015, s. 43).

İletişim tarihi içerisinde yaşanan bu teknolojik gelişmeler kitle iletişim araçları bahsinde McLuhan'ı değerli kılan noktayı doğurmuştur. Dünyanın küresel bir köye dönüşeceğini ve gün geçtikçe küçülen bu dünyanın zaman-mekân sınırlarını ortadan kaldıracığını ön görmüştür. McLuhan açısından zaman ve mekân sıkışmakta hatta üst üste binmektedir. Böylece dünyanın herhangi bir yeri başka bir yer ile zamansal ve mekânsal açıdan rahatlıkla buluşabilmektedir. İletişimin mekânsal açıdan mesafesini hem sıkıştıran hem de genleştiren bu özelliği telekomünikasyon olarak adlandırılmış ve bir önceki bölümde bu konuya değinilmiştir. İletişimin diyalektik yönüne vurgu yapılarak tek yönlü sınırlandırma yerine çift taraflı bir yönelime sahip olduğu gösterilmiştir.

Kitle iletişim araçları insan açısından yeni zaman-mekân deneyimi yaratarak fiziksel zaman-mekânın zorlayıcı koşullarını aşan bir sürece imkân tanımaktadır. Bu durum istisnasız biçimde her kitle iletişim aracı için geçerli olmakla birlikte her bir araç bunu kendi yeterlilikleri ölçüsünce gerçekleştirebilmektedir. İlerleyen bölümlerde her iletişim aracı, teknolojik determinist bir perspektiften hareketle zaman-mekân tecrübesi açısından incelenecektir.

#### 1.3.4.1. Matbaayla Bilginin Değişen Konumu

İletişim tarihinin belki de en büyük kırılmasını Gutenberg'in tarihsel süreç içerisinde noktayı koyduğu matbaa oluşturmaktadır.<sup>15</sup> Matbaanın varlığı "seri üretim" mantığına imkân tanıdığı

<sup>14</sup> Sözlü kültür tamamen terkedilmiş ve bir anda yazılı kültüre geçilmiş değildir. Yazılı kültür sürecinde de sözlü kültüre ait özellikler hayatîyetlerini devam ettirmişlerdir. Kitapların sesli bir biçimde okunması buna örnek teşkil etmektedir. Daha detaylı bilgi için bkz. Lazar, J. (2009). *İletişim Bilimi*. Ankara: Vadi Yayınları; Baldini, M. (2000). *İletişim Tarihi*. İstanbul: Avcıoğlu Basım.

<sup>15</sup> Herhangi bir icat tek bir kişi tarafından 'anında' değil aksine süreç içerisinde ortaya çıkmaktadır. Farklı

için risale, kitap ve gazete ile radikal dönüşüm devam etmiş ve bunlar ilk kitlesel ölçekli denilebilecek iletişim araçları olmuşlardır. Kitaplar matbaa öncesinde elle tek tek yazılmaktaydı; bu işlem yazanın becerileri ile doğru orantılı şekilde ilerlemekte ve uzun zaman almaktaydı. Matbaa ilk defa kitabın seri üretimini sağlamış ve insanın elini aradan çıkartarak sürece zamansal açıdan hız, devamlılık ve ön görülebilirlik kazandırmıştır. Kitap, gazete ve risale gibi araçlar böylece daha çok insana ulaşma imkânı bulmuştur.

Matbaa vasıtasıyla tek seferde binlerce kopyası elde edilebilen herhangi bir metin ileride yaşanacak kitlesel üretim, tüketim ve kitle iletişimi gibi olguların da öncüsü konumundadır. Matbaanın yarattığı kırılma kitlenin nüvelerini oluşturmuş ve kendisinden sonra yaşanacak olanların da tetikleyicisi olmuştur. Mesela matbaa, kitabın ve risalenin üretimini artırırken, gazete ve dergi gibi araçların da doğmasını sağlayarak kitle iletişiminin doğum zamanını ifade etmektedir. Ancak tarihsel açıdan 19. yüzyılın kitle iletişimi ile elbette matbaanın sağladığı çok sayıda insana ulaşma durumu aynı değildir. Burada önemli olan nokta matbaanın bir eseri olduğu haliyle insanın üretim gücüne ihtiyaç duymadan çokça üretebilmesidir.

Matbaanın varlığıyla birlikte sözün ve yazının konuları zaman-mekân analizi açısından da büyük bir önem taşımaktadır. Teknolojik bir araç olarak matbaanın yarattığı değişim, gözün kulaktan daha ön plana çıkmasına ve dünyanın yeni bir biçimde algılanmasına ve deneyimlenmesine neden olmuştur. Özellikle de aracın neden olduğu değişim kendisine ait bir “dil ve dünya” yaratmıştır. McLuhan’cı anlamıyla araç, görselin ve işitselin dünyasını tamamen birbirinden koparmakta ve iki ayrı dünya yaratmaktadır (McLuhan ve Powers, 2001). Söz ve yazı arasında matbaanın neden olduğu ciddi farklılıklar yatmaktadır.

Yazının icadı ve kullanıma girmesi ile birlikte insan iletişimine yeni bir boyut daha eklenmiş oldu. Yazı, sözlü iletişimin kayıtlara geçen biçimi olarak da görülebilir. Başka bir deyişle yazının geliştirilmesi, sözün kalıcılığına olanağını doğurmuş. O halde yazı bir bakıma sözlü iletişimin daha da güçlenmesine, süreklilik kazanmasına, zamansal ve uzamsal olarak yaygınlaşmasına, evrenselleşmesine fırsat yaratmıştır. Sözsüz ve sözlü iletişimin yerel özelliklerinin karşısında yazılı iletişimin evrenselliği gözlenmektedir. Sözlü iletilerin yazıya dökülerek kayıt olanağı bulması ve tutulan kayıtların zamansal düzlemde kalıcılığının, uzamsal düzlemde de yaygınlaşmasının sağlanması ile birlikte yazılı iletişim, insan iletişiminin evrensel düzeye taşınması olanağını yaratmıştır. Yazının kullanıma girmesi, insanların toplumsal yaşamlarını sistemli yapılara dönüştürmelerini daha da kolaylaştırmıştır. Kayıtların tutulması, uzak mesafelerdeki insanlar, kurumlar, örgütler, topluluklar vb. arasında yazışmalar yoluyla eşgüdüm sağlanması, toplumsal bütünlüğün korunması ve sürdürülmesi vb. açılardan pek çok olanak doğmuştur. Başka bir deyişle yazılı iletişim sayesinde insanlık kendi tarihini oluşturabilmiştir (Güngör, 2013, s. 42).

Söz kalıcılıkla değil geçicilikle ilişkilidir; söz ne bir yere yazılmakta ne de başka bir şekilde kayıt altına alınmaktaydı. O yüzden söz, insanın hafızasıyla yani hatırlama ve unutmayla ilişkilidir. Sözlü iletişimin mecburi zemini olarak insanlar aynı zaman-mekânı paylaşmak durumundaydılar. Karşılıklı konuşmanın gereği, insanların bir odada ya da herhangi bir mekânda aynı zaman dilimini paylaşmalarıydı. Eğer bu gerçekleşmezse kişilerarası iletişim söz konusu olamazdı. Ancak yazıya dayalı iletişim zaman-mekân pratiklerini genişletmiş ve aynı zaman-mekân içerisinde bulunmayı gereksiz kılmıştır. Burada unutulmaması gereken olgu, yazının ve kitabın tarihsel seyri içerisinde sözün aniden saf dışı bırakılmamış olmasıdır. Mesela

---

kültürlerden, toplumsal biçimlerden etkilenmeler yaşanmaktadır. O yüzden matbaa gibi teknolojik bir araçta Gutenberg’den önce aracın gelişimine katkı sağlayan diğer kültürel unsurlar ve kişiler de göz ardı edilmemelidir.

kitaplar ilk zamanlarda sesli biçimde okunmakta ve aynı zaman-mekânı paylaşan diğer insanlar da dinlemekteydi. Bir metnin etrafında toplanan insanların ortak zaman-mekânı paylaştıkları okuma pratiği matbaayla birlikte zaman içerisinde değişime uğramıştır. Bireysel okuma pratiği ile herkesin kendine ait bir zaman-mekân içerisinde okuma yaptığı görülmektedir. Dolayısıyla matbaa, kitaba dayalı ve ortak bir şekilde deneyimlenen zaman-mekânı kırarak, kişiye özgü zaman-mekâna imkân tanımıştır.<sup>16</sup>

Matbaa öncesi dönemde yazmak, yazılan parçaları saklamak ve yazma amaçlı kullanılan materyalleri bulmak çok zordu. Toplumların büyük bir kesiminin de okuma yazma bilmediği düşünüldüğünde sözel kültürün ezberleme mantığı doğal biçimde ön plana çıkmaktaydı. “Ama ezberleme, matbaa öncesi öğrencisi için pek az sorun yaratıyordu, hele okuryazarlık öncesi kişiler için yarattığı sorunlar daha da azdı” (McLuhan, 2014, s. 133). Ezberleme zorunluluğu matbaa ile azalmakta hatta zorlaşmaktaydı çünkü metnin çoğalması ile sözlü kültürün zorunlu neticesi olan ezbere gerek kalmamakta, diğer yandan da görüntünün ağır bastığı öğrenme süreci ezberi zedelemekteydi.

Mesela sözlü kültür ile matbaa kültürü bir süre birlikte var oldukları için matbaanın ortaya çıkışıyla birlikte sözlü kültür bir anda yok olmamıştır. El yazması metinler matbaa var olmasına rağmen kendi hayatini sürdürmüştür. Antik dönem ve Orta çağ boyunca okuma eylemi yüksek sesle yapılan bir şeydi ve hatta büyümlü söz anlamına bile gelmekteydi (McLuhan, 2014, s. 122). Bu dönemlerde okuma, sesi ve dokunmayı içerirdi yani hem zamansal hem de mekânsaldı; el yazmaları buna bir örnektir. Okuma her zaman sesli bir biçimde gerçekleştirildiği için tek başına yapıyorken bile sesli okunurdu. Edebi eserler zaten başkalarına okunmak için yazılırdı ve edebi olmaktan öte retorik kuralları ağırlıktaydı. Okuyan kişiler sayıca az olduğu ve dinleyiciler daha çok olduğu için metinlerin sesli okunduğu koşullar çok uzun yüzyıllar boyunca devam etmiştir. İtme kulakla ilişkili olarak zamansaldır; okuma ise görmeyle ilişkili olduğu için mekânsaldır.

Okumak yapısal olarak gözü ön plana çıkartmakta çünkü yazının kaçınamayacağı içsel bir gerçek söz konusudur. Ong’un ifadesiyle “Yazı, özünde sözlü, konuşmaya dayalı olan kelimeyi görsel mekâna yerleştirmiştir. Matbaa ise kelimenin mekâna yerleşmesini daha da sağlamlaştırmıştır” (2014, s. 146). Böylece matbaa görselliğin konumunu keskinleştirmiştir.

Matbaanın neden olduğu sonuçlardan bir tanesi kitlesel üretim ile birörnek ve yinelenebilir ilk “meta”yı üretmesidir. Matbaanın birörneklığe ve yinelenebilirliğe sahip ürün elde edilmesine imkân tanınması elyazmasında yoktur (McLuhan, 2014, s. 178). Matbaa ile yakalanan birörnek eser ve üretimin arttırılması kitleselleşmeyi doğurmuştur. Elyazması eser ise yavaş yavaş yazıldığı gibi okunurdu; zaten okuyucu kitlesi de yoktu çünkü hem okuma yazma düşüktü hem de belirli sayıdaki insana ancak erişebiliyordu. Matbaa, eser sayısını hem de orijinaline en yakın şekilde üreterek, okuyucu kitlesini kapitalizmin ihtiyaçları doğrultusunda yaratmıştır.

Matbaa yoluyla basım birörneklığı, türdeşliği ve yinelenebilirliği yaratırken, elyazmaları bunu oluşturacak güce sahip değildi. Basılı sayfanın sahip olduğu değerler Batı dünyasında hayatın her alanını tahakkümü altına alarak üretime ve toplumsal örgütlenmeye yön vermiştir

<sup>16</sup> Bu durum ayrıca modern düşüncenin oluşmasında etkin olan “bireysellik”in de kökeni olarak ele alınabilir ancak tezin konusu dışında olduğu için bu mesele detaylandırılmayacaktır.

(McLuhan, 2014, s. 203-204). Matbaa, kilise karşıtı reform gibi toplumsal hareketlere ve kapitalizme imkân tanımıştır. Matbaanın sağladığı tekrar ve seri üretim, kapitalizm mantığının temelini oluşturmaktadır. Mesela kitap kapalı, bitmiş bir nesne olarak dayanıklı tüketim mallarının öncülüdür (Anderson, 2015, s. 49). Her kitle iletişim aracında olduğu gibi matbaa da belirli toplumsal, siyasi ve ekonomik çıktılara sahiptir. Matbaa yenilenebilir ve aynı şekilde üretilebilir ürünlere imkân tanıyarak ilk kez kitlesel ölçekte iş yapılabileceğini ve mekânsal açıdan sınırsızlaştığını göstererek kapitalizmin yuvası haline gelmiştir. Matbaa ve kapitalizm arasındaki ilişkiyi McLuhan şöyle ifade etmektedir:

Matbaa, deyim yerindeyse, paylaşılan söylem diyalogunu, ambalajlı enformasyona, taşınabilir bir mala çevirdi ... Malların birörnek ve yenilenebilir olmasına değin, bir maddenin fiyatı, pazarlığa ve ayarlamalara bağlıydı. Kitabın birörnekliliği ve yenilenebilirliği, yalnız modern pazarları değil, okuryazarlığı ve sanayiden ayrılmaz nitelikteki fiyat sistemini de yarattı” (McLuhan, 2014, s. 231).

Matbaa, ürün gibi depolanıp satılabilir bir meta olan kitabın üretimini sağlayarak tüm süreci formelleştirmiş ve her şeyi önceden belirlemiştir. Birörneklilik ve yenilenebilirlik elyazması kültürüne ait olmadığı için matbaaya dayalı kültürü ayrıcalıklı kılmıştır. Basılmış bir kitap ile elyazması metin birçok noktada farklılaşmaktadır. El yazmalarında tüketici değil üretici önemliyken, basılı kitaplarda tüketiciler merkeze alınmaya ve ticari anlayış ağır basmaya başlamıştır. Kitapların taşınarak tüketiciye ulaştırılması da ayrı bir sorundu çünkü kitaplar ağır ve kıymetliydi. Kitaplar ağır olmalarından ötürü ciltleme işlemi yapılmadığı ve sayfalar halinde gönderildiği için sayfalar karışıyordu. Kitapların taşınmasında gemi ve posta arabası tercih edildiği için taşınma sürecinde kitaplarda bozulmalar ve yırtılmalar meydana geliyordu. Bundan dolayı tahtadan yapılmış varillerin içerisinde saklanıyorlardı (Baldini, 2000, s. 65-66). Ancak zamanla matbaa gibi araçların varlığıyla bu sorunlar çözülmüş ve kitapların seri halde üretimi ile farklı sorunlar meydana çıkmıştır.

Matbaa, kitabı sayısal olarak çoğalttığı ve daha taşınabilir kıldığı için kitapların hareketliliğine imkân tanımış ve öğrenme biçimlerini de değiştirmiştir. Eskiden kitaplar elle yazıldığı ve hazırlanma süreleri çok uzun sürdüğü için değerli bir eser olarak görülüyordu ve herkes kitaba sahip olamıyordu. Genelde Kiliselerde ve belirli ortak alanlarda bu eserler biriktirildiği ve saklandığı için kişiye ait özel kütüphaneler uzun yıllar oluşmamıştır. Kitabın sayısal çokluğu ve fiziksel olarak küçülmesiyle birlikte farklı mekânlara ulaşması sağlanmış; insanların kitapları yanlarında taşıyabilmesine ve istedikleri zaman okuyabildikleri bir ortam yaratılmıştır. Kitabın mekânsal hareketliliği zamansal boyutunu da değiştirmiş ve istenildiğinde okunmasını sağlamıştır. Klasik dönemde bilgi belirli bir zaman-mekânla kayıtlıydı; zaman içerisinde matbaanın aracılığı ile şahısların elinden ve hafızasından kurtulan bilgi yazılı metinlerle korunmaya başladı. İlk zamanlarında yazılı metinler çok az sayıda üretiliyor ve belirli yerlerde muhafaza ediliyordu. İnsanların evlerinde saklayabilecekleri kadar kitaba herkes sahip değildi zaten o kadar ucuz da değildi.

Kitleler için üretim ilk defa basım alanında gerçekleşirken risalelerin ve kitabın seri üretimi farklı sonuçları gündeme getirmiştir. Mesela Batı dünyası özelinde milliyetçiliğin ve ulus inşasının artışı ile Kilise'nin iktidarının sarsılması bu sonuçlardan en önemlisi olarak ele alınabilir. Kitabın artan üretimi ister istemez okuma yazma oranının zaman içerisinde artmasına neden olduğu gibi İncil'in okunmasında da aynı artışı sağlamıştır. “Kısacası, Latince'nin

düşüşü, eski kutsal dillerle bütünleştirilen kutsal cemaatlerin parçalanma, çoğullaşma ve bölgeselleşme sürecini örnekiyordu” (Anderson, 2015, s. 33). Kilise etrafındaki toplumsallaşma, milliyetçiliğin artması ve dillerin farklılaşması ile geçersizleşmeye başlamıştır. Kilise'nin sahip olduğu otoritenin sarsılmasında ve aydınlanma sürecinde “eskiler ve yeniler” çatışmasının başlangıç noktasında, kitabın matbaa vasıtasıyla üretimi vardır çünkü matbaa Protestanlığın ve yerel dillerin yaygınlaşmasında ve Hıristiyanlığın parçalanmasında önemli rol oynamıştır.

Matbaanın varlığı Avrupada anadillerin doğuşuyla, standartlaştırılmasıyla ve kodlanmasıyla ilişkilidir (Briggs ve Burke, 2011, s. 44). Bir dilin doğuşu aslında her toplumsal birimin mutabakatı ve kabulü ile gerçekleşebilecek bir şey olduğu için matbaanın yazı dilini herkesin ulaşabileceği seviyeye çekmesi, okuma yazma pratiklerinin olağanlaşmasına ve sadece birilerine özel olmaktan çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla matbaa gibi bir iletişim aracı hem bireysel hem de toplumsal değişimi tetiklemiş; araçların içerikten bağımsız biçimde dünyayı şekillendirdiği tezini ispat etmiştir.

Matbaanın Batı dünyası özelinde yarattığı sonuçlar birbirinden çok ayrı biçimde değerlendirilmemeli; aksine, iç içe geçmiş süreçler olarak ele alınmalıdır. Kilise karşıtı reformcu hareket, ekonomik açıdan seri üretim mantığına, siyasal açıdan modernite ve aydınlanma düşüncesine kadar varmıştır. Anadillerin teşvik edilmesi ile irtibatlı milliyetçilik, yeni bir birey ve toplumsallaşma biçimiyle sona ermiştir. Zaman-mekân pratikleri ise üretim ve tüketim boyutlarıyla ikili şekilde ele alınabilir: Üretimde zamanın hızlanması ve mekânsal açıdan taşınabilirliğin artması; tüketim boyutunda ise kişiye özgü zaman-mekânda okuma pratiği söz konusudur.

Matbaanın seri üretim mantığı ile kitaplar ağırlık açısından epey hafiflemiş ve mekânsal hareketlilikleri yani taşınabilme imkânları artmıştır. Matbaa, eserin yazılma sürecini de teknik bir noktaya indirgeyerek hızlandırmış, okuma biçimlerini ve mekânlarını dönüştürmüştür. Kitabın ortak zaman-mekân paylaşılarak okunmasının yerini daha kişisel bir zaman-mekân tecrübesi almıştır. Kitaplar insanların istedikleri zamanda istedikleri mekânda okuyabilecekleri nesneye dönüşerek bireyselleşme ve toplumsallaşma pratiklerini de değiştirmiştir.

Kitaplar elle yazıldıkları dönemlerde çok kalın, ağır ve zamana karşı dayanıklıydı; belirli bir zaman-mekân içerisinde sabitlenmekte ve hareket ettirilmemekteydi. Ancak matbaayla birlikte kitap incelmiş, hafifledi ve zaman-mekân içerisindeki hareketliliği arttı. Kitabın tek bir mekâna hapsedilmesi ve önceden belirlenmiş zamanlar çerçevesinde okunması, kitabın çoğalması ve boyutlarının değişimi ile ortadan kalktığı gibi kitap artık farklı zaman-mekân birlikteliklerine imkân tanır hale gelmiştir.

Matbaanın yerel diller üzerinden analizine devam edildiği takdirde, basılı metinler anadillerin sabitlenmesine, çerçevelerinin belirlenmesine ve devletlerin de bu dilleri resmi diller olarak belirlemesine imkân tanımıştır. Bu tarihsel süreç, ulusal kimliğin ve milliyetçiliğin doğmasına zemin hazırlamıştır. Her ülkeye ve devlete özgü resmi dil, Kilise ve Hıristiyanlık üzerinden sağlanan birlik duygusuna zarar vererek farklı çatışmaların önünü açmıştır. Klasik dönemde Kilisenin yarattığı cemaatleşme aşınmaya başlamış ve milletler düzeyinde farklılıkların ön plana çıktığı bir süreç yaşanmıştır. Anderson bu durumu şöyle tarif etmektedir:

Buraya kadarki akıl yürütmelerimizin sonuçlarını, kapitalizm, teknoloji ve insanın dilsel çeşitliliğe olan mahkûmiyetinin birbirleriyle buluşmasının, yeni bir cemaat tarzının hayal edilmesini mümkün kıldığını ve bu yeni tarzın modern ulusların temel morfolojisini hazırladığını söyleyerek özetleyebiliriz (Anderson, 2015, s. 62).

Matbaa ile başlayan yolculuk, aracın yapısının doğurduğu sonuçlar üzerinden düşünüldüğünde farklı bir kültür, düşünce ve varoluş zeminine geçildiğini göstermektedir. İletişim araçları hayali cemaatlere ve toplumsal mayayı oluşturmaya ciddi katkılar sunmakta, kilise etrafındaki birliğin yerini farklı cemaatleşme biçimlerinin almasını sağlamaktadır. Dolayısıyla her teknolojik gelişme kültürel, ideolojik, etik, ekonomik ve politik sonuçları da beraberinde getirmektedir.

Mesela Kilise, basımcılığa ilk yıllarında büyük bir destek göstermiş olmasına rağmen, el yazması çağında yazmanları ve kopyacıları kontrol ettiği gibi basımcılığı da zaman içerisinde kontrol altına almak istemiştir. Kilise'nin kontrol mekanizması matbaacıların çokluğu ile dağılmış ve Kilise seküler otoritelerle mesela devletle iş birliği yaparak basılı metinleri kontrol altına alma çabasına devam etmiştir. Ancak bu seferde basımcılar, bir bölgede ya da şehirde yasak olan metinleri farklı yerlerde basarak, yasaklama ve kontrol mekanizmalarından kaçmışlardır. Basılı metinler ise yasak olan bölgelere gizlice sokulmuştur. Basım teknikleri özellikle Luther ve diğer reformcular tarafından kendi fikirlerini yaymak için çokça kullanıldığı için kilise bazı metinlerin yakılmasına kadar yasağını arttırmıştır ama basım süreçlerini kontrol altına alamamıştır (Thompson, 2008, s. 93-94).

Matbaa aracılığıyla basılan kutsal metinlere hem kilise hem de devlet tarafından büyük tepkiler gösterilmesine rağmen Avrupa'da reformcular matbaayı kullanarak daha kalıcı bir zeminde çalışmışlardır. Reformcular Kilise dışı bir iletişim mekanizması kurmaya çalışmışlar; mesela Martin Luther matbaa aracılığıyla düşüncelerini yaymıştır. Protestanlar risaleler ile insanlara anadillerinde seslenmeye başlamışlar ve bu durum "Reform"un başarısında önemli bir rol oynamıştır. Risaleler basitçe 'kitle iletişim aracı' olarak değerlendirilebilir (Briggs ve Burke, 2011, s. 83-85). Savaşlar meydanlarda olduğu kadar risaleler ile matbaa alanında da sürdürülmüştür. Avrupa'da Protestan reformunun yaygınlaşmasında ve kabul görmesinde matbaa çok etkili olmuştur çünkü Orta Çağ'ın el yazıcıları Luther'in istediği kadar İncili el ile yazamayacakları için matbaa, reform hareketinin hem kalıcılığını hem de yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Matbaanın formel sonuçlarından bir diğeri de bireyciliktir. McLuhan'ın ifadesiyle "tipografik insan", "çok geçmeden bireycilik ve milliyetçilikle bağlantılı olarak bütün dikkati toplayacaktır" (McLuhan, 2014, s. 246). Matbaanın varlığı bireycilik eğilimini arttırarak, kişinin öğrenme ve toplumsallaşma süreçlerinde yalnızlaşmasına neden olmaktadır.

Matbaanın icadı da paradigmatik bir örnektir. Tipografi modern bireysellik fikrini beslemiş, ancak ortaçağa özgü cemaat ve bütünleşme duygusunu silip yok etmişti. Tipografi düz yazıyı yarattı, ama şiiri egzotik ve seçkin bir ifade biçimine dönüştürdü. Tipografi modern bilime zemin hazırlamış, ancak dinsel duyarlılığı basit batıl itikatlar düzeyine indirmişti. Tipografi ulus devletin gelişmesine yardımcı olmuş, ancak böylece yurtseverliği -öldürücü olmasa bile- alçakça bir duyguya dönüştürmüştü (Postman, 2014, s. 39).

Klasik dünyada öğrenme topluluk içerisinde gerçekleşmekteyken matbaa ile var olan tipografik insan artık tek başına metin okuyarak da öğrenebilmektedir. Ancak bireyselliğin mutlak bir sınır olmadığı çünkü daha önce de değinildiği gibi kitabın çoğaltılması ile herkesin bir anda

basılı bir kitaba sahip olmadığı, okuma yazmanın çok düşük olduğu unutulmamalıdır. Basılı metinlerin var olmaya başladığı ilk dönemlerde kitaplar ders halkalarında sesli bir biçimde okunduğu için sürecin bireyselleşme yönü aniden gerçekleşmemiştir. Keskin bir geçiş yaşanmamasına rağmen McLuhan'ın ifadesiyle matbaa, bireyciliğin teknolojisidir ve ne zamanki insanlar matbaanın görsel teknolojisini, elektronik teknolojiyle değiştirmeye karar verirlerse, o zaman bireycilik de ister istemez değişecektir (McLuhan, 2014, s. 223). McLuhancı determinist bakış, kullanılan teknolojik araçların değişimiyle birlikte bireyciliğin de değişeceğini iddia etmektedir.

Her yeni iletişim aracının eski iletişim aracının terkinin gerektirmediği, belirli bir süre boyunca iletişim araçlarının birlikte kullanıldığı hem içerik hem de kullanım pratikleri açısından birbirlerini etkiledikleri bilinmektedir. Kitle iletişim araçları bütüncül bir yapı meydana getirdiği için bu sistem teknolojiyle doğru orantılı şekilde dönüşmektedir.

Matbaa bilgiyi şahıslardan azade kılarak hiç değişmeden zamansal açıdan devamlılık arz edecek bir boyuta taşımıştır. Ancak bilgiye dayalı devamlılık doğrusal hat üzerinde ilerlememekte; zaman-mekân aşan devamlılık kendi içerisinde kopuşlara ve süreksizliklere sahip olmaktadır. Mesela bugün yazılan bir kitap hemen şimdi ya da yüzlerce yıl sonra başka bir mekânda okunabilmektedir. Matbaa farklı zaman ve mekânlarda bulunan insanların ortak zihinsel faaliyetine imkân tanıyarak tek tip zaman-mekân deneyimini kırmaktadır. Sonuç olarak matbaa, modern dünyanın oluşum aşamasındaki zaman-mekân pratiklerinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğinin gözlemlenebileceği en iyi araçlardan bir tanesi olarak kitabın dışında gazeteleri de meydana çıkarmıştır. Gazete ancak matbaanın var olduğu düzende üretilebilir bir araç olarak farklı toplumsallaşma biçimlerine de kapı aralamıştır.

#### **1.3.4.2. Ortaklaşalık Açısından Gazete**

Gazete, matbaanın icadından kısa bir süre sonra belirli aralıklara basılmaya başlanmıştır. İlk başlarda hacim olarak küçüktü ve basımı da günlük olarak gerçekleşmiyordu. Ancak zamanla teknolojik, ekonomik, kültürel ve toplumsal şartların olgunlaşmasıyla birlikte günlük olarak basılmaya başlanmıştır. Okuma yazma oranının çok düşük olduğu bir toplumsal düzende gazetenin varlığını sürdürmesi imkânsızdır. Bu yüzden gazete, okuryazar kitleye ihtiyaç duymakta ve beraberinde yeni bir algılama, toplumsallaşma ve bilgilenme biçimini getirmektedir.

Gazete, hayali cemaatin<sup>17</sup> yani milletin oluşmasında büyük bir öneme sahiptir çünkü belirli sınırlılıkları taşımakla birlikte zaman-mekân pratiklerini genişleterek insanları bir araya getirmekte; tezin birinci bölümünde tartışılan yeni toplumsallaşmanın parçası kılmaktadır. Aynı haberleri okuyan ya da onlara maruz kalan insanlar önceden belirlenmiş bir içeriğe muhatap olmaktadır. Bu durum kaçınılmaz şekilde insanları topluluk haline getirmektedir çünkü

---

<sup>17</sup> Benedict Anderson'a ait hayali cemaat kavramı burada yeniden ele alınmayacaktır. Ancak klasik toplumsal düzenin yerini alan kitlesel toplum bağlamında gazetenin yarattığı ortaklık ekseninde bu kavrama değinilmektedir. Kavram hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Anderson, B. (2015). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları.



gündemleri kendileri dışında şekillendirilmektedir. Gazetenin gündelik tüketim nesnesi olarak tüketiminin artması ile ortak zaman-mekân deneyimi de gittikçe güçlenmektedir.

Gazetede her türlü haberi, içeriği örtüşüren esas olgu tarihtir; bu tarih gazetenin başına düşmüştür. Gazetede her unsuru bir arayan getiren ölçülebilir türdeş zaman ağıdır. Böylece eşzamanlılık fikri gazete vasıtasıyla ortaya çıkmıştır ve gazetede bilgilerin ertesi gün eskiyeceği bilindiği için gazetenin sunumu da insanlara eşzamanlı gerçekleştirilmektedir (Connerton, 2014, s. 87). Gazete aynı zamanı deneyimlemeyen insanları tek bir zaman dilimi etrafında yani aynı gün içerisinde birleştirmektedir. Zamanları ve mekânsal konumları farklı olan insanlar, eşzamanlılığa yakın şekilde ortak bir zemini tecrübe etmektedir.

Gazete, yeni toplumsallaşma biçimi olarak hayali cemaati, eş zamanlılık olgusunu gündeme getirerek yaratmıştır. Gazeteden daha önce basılmaya başlanan risale ve kitabın zaman-mekân tecrübesinde bireysel özellikler ağır basarken gazeteninde kitlesel boyut ön plana çıkmaktadır. Kitabın bazı ders halkalarında sesli şekilde okunduğu unutulmadığı takdirde bile gazetenin ulaştığı insan sayısına ve yarattığı etkiye ulaşması mümkün değildir çünkü gazete okunuşu itibarıyla daha kolaydır ve basımı gündelik olduğu için daha az emek talep etmektedir. Gazetenin konumunu Anderson ise şöyle tanımlamaktadır:

Bu açıdan bakıldığında gazete kitabın 'aşırı ucu'dur; devasa ölçekte satılan ama popülerliği uçucu bir kitap. Bir günlük best-seller'lar diyebilir miyiz? Basıldığı sabahın ertesinde gazetenin işi bitmişliği -tuhaf değil mi, kitlesel olarak üretilen ilk metalden birinin, modern dayanıklı tüketim malları için olan bu işi bitme, modası geçme eğilimini haber vermesi? - aynı zamanda, tam da bu yüzden, olağanüstü bir kitlesel ayini mümkün kılar: Bir kurgu olarak gazetenin neredeyse eşzamanlı olarak tüketilmesi ('tahayyül' edilmesi) (Anderson, 2015, s. 49-50).

Kitaptan farklı olarak gazete, gündelik tüketim ve ortaklaşalık üzerinden işlemektedir. Gazete farklı mekânsal tecrübeleri sıkıştırılmış bir zaman dilimi içerisinde birleştirerek ortak tecrübeye imkân tanımaktadır. Gazete hayali toplumsallaşmanın en önemli araçlarından biri olarak, günlük basımı ve mekânsal açıdan her yerdeliği ile insanlarda ortaklık, paylaşım ve aidiyet duygusu yaratmaktadır. İnsanlar okudukları gazetenin başkası tarafından da okunduğunu hem bilmekte hem de görmekte; gündelik hayatları içerisindeki kesişme anlarında aynı gazeteyi okuyan diğer insanlarla karşılaşması hayali cemaatin yaratılmasındaki ortak unsurlardan bir tanesidir. Gazete, gündelik kesişme ve ortaklaşma alanı olarak insanların hayatında gün geçtikçe daha çok yer tutmaya ve o hayatı şekillendiren bir unsur olmaya başladıkça, sesli biçimde okunup tartışıldıkça hem bireyin hem de toplumun ortak bir zaman ve mekân duygusu etrafında birleşmesini sağlamaktadır.

Gazete teknolojik bir araç olan matbaa vasıtasıyla çoğaltılıyor olmasına rağmen dağıtımı zaman-mekân pratikleri açısından fiziksel sınırlılıklara sahiptir. Gazetenin dağıtımı bugün bile önemli bir sorundur çünkü gazetenin içeriğini oluşturup onu basmak kadar dağıtmak da külfetli bir iştir. Gazetenin dağıtımındaki esas sorun, fiziksel sınırlılıklara sahip başka araçlar vasıtasıyla iletiliyor olması olduğu için mekânı ancak belirlenmiş bir zaman içerisinde kat edebilmektedir. Gazeteler ilk defa basılmaya başlandığında dağıtım pratikleri yüzlerce kilometre uzaklıktaki köylere, kasabalara kadar zaten gidemiyordu; sadece daha yakında bulunan mekânlara ulaştırılması söz konusuydu.

Ancak zaman içerisinde gazetenin hızla kurduğu ilişki değişmiş ve içeriğin yerini herhangi bir haberi hangi hızla ilettiği merkezi bir önem taşır hale gelmiştir. "Çok geçmeden gazetelerin

tarihleri, ilettikleri haberlerin kalitesi ya da yararlılığından çok, hangi uzaklıklardan ve hangi hızla ne kadar çok haber verdiklerine bağlı olmaya başladı” (Postman, 2014, s. 80). Haber iletme aracı olarak gazete zamanla yarışır hale gelmiştir çünkü zaten insanlık tarihi boyunca iletişimin asli sorunu zaman-mekân parametrelerine bağlı kalması iken matbaa ile hareketlilik başlamış ve gazete ile zaman-mekândan bağımsızlaşma hızlanmıştır. Gazeteleri ayırt edici kılan nokta nitelik ya da içerik olmaktan ziyade hangi hızla dünyanın herhangi bir noktasında (mekânında) gerçekleşmiş olayı ulaştırabilmeleridir. Mesela bugün internetin ve internet tabanlı uygulamaların varlığı ile gazetenin zaman-mekân uygulamaları sorun olmaktan çıkmış ve sonsuzca genişlemiştir. Gazetenin eşzamanlılığa ve hıza dayalı ortak zaman deneyimi telgraf ile çok farklı boyutlara ulaşmış ve belki de gerçek anlamına kavuşmaya başlamıştır. Telgraf, gazetenin aşamadığı mesafeyi sorun olmaktan çıkartmıştır.

### 1.3.4.3. Telgrafın Anındalığı ile Mesafenin Aşılması

Telgraf insanlık tarihi içerisinde kendisinden önce ortaya çıkmış olan tüm iletişim araçlarından çok daha köklü ve radikal bir değişim yaratmıştır çünkü iletişimi fiziksel zaman-mekân sınırlılıklarından kurtarmıştır. “Telgrafın, zaman ve uzam sınırlarını ortadan kaldırması yüzyılın en önemli değişimlerinden birini yaratmıştır” (Başaran, 2014, s. 57). İletişim ilk defa anlık bir hale gelmiş ve kullanılan aracın fiziksel sınırlarına bağımlı kalmamıştır. Mesela at üstünde iletilen bir haber, at ve atı kullanan kişinin fiziksel zaman-mekândaki hızı ile doğru orantılı şekilde yoluna devam ettiği için klasik dünyada yüzlerce kilometre uzaktaki bir mekâna ulaşmak yani haberleşmeyi sağlamak çok uzun zaman almaktaydı. Haftalar süren gidiş ve cevabın alınması ile tekrar o kadar uzun süren bir dönüş macerasından sonra ancak haberleşme tamamlanmış oluyordu. Toplamda ise aylara yayılan bu süreç, her türlü hataya açık ve kesinlikten uzak bir haberleşme yöntemi sağlarken telgraf, iletişime zaman-mekân açısından mutlak manada ön görülebilirlik, kesinlik ve anındalık kazandırmıştır. Carey de benzer bir duruma değinerek, telgrafa kadar eşanlı kullanılan ulaşım ve iletişim kavramlarının artık birbirinden tamamen ayrıldığını ifade etmektedir. Telgraf, nesnesinin coğrafyadan ve ulaşımdan bağımsız ve daha hızlı bir şekilde iletilmesini sağlamıştır (Carey, 2014, s. 228).

Telgraf, iletişim kurma sürecinde belirli zaman-mekân sınırlarını aşarak anındalığı insan hayatının parçası kılmış ve dünyadaki herhangi bir mekân ile zamansal açıdan ortaklığa imkân tanımıştır. Telgraf iki mekân arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak herkesi tek bir mekânda toplamakta ve coğrafyayı sorun olmaktan çıkartmakta ve tüm zamansal farklılıkları da törpüleyerek hız ekseninde anında iletişimi sağlamaktadır.

Süreklilik, kalıcılık ya da tutarlılık testinden geçirdiğimizde telgrafın hiçbir değeri kalmaz. Telgraf yalnızca mesaj çakmaya, her biri daha yeni mesajlarla hemen eskiyecek mesajları iletmeye uygundur. Olgular başka olguları, değerlendirme yapmaya ne olanak tanıyan ne de bunu gerekli gören bir hızlilikle bilincin önce gerisine, daha sonra dışına atar. Telgraf, çarpıcı özelliklere sahip biçimi olan bir kamusal konuşma tarzını gündeme sokmuştur: Telgrafın dili başlık diliydi. Sansasyonel, parça parça, gayri şahsi başlıklar. Haberler, ya heyecanla dikkat çekilen ya da süratle unutulacak sloganlar biçimine bürünmüştü” (Postman, 2014, s. 83).

Telgraf hız temelli yapısı nedeniyle içerikle pek ilgilenmemekte ve ele aldığı konuyu sadece olabilecek en hızlı şekilde iletmeye çalıştığı için durma ve düşünme eylemlerini imkânsızlaştırarak nitelik yerine niceliğin ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Yine hızla

ilişkili olarak telgrafta kısa ve vurucu başlıkların tercih edilmesi ile mesajın önemsizleştiği ya da anlaşılmadığı bir durum yaratılmaktadır.

Bu nedenle telgraf ele aldığı konu hakkında derinlikli bilgi sahibi olmayı sağlayamamakta ve konuyla ilgili sadece yüzeysel bir bilgilendirme yapmaktadır (Postman, 2014, s. 84). Ancak bu durum telgrafın icadından sonra gelen tüm iletişim araçları için de benzer şekilde geçerlidir. İletişim araçları hız içerisinde haberdar olmayı sağlamakta ama yüzeysellikten kaçınmamaktadır.

Baldini de telgrafın öncelikli amacının bilgiyi toplayıp analiz etmek olmadığını aksine bilgiyi çabuklaştırmak olduğunu ifade ederek (Baldini, 2000, s. 104), hızın mutlaklaştığı ve tek başına bir değer haline geldiği yeni toplumsallaşma biçimine atıfta bulunmaktadır. Hâlbuki tarih boyunca iletişim ya aynı zaman-mekân içerisinde yüz yüze ya da aynı zaman-mekânı paylaşmayan insanlar arasında mektup gibi belirli bir süreye yayılan haberleşme vasıtasıyla gerçekleştirilmekteydi. Ancak telgraf, fiziksel koşulları değiştirerek zaman-mekânın önemsizleşmesine neden olarak, yüz yüze iletişimin anındalığına benzeyen bir iletişim kurma biçimi geliştirmiştir.

Haber akışının hızlanmasına imkân tanıyan telgraf, hızın kendi içinde önem taşımasına neden olmuştur. Telgrafla birlikte ortaya çıkan hız, her şeyi kontrol altına alarak insanın gündelik deneyimini değiştirmiştir. Eskiden iletişim sürecinin doğal bir parçası olan bekleyiş, artık yerini tüm mesafeleri önemsizleştiren hıza ve anındalığa bırakmıştır. Daha sonra ortaya çıkacak olan “canlı yayın” mantığının nüveleri de burada rahatlıkla bulunabilir. Dolayısıyla telgraf, ortak bir mekânı paylaşma zorunluluğunu kaldırmış; farklı mekânlar arasındaki ortaklaşalığı eşzamanlılık bağlamında inşa etmiştir.

Telgrafın sağladığı anındalık ve mekânın aşılmasının uç örneği telefondur. “Demiryolları gibi telgraf da 19. yüzyıl ürünüdür; fakat yüzyılın son çeyreğine ait olan sadece telefondur ve milyonlarca insanı anlık iletişim ağının içine katarak, daha geniş bir yelpaze, hareket alanı sağlamış ve mesaj ulaştırılacak temas noktalarını artırmıştır” (Kern, 2013, s. 316). Telgraf ve telefon mesafenin önemsizleşmesine neden olarak insanın etki alanını genişletmiş ve mekânsal ufkunu tüm yeryüzü haline getirmiştir. İnsan artık mekânını hiç değiştirmeden farklı mekânlarla anlık olarak iletişim kurabilecek ve istediklerini gerçekleştirebilecek seviyeye ulaşmıştır. Uzaklık, saniyeler içerisinde aşılabilecek basit bir “şey” olarak değerlendirilmekte ve böylece tüm zaman-mekânsal tecrübe baştan aşağı değişmektedir. Hızın sağladığı bu imkânlar insanın çevresinin yani bağlamının da her seferinde değiştiğini göstermektedir. Artık tek bir mekâna sabitlenemeyen insan, istediği her yere istediği anda ulaşarak kendi bağlamı üzerinde oynayabilme imkânına kavuşmuştur. Fotoğrafın 19. yüzyılda özellikle mekânsal bağlam açısından yarattıkları bu noktadan hareketle bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

#### **1.3.4.4. Fotoğrafta Parçanın Öne Çıkması**

Fotoğraf zaman-mekân açısından sadece bir defaya mahsus olarak açığa çıkan, nesnel gerçekliği sunduğu iddiası ile görüntüde muhafaza etme ve başkasının bakışına sunma özelliğine sahiptir. Görüntülemek daima nesneyi ait olduğu zaman-mekândan yani içinde bulunduğu her türlü bağlamdan kopararak yabancılaştırmaktır. Dolayısıyla fotoğraf her şeyi olduğu gibi zaman-mekânı da inşa ederek yeniden temsil etmektedir. Baudrillard’ın ifadesiyle

fotoğraftaki nesnellik iddiası aslında nesnel gösterimin imkânsızlığına vurgu yapmaktadır. Her fotoğraf imgesi kurgudur ve insanın fotoğrafta bir şey görmesi söz konusu değildir; görülen sadece fotoğraf olduğu gibi gören de objektifin kendisidir (Baudrillard, 2012a, s. 141, 144, 145). Kurgu olarak fotoğraf sadece kendisini sunmakta ve herhangi bir şeyin görünmesine izin vermeyerek tüm nesnellik iddiasını da ortadan kaldırmaktadır.

Fotoğraftaki zaman-mekân bağlamından koparılmış ve kurgulanmıştır çünkü fotoğraf daima bir parçayı temsil eder ve bütünden yoksundur. Fotoğrafın gerçekte hangi zaman-mekâna ait olduğu hakkında en ufak bir fikir sahibi olunamaz çünkü bağlamdan yoksundur ve bağlamdan yoksunluk fotoğrafın yapısal olarak kaçınamayacağı bir şeydir. Zaman açısından fotoğraf üretildiği an ile arasına mesafeye koyarak ne geçmişi ne de geleceği temsil eder.

Fotoğraf, teknik ya da vücut ötesine geçemeyen bir araçtır. Olayın tasarlanma anıyla yeniden üretilme hatta ‘gerçekten’ üretildiği anını çaktığı bir evrende bütün her şey aynı anda olup bitmektedir. Burada zamansal bir derinlik yoktur. Ne geçmiş ne de gelecek vardır. Aslında kameranin objektifi (gözü) zamana koşut bir şekilde derinlik, duygu, uzam ve dilyetisinin yerini almaktadır (Baudrillard, 2013, s. 165-166).

Hiçbir fotoğraf çekildiği zaman diliminin parçası değildir ve görüntüyü anlamak her daim şimdiki zaman içerisinde gerçekleştiği için fotoğraf zamansal açıdan bağlamsızdır yani öncesiz ve sonrasızdır. Fotoğrafın zamana tabi olmaması onu eskimekten kurtarır; daima şimdiki zamanda olduğu için ne geçmişte ne de gelecektedir. Fotoğrafta mekân da fiziksel niteliklerini ve bağlamını kaybettiği için mekân sadece arka plana yani fona dönüşmektedir.

“Fotoğrafta gerçek zaman ve mekân yoktur. Bir fotoğraf belli bir zamanı ve belli bir mekânı gösterir” (Esen, 2000. s. 5). Fotoğrafta zaman-mekân anlaşılmaz derecede örtülü ve bağlamından koparılmış vaziyette olduğu için gerçek zaman-mekânla değil inşa edilmiş versiyonuyla karşılaşmaktadır. O yüzden fotoğraf yüzergezer haldedir yani gerçek anlamda hangi zaman-mekânın parçası olduğu bilin(e)memektedir. Fotoğraf, sürekliliğe ve devamlılığa dayalı olan zaman-mekânı kendi içinde parçalamakta ve bütünün içinden parçayı çekip çıkartarak onu sabitleştirmekte yani mutlaklaştırmaktadır.

Genel olarak ‘insan’dan değil, yalnızca bir insandan, genel olarak ‘ağaç’tan değil, yalnızca bir ağaçtan bahseder. Nasıl ‘deniz’in fotoğrafını çekemezseniz ‘doğa’nın da fotoğrafını çekemezsiniz. Yalnızca burada ve şimdi gördüğünüz belli bir kesiti (belli ışık koşullarında belli bir yerdeki bir uçurumu; belirli bir bakış açısıyla zamanın belli bir anındaki bir dalgayı) fotoğraflayabilirsiniz” (Postman, 2014, s. 85).

Bundan ötürü fotoğraf daima tekil olanın, parçanın tecrübesiyle ilgilenmekte ve bütünlüğü ister istemez bir kenara bırakmaktadır. Fotoğraf, “şimdi ve burada” bulunanı temsil eder ama nesne her daim orada öylece kalmayacaktır. Fotoğraf ele aldığı nesnesini “şimdi ve burada”nı kopartarak her zaman-mekân koşulunda hazır kılmaktadır. Hâlbuki fotoğraf bağlamından koparılıp şimdinin içerisine sıkıştırılan nesneyle ilgilenmekte; nesnenin içinde bulunduğu mekânı parçalarına ayırmakta, ötesini ve berisini kadraja dâhil edememekte; zamansal açıdan devamlılığı verememekte; başı ve sonu olmayan bir nesneyi göstermektedir. Postmanın ifadesiyle esas sorun, fotoğrafın başlangıcının, ortasının ve sonunun olmamasıdır. Fotoğrafta her şey atomlaşmakta, şimdiki zamanın içerisine sıkışmakta ve herhangi bir öyküye gereksinim duyulmamaktadır (Postman, 2014, s. 87).

O yüzden zamansal pratikler açısından fotoğrafta “an”, sinemada “süre” ön plana çıkmaktadır. Her ikisi de şimdiki ön plana çıkarmasına rağmen, fotoğraftaki şimdi tek bir an, sinemadaki şimdi ise süre anlamına gelmektedir. Buradan hareketle fotoğraf öncesiz ve sonrasız olduğu için bağlamsız bir zeminde hareket ederken her türlü yeni bağlama oturma imkânına sahipken, sinema başı sonu belli olan yapısal bir bütünlük ve süreklilik arz etmektedir. Televizyonu bu araçlardan ayırt eden nokta zamanı, olabildiğince dolayım lamadan “canlı” ve eşzamanlı bir biçimde sunabilmesinde; mekânı ise önemsizleştirerek aradaki tüm mesafeyi anında aşabilmesinde yatmaktadır.

#### **1.3.4.5. Televizyonun Eşzamanlılığı ile Mekânın Küçülmesi**

Televizyon, diğer kitle iletişim araçları gibi kendisinden önceki araçlardan teknolojik anlamda beslenmiş ve radyo ile sinemanın belirli ölçülerde karışımı olmuştur. Ses ve görüntünün birleştirilmesi noktasında sinemaya benzerken, anlık olanı sunma ve eşzamanlılık gibi olgular nedeniyle de radyoya benzemektedir. Klasik anlamıyla televizyon, anlık olanı tüm zaman-mekânsal deneyimi aşacak şekilde sunmaktadır. Zamanın kendisini 7/24 yayın yapılan bir formata dönüştürmekte ve her türlü mekânı da kendi bünyesine dâhil etmektedir.

Televizyonun mekân açısından iki anlamı vardır; birincisi mekânı sorun olmaktan çıkartıp her mekâna ulaşabilmesidir. İkincisi ise mekânı görüntü içerisine hapsederek çerçevelemesi, bakışa sunması ve bağlamından kopartmasıdır. Televizyon fiziksel mekânı aştığı gibi görüntüye de sıkıştırmaktadır. Bunun getirdiği sonuç ise kurgusal, gerçeklikten ve bağlamdan uzak yapay mekânlardır. Zaman açısından ise sürekliliği olan akış söz konusu olmasına rağmen devamlılık noktasında kopuşlar vardır. Akış kesintiye uğramadan 7/24 sürerken, devamlılık içerisinde gerçekleşmemektedir. Haber programından diziyeye, diziden de eğlence programına doğru giden akış yapısal olarak süreklilik arz etmektedir; ancak programların içerikleri yani konuların birbirini devamlılık içerisinde takip etmesi söz konusu değildir. Bu yüzden televizyonun yapısı bütünsel bir devamlılıkla değil kopuşlarla işlemekte ve postmodern kültürle özdeşleşmektedir.

Burada, televizyon, zamanın uçuşkan, mekânın ise yerçekimsiz olduğu yeni bir ontoloji sunuyor. Böyle bir deneyimden sonra, algılar farklılaşıyor ... Artık bu yerde bir şeyleri farklı yaşıyor ve algılıyoruz. Televizyon, kendi teknolojisinin eşiği değiştirdiği yerde, zamanın uçuşkan, mekânın yerçekimsiz, mesafelerin yok, bütünlüğün parçalı hallerinden bir dünya kuruyor bize. Yayın akışı, imgenin imgeyi ikame ettiği bir süreklilik. Yayının kendisi anlatımsal değil, anlatımsal diğer temsil biçimlerini kullanıyor. Bilgi vermiyor; birbiriyle ilişkisiz fazla malumatla bilgiyi edinmemizi zorlaştırıyor. Bilgiyi ediniş alışkanlıklarımızı yıkıyor, dağıtıyor. Kendi deneyimlerimiz yerine, önerdiği deneyim simülasyonlarıyla sürekli ve arasız boşaltmalarla bizi hem bir halden diğerine, bir önceki tamamlanmadan ve kavranmadan taşıyor, hem de deneyimle ve duyguyla kurduğumuz ilişki alışkanlıklarını parçalayarak dağıtıyor. Ve sonunda bilginin, deneyimin, duygunun edinilmediği ve üretilmediği, onların ‘mış’ gibi olan simülasyonlarının ani ve geçici boşaltmalarla sürekli tüketildiği bir pratiğin içinde, her şeyin bağlamından kopuk, öncesiz ve sonrasız, çevresiz ve uzaysız şişirilmiş görüntüler haline geldiği bir görme, algılama ve kavrama biçimini yerleştiriyor (Süalp, 2004, s. 83-84).

Postmodern kültür parçalı bir kültürdür ve televizyon da bu parçalı kültüre uygundur (Fiske, 2014, s. 34). Televizyonda akışın sürekliliği ve hiç durmaması, devamlılık konusunda kafa karışıklıklarının yaşanmasına neden olmaktadır. Aslında televizyon yapısal açıdan kopuşlara sahiptir; süreklilik var olmasına rağmen parçalı bir devamlılık söz konusudur. Devamlılık ne televizyonun ne de başka herhangi bir kitle iletişim aracının sahip olduğu bir özelliktir.

Devamlılık olsa olsa bir televizyon programının reklam arasından sonra kaldığı yerden devam etmesi olabilir. Süreklilik ise yayının hiç kesilmeden reklamdan habere, yarışma programından filme doğru kesintisiz akışıdır; o yüzden sürekli olan televizyonun yayın akışıdır. Televizyonun yayın akışı sürekli iken yayınlar arasındaki ilişki açısından devamlılıktan bahsedilemez. Ancak totalde her parçanın bir araya gelmesiyle akışın sürekliliği ve bütünlük sağlanmaktadır. Akış durmaksızın devam etmesine rağmen içsel kopuşlar da her daim mevcuttur.

Televizyon seyircisinin maddi bir objesi yoktur, izlediği şey maddi bir obje değildir; seyirci yalnızca ekranda akan imgeleri izler. Bu tarz bir iletişimin maddi varoluştan yoksun kısa süreli dünyasında somut şeyler buharlaşır. Kalıcılık kavramı hafifleşip uçar. Marifetli bir kameranın hızlıca açı değiştirmesi televizyon seyircisinin, tabloların ayrıntılı ve özenli bir incelemeye fırsat veren hareketsiz açısının aksine, bungee-jumping yaparken tecrübe edilebilecek göz kamaştırıcı ve hareketli görüntüye benzer bir optik hıza alışkın hale geldiğini gösterir. Televizyon seyircisi, ayrı ayrı zaman ve mekânları sanal bir eşzamanlılıkta yan yana getiren ‘kanallara göz atma’ rutini sayesinde, televizyon ekranındaki açı değişimlerinin hızını kolayca arttırabilir; bu sanal eşzamanlılıktaki tarih algısı, aynı olaylardan meydana gelen uçsuz bucaksız bir birikimin sürekli olarak dikkatimizi dağıtmasıdır (Connerton, 2014, s. 88-89).

Maddilikten uzak, kısa süreli, uçucu ve hızlı bir dünya olan televizyon, insani tecrübeyi kopuklaştırmakta; algılama kalıplarına zarar vermekte ve her şeyin buharlaşmasına neden olmaktadır. Hız ile anlık olanı yakalama kaygısı televizyonu sürekli şimdiki zamanda tutmakta; zamansal açıdan öncelik ve sonralık ilişkisini yok ederek bağlamı ortadan kaldırmaktadır. Sadece hayali bir eşzamanlılığa dayalı olarak ortak zaman tecrübesi farklı mekânlara ulaşmakta; bu süreçte mekânsal farklılıklar törpülenmektedir. Aynı içeriği izleyen insanlar açısından farklı zaman-mekân koşulları ortadan kalkmakta ve izlenen programın etrafında hıza dayalı ortak bir zaman yaratılmaktadır. Connerton’a göre televizyon zamanı kısaltılmaktadır çünkü eskiden bilginin aşması gereken mesafe söz konusuydu ve bu zamana gereksinim duyuyordu. Ancak televizyonla birlikte olaylara artık eşzamanlı biçimde tanık olunmaktadır (Connerton, 2014, s. 89). Görüntülerin ve herhangi bir içeriğin aktarım için gereksinim duyulan zaman kısalmakta ve fiziksel mekân küçülmektedir. Televizyonun olanı olduğu esnada sunabilme yeteneği, kurgusal müdahaleyi en aza indirgeyerek gerçeklik duygusunu artırmaktadır.

Televizyonun etkisi ve izleyicinin izleme pratikleri nedeniyle gerçek ile kurmaca arasındaki fark müphemleşir. Haber yayını, drama ya da spor programları aynı gerçeklik düzeyi içerisine sıkıştırılarak tektipleştirilir. Bir sinema filmi için haftalarca uğraşılıp kurgusu yapılırken, televizyonda hayat, olağan şekline daha yakın bir biçimde ve kendi zamanı içerisinde sunulmaktadır. Televizyon yönetmeni karşısına gelen görüntüler içerisinden hemen o anda seçme yapıp kurgusunu gerçekleştirmek zorundadır. O yüzden televizyon görüntüleri daha canlıdır ve duygusal katılıma izin verir (Armes, 2011, s. 87). Televizyon, gerçek ile kurmaca arasındaki ayrımı hızı vasıtasıyla tamamen müphemleştirir ve gerçeklik duygusunu artırır.

Televizyonun zamansal açıdan hızlanması ile ulaşamadığı herhangi bir mekân kalmadığı için televizyon mekân üstü bir konuma sahip olmakta, her türlü mekânı fethetmekte, ele geçirmekte ve ekran(d)a hapsedmektedir. Televizyon pratiği açısından mekân, diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi sorun olarak görülmüş ve aşılmıştır. Televizyon görüntünün anlık sunumunu ilk defa gerçekleştirmiştir. Sinema önceden kayıt altına aldığı belirlenmiş bir zaman-mekân içerisinde, mesela sinema salonlarında seyirciye sunmaktadır. Televizyon ise

içeriğini aynı anda ve eşzamanlı bir biçimde ortaya koyarken, mekânı da alabildiğine genişleterek mekânsal farklılıkları törpülemekte ve her yeri izleme mekânına dönüştürmektedir.

Televizyon, tarih yiyen bir makinedir (Oskay, 2014, s. 144) çünkü zamansal açıdan şimdiye odaklanmakta ve sadece geçmişi değil geleceği de şimdinin içerisinde eritmektedir. Televizyon tıpkı sinema gibi hep şimdiki zamanda yaşar. “Oysa televizyon ışık hızıyla yayılan bir araç (medium), şimdiki zamanı merkezine alan bir araçtır. Televizyonun grameri -öyle denebilirse eğer- geçmişe hiçbir alan bırakmaz. Hareketli resimlerde sunulan her şeyde “şimdi” olan bir şey yaşanmaktadır ...” (Postman, 2014, s. 153). Böylece televizyonda zamansal açıdan devamlılık yani geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki bağ kopmakta; zamanın ardışıklığı yok edilerek sürekli şimdiki zaman terübe edilmektedir. Televizyon geçmişe ya da geleceğe atıfta bulunsa bile bunları şimdiki zaman içerisinde yapmak zorunda olduğu için izlemenin gündelik tecrübesi de şimdiki zamanda gerçekleşmektedir. Televizyon izleyicisini olay yerine götürür, sürekli şimdiki zamanı yaşatır ve tüm bunları herkes eşzamanlı yaşar.

Çizimlerle veya fotoğraflarla resimlenen yazılı hikayeler, olayları belli bir bakış açısına yerleştirmekte ve bilgi alıcısına onları bir bütün olarak ve tefekkür ederek görme şansı vermektedir; TV görüntüsü ise aksine izleyiciyi doğrudan doğruya sözkonusu olayın cereyan ettiği yere götürür ve onu bütün yakınlığı ve şu andalığıyla ona gösterir, öyle ki izleyici bilfiil savaş alanında, gösteri yerinde, uzay roketinin fırlatılışında kendisi de hazırmış gibi hisseder. Yazılı hikaye genellikle tasviri tefekkür ve sessiz değerlendirmeye birleştirir ve bağımsız bir yalnızlık içinde okunmayı gerektirir; televizyon imajı ise drama’dır, bir görgü şahidinin duygularıyla dahil olduğu, olayın tamamını veya (olayın) hakiki anlamını değerlendirmesini sağlayacak kadar büyük kısmını görebileceğinden fazla yaklaşarak tecrübe ettiği bir olaydır (Esslin, 2001, s. 70-71).

Sinemada çekim anı ile izlenme anı arasında kapanması imkânsız bir mesafe varken televizyon doğrudanlığı ile eşzamanlıdır ve gerçekleşmekte olanı o esnada sunabilmektedir. Televizyonun şimdiki zamanda gerçekleşeni farklı mekânlara eşzamanlı biçimde ulaştırabildiği için televizyonun zaman kipi genel itibarıyla eşzamanlıdır. Kitle iletişim araçları tarihinde temsil süreci daima bir sorun olarak kendisini hissettirmekteydi; ancak televizyon bu durumu hem görüntü hem de ses açısından kıran ilk araç olmuştur. Eşzamanlılık, montajın etkisini azaltmakta ama önceden gerçekleştirilen müdahaleleri de görünmez kılmaktadır. Yayın esnasında çerçeveleme ile gerçekleşen tercihler söz konusu değilmiş ve gerçek olduğu gibi aktarılıyormuşçasına bir tavır takınılmaktadır. Dolayısıyla eşzamanlılık, zaman tecrübesi açısından gerçeklik duygusunu artırmaktadır.

Sinema ise televizyondan ve kendisinden önceki her iletişim aracından çok daha güçlü bir biçimde gerçeklik etkisi yaratmaktadır. Ancak sinemanın bu noktada bir sınırı vardır; çekim anı ile izleme anı arasındaki zamansal mesafe. Sinemada anlatılan her ne ise geçmişte olup bitmiştir ve bu durum tüm klasik görüntü biçimleri için geçerlidir. Televizyon, seyirciye herhangi bir olayı eşzamanlılıkla ve anlık olarak sunabilmektedir. Televizyon haberi bir askerin el bombasıyla ölümünü gösteriyorsa, tam da o esnada gerçekten bir asker ölmektedir. Ancak gerçekliğin tamamı bu değildir çünkü çerçeve birçok olasılık arasından önceden seçilmiştir ve seyirci olaya gerçek anlamıyla dâhil değildir (Pezella, 2006, s. 33). Eşzamanlılık tüm zamansal birimleri önemsizleştirip şimdiki zamanı yüceltirken, tüm mesafeleri aşarak mekânı da fiziksel açıdan önemsizleştirmektedir. Bu süreçte mekân farkına varılan ya da sorun olarak addedilen bir unsur olmaktan çıkmıştır.

Televizyon görüntüsünün doğruluk etkisiyle yapılan bir karşılaştırma, sinematografik görüntününkini zayıflatır ve kendi yapaylığının farkındalığını uyandırmaya daha fazla eğilimlidir. Eşzamanlılık yanılsamasından yoksun olan görüntüleri, bize hep en yakın ya da uzak geçmişin olaylarını gösterir; televizyonla karşılaştırıldığında, onlar, şimdi ile düzey farklılığını hep daha fazla sergiler ve böylece kendi doğasının yapay ve kurgusal olduğunu açığa vurur (Pezella, 2006, s. 36).

Pezella'nın ifade ettiği gibi sinemanın zamansal açıdan gerçeklik etkisi televizyona nazaran daha azdır çünkü görüntüleri daima geçmişe aittir. Hâlbuki televizyon şimdi yaşananla çok yakından ve anında iletişim kurabilmektedir. Televizyonda, yaşanan gerçekliğin olduğu gibi aktarımı iddiası, aradaki tüm zaman ve mekân farklılıkların ortadan kalktığı yanılsamasını yaratırken, aslında seyredilen olay çok uzaktadır. Zamansal açıdan eşzamanlılık yaratılmış olsa bile aynı mekânı paylaşmamanın getirdiği yabancılaşma ve her türlü tehditten uzaklaşma kaçınılmazdır. İnsanın gerçek deneyiminde bedeni yani varlığı her türlü etkiye açık olduğu için yaşanan sürece karşı tepki verme yetisine de sahiptir. Ancak televizyon ve sinema gibi iletişim araçları, insanı her şeyin kontrol altında tutulduğu deney odası gibi güvenli bir mesafede tutar.

Sonuç olarak sinema daha önce kayda alınmış görüntüleri her türlü zaman ve mekân farkını aşarak, şimdiki zaman içerisinde seyircisine yeniden sunmaktadır. Bu süreçte sinema tecrübesini ayırt edici kılan nokta sadece modernliğin değil aynı zamanda postmodernliğin özelliklerine de sahip olmasıdır. Genel itibariyle iletişimin hareket kazanmasını, tek bir zaman-mekân içerisine hapsedilmemesini ve küreselleşmesini iletişim teknolojilerinin gelişimi sağlamıştır. İletişimin küresel bir mahiyet kazanması, dünyanın her köşesinin/mekânının, zamansal açıdan saniyeler içerisinde ulaşılabilir kılınmasıyla ilgilidir. İletişim araçlarının içerikten bağımsız biçimde bu küresel dönüşümü nasıl gerçekleştirdiği bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

#### **1.3.4.6. Küresel Dönüm Noktası**

İletişimin küreselleşmesi ve dünyanın küreselleşmesi eş zamanlı olgulardır çünkü iletişim alanındaki teknolojik gelişmeler dünyayı mesafe açısından daraltmış, her mekânı birbirine yakınlaştırmıştır. Küreselleşmiş iletişim çift taraflı alış-veriş ilişkisi olmak yerine belirli güç odaklarının hâkimiyeti altında gerçekleştiği için aslında ticari ve emperyal ideallerin elde edilmesiyle ilişkilidir. Öncelikli olarak iş gücünün ve malların küresel çapta serbestisi sağlanmış, ardından da bilginin meta değerine sahip olması ile serbest akışına belirli ölçüler içerisinde izin verilmiştir. İş gücünün ve bilginin hareket serbestisi her koşulda geçerli değildir çünkü enformasyonun herhangi bir zamana ve mekâna sıkıştırılmadığı çağda bu durumun kime yarar sağladığı üzerinde düşünülmelidir.

Dolayısıyla “iletişimin küreselleşmesi”, Thompson'un ifadesiyle “... bazılarına başkalarından daha fazla yarar sağlayan ve dünyanın bazı bölgelerini küresel iletişim ağlarına başka bölgelerden daha hızlı bağlayan yapılaşmış ve eşitsiz bir süreçtir” (Thompson, 2008, s. 242). İletişim araçlarının ve alt yapı sistemlerinin, ekonomik ve kültürel yönleri düşünüldüğü takdirde, dünyanın her yerine eşit biçimde dağılmasının mümkün olmayacağı açıktır.

Bugün geline nokta itibariyle “iletişim, özellikle medyayı odak alan bir anlamın yerine, yavaş yavaş “yeni bir toplumu” yapılandırmaya yönelik değişik teknolojileri birleştiren toparlayıcı bir tanım kazandı” (Mattelart ve Mattelart, 2016, s. 102). İletişim modern toplumu inşa eden bir



role bürünmeye ve dünyaya yeni bir anlam kazandırmaya çalışmakta hatta egemen güçlerin neden olduğu yanlışlıkların, haksızlıkların ve adaletsizliklerin üstünü örtmektedir. Dünyanın McLuhan'cı "küresel köy"e (2014, s. 34) dönüşmesi ve bu durumun açıkça olumlanması bazı olguların da gizlenmesine neden olmaktadır.

20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı, dünyaya hâkim olacak güç arayışı, toplumları kontrol etme arzusu, dünyanın ekonomik pazar (market place) haline gelişi, sömürgeciliğin biçim değiştirmesi, ulus devletlerin zaferi ve liberalizmin hükümranlığı dünyanın "kuşatılması" ihtiyacını doğurmuştur. Coğrafi keşifler ile başlayan, aydınlanma ve ilerleme düşüncelerinin devamı olarak tüm yeryüzünün keşfi, bilinmedik ve ulaşılmadık herhangi bir coğrafi alanı yani mekânı bırakmamıştır. Mattelart'ın da deyişiyle iletişimin küresel bir boyut kazanması, aydınlanma düşüncesi ve liberalizm ile ilişkilidir (Mattelart, 2013, s. 13). Dünya mekânsal açıdan tamamen aydınlatılmalı ve her köşesi tanımlanabilir bir niceliğe indirgenmelidir. Tüm bu yarılmının karşısında ise iletişim araçları ve "ağlar, derinden parçalanmış bir toplumu unutturmaya ve yerine uyumlu bir toplum görüşünü önermeye yarar" (Mattelart ve Mattelart, 2016, s. 127). Kitle iletişim araçları vasıtasıyla her şey yolundaymış izlenimi yaratılır.

Dünyanın iletişim vasıtasıyla birbirine entegre olması aslında yüzeyde yani satıhta gerçekleşmekte ama içsel çatışmaların ve esaslı sorunların görülmesini engelleyerek bütünlüklü bir dünya imajının çizilmesini sağlamaktadır. Küresel mekânda açıkça her türlü olay birbiriyle ilişkili ve bağlamalı haldedir. "En yakın –örneğin, bir çocuğa bakmak- ile en uzak, en genel –örneğin, Ukrayna'daki bir reaktör kazası, yani enerji politikası- günümüzde birdenbire doğrudan bağlantılı oluvermiştir" (Beck, 1987). En basit olayların arasındaki bağ, küresel sistemin göstereni konumundadır. Küreselleşme her türlü olayı birbirine "esnek" biçimde bağlayarak, koparılabilmelerine ve yeni bağların kurulabilmesine anlık olarak izin vererek küresel düzenin geçiciliğine, karmaşıklığına ve tanımlanamazlığına vurgu yapmaktadır.

Bu süreçte iletişimin yeryüzünü ağ gibi sarması, her türlü farklılığa hoşgörü gösterildiği ve her türlü yerel olgunun kendisini ifade etme imkânına sahip olduğu yanılsamasını da yaratmaktadır. Benzer biçimde küreselleşme söylemi de dünyadaki tüm farklılıkların, savaşların, ekonomik ve kültürel sömürü biçimlerinin üstünü örtmekte, dünyadaki her toplumun aynı koşullara sahip olduğu yanılgısını yaratarak küresel topluma ya da küresel vatandaşlığa işaret etmektedir.

Kapitalist modernleşmenin önkoşulu olan "dünya pazarı"nın kurulabilmesi için yerkürenin, "tek bir pazar" olarak "tek bir mekân" haline getirilmesi gerekliydi (Aymaz, 2018a, s. 124). Küreselleşmenin öncelikli hedeflerinden birisi zaten küresel ölçekli pazardır. Yerel pazarların yani belirli coğrafi sınırların içerisinde kalarak ekonomik bir eylemi gerçekleştirmenin kapitalizm açısından yetersizliği fark edildiğinde, küresel ölçekte iş yapmanın imkânları araştırılmıştır. Küreselleşme öncelikli olarak ekonomik faaliyeti temel aldığı için küreselleşmeyle birlikte sermayenin iş alanı yani mekânsal sınırları ortadan kalkmış ve tüm dünya mekânsal açıdan birleşik bir pazar haline getirilmiştir.

Kapitalizm karlılığını artırmak için her coğrafyaya ulaşmaya çalışır ve 18. yüzyılda dünya ölçeğinde iş yapmaya başlamıştır. Bu süreçte küreselleşme, tüm dünyanın birbirine entegre olmuş ekonomik mekâna dönüştürülmesini sağlayarak neredeyse hiçbir kurumu ya da coğrafyayı sistemin dışında bırakmamaktadır. Küreselleşme ile ekonominin mekânı tüm dünya

olmuş; iletişimin gelişmesi ile zaman ve mekân sınırları ortadan kalkmış; insanlar fiziksel olarak seyahat etmeden de dünyanın her yerine ulaşarak yatırım yapma imkânına kavuşmuş; dolayısıyla ekonomi, 24 saat boyunca soyut zaman ve mekân içinde işler hale gelmiştir (Yırtıcı, 2005, s. 43-44, 78).

Dünyanın tek bir mekâna dönüşü, aslında ticaretin sonucudur. Bugün hala ticaretin yönlendirdiği bir dünyada yaşandığı için enformasyon saniyeler içerisinde hareket etmekte ve dünyayı tek mekân haline getirmektedir. Enformasyonun en büyük sorunu gibi görünen mesafeyi yenmesi ve iletişimdeki teknik gelişmeler ticari arzularla ilgilidir. Dünya pazarı fikri kapitalist toplum için bir gereksinimdir. Dolayısıyla yerküre henüz bilgi açısından tek bir dünya haline getirilememiş olsa da, tek bir pazar mantığı etrafında tek bir mekân haline getirilmiştir ve bu durum son iki yüzyıldır büyük bir devamlılık arz etmektedir (Aymaz, 2018a, s. 133-135).

“Küreselleşme ilk olarak finans akışı alanında gerçekleşir. Ulusal sistemin sınırları aşılır. Daha önce belirli bir kurala bağlı, birbirinden bağımsız olan finans işlemleri, artık anında bağlantı yardımıyla tümüyle akışkanlaşan bir küresel pazar oluşturmaktadır” (Mattelart, 2013, s. 97-98).<sup>18</sup> Küreselleşmenin ekonomi alanındaki karşılığı malın ve paranın küresel çaptaki serbestisi yani hareket özgürlüğü ile ele alınır. Kitle iletişim araçlarının zaman içerisindeki gelişimi ile bilginin serbest akışından da (free flow of information) bahsedilmeye başlanır.

Bilginin, mal ve para gibi hareket özgürlüğüne sahip olması gerektiği yönündeki söylem, küreselleşmenin farklı veçhelerinden çıkar sağlamanın yeni yoludur. Artık sadece malın değil bilginin de fiziksel sınırlara takılmadan küresel çapta hareket etmesi istendiği için bilgiye erişmenin insani hak, özgürlük ve eşitlik söylemi içerisinde yeniden üretildiği görülmektedir. Böylesi bir sürecin yaşanmasının ana nedeni ise bilginin herhangi bir ticari mal gibi meta değeri kazanması ile bilgiyi elde etme hızının önemli hale gelmesidir.

Bilgi, ticari metalarda olduğu gibi tedarikçi ve alıcı arasındaki ilişkiye benzer bir şekil almaktadır. Bilgi artık satılmak ve yeni bir üretim içerisinde kullanılmak için üretilmektedir. Mesela ulus devletler eskiden toprak, hammadde ve ucuz iş gücü için savaşırken artık bilgiye hâkim olmak için savaşmaktadır. Bu durum askeri, siyasi ve ticari stratejiler için yeni mücadele alanları anlamına geldiği gibi bilginin de metalaşmasına neden olmaktadır (Lyotard, 2014, s. 14-16, 99).

Küre çapında bilgiye hâkim olmak hem siyasi hem de ekonomik üstünlüğü ele geçirmek ve sürdürmek için önemli bir araçtır. Malın kapitalist çıkarlar doğrultusunda sınırlar içerisine yani belirli mekânlara hapsedilmemesi gerekiyordu; zamanla kapitalizmin değişen ihtiyaçları doğrultusunda bilgiye duyulan gereksinim ile bilginin de önündeki sınırlar kaldırıldı. Ancak 21. yüzyılda bile insanlar hala belirli sınırlar içerisinde, hareket serbestisine sahip olmadan hayatlarına devam etmekte ve yerelden çıkıp küresel sahneye dâhil olamamaktadır.

Günümüzde varoluş, küresel-yerel hiyerarşisi içine çekilmiştir; küresel hareket özgürlüğü toplumsal gelişme, ilerleme ve başarıya işaret ederken, hareketsizlik yenilginin, başarısız hayatın

<sup>18</sup> Bu bağlamda daha detaylı bilgi için bkz. O'Brien, R. (1992). *Global Financial Integration: The End of Geography*. London: Pinter Publishers. Coğrafyanın sonunu ilan etmesi bakımından finans piyasaların entegrasyonunu analiz etmesi kayda değer bir çalışmayı ortaya çıkarmıştır. David Harvey de benzer biçimde sermayenin coğrafi ve zamansal esnekliğini finansal sistem aracılığıyla sağladığını ifade etmektedir (2014, s. 221).

ve geride bırakılmışlığın iğrenç kokusunu saçmaktadır. Küresellik ve yerellik, giderek artan bir biçimde, karşıt (ve de üstün) değerler niteliği kazanmaktadır ... Hayattan beklenenler genellikle, hareketlilik, özgürce yer seçmek, seyahat etmek, dünyayı görmek şeklinde ifade edilmektedir. Korkulanlar ise hapsedilmek, değişmeden kalmak, ötekilerin kolaylıkla arşınladıkları, keşfettikleri ve zevkini çıkardıkları yerlere gitmekten men edilmektir. 'iyi hayat' hareket halindeki hayattır; daha doğrusu, yerinde kalmanın artık tatmin edici olmadığı durumlarda başka yerlere gidebilme imkânlarına sahip olmanın verdiği güven ve huzur ortamıdır (Bauman, 2014, s. 136).

Zamansal ve mekânsal sabitelerin ortadan kalkışı ile bitmek tükenmek bilmeyen bir deveranın varlığı hareketin, eylemin yüceltilmesini ve durmanın, hareketsizliğin aşağılanmasını doğurmuştur. Böyle bir düzen artık kısaca "hareket halinde hayat" (Bauman, 2014, s. 11) olarak tanımlanabilir. Modern endüstriyel toplum aslında en başından beri hareketlidir. Köylüler kente taşınmakta, sonrasında iş için yeni ülkelere gidilmekte ve en sonunda da şehirden şehre hareket edilmektedir. Bu toplumsal düzende hareketlilik dayatılmakta ve eski bağlar kopmaktadır (Taylor, 2011, s. 53). Hareketsizliğin ölüm olarak ele alındığı ve "hareket/eylem diktatörlüğü"nü (Virilio, 1998, s. 36) kurulduğu bir süreçte daima "hareketliliğe zorlanma" (Virilio, 1998, s. 34) söz konusudur. Mekânın hareketle zamanın ise hız ile özdeşleştiği düzende bu kavramların zıttı olan hareketsizlik ve yavaşlık kabul edilebilir olmadığı gibi küresellik mekânsal serbestiyete, yerellik ise mekânsal kısıtlılık anlamına geliyor ve her şey bu mekânsal ikilik üzerinden okunuyor; gelişmişlik ve geri kalmışlık gibi. Gelişmişlik hareketle hatta daimî hareketle ilişkilendirilmekte; anlamla dolu olsun ya da olmasın hareket halinde bulunmanın ve mekânları büyük bir hızla aşmaya ciddi ölçüde önem atfedilmektedir. Yerinde kalmak ve bir mekânda daimî olarak bulunmak ise küresel sisteme uyum sağlanamadığı ve yerelin dar sınırları içerisinde kalındığını göstermektedir.

Bauman'a göre birinci dünyanın sakinleri küresel çapta hareket edebilmektedir, hem gerçek hem de sanal âlemde hareket kısıtlılıkları yoktur. İkinci dünyanın sakinleri ise hareketsizdir ve yerele bağlıdır. Birinci dünyada yaşayanlar her zaman için "şimdi"de yaşarlar; her zaman meşguldürler ve zamanları kısıtlıdır. İkinci dünyada yaşayanlar ise bol vakte sahiptir ve yapacak bir şeyleri yoktur. Onlar zamanı kontrol etmez, zamana tabi olurlar. Birinci dünyanın insanları zaman içinde yaşarlarken mekânsal sınırları hızlıca aşarlar. İkinci dünyanın insanları ise zamanı kontrol edemediği, ağır aksak bir şekilde mekân içerisinde yaşarlar. Birinci dünyanın insanları için sınırlar anlamsızlaşırken, ikinci dünyanın insanları sınırlara takılırlar. Birinciler özgürce seyahat eder, turist olurlar ve gelmeleri talep edilir. İkinci dünyanın insanları ise sınır dışı edilir; kimse onların gelmesini istemez (Bauman, 2014, s. 101-102).

Küreselleşmiş dünyanın dışında kalmak açlığın ve yokluğun göstergesi olduğu için küreselleşme, her türden ayrışmanın yeni formlarını da beraberinde getirir. Mesela mekânsal ayrışmalar yaratır ve dünyanın belirli bölgeleri küreselleşme süreçlerine dâhil edilmez. Bugünün dünyasında hareketliliğin ve hareket özgürlüğünün toplumsal katmanların üst seviyelerinde bulunanlar için geçerli olduğu ve alt katmanlarda kalanların ise yerelliğe mahkûm edildiği açıktır (Bauman, 2014, s. 16).

Küreselleşme bugün sermaye sahiplerini yerelin baskısından kurtarmakta hem sermayeye hem de sermaye sahiplerine çok büyük bir hareket özgürlüğü sağlamaktadır. Özellikle yerelin mekânında öteki ile karşılaşan ve zorlanan sermaye sahibi hiç çekinmeden başka bir mekâna taşınma hakkına ve kolaylığına sahiptir. Böylece yerelde yaşanan sıkıntılardan ve oradaki

sorumluluklarından azadedir. Zaman ve mekân sınırlılıkları aslında sadece seçkinler için ortadan kalkmakta ve tüm toplumsal katmanlar için geçerli olmamaktadır (Bauman, 2014). Ancak Bauman'ın küreselleşme fenomenine karşı sınıf temelli yaklaşımını tek başına kabul etmek makul değildir çünkü meselenin kuşatıcılığını yani herkesi kapsayan tarafını göz ardı etmekte; tarihsel ve ekonomik bir okuma yaparak günün şartlarını analiz etmektedir. Hâlbuki zamanla maliyetlerin azalması ve toplumsal farkların göstergelerinin değişimiyle birlikte tüm bireyler, toplumlar ve toplumsal kesimler zaman-mekân sınırlarını aşacak hürriyete sahip olacaklardır.

Şu anda Irak'ta ya da Etiyopya'da yaşayan insanların zaman-mekân içerisindeki eylemleri sınırlandırılmıştır ama dünyanın gidişatı açısından gelecekte bir gün Iraklıların ve Etiyopyalıların da bunun parçası olacakları yani fiziksel sınırları aşacakları açıktır. Araba ya da uçak çok uzun yıllar boyunca herkesin sahip olamadığı ve kullanamadığı araçlar olmuştur. Ancak bugün gelinen nokta itibarıyla dünyada ve Türkiye'de neredeyse herkes bu araçlara ulaşabilir hale gelmiştir. 1990'lı yıllarda Türkiye'de uçağa binmek belirli bir ekonomik göstergeye sahip iken 2010'lu yıllarda bu durum önemini yitirmiştir. Benzer şekilde araba örneği de ele alınabilir. Bugün Afrika'nın birçok bölgesinde ve ülkesinde internete erişim ya yok ya da çok kısıtlı. Ancak zaman içerisinde internetin yaygınlaştığı görülmektedir. Bu konu hakkında daha birçok ulaşım ve iletişim aracı üzerinden örnek verilebilir.

Toplumsal düzen içerisinde esas olan nokta sınıfsal göstergelerin ve farkların daimî bir şekilde işlenmesi ve farkın hiçbir şekilde kapanmamasıdır.<sup>19</sup> Bugün arabaya sahip olanlar yarın internete sahip olamıyor; yarın internete sahip olanlar gelecekte açığa çıkan bir yeniliğe sahip olamıyor ama zaman içerisinde o teknolojik araçlar elde ediliyor. Bauman'ın eleştirisinde dikkati çeken asli nokta bugünkü farkın hız ekseninde işliyor olmasıdır ancak yarın kısa süreler içerisinde aşılabilen mekânsal serbestinin seçkinlere has bir durum olmaktan çıkarak genel bir hal alacağı ve farkın farklı şekillerde korunmaya çalışılacağı görülmelidir.

Mesafelerin aşılmasında belirli teknolojik araçlara ve ekonomik zenginliğe sahip olmak, farklı toplumsal kesimlerin mekânı aşmasını engelleyici faktörlerden birisidir. Böylesi bir yaklaşım doğru olmakla birlikte meseleyi çok dar bir sınır içerisinde ele alıp eleştirmektir çünkü bütüncül bir yaklaşım yerine sadece sınıf temelli ayırmadan hareket ederek mekânsal serbestiyeti inceler. Hâlbuki insanın kendisini ve dünyayı anlamlandırma biçimini kökten değişime uğratan, anlamın eriyip gitmesine, şeylerin tamamının dünden bugüne değişmesine, ortak bir zeminin kalmamasına neden olan bir süreç yaşanmaktadır.

Burjuva çağını farklı kılan, üretimin sürekli değişmesi, toplumsal ilişkilerin sarsılması, güvensizlik ve durmaksızın harekettir. Tüm yerleşik düzen, ilişkiler ve görüşler çözülürken, yeni oluşumlar da var olmadan eskirler. Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey de çöğneniyor ve kutsallığından arındırılıyor (Marx ve Engels, 2018, s. 55-56). Katı olan her şeyin buharlaşması ile zemin insanların ayaklarının altından kayıp gitmekte ve bu küresel bir biçimde yaşanmakta, sadece belirli toplumları ya da sınıfları ilgilendirmemektedir.

---

<sup>19</sup> Bourdieu toplumsal ayrımların nasıl hiç kapanmadığından ve belirli olgular geniş halk kesimlerine açılabilirse bile ayırımın sürdürülmesi adına yeni unsurların daima sürece dâhil edildiğinden bahsetmektedir. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Bourdieu, P. (2015). *Ayırım*. Ankara: Heretik Yayınları.

Marx'ın ifadesiyle tüm insanlar, katı olan her şeyin buharlaştığı sürecin hem öznesi hem de nesnesidir. Burjuva toplumunun inşa ettiği her şey yıkılmak içindir. Giysi, fabrika, makine, ev, kasaba ve şehir gibi “katı olan her şey” sonrasında dağıtılmak, parçalanmak üzere yapılır ki tekrar yenileri yerine konabilsin ve bu süreç sonsuza kadar böyle tekrar devam etsin (Berman, 2009, s. 128, 141-142). Dünyanın herhangi bir bölgesinde bulunan insanların bu süreçleri eşzamanlı biçimde yaşamıyor olması, bir süre sonra olsa bile yaşamayacağı anlamına gelmemektedir. Burada tezin iddiası nedeniyle de iletişim araçları vasıtasıyla hızlanan dünyaya ve mekânları aşmanın genel itibarıyla sorun olmaktan çıkmasına odaklanmak gerekir çünkü yaşanan süreç ister istemez dünyadaki herkesin gündelik yaşam deneyimlerini değiştirmektedir. Kitle iletişimi, küreselleşmenin itici gücü olması bakımından farklılıklara pek imkân tanımamakta, yerel olanı değersizleştirerek müzeliğe bir seyir nesnesine indirgemekte, sermayenin güdümünde ilerlemekte, mekânsal hareketliliği şimdilik belirli sınıflara özgü kılmaktadır.

Sonuç olarak bu tarihsel süreç modern dünyanın açığa çıkmasına neden olmuştur. Modern dünyayı ve düzeni anlayabilmek için karşılaştırmalı bir bakış açısına ihtiyaç olduğu için klasik dünyanın da anlaşılması gerekir. Tarihsel süreçler hem devamlılıklara hem de kopuşlara sahne olduğu için bir bütün içerisinde anlamlandırılmayı beklemektedir. Modernlik, tarihsel bir dönüm noktası olarak ancak klasik düzenle olan birlikteliği içerisinde anlaşılabilir. Bu dünyaların anlaşılmasının ardından ise nasıl bir zaman-mekân tecrübesine neden oldukları incelenecektir. Klasik-modern-postmodern üçlüsü tahlil edildikten sonra bu dönemler içerisinde insanın dönüşen zaman-mekân tecrübesine odaklanılacaktır.

## 2. KLASİK VE MODERN DÜNYADA ZAMAN-MEKÂN TECRÜBESİ

Klasik, modern ve postmodern arasındaki tarihsel açıdan kırılmaları ve devamlılıkları kitle iletişim araçları üzerinden okumak hem farklı bir bakış açısı sağlayacağı hem de ayrımın özüne ilişkin matematikselliğin görünebileceği en iyi alanlardan biri olduğu için çok değerlidir. Bu iddia daha da ileri taşındığında, klasik, modern ve postmodern arasındaki ayrımı kitle iletişim araçları üzerinden okumamak büyük bir eksiklik yaratacaktır. Tarihsel dönüşümleri kitle iletişim araçları üzerinden okumak, klasik, modern ve postmodern düzenin zaman-mekân tecrübesini açığa çıkarttığı gibi buradaki değişimleri de gözleme imkânı sağlayacaktır. Bu nedenle, bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın içine doğduğu dünyanın hem de bu dünyaya öncelik oluşturan klasik unsurların tartışmaya açılıp anlaşılması gerekmektedir. Kısaca modernliği kendi içerisinde anlamlandırmak mümkün olmayacağı için klasik düzenin ne olduğu, nasıl bir anlam ihtiva ettiği deşifre edilmeli, ardından da klasik ve modern karşılıklı biçimde anlamlandırılmalı ki bütünlüklü bir bakış açısı ortaya çıkabilsin. Modernlik anlaşılmadan modernliğin zaman-mekân tecrübesi de anlaşılamayacağı için tezin bu bölümünde öncelikli olarak klasik, modern ve postmodern düzene dair kuşatıcı bir yaklaşım sergilenecek, ardından, zaman-mekân pratiklerinin anlamı ve dönüşümü ele alınacaktır. Bir sonraki bölümde ise tüm bu bilgiler doğrultusunda sinema özelinde bir tartışma gerçekleştirilecektir.

### 2.1. Klasik Düzenden Modernliğe Geçiş

Kitle iletişim araçları klasikten modern dünyaya geçişi hem sağlayan hem de gösteren önemli bir unsurdur çünkü her türlü olgunun içeriğe dönüştürülmesini, öngörülmesini, hesaplanmasını ve zaman-mekânın fiziksel sınırlarının aşılmasını sağlamaktadır. Modern düşünce öncelikle evreni ve sonrasında da insanı bilinebilir kılmaya çalıştığı için kitle iletişim araçları dünyayı hem açıklama hem de ona düzen verme amacıyla kullanılmaktadır. Öncelikli olarak modernliğin açığa çıktığı tarihsel süreçte klasik olanın geri plana itildiği görülmektedir.

#### 2.1.1. Modernliğin Şafağında Klasik Düşüşü

Modern zamanların başlangıcı orta çağ sonrasına veya takriben 16. yüzyıl başlarına denk gelir. Modernlik kozmoloji, dini, bilimsel, felsefi, siyasal, kültürel, ontolojik ve epistemolojik açılardan geçmişten yani eski dünyadan büyük bir kopuşu ve yeni dünyaya geçişi ifade eder (Bağce, 2004, s. 6). İnsanın evrenle, kendisiyle ve tüm nesne âlemiyle kurduğu ilişkinin köklü biçimde değişiminin en bariz göstergesi iki farklı dünya algısı ve pratiği içerisinde açığa çıkmaktadır. Klasik ve modern dünya birbirinden tamamen farklı ontolojik ve epistemolojik bir zemine sahiptir. Burada açıkça olumlu ya da olumsuz biçimde yani her iki şekilde de yorumlanabilecek bir kırılma yaşanmıştır ve bu kırılma insanın dünyayla kurduğu ilişkinin değişmesine neden olmuştur.

Batı düşüncesini klasik (Antik Yunan ve Orta çağ) ve modern diye ikiye ayırmak mümkündür. Bunun kökenleri ise Antik Yunan felsefesine ve Hıristiyanlık kaynaklarına dayanmaktadır (Küçükalp ve Cevizci, 2009, s. 9, 19). Klasik ve modern iki ayrı ontoloji ve epistemoloji biçimini yansıtmalarına rağmen modern klasiğin her anlamda reddi ve karşıtı olarak tanımlamak ya da konumlandırmak doğru değildir çünkü her iki bakış da aynı kaynaklardan beslenerek yoluna devam etmiştir. Klasik ve modern düşünce belirli kırılma noktalarına sahip olmakla birlikte devamlılık gösteren yanlara da sahip olduğunu Vattimo benzer bir şekilde ifade etmektedir. Klasik dünya tanrılarla dolu olmadığı gibi modern dünya da nesnel açıdan verili bir düzen olarak kodlanamaz (Vattimo, 2012, s. 116). Klasik dünyanın aydınlanmamış bireysel ve toplumsal düzenini salt büyüün, mitin ve akıl dışının dünyası olarak değerlendirip modern dünyayı ise sadece akıl, bilim ve aydınlanma kavramları eşliğinde açıklamak mümkün değildir. Sürecin bütünselliği göz ardı edilmese bile tarihsel olarak modernliğin klasik ile ötekilik ilişkisi içerisinden kurulduğu açıkça görülmektedir.

Modern felsefe geçmişten tamamen kopma iddiasındadır. XVI. yüzyıldan itibaren bilimde ortaya çıkan başarılar, XVIII. yüzyılda Aydınlanma düşüncesine yol açmıştır. Aydınlanma ise sadece düşünsel bir hareket değildir çünkü bilimsel, kültürel ve toplumsal boyutları da vardır. Aydınlanma özel olarak Avrupa'da XVII. yüzyılın ikinci yarısı ile XIX yüzyılın ilk çeyreğine tekabül eder. Aydınlanmanın esas unsuru insanın aklına duyulan sonsuz güvendir ve bu yaklaşım desteğini bilimsel keşiflerden aldığı için eski, dini ve mitolojik olana savaş açmıştır. İnsanı hurafelerden, geleneklerden kurtarma iddiasındadır. Aydınlanma düşünürleri insanın her türlü problemi akıl yardımıyla çözebileceği inancındadırlar. Aydınlanma, Kant'ın ifadesi ile insanın ergin olamama halinden aklını kullanarak kurtulması ve erginleşmesidir. Aydınlanma düşüncesi genel olarak insanlığın geleceği hakkında çok iyimserdir çünkü evrenin rasyonel yasaları, insanın akli aracılığıyla bilindiğinde ve teorileştirilip kuşatıldığında kontrol altına alınabilecektir. Bir yandan da ölçülebilir, hesaplanabilir evren anlayışı mekanizm yoluyla açıklanır ve materyalist bir bakış açısı oluşturulur. Burada esas olan insanın aklını kullanıp bu yasaları keşfetmeye çabalamasıdır; sonrasında zaten yasalar aracılığıyla evrene düzen verecektir. Mesela toplumsal hayat düzene kavuşacaktır; özellikle bilimsel ve teknolojik gelişmeler bu duyguları sağlamlaştırmıştır (Küçükalp ve Cevizci, 2009, s. 134-140).

Klasik düzende teolojik yönelimler baskındır; insanlar Tanrının kendilerine yüklediği görevleri yerine getirmekle mükellef olduğu için kişisel irade dışlanmıştır; sadece Tanrısal olanın izi vardır. Bu bakış açısı aynı zamanda siyasal iktidarlara ve feodal düzene kolaylık sağlamıştır. Mesela Platon *Devlet*'inde (2011) ve daha birçok eserinde benzer bir yapıyı resmetmiştir. Herkes doğumundan önce belirli bir mayaya sahiptir ve bu mayaya göre de hayat içerisinde bir konuma sahiptir. Toplumsal düzenin hiyerarşilendirilmesi ve kademelerin önceden belirlenmesi ile insanın itiraz hakkı da ortadan kaldırılmakta; insan, kendi iradesini bir üst iradeye yani Tanrıya ve onun yeryüzündeki kurumsal temsilcisi olarak Kiliseye bağlamaktadır.

Orta çağ'ın temel inançları şöyleydi: Tanrı kâinatın yaratıcısıdır ve kâinat, Tanrı'nın koruması altında olan kurulmuş, kapalı ve sonlu mükemmel bir sistemdir. Tanrı'nın suretinden yaratılan insan en önemli canlıdır ve insanın görevi Tanrı'yı yüceltmektir. Tabiata ilişkin araştırmalar Tanrı'nın yüceliğini ve eserlerini ortaya koyacağı için Kilise de destekleyicidir. Kilise bu süreçte zaten hakikatin mutlak sahibidir ve tüm açıklamalar teolojik bir zeminden kaynaklanır

(Trusted, 2018, s. 38-39). On yedinci yüzyılın ortalarında ise daha farklı inançlar vardı: Orta çağ'ın inançları kaybolmaya ve yeni düzen oturmaya başlıyordu. Hıristiyanlık gücünü korusa da yeni düzen seküler bir form kazanacaktı. Tanrı kozmosu yönetiyordu ama yeni mekanik felsefe Tanrı'nın kâinata pek müdahale etmediğini düşünüyordu. Maddi dünya bilimsel araştırmaların birincil kaynağı oluyordu ve insan eylemleri, zihni ve teolojik açıklamalar konu dışı bırakılıyordu. Matematik gün geçtikçe belirli ölçümlere bağlanıyordu. Tabiat felsefesinin de matematik gibi mantığa dayalı olabileceği fikrinden hareketle gözlem ve deneyin önemi artmaktaydı. Dünyayı anlama sürecinde akla olan güven artarken, ilahi vahye olan vurgu azalıyordu (Trusted, 2018, s. 136-137). Teolojik açıklamaların yerini bilimsel metotlar almaya başlamış ve artık modern döneme doğru geçiş hızlanmıştır. Tanrı her ne kadar bilimsel açıklamaların içerisinde yer alsada eski belirleyici kuvvetini kaybetmekte ve dünya mekanik yasalar doğrultusunda çok daha kuvvetli bir biçimde irdelenmektedir.

Bugünkü kültürü şekillendiren ana unsur on altıncı ve on yedinci yüzyıllardır. İnsanların dünyayı anlama ve düşünce tarzları bu yıllarda şekillenmiştir. Batı'nın yeni zihniyeti ve kozmos anlayışı bu dönemde açığa çıkmış ve ana paradigmayı oluşturmuştur. 1500'lerden önceki Avrupa'da olan görüş birçok yerde olduğu gibi organiktir. İnsanlar büyük bir dayanışma içerisinde organik ilişkilerle yaşamaktaydı. Bu organik görüşün iki temel kaynağı vardı: Aristoteles ve Kilise. Uzun bir süre boyunca bilgi hem akıl hem de iman kaynaklıydı ve temel amaç denetimden ziyade nesnelere anlamını ve değerini fark etmektir. Ancak bu bakış on altı ve on yedinci yüzyıllarda ciddi bir biçimde kırılmaya uğradı; organik, canlı ve manevi evrenin yerini makine tarzındaki bir evrene bıraktı (Capra, 2018, s. 61-62). Yaklaşık olarak iki buçuk yüzyıldır fizikçiler, dünyaya mekanik bir bakışla baktılar. Onların düşünceleri genel itibarıyla Newton'un matematiksel teorisine, Descartes'ın felsefesine ve Bacon'ın ortaya koyduğu metodolojiye uygun düşecek biçimde gelişmiştir. Madde tüm var oluşun köküdür ve maddi dünya bir makinedir. Bu kozmik makine belirli parçaların bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Karmaşık olaylar açıklanırken onu oluşturan yapı taşlarına inildi ve mekanizma incelendi. İndirgemecilik olarak bilinen bu tavır bilimsel yöntemle eşleşmiştir. Tüm diğer bilimlerde de klasik fiziğin mekanik ve indirgemeci yaklaşımını kabul etmiştir (Capra, 2018, s. 55). Organik açıklamaların yerini mekanik bir düzene bıraktığı, evrenin tamamıyla kurulan ilişkinin dönüştüğü, fiziğin ve matematiğin etkin olduğu bir döneme geçildiği görülmektedir.

On altıncı yüzyıl Batı Hıristiyanlığının parçalanışı ve modern bilimin doğduğu huzursuzluk çağıdır. Yerleşik düzenin sarsıldığı ve yeni dünyaların ve fikirlerin önünün açıldığı bir dönemdir. On altıncı ve on yedinci yüzyılda yeni bir zihniyet doğmuştur. Burada keşifler, düşünceyi hızlandırdı ve Yunan el yazmaları antik dönemi açığa çıkardı. 1500 yılında Avrupa'nın sahip olduğu bilgi ile 1700 yılında Newton'un Principa'sı ile artık modern döneme geçilmiştir (Whitehead, 2018, s. 15, 21). Klasik dünyanın yerini artık modernlik almaya başlamış ve açıklamaların kaynağı dönüşüme uğramıştır.

Modern düşünce, Orta çağ düşüncesi gibi evreni harici referanslarla açıklamaya kalkmadan, varlık alanından hareketle her şeyi açıklamaya çalıştığı için bilimsel açıklamanın temelini deney ve gözleme dayalı nesnel bilgi oluşturmaktadır. Modern düşünce hakikati düşünen öznenin aklına indirgelediği ölçüde rasyonalist ve hümanist olduğu gibi aynı zamanda düşünen özne ve onun dışındaki nesnelere gibi bir ayrımı yaratmış olmasından ötürü de düalisttir. Tüm



bunların dışında modern düşüncenin bir anda ortaya çıkmadığı ve tarihsel bir süreci olduğu unutulmamalıdır. Rönesans, reform ve bilimsel gelişmeler Orta çağ'dan modern döneme geçişin tarihi basamaklarını oluşturmaktadır (Küçükalp ve Cevizci, 2009, s. 109-110). Tanrı'dan ya da herhangi bir ilahi noktadan hareketle evreni ve insanı açıklamaya çalışmak geleneksel dünyaya ait bir yaklaşımken, bu durum modernlik tarafından terk edilmiştir. Modern düşüncenin farklı alanlardaki tezahürü benzer neden-sonuç ilişkilerine sahiptir; bir sonraki bölümün başında modern sanatın imge anlayışı da bu bağlamda tartışılacaktır.

### 2.1.2. Rasyonel Öznenin Doğumu

Yeniçağın imge anlayışının kendisi dışında bir meşruiyet zemini yoktur. Bu meşruiyet doğal bir hak olarak görülmekte, görünenin ardında hiçbir bilinmedik alan bırakmadığı için de görmek ve bilgilenmek aynı anlama gelmektedir. Yeniçağın bilgisi görünenle görünmeyeni kesiştirmekte ve görünür ile görünür olmayan arasında herhangi bir mesafeye ya da aralığa imkân tanımamaktadır. Yeniçağ öncesi ikonalar ise hem görünen hem de görünmeyendir. Ancak Rönesans'ta merkezi perspektifin amacı imgenin mekânında sadece görünenleri değil görünmeyenleri hatta her şeyi kontrol altında tutmaktır. Bu ehlileştirme sürecinde bakan kişi, merkezi konuma yerleşmekte, egemenlik kazanmakta ve geriye kalan şeyler de bakışı tatmine zorlanmaktadır (Sayın, 2013, s. 16). Modernliğin insana ve bakışına atfettiği merkezi konum kendisi dışındaki her şeyin nesneleşmesine açıkça neden olmuştur.

Yeniçağ'da görünmeyen, geometrik uzay sayesinde tanımlanır ve bilinebilir hale getirilerek kontrol altında tutulur. Burada temsil, tıpkı kartezyen düşüncenin kendi kendisini düşünmesi gibi hakikati kendinde resmetmektedir (Sayın, 2013, s. 23). Evren, insan bilgisinin nesnesi haline getirilerek, bilinebilir ve kontrol edilebilir bir düzleme çekilmektedir. "... Dünyanın perspektifle yapılan temsili, bir teknik çizim yönteminden başka bir şey değildir" (Florenski, 2011, s. 124). Teknik açıdan resmedilebilir seviyeye indirgenen dünya ve nesnelere artık insanın akli ve saf görüşüyle dolaysızca bilgisine sahip olabileceği bir unsur haline gelmiştir.

Mesela Reform çağı insanlara tek başlarına ayakta kalabileceklerini ve kaderlerini çizebileceklerini göstermiştir. Artık insan yalnızdır ve kurtuluşunu kendisi sağlamalıdır; Tanrı'nın sözünü sadece Kilise değil bireyler de anlayabilir. Kurtuluş için ne vaiz ne de Kilise yardımcı olamaz. Dolayısıyla kurtuluş imgesinin ayinlerden kurtarılması, Katoliklik karşısında önemli bir kazanımdır. Eski İbrani Peygamberlerle başlayıp bugüne kadar devam eden süreç, kurtuluş aracı olarak büyüğü gören yaklaşıma karşı çıkararak dünyanın büyüünün bozulmasını sağlamıştır (Weber, 2017, s. 98-99). Kutsallık hem bir açıklama hem de yaşama formu olarak hayatın her alanından dışlanmakta ve dünyanın açıklayıcı merkezi tıpkı imgede olduğu gibi insan olmaktadır. Her türlü metafiziksel olgu ve inancın yeryüzünden dışlanma eğilimi Weber tarafından "kutsanmış olanın dünyadan elini eteğini çekmesi dürtüsü" (Weber, 2017, s. 123) olarak tarif edilmektedir.

Modern toplumu kutsal vahiye ya da ulusal öze dayanarak açıklamak mümkün değildir. Modernlik fikri Tanrı'nın merkeziliği yerine bilimi koymuştur; dine dayalı inançları da özel yaşamla sınırlandırmıştır. Bunların yanı sıra entelektüel etkinlik siyasetten ve dinden korunmalı; herkes yasalar önünde eşit olmalı, özel ve kamu idareleri birilerinin iktidar aracı

haline gelmemeli; özel ve kamu yaşamı birbirinden ayrılmalıdır. Modernlik çok güçlü biçimde akılcılaştırma ile ilişkilidir ve Batı düşüncesi akılcılığı bir adım öteye taşıyarak akılcı bir toplum yaratmak istemiştir. Akılcı toplumda akıl sadece bilimi yönetmez; aynı zamanda, insanların ve nesnelere de akılcı biçimde yönetilmesini arzular. Bu modernlik yaklaşımı toplumu hesaplanmış bir mimari yapı olarak görmekte ve akılcı araçsallaştırmaktadır (Touraine, 2016, s. 25-26).

Batı, modernliği devrim olarak ele aldığı için akıl, kendisinden başka herhangi bir kazanımı kabul etmemiştir. Akla ve bilimsel bilgiye dayanmayan inanç ve örgütlenme biçimleri dışlanmış ve kabul görmemiştir. Bu bağlamda yeniler/modernler, bilimsel bilginin modelini aradılar ve bu süreçte geçmişi, geleneği ve onlardan kaynaklı olduğu düşünülen eşitsizlikleri, mantıksız korkuları ortadan kaldıracaklarına inandılar. Batı'nın modernlik ideolojisi Kul ve Tanrı fikrini açıkça yok etmiştir. Modernler tarihin ya da toplumsal hayatın üst iradeye boyun eğmeyi gerektirecek bir durumu olmadığını hatta aksine doğal yasalara tabi olduğunu düşünür (Touraine, 2016, s. 28). Dolayısıyla klasik modernlik anlayışı, aklın özgürleşmesi ve devrimi olarak değerlendirilmektedir. Modernlik genel olarak çeki düzen vermekle, ticareti düzenlemekle, hukuku yaratmakla, geleneğe ve ayrıcalıklara karşı çıkmakla özdeşleştiği için tüm ikilikleri reddederek akılcı bir dünya yaratmaya çalışmaktadır (Touraine, 2016, s. 49).

Klasik dünyada insan, işlediği ilk günah ile akli tercihlerinin sonucunu acı bir biçimde tecrübe ettiği için akletmek çok makul görülmemekte ve Tanrıdan gelene itaat etmek en mantıklı olan olarak değerlendirilmektedir. Ancak Rönesans sürecinde Tanrısallığın bir kenara itildiği ve sahnenin merkezine insan geçtiği için dünyayı açıklama biçimlerinden deneyimleme pratiklerine kadar her şey değişmiş; özellikle dünyanın açıklanmasında insanın ortaya koyduğu kanıtlar ve akli deliller yeterli görülmüştür. Tanrısal ya da akıl dışı olarak değerlendirilen bir zeminden hareketle dünyayı açıklamak mümkün değildir. Klasik düşünce hiyerarşisinde önce Tanrı ardından insan ve en son tabiat gelirken; modern dönemde önce insan ve sonrasında tabiat gelmektedir. Bu süreçte Tanrı bilinemez kabul edilerek devre dışı bırakılmıştır.

Zamanında Katolik Kilisesinin “Tanrıyı ve Tanrının bilgisini bir ben bilirim” iddiası artık yeni nesil düşünürler tarafından üstlenildi. İnsan aklıyla hem Tanrıyı hem de Tanrı bilgisini bilebilir iddiası metafizik olarak nitelendirildi. Ancak zaman içerisinde ve özellikle David Hume ve Kant’ın eleştirilerinden sonra metafiziğin elenmesi ile “Ben tanrıyı ve tanrının bilgisini bilirim” iddiasının insana çok büyük geldiği ve bunu taşıyamayacağı anlaşılmıştır (Görgün, 2017). Klasik kategoriler içerisinde önce Kilise ardından da akli vasıtasıyla insan, her şeyi bilebilirdi ve buna metafizik denilmekteydi. Ancak metafiziğin elenmesi ile klasik, sonlu, kendi içine kapalı ve hiyerarşik dünya tasarımından vazgeçilmiş ve sonsuz, ucu açık, hiyerarşik olmayan modern dünya tasarımına geçilmiştir. Tanrısal olanın kenara itilmesi ile rasyonel özne tek açıklayıcı konuma geldiği için tüm zamansal ve mekânsal parametreleri anlamlandırmak ve açıklamak da insanın ehliyetine bırakılmıştır. Kendi kendini inşa eden insan aynı zamanda içinde bulunduğu dünyayı da inşa etmektedir.

Bu tarihsel kırılmanın en iyi izleklerinden birini Weber’de bulmak mümkündür. “Reformasyon akılcı Hıristiyan sofuluğunu ve yaşam metodunu manastırdan alıp dünyevi meslek yaşamına taşımıştır” (Weber, 2017, s. 188). Hıristiyan sofu açısından dünya dışına ait bir olgu dünyevi boyut kazanmıştır. Artık öte dünyanın tek başına bir anlamı ve önemi yoktur; aksine, içinde

yaşanılmakta olan dünyadan hareketle cennetin ya da cehennem inşası edilmesinin söz konusudur ve bu da çok yeni bir olgudur. Manastır sofuluğu ile dünya içi meslek sofuluğu arasındaki ilişkiselliği ilk kez Weber ifade etmiştir ve böylece “dünya içi sofuluk” (Weber, 2017, s. 139) anlayışı ile klasiğin yerini modern düşüncenin aldığı görülmektedir.

Sofu dindarlığın bireyler tarafından kabul edilmesi ile yeni bir yaşama biçimi oluşturulmuştur. Calvinist olan devlet Kiliseleri, bireysel güçlerin bastırılmasına neden olmuştur ancak sofuluğun kilise tarafından baskılanıp yönlendirilmesi ile tarikatların kişisel tercihe dayanan yapıları arasındaki farklılıklar unutulmamalıdır. O yüzden yeni hareketlenme kendisini tarikatlar üzerinden sürdürmüştür; bilfiil gönüllü katılımı ile iş yapmışlardır. Tartışmanın merkezinde insanın Tanrı tarafından “bağışlanma durumu” vardır ve bu bağışlanma artık kutsal ayinlerle gerçekleşmemekte; aksine, bağışlanma, gündelik hayat içerisinde, kişinin hayatını Tanrı’nın isteklerine göre akılcı biçimde şekillendirmesi ile gerçekleşmektedir. Yeni sofuluk biçimi her aklı başında varlıktan beklendiği için azizlere ait dinsel olgu, dünya dışında ve keşişler topluluğu içerisinde değildir; dünyada ve dünya düzeninin içerisinde yer almaktadır. Dünya hayatının öte dünyadan hareketle akılcılaştırılmasında sofu Protestanlığın etkisi vardır çünkü eskiden Hıristiyan sofuluk inzivaya çekilmiş ve gündelik hayata karışmamıştı. Ancak yeni durumda sofuluk, manastırdan çıkıp dünya hayatına karışmakta, gündelik hayatı şekillendirmekte ve dünya için hedefler belirleyerek yaşamı yeniden düzenlemektedir (Weber, 2017, s. 140-141).<sup>20</sup> Bu bağlamda modernlik, klasik düşünme biçiminden sıyrılarak, dünya dışını belirli ölçüler içerisinde bırakıp sadece dünyaya, akla, görülebilir ve sonuç alınabilir olana yönelmiştir. Metafizığe yani aşkın olana ait her şey dışarıda bırakılırken fiziksel açıdan bilinebilir ve kuşatılabilir bir dünya kavrayışına geçilmektedir.

### **2.1.3. Teolojik Dünyadan Aydınlanmacı Mekanik Dünyaya Doğru**

Modern düşünme biçimi, klasik düşünme biçiminin her anlamıyla farklılaşmasıdır; özellikle doğa anlayışındaki dönüşüm ve bilime atfedilen önemle birlikte bu yaşanmıştır. Modern düşünce teleolojik bağlarından koparılıp mekanik bir düzleme çekilmiştir; mesela Newton, mekanik sistemine dayalı bir fizik kuramı inşa etmiştir. Modern düşünmeyle birlikte eskiye güven kaybolmakta ve eski her anlamıyla sorgulanmaktadır. Modern bilimin zemini herkes tarafından kabul edilebilir ve yeniden üretilebilir olmalıdır. Bu bağlamda gözlemlenebilir, görüsel olan, dolaysızca bilinebilir olan ve fenomenal olan esas alınarak her türlü bilgi bu zemine dayandırılmaktadır. Artık hakikate gözlem ve görümler üzerinden ulaşılmaktadır. Dolaysızca var olduğu iddia edilen bu gözlem önermelerinden hareketle bilimsel olanın inşası ve kuruluşu gerçekleştirilmektedir. Modernliğin çıkışı dolaysız bilgiyle ilişkilidir (Çitil, 2017).

Modern dünyada düşünmek neredeyse test edilebilir bir olgudur ve nesnesi vardır. Test etmek sadece bilimsel bir zeminde gerçekleştiği için düşüncenin nesnesi ve yöntemi modern dönemde

<sup>20</sup> Weber’in amacı Protestanlığın dünyevileşme ve akılcılaşmayı nasıl kolaylaştırdığını göstermektir. Öte dünya fikrine dayalı çileci bir anlayış yerini dünya içi çileciliğe bırakmıştır. Öte dünyanın keskinleştirilmesi adına dünyadan el etek çekmek değil, aksine, dinin gerekliliği olarak dünyayı imar etmek söz konusudur. Kapitalist, salt para uğruna değil ama kendisine yüklenmiş görevi uğruna çalışan kişidir. Tüm bunlardan hareketle Weber’in modernlik yorumunda içinde yaşanan dünyayı şekillendiren ve etki altına alan bir öte dünya vurgusu hala vardır. Ancak modernliğin zamanla radikalleştiği ve öte dünya fikrinin yok olduğu sonraki süreçte rahatlıkla gözlemlenebilir.

bir hayli daralmıştır. Bu durum metafiziğe ait tüm konuların Kant'la birlikte bilimsel araştırmanın dışında kalmasına ve tartışılmamasına neden olduğu için buna da kısaca metafiziğin elenmesi denilmiştir.

Teolojik bir dünya tasarımına sahip olunan dönemlerde insanın tüm yapıp etmeleri ve varlığı a priori bir belirlenime sahipti. Ancak Rönesans döneminde yaşanan gelişmeler insanın kendinde bir anlamlılığa sahip olduğu düşüncesinden hareket ederek teolojik belirlenim yerine insanı merkeze almıştır. Burada çok açık bir ontolojik ve epistemolojik kırılma yaşanmıştır. Mesela zaman-mekân kategorileri açısından insanın merkezi konuma geçmesi ile kategorilerin insan tarafından şekillendirilebilir olduğu ortaya çıkmıştır. İnsan, var olan düzene tabi olmaktan ziyade aklın keşfettiği yasalar yöneliminde zaman-mekânı anlayabilmekte, yönlendirebilmekte ve bu durum tüm modern düşünme biçimini etkisi altına almaktadır.

Rönesans'ın mekân ve zaman kavramlarında yarattığı devrim birçok bakımdan Aydınlanma projesinin kavramsal temellerini atıyordu. Şimdilerde birçok insanın modernist düşüncenin ilk atılımı olarak gördüğü hareket doğa üzerinde hâkimiyeti insanın özgürleşmesinin ilk gerekli koşulu olarak kabul ediyordu. Mekân doğal bir 'olgu' olduğuna göre, mekânın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası haline geliyordu. Bu defaki fark, mekân ve zamanın Tanrı'nın haşmetini yansıtmak üzere değil, bir bilinç ve bir irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak 'İnsan'ın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyor olmasıydı (Harvey, 2014, s. 279).

Rönesansın zaman ve mekânda yarattığı değişim aydınlanma düşüncesini de doğrudan etkilemiştir. Zamana ve mekâna rasyonel biçimde bakıldığı için bunlar artık Tanrı'nın gücünün bir göstergesi değil, akli vasıtasıyla doğayı dönüştüren insanın kudretini göstermek için kullanılır (Özçınar, 2009, s. 91). Mesela 16. yüzyıl sonrası Batı düşüncesinde doğa/dış dünya, içi doldurulmuş ve belirlenmiş bir mutlak olarak kabul edilmiştir. Doğanın kendine ait belirli yasalarla mutlak biçimde işlediği fikrine duyulan inanç, toplumsal hayata bakışı belirlemiş ve toplumsal olanın da belirli yasalar doğrultusunda belirlenip açıklanabileceği ve hatta gerekli koşullarda yönlendirilebileceği düşünülmüştür. Bu düşünme biçimi özellikle Aydınlanmada kendini aşikâr etmiştir; fizik kanunlarına ve matematiğe duyulan inanç, bireyi ve toplumu da belirleme gayretine yönelmiştir.

Mekanik dünya tasarımının neticesinde doğal çevrenin ve tabiatın yani evrenin yerini insanın oluşturduğu yapay bir düzen almıştır. "Giderek doğal çevreden kopan insan bizzat kendisi tarafından oluşturulmuş bir çevrede yaşamaya başlamıştır" (Loo ve Reijen, 2006, s. 78). İnsanın kuralları koymaya başladığı bu düzende farklı bağımlılıklar açığa çıkmakta ve modernleşme vaat ettiklerini yerine getirememektedir.

Tabiatı fethetme ve kontrol etme isteği, modern insanın ayırt edici hususiyetlerinden birini oluşturduğu için (Mumford, 1996, s. 343) süreç içerisinde geçmişin yani geleneğe ait tüm olguların yerle bir edildiği ve modernliğin tek değer olarak kaldığı görülmektedir. Hiçbir değişim sancısız gerçekleşmediği için eski ile yeni arasında çok ciddi çatışmalar ve kırılmalar yaşanmıştır. Aydınlanma düşüncesi sürecin nereye vardırılmak istendiğinin bir göstergesi olarak sadece tabiatın değil, fenomenal olan her şeyin kuşatılmasına neden olduğu gibi eskiye ait her türlü değerlerin de yok edilmesiyle ilgilenmiştir.

Modernlik yapıcı olmaktan ziyade yıkıcı yanıyla ön plana çıkmıştır çünkü hayal ettiği gerçekliği inşa edememiş ama savaş açtığı kiliseyi, geleneği ve belirli otorite merkezlerini saf

dışı bırakabilmiş yani yıkıma uğratabilmiştir. Zaten “... modern Batı medeniyetinin Hıristiyanlıkla irtibatı, ona dayanmak olmayıp, ona karşı çıkmaktır; onunla dayanışma değil çatışma modern medeniyetin ayırıcı hususiyetini teşkil eder. Genellikle Batı medeniyeti Hıristiyanlığa karşı gelişmiş bir medeniyet olarak kabul edilir” (Görgün, 2018, s. 63). Eskiyle yeninin çatışması dini alanda görüldüğü gibi diğer alanlara da sirayet etmiştir ve Baudelaire’e göre modernlik büyük geleneğin kaybolmasına neden olduğu gibi yerine de yenisini koyamamıştır (Baudelaire, 2017, s. 193). Modernlik elde avuçta olanı tüketirken, yerine yenisini koyamadığı için farklı sıkıntılara neden olmuştur. Bunlardan bir tanesi doğanın yerini yapay çevrenin almasıdır.

Modernlik öncesi kültürlerin çoğunda, hatta büyük uygarlıklarda bile, insanlar çoğunlukla kendilerini doğayla birlikte değerlendirdi. Yaşamları, beslenmeyle ilgili doğal kaynakların elverişliliği, ürün ve hayvanların iyi ya da kötü durumda olması ve doğal yıkımların etkisi gibi doğanın değişken durumlarına ve kaprislerine bağlıydı. Bilim ve teknolojinin güçbirliğiyle biçimlendirilen modern endüstri, doğal dünyayı önceki kuşaklarca hayal bile edilemeyecek yollarla değiştirmektedir. Yerkürenin sanayileşmiş kesimlerinde –ve artarak, her yerde- insanoğlu yaratılmış bir çevrede, bir eylem çevresinde yaşar; bu çevre, kuşkusuz, artık yalnızca doğal değil, fizikseldir. Yine, yalnızca kentleşmiş alanların kurulmuş çevresi değil, diğer birçok yöre de insan eşgüdümü ve kontrolüne tabi olur (Giddens, 2018, s. 64).

Modernleşme genel itibariyle doğaya olan bağımlılığı azaltmakta ama teknolojik araçlara ve farklı olgulara insanı bağımlı kılmaktadır (Loo ve Reijen, 2006, s. 74, 91, 97). Modernleşmenin doğadan özgürleşimi bir ölçüde sağladığı düşünülebilir ama farklı türdeki bağımlılıkları göz ardı edilemez. Küçük sosyal bir ağ içerisinde yaşayan insanların ihtiyaçları ve talepleri o doğrultuda küresel sistemin parçası olmak farklı bağımlılık ilişkileri yaratmaktadır. “İnsanlar daha geniş sosyal birimler içine girdikçe ve birbirine bağımlı bir hale geldikçe, başkalarını daha fazla hesaba katmak zorunda kalmaktadırlar” (Loo ve Reijen, 2006, s. 115). Geleneksel toplumsal düzenin içerisinde barındırdığı farklı baskı noktaları var olmasına rağmen küçük ölçekli yapılar oldukları için bireysel var oluş pratiğine daha özgürce yer verdikleri söylenebilir çünkü bu yapılar kurallar silsilesi ile idare edilmemektedirler. Ancak modernleşme, daha önce değinildiği gibi, büyük formel ve akli yapılara ihtiyaç duyarak tüm bireysel ve toplumsal hayatı tahakküm altına alır. Modernlik, kurumların ve anonim yapıların ön plana çıkmasına neden olarak, büyük bir bağımlılık ağı yaratmıştır. Geleneksel olanın çözülmesi ile aklın ön plana çıkartılması sadece kurumları, piyasayı, tabiatı belirlemekle kalmamış, aslında insanı şekillendirmiştir. Doğal olanın yerini yapay olanın almasıyla, insanın kendi tabiliğinden feragat ettiği ve yeni çevresine uyum göstermek zorunda kaldığı açıktır.

Adorno ve Horkheimer açısından aydınlanmanın hedefi, insanları korkudan uzaklaştırmak ve efendi konumuna getirmektedir. Aydınlanma, dünyanın büyüsunü bozacak ve söylenceleri bilgi yoluyla ortadan kaldıracaktır. Bunun dışında herşeye ve özellikle de maddeye hükmedilecek; hesaplanabilir olmayan unsurlara kuşkuyla yaklaşılacaktır. Matematikleştirilmiş dünya inancıyla her türlü söylenceden de kurtulduğu düşünülmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 19, 22, 45). Bu düzen içerisinde her unsur ölçülebilir yani niceliğe dönüştürülebilir olmalıdır. Elde edilen verilerin ise gerçeğin en yalın hali olduğu düşünülmektedir.

Modernlik, tabiatın doğallığı ile bireysel ve toplumsal olanın doğallığını aynı şekilde temellendirerek evrensel hakikate ulaşıldığı iddiasındadır. Her şey aklın hegemonik yapısıyla ilişkilidir; özellikle Aydınlanma düşüncesinden itibaren akıl esas belirleyici güçtür.

“Aydınlanma epistemolojisi –rasyonalist ya da deneyci olsun- kesin ve mutlak bilgiyi yani nesnel bilgiyi amaçlayan temeller arayışı ile nitelenir” (Turan, 2011, s. 47). Hakikatin ve en iyinin bilgisine akıl yoluyla ulaşılabileceği düşüncesi, düzen kurmak adına zorbalığa başvurmaktan çekinmemekte ve neyin iyi neyin kötü olduğuna karar verebilmektedir. Akıl vasıtasıyla insan her şeyin ölçüsü ve ölçütü haline gelmiştir. Aydınlanma düşüncesi bağlamında aklın oynadığı rolü Kant şu şekilde ifade etmektedir:

‘Aydınlanma’, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir “ergin olmama” durumundan kurtulmasıdır. Bu ‘ergin olmayış’ durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa ‘insan kendi suçu ile’ düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisine değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğunu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır (Kant, 2015, s. 311).

Kant, mevcudun kendinde şey olarak var olduğunu ama insan aklının vasıtasıyla fenomenlerin inşa edildiğini düşünmektedir. İnsana ulaşan duyular vasıtası ve akletme yetisiyle insan fenomenleri kurgulamaktadır. Bu bağlamda insanın bir şeyi bilmesi, duyu verileri vasıtasıyla kendisine sunulanı inşa etmesidir. Kant, o güne kadar aklın nesnelere ve tabiata göre şekillendiği varsayımını ve bakış açısını değiştirerek nesnelere akla göre şekillendiği ve akıl tarafından inşa edildiği bir dönemi başlatmıştır. Böylece insan akıllı fenomenleri var etmektedir. 19. yüzyıla gelindiğinde Kant’ın sistemi, insanın aklıyla her şeyi kurduğu ve başka bir şeye ihtiyaç duymadığı bir anlayışa gelmiştir. Akıl sahibi varlık olarak insan, başka bir otoriteye ihtiyaç duymamaktadır (Görgün, 2018, s. 84-85). Bu durum Aydınlanma düşüncesi bağlamında insanın erginleştiğini ve kendi yeterliliğini elde ettiğini göstermektedir. Kantçı anlamda aklını kullanma cesaretini gösterebilenler modernlerdir ve ancak bu gerçekleşirse Aydınlanma vuku bulacaktır. Bütün insanlık tarihi ise basitçe metafizik ya da çocukluk dönemi olarak adlandırılabilir. İnsanın bu süreçte neden erginleşemediği ise birçok farklı tarihsel nedene sahiptir.

Mesela Kant’a göre doğa, insanları başkasının yönlendirmesinden kurtarsa da insanlar tembellik ve korkaklık yüzünden bir türlü erginleşemezler; bunu da kendi rızalarıyla gerçekleştirirler. O yüzden böylesi insanları yönetmek kolaydır. İnsanlar kendileri adına düşünen, karar veren birileri olduğu için rahat ederler. Yöneticiler de insanların ergin olmaması için her türlü adımı atarak süreci zorlaştırdığı için insanların ergin olmayıştan kurtulmaları güçleşir. İnsanın aklını kullanmasına izin verilmediği gibi bunu yapmaya pek niyeti de yoktur. Dogmalar ve kurallar, insanın erginleşmesi ve olgunlaşmasında sürekli sorun çıkartırlar. Bu yüzden insanların büyük çoğunluğu ergin olamamıştır ve aklını kullanmamaktadır. Kitle içerisinde de aklını kullanan sadece birkaç kişi vardır; kitle genel olarak erginleşmemiş insanlardan oluşmaktadır. Ancak aklını kullananların kitleyi değiştirmesine yöneticiler tarafından izin verilmediği için kamunun aydınlanması yavaşça olacaktır. Aslında devrimle büyük bir değişim yaratılabilse de düşünsel değişimler aynı hızda olmayacağı için kitleye sadece yeni önyargılar öğretilmiş olunacaktır. Aydınlanma için özgürlük gerekir ve bunun en zararsız hali de kitlenin önünde akıllı apaçık kullanabilmektir. Hayatın her alanında ise düşüncenin ve özgürlüğün önüne set çekilmektedir (Kant, 2015, s. 311-313).

Hâlbuki özgürce düşünmek, aydınlanmak ve erginleşmek kişinin olmazsa olmazıdır. Ancak Kant’a göre henüz aydınlanma yaşanmamıştır; olsa olsa aydınlanmaya doğru bir gidiş söz konusudur. Aydınlanma her ne kadar tamamlanmamış olsa da kendisini var ettiği süreç

boyunca insanlığı kuşatacak belirli yaklaşımlar, ideolojiler, değerler ve anlamlar üretmiş; bunların hepsini aklın ışığında evrensel olgular olarak kabul ettirmiştir.

#### 2.1.4. Kuşatıcı Anlam Örüntüleri

Aydınlanma düşüncesi bireyi, toplumu ve tabiatı şeffaf, ön görülebilir ve yönetilebilir olarak yapılandırmak; aklın egemenliğinde, kontrol ettiği bir düzende yaşamayı ve dolayısıyla akli her şeyin temeli, özü haline getirmeyi istemiştir. Aydınlanmanın nesnel bilgi arayışı sadece doğayla sınırlı değil aynı zamanda toplumsal düzen için de geçerlidir. Özne-nesne düalizminin sonucu olarak doğa ya da evren, üzerinde istenildiği gibi davranılabilecek malzemeye dönüşmüştür. Dünya artık insanın bir şekliyle içinde bulunduğu ve belirli niteliklere sahip bir yer olmaktan ziyade niceliğiyle ön plana çıkan ve matematik vasıtasıyla o niceliğin aklın belirlediği hedefler doğrultusunda işlendiği bir malzemeye dönüşmüştür. Dünyanın matematikleştirilmesi insanın hem bireysel hem de toplumsal hayatının formalize edilmesine ve nicel bir veri olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır. Özellikle Rönesansla birlikte başlayan ve Aydınlanma düşüncesi ile zirvesine ulaşan evrensel yasaları keşfetme ihtiyacı, yasanın keşfedildiği iddiası ile sonuçlanmış ve hem doğal hem de toplumsal hayat belirlenmeye çalışılmıştır; aklın aracılığı ile rasyonel edimlerin gerçekleştirilebileceği dünya tasarımı yapılmıştır. Bütün bu tarihsel süreci yani gelenekselden modernliğe geçişi Anthony Giddens şöyle açıklamaktadır:

... modern dönemle ilintili belirli bir süreksizliği ya da süreksizlikler toplamını vurgulamak istiyorum. Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde sökü� çıkarmıştır. Modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan daha etkilidirler. Yaygınlık düzleminde bakıldığında bu dönüşümler, küresel düzeyde toplumsal bağlantı biçimleri kurulmasında etkili olmuşlardır; yoğunluk açısından ise günlük yaşamımızın en özel ve kişisel özelliklerini değiştirme aşamasına gelmişlerdir (Giddens, 2018, s. 12-13).

Modernlik hiç kimseyi ya da hiçbir şeyi dışarıda bırakmamakta ve açıkça küresel bir etki göstermektedir. Artık "... yerel ile küresel, çözülmez biçimde birbirine geçmiş bulunmaktadır" (Giddens, 2018, s. 109). Modernlik, bireysel ve toplumsal hayatı kılcal damarlarına kadar etki altına almakta, bir yaşama ve düşünme biçimi olarak kendisini dayatmaktadır. Zaten modernliğin yaygınlığı ve yoğunluğu, geleneksel olandan uzaklaşmasına neden olmuş, şimdiyi ve geleceği belirleme kaygısı ile sonuçlanmıştır. Giddens modern kurumları da geleneksel olanlardan ayırt ederek benzer noktalara değinmektedir.

Modern toplumsal kurumları geleneksel olanlardan ayıran üç temel farklılık söz konusudur. Bunlardan birincisi değişim hızıdır; ikincisi değişim alanıdır, üçüncüsü de modern kurumların doğasıdır. Değişimin hızı tarihte hiç görülmediği kadar artmıştır ve özellikle de teknoloji alanında görülmektedir. Değişimin alanı ise yerel bir bölgeyle sınırlı kalmamakta ve tüm küreyi kuşatmaktadır. Üçüncü değişim modern kurumların doğasının kaynaklarıyla ilgilidir. Mesela üretim cansız kaynaklarla elde edilmekte ya da iş gücü metalaştırılmaktadır ve bunların hiçbiri tarihte daha önce yaşanmamış değişimlerdir (Giddens, 2018, s. 14). Modern kurumların hareketliliği ve küresel boyutu ağırlıktayken, geleneksel kurumlar daha statik ve yerel bağlamlar içerisinde kalmaktadır. Kurum kültüründeki bu açık kopuşlar modern ve geleneksel olan arasındaki ayrımı farklı boyutlarıyla göstermektedir. Modern ve klasik dünya arasındaki

farklılıkların göstergelerinden biri de anlam ve değerlerin bireysel ve kurumsal aktarımı ile ilgilidir.

Anlam, eskinin dünyasında toplumsal düzlemde var olurdu; bilgi hiyerarşileri ve değer sistemleri uygun formlar içerisinde gelecek nesillere aktarılırdı. Karmaşık olmayan toplumlarda, uzmanlar bu görevi yerine getirirdi. Anlam, toplumsal tarih içerisinde birikmekte ve kişiler tarafından ithal edilerek, gündelik hayatlarında kullanılmaktadır. Modern toplumlarda ise ithal etme olgusu yüksektir; mesela kitle iletişim araçları ile sunumu gerçekleştirilen şeylerden insanlar gerekli gördüklerini alarak kendilerinin kılarlar. İnsanlar gündelik anlam ve deneyim krizleri içerisinde yüksek değerleri yapılandıran kurum ve kişilerin belirledikleri yollar aracılığıyla, kendi hayatlarını krizden çıkarıp anlamlı hale getirmektedir (Burger ve Luckmann, 2015, s. 26-27). Klasik dönemin esas özelliği anlamı ve değeri bireyler üzerinden aktarmasıyken, modern dönemde aktarımın araçları değişmiş ve insanın yerini hem kurumlar hem de kitle iletişim araçları almıştır. İnsanlar artık her şeyi tecrübe etmemekte ya da bireysel olarak öğrenmemekte; anlam ve değer belirli yerlerde biriktirilerek aktarılmaktadır. Bu aktarımı gerçekleştiren en büyük aracı ise kitle iletişim araçlarıdır. Anlam arayışı her zaman devam ettiği için modern düzlemde anlamın nasıl elde edildiği kitle iletişim araçlarından bağımsız bir biçimde değerlendirilemez.

Anlamın üretimi ve birikimi sağlanarak, anlam nesnelleştirilmektedir (Burger ve Luckmann, 2015, s. 25-27). Bireylerin, gelenek ve toplum içerisinde elde ettikleri anlamın yerini modern dönemde belirli araçlar içerisinde sabitlenmiş anlamlar almaktadır. Anlam bireysel niteliklerini, ucu açıklığını ve değişim imkânını kaybederek kitlesel bağlamda kabul görmekte ve hatta gelenek haline dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Bu durum modernliğe özgü bir çabadır çünkü geleneksel toplumsal düzenin ilk oluşumunda yazı yoktu; yazının varlığı ile anlamın ve geleneğin sabitlenmesi ve belirli yazılı metinler aracılığıyla devamlılığı sağlanmıştır. Zaman içerisinde iletişim araçlarının gelişimi ile anlamı depolama ve sonraki nesillere olduğu gibi aktarmanın imkânı artmış ve bireylerarası boyutu aşarak kitlesel özellikler sergilemeye başlamıştır. Mesela insanlık tarihi içerisinde sesin ya da görüntünün aktarımı hem bilgiyi hem de anlamı depolamanın farklı yollarını sağlamıştır. Yaklaşık olarak 1450 yılında icad edilen matbaanın da ciddi bir değişim yaratarak anlamı metinler içerisinde aktarma imkânını sağladığı görülmektedir. Klasik dünyanın tecrübeye ve mitlere dayalı bilgisinin yerini modern dönemde daha kurumsal bilgilenme biçimi almakta ve bilginin aktarımını da görüldüğü gibi kitle iletişim araçları sağlamaktadır.

Bu süreçte kitle iletişim araçlarının ve büyük kurumların devreye girmesinin ana nedeni anlam krizidir çünkü klasik düzenin bireyden bireye aktarımını sağladığı anlam ve değerler silsilesi modern dönemde kırılmaya uğradığı için anlamın bireylerden bağımsız biçimde belirli kurumlarda depolanması ve kitlelere aktarımının sağlanması gerekiyordu. Klasiğin ortadan kaldırılması ile modern dünyada açığa çıkan anlam krizi böyle çözülmeye çalışıldı. Modernlikle birlikte açığa çıkan anlamın birikimsel doğası ve kitle iletişim araçlarının buradaki rolü, klasik düzenin insana sunduğu tek bir anlamın yerini anlamlar çoğulluğunun almasına ve bu çoğullaşma da bireyin anlam krizlerine neden olmaktadır.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Çoğullaşmanın kültürel, psikolojik, iktisadi ve siyasi birçok boyutu vardır ancak bu bölüm boyunca çoğullaşma



Modernitenin anlam krizlerinin esas nedeni “modern çoğulculuktur” ve bu çoğulculuk niteliksel olduğu kadar niceliksel de. Hayatın her alanında artış görülmektedir; nüfus, kentleşme, piyasa ekonomisi, endüstrileşme gibi. Kitle iletişim araçları da burada çoğulluğu teşhir etmektedir. Çoğulculuk yasalar vasıtasıyla sınırlandırılmazsa etkisi artacak ve “yapısal” anlam krizinin doğmasına neden olacaktır (Burger ve Luckmann, 2015, s. 53-55). Bu süreçte kitle iletişim araçları var olan her türlü değerini ya da söylemin önemi varmışçasına sunmakta ve insanları çoğul bir gerçeklik karşısında bırakmaktadır. Kitle iletişim araçlarıyla birlikte insanlar kendi yaşam alanlarını aşan ve farklı olan her şeyle karşılaşmaya başladığı için geleneksel toplumsal düzenin dar sınırlarından kurtulmuş ama bu sefer de karşısına çıkan ya da sunulan şeylerle yüzleşmek zorunda kalmaktadır. İletişim araçları ile sunulan her türlü unsur, benzer bir öneme sahipmiş gibi gözükmektedir ve unsurlar arasındaki seçim mantığı gittikçe zarar görmektedir. Reklamlar bunun en iyi örneklerinden biridir çünkü her reklam bir ürünü birbirinden çok da farklı olmayan şekillerde ama çokta önemliymiş gibi sunduğu için insanlar neyi neden seçmeleri gerektiğini bilemez bir hale gelmektedir. Gündelik hayatın her alanında niceliksek açıdan yaşanan çoğullaşma insanların tercihlerini zorlaştırmakta ve en basit kararlar bile uzmanlaşmaya ihtiyaç duyar hale gelmektedir.

Her ürünün, değerini, filmin ve anlamın içinde bulunduğu zemin benzer şekilde sayısal açıdan çoğaldığı için kuşatıcı anlam örüntüleri zarar görmektedir. Çoğulculuk mantığı içerisinde insanlar neyin ne olduğunu kestirememekte ve süreç postmodernliğe evrilmektedir. Modern çoğulculuğun fark yaratan esas yanı etki ve ulaşım gücünde yatmaktadır. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla bütün dünyaya ulaşımı sağladığı gibi bunu çok hızlı bir şekilde gerçekleştirebilmektedir. Modern çoğulculuk her türlü değeri, anlamı ve yorumu göreceli bir zemine hapsederken diğer açıdan da her şeyin değer kazanmasına neden olmaktadır. Bir anlamı diğer anlamdan ya da bir filmi diğer filmde daha değerli kılacak kuşatıcı açıklamaların yoksunluğunda her şey ister istemez eşitlenmekte ve aralarındaki farklılıklar açıklanamaz hale gelmektedir.

Modernliğin anlam krizi çoğulculukta yatmaktadır çünkü modern çoğulculuk var olan bilgi ve bilgilenme biçimlerine zarar verdi. İnsana ve dünyaya dair her şey sorgulama içerisinde bırakıldı, çoklu sorular ve yanıtlarla birlikte artık tek bir doğru ya da sorgulanamaz cevap kalmadı. Bir taraftan özgürleşme olarak değerlendirilen bu durum, aslında, insanların eski yaşama pratiklerine mesafeye yaklaşmalarına neden olarak anlamlandırma baskısı oluşturdu. Dolayısıyla çoğulculuk, insanların binlerce yoruma ve cevaba sahip olduğu bir dünyada kendilerini güvensiz ve kaybolmuş hissetmelerine neden olmuştur (Burger ve Luckmann, 2015, s. 60). Bu güvensizlik ve kaybolmuşluk hissi, aydınlanmış dünya tasavvuru yerine gittikçe dağılan ve kontrol edilemeyen postmodern bir dünya yaratmıştır. Artık her türlü yapının birbiriyle uyum içerisinde büyük bir sistemi oluşturduğu düşüncesi kabul edilebilir değildir çünkü bugün farklı eylem ve tepki alanlarının imkânı vardır. İnsanlar kendi içerisinde kapalı bir yapının sarmalı içerisinde değil daha esnek, hareketli ve değişken postmodern kültürün içerisinde yaşamaktadır.

---

ifadesi niceliksel artışı ifade etmekte; olumlayıcı bir anlamdan ziyade modernliğin neden olduğu ve sonrasında postmodernliğin niceliksel açıdan iyice arttırdığı sorun ya da kriz hali olarak değerlendirilmektedir. Çoğullaşma, verili toplumsal düzenin kabulünden ziyade çözülüp dağılmasını ifade etmektedir.

Buraya kadar anlatılanlar özetlenecek olunursa; modernlik, klasikle karşıtlık içerisinde kurgulanmış ve konumlandırılmıştır. Klasik ve modern dünya arasındaki zıtlığın açığa çıkmasının temel nedeni ise evrenin anlamlandırılma biçiminde yaşanan dönüşümdür. Modern dönemde düşünen öznenin bilebileceği, kontrol edebileceği hatta matematikselleştirebileceği bir dünya tasavvuru söz konusudur. Düşünen özne tüm bunları akli vasıtasıyla gerçekleştirmekte, erginleşmekte ve gene kendisinden hareketle tüm evrenin nesnel düzenini keşfederek aydınlanma sürecini tahakkuk ettirmektedir.

Modernliğin özne ile olan irtibatı onu klasik olandan kopartmaktadır çünkü düşünen özne ve onun keşfettiği yasalar klasik düşüncenin eseri değildir. Modernlik özne ve yasa fikrinin açığa çıkmasıyla, klasikten kopuşla, en sonunda da her türlü harici referansın yıkılması ve çoğullaşmanın açığa çıkmasıyla postmodernliğe doğru evrilmiştir. Bu sürecin merkezi noktalarından bir tanesini kitle iletişim araçları teşkil etmektedir çünkü kitle iletişim araçları modernliğin fikriyatını büyük bir hızla geniş kitlelere ulaştırmayı sağlamıştır; klasik döneme ait herhangi bir değişimin ne hızı ne de büyüklüğü bu ölçüde olamamıştır. Kitle iletişim araçları modernliğin yerleşmesine ve yayılmasına imkân sağladığı gibi bir yandan da postmodernliğin çoğulcu karakterine uygun bir alan olmuştur.

Modernlik net tanımlarla, gelenekle karşıtlık içerisinde, ilerlemeci ve aydınlanmacı düşünceyle ve nihayetinde de bütünsel, birleşik bir yapı olarak var edilmiştir. Modernlik her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu bir sistemdir; ekonomi hem politikayla hem de kültürle, politika da hem ekonomi hem de kültürle ilişkilidir. Hiçbir şeyin kendi içinde kapalı bütünselliği yani kendisine ait ve geriye kalan her şeyden ayrılaştırılmış bir yapısı yoktur. Ancak postmodernlik, aksi bir yönde ilerleyerek, tüm bağıntıların ve bağların koparılmasıyla var olmuştur. Artık ekonomi ne kültürü ne de politikayı; politika da ne ekonomiyi ne de kültürü belirlediği için postmodernlik dağılmanın ve çözülmenin adıdır. Birliğin dağılması modernliğin çözülmesine ve modernlikten belirli ölçüler içerisinde kopuş olarak değerlendirilebilecek postmodernliğin doğmasına sebep olmuştur. Küresel açıdan kuşatıcı söylemlerin (discourse) yerini yerel ve kültürel söylemlerin alması da bunun bir göstergesidir. Bu bağlamda modernlik evrenselleşmeyle ilişkili iken postmodernlik yerelleşmeyle ilişkilidir. Ancak hem modernliğin hem de postmodernliğin sahip oldukları, küreselleşme ekseninden vazgeçilmeden, sadece küçük farklılıklarla sürdürülmektedir.<sup>22</sup>

### **2.1.5. Modernliğin Radikalleşmesi Bağlamında Belirsizlik Kültürü**

Modernlik zaman içerisinde bazı kırılmalar yaşadığı için postmodern süreci, modernliğin kırılarak devam eden ana gövdesi olarak değerlendirmek mümkündür. Post-moderni, kelime anlamına uygun olarak modernliğin bittiği ve artık modernlik sonrası dünyada yaşandığı

---

<sup>22</sup> Bir önceki bölümde ve bu bölüm boyunca kavram kargaşası yaratmamak adına sadece modernlik ve postmodernlik ifadeleri kullanılmıştır. Bu ifadeler hem tanımlanmaya hem de insan hayatını doğrudan etkileyen sosyolojik boyutlarıyla birlikte ele alınmaya çalışılmaktadır. Ancak metin boyunca postmodernlik eleştirilerinin yapıldığı yerlerde postmodernizm ifadesi kullanılmamış ve postmodernliğin hem teorik hem de uygulama düzeyinde gerçekleştirdikleri tartışmaya açılmıştır. Tezin bu bağlamdaki ana meselesi ise modernliğin ve postmodernliğin vaat ettikleri dünya ile kitle iletişim araçları arasındaki ilişkiyi görünür kılmak olduğu için postmodernizm tartışmalarına esas olarak girilmemekte, ancak bu durum ne modernliğin ne de postmodernliğin olduğu haliyle kabul edildiği anlamına gelmemektedir.

şeklinde düşünmemek gerekir. Aksine bütünsel bir sürecin kopuşları ve devamlılıkları içerisinden okumak daha makul olacaktır. Mesela modernliğe ait bir unsur olarak bireyin konumu postmodern süreçte radikalleşmiş ve birey formel yapılara, her türlü değere ve bağlılığa olan inancını reddetmiştir. Burada akla gelebilecek dini ve milliyetçi akımlar ya da inanışlar postmodern yapının sapmaları olarak ve klasik düzene duyulan ihtiyaçla açıklanabilir. Postmodernliğin ana güzergâhı olmadıkları için esas vurgu daima bağlardan kurtularak özgürleşmek noktasındadır ve postmodern yapıya zarar vermedikleri yani tehdit oluşturmadıkları sürece küçük örgütlenme adacıkları olarak kalmalarında da herhangi bir sıkıntı yoktur.

Modern bireyin özgürleşme pratikleri postmodern dönemde birçok ilişkinin ve bağlılığın ortadan kalkmasıyla sonuçlanmıştır. Modernliğin tüm kuşatıcı söylemleri birer yük olarak görüldüğü ve postmodernlikte bunlardan kurtulunması gerekliliği ağır bastığı için postmodern birey her türlü bağlamı, ilişkiyi yitirmekte ve modern söylemin özgürleşme mitini mutlaklaştırarak modernliğin belirli ölçülerde devam ettirilmesine neden olmaktadır. Modern düşünce insanın aşkın olanla arasındaki mesafeyi açtı; insanın tek başına ayakta kalabileceği, hiçbir şeye ihtiyacı olmadığı ve aklının ona yetebileceği inancını işledi. Postmodernlik, modernliğin metafiziği elemesine benzer biçimde dünya içi bağları da elemeye çalışarak bireyi tamamen tek başına ayakta kalabilecek bir duruma sokmaya çalıştı.

Tüm bu süreçte Giddens'in ifadesiyle modernlikten çıkıp postmodernliğe geçişin gerçekleştirilmesi söz konusu olmadığı için yaşanan süreç mutlak bir kopuştan ziyade "modernliğin kendi kendini anlamaya başlaması" (Giddens, 2018, s. 52), sonuçlarının radikalleşmesi ve evrenselleşmesi (Giddens, 2018, s. 11, 55) olarak değerlendirilmelidir. Bu durumda modernliğin ötesine geçilmemiştir. Alain Touraine de postmodernliği, modernlik sonrası bir süreç olarak değerlendirmemekte ve yaşananları "modernliğin bunalımı" (Touraine, 2016, s. 228), "modernliğin çözülmesi" (Touraine, 2016, s. 129) ve "modernliğin tükenişi" (Touraine, 2016, s. 125) gibi kavramlarla ele alarak modernliğin mutlak biçimde bittiğine inanmamakta hatta modernliğin rehabilite edilmesi gerektiğini düşünmektedir. Az çok aynı anlamı ihtiva eden bu kavramsallaştırmalarla, her alan, olay ya da fenomen kuşatıcı ilişkiler bütünüyle ve neden-sonuçla bağlantılı şekilde açıklanamamaktadır.

Postmodern düzende her şey başına buyruk şekilde hareket etmekte ve herhangi bir şeyin başka bir şeyi neden ve niçin etkileyip etkilemediği belli olmamaktadır. Bunun ana nedeni modernliğin dünyayı açıklamak için kullandığı mekanik tasarımdan ve nedensellikten vazgeçilmesi olarak değerlendirilebilir. İki olay, olgu ya da durum arasındaki ilişkiler basitçe açığa çıkarılamamakta ve düzenin gittikçe daha karmaşık bir hal aldığı, çok küçük hatta mikro denilebilecek birimlere ayrıldığı, dolayısıyla da bu küçük unsurlar arasındaki ilişkilerin net bir biçimde tarif ve tasnif edilebilmesinin imkânsızlaştığı görülmektedir. Postmodernlikte kesişmelerin yerini kopuşlar; anlamlı ilişkilerin yerini de anlamsız olarak değerlendirilebilecek ilişkiler almakta hatta ilişki mantığının kendisi sorunlu hale gelmektedir.

Postmodern düzlemde modernliğin vaat ettiği her şey tersine dönmüş gibi gözükmektedir. Postmodern dünyada süreçler birlikte yürümeyen; aksine, her şey kendi içinde kapalı bir bütün olarak yoluna devam ettiği için büyük bir ayrışma ve karmaşa hüküm sürmektedir. Evrensel akıl söylemi de çökmüş ve yerini cüzi karar alıcı mekanizmalara bırakmıştır. İnançtan,

söylenceden, mitten kurtulma ve aklın aydınlatıcı ışığında buluşmak, gerçekliğini kaybettiği için yeniden mite, inanca ve söyleneceye geri dönüş başlamıştır. Özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısı bütün aydınlanma ve modernleşme düşüncesinin iflasını göstermiştir. David Harvey de bu kırılma anını Birinci Dünya Savaşına denk gelen 1914-1918 tarihi ile ifade eder. Akla duyulan güven, rasyonel birey ve özgürlük gibi kavramlar artık anlamını yitirmeye başlamıştır. “Nesnel düşünce, bir zamanlar belirgin olduğunu sandığımız bir dünyayı kusursuz bir şekilde açıklamıştı. Oysa bu düşünce dengesini yitirmiş, belirsiz bir dünyada geçerli değildir (uygun değildir)” (Baudrillard, 2005, s. 99). Artık insanın karşısına geçip nesnel şekilde belirleyebileceği ve tanımlayabileceği nesnel dünya söz konusu değildir çünkü temel yaşamsal motif belirsizliğe evrilmiştir.

Modernliğin parçalandığı dünyada farklılıkları birleştirebilecek herhangi bir ilke ortaya çıkmamıştır. XIX. yüzyılın ortasından XX. yüzyılın ortasına kadar geçen süre, akılcı dünyanın parçalanmasını gösterirken birleştirici bir model var edilememiştir. Kültürel ve toplumsal birliğin çözülmesi, aslında modernliğin yeni bir sürecine geçildiğini değil, aksine, modernliğin çözüldüğünü göstermektedir. Kiliseyle devlet ayrıldığından beri dinin kuşatıcı etkisi de kalmadı; temel ilkedeki belki de ilk defa yoksun kalınmıştır. Ancak bir yandan da geçmişe bakılmamakta ve özlem duyulmamaktadır. İşte bu sürecin ve dönemin adı postmodern (Touraine, 2016, s. 132-133). Belirleyici değerlerin yokluğu, her türlü konudaki ortaklaşalığa zarar vererek toplumsallaşma ve çözüm imkânlarını yok etmektedir.

Her türlü söylemin kendi üstüne kapandığı ve göndergesinden yoksunlaşıp sadece kendi göndereni haline geldiği düzlemde, tüm çelişkiler çözümsüz bir hal almaya başlamaktadır çünkü alternatifler arasından hangisinin seçilmesinin doğru olacağı konusunda ortak değerler ve kararlar kalmamıştır. Bu sebeplerden ötürü modernliğin parçalanmasına ve kaosa karşı kuşatıcı bir kültürel evren yaratabilmenin imkânları araştırılmalıdır. Kaostan deneyimin ve değerlerin çoğulluğuyla çıkılırsa, belki, çoğulculuk ve hoşgörüyü dayalı bir toplumsallık örgütlenebilir. Modernliğin kopmuş parçalarının her birinin yeniden diğerleriyle ilişki kurması sağlanmalı ve sadece kendisine değer atfeden yapısı kırılmalıdır (Touraine, 2016, s. 136-137). Modernliği yeniden inşa etme çabalarının dışında modernliğin neden olduğu en büyük sorunlardan biri belirsizliğe doğru evrilen postmodern süreçtir. Modernlik vaat ettiklerini gerçekleştiremeyerek kontrol mekanizmalarını yitirerek belirsizliğe neden olmaktadır. Benzer şekilde özne de hâkimiyetini kaybederek nesnenin hükümranlığına imkân tanımaktadır.

Modernlik belirlilikle, postmodernlik ise belirsizlikle ilişkili bir yapıya sahiptir. Lyotard'ın ifadesiyle postmodern tutum üst-anlatılara yani meta-söyleme karşı inançsızlık olduğu gibi aynı zamanda meşruiyetsizleştirmedi de. Zaten üst-anlatılardan sonra, meşruiyetin aranabileceği bir yer kalmıyor (Lyotard, 2014, s. 7-9). Postmodern tavır kuşatıcı ve belirleyici anlam örüntülerini ortadan kaldırarak belirsizliğe evrilmiştir. “Bundan böyle geçerli olan oyun kuralı: moleküler ve rastlantısaldır. Gerçek, anlam ve hakikatse çok nadir karşılaşılan istisnai şeylere – bir başka deyişle gizemli şeylere dönüşmüşlerdir” (Baudrillard, 2005, s. 64). Her şeyin önceden belirlendiği modernliğin yerini belirsizlik biçimi olarak postmodernlik almıştır. Böylece “radikal belirsizlik” (Baudrillard, 2012a, s. 12) hayatın tüm alanlarına sirayet ederek belirlenimin güven verici evrenini yok etmektedir. Her şey belirsizleşmekte ve toplumsal belirlenimcilik de anlamını kaybetmektedir (Baudrillard, 2012a, s. 26). Baudrillard, Kötülüğün

Şeffaflığı metninde de benzer bir şekilde çağdaş dünyayı kesinlikten yoksunluk ilkesiyle ve belirsizliğin devrimiyle tanımlamaktadır (2012b, s. 42, 45). Belirsizliğin hüküm sürdüğü düzende gerçek kaybolmakta, rastlantılar hüküm sürmekte ve anlam dağılmaktadır; bu süreçte her türlü asli form ve özne-nesne gibi ikilikler de bozulmaktadır.

Mesela tarih ilerlemeci mantıkla ele alındığında sadece ilerde olana ve sürecin sonuna gelmiş olana değer verilir. Tarihin ilerlemeci bir perspektiften okunması tarihin tekdoğrultulu biçimde görülmesini sağlar. Ancak modernlik, tarih tekdoğrultulu biçimde ele alınamayacak hale geldiğinde sona ermiştir (Vattimo, 2012, s. 10). Tarihsel açıdan iki sıkıntı söz konusudur: Zamansal anlatı Batı merkezli inşa edilmekte ve başkasına söz söyleme hakkı tanınmakta; ikinci sıkıntı ise tarihin ilerlemeci bir perspektifle kurgulanmasıdır. Ancak tarihin gidişatı ve söylemin inşası açısından tek bir yönün ve doğrunun ortadan kaybolması ile modernliğin postmodernliğe doğru evrildiği görülmektedir. Bu noktada Giddens’in ifadesiyle postmodernlik ve tarih arasındaki ilişki şöyledir:

Hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinmeyeceğini keşfetmiş durumdayız çünkü epistemolojinin önceki tüm “temelleri”nin güvenilir olmadığı ortaya çıkarılmıştır; ‘tarih’te erekselliğe yer yoktur ve dolayısıyla, ‘ilerleme’nin hiçbir versiyonu kabul edilebilir biçimde savunulamaz; ekolojik kaygıların ve belki de yeni toplumsal hareketlerin giderek artan önemiyle birlikte yeni bir toplumsal ve siyasal gündem ortaya çıkmış bulunmaktadır” (Giddens, 2018, s. 50-51).

Modernliğin sonunu hazırlayan unsurlardan biri, tarihi tek doğrultulu düşünmenin imkânsızlaşmasıdır çünkü küresel ölçekte yaşanan sıkıntılar –birinci ve ikinci dünya savaşları– tarihin ilerlemeci perspektifle ele alınamayacağını göstermiş hatta geleceğin beraberinde geriye gidiş anlamına da gelebileceği görülmüştür. Kitle iletişim araçları da merkezileşmiş bakış açılarının dışına çıkarak farklı seslerin var olabileceğini göstermiş; altkültürlere kendi sözlerini söyleme hakkı tanımış ve bu durum postmodernliğin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Sistemin farklılıklarla ne kadar yer verdiği ve farklı olanın kendisi olarak kalıp kalamadığı ayrı bir tartışma konusudur. Ancak süreç “büyük anlatılar”ın parçalanması (Lyotard, 2014, s. 35) ve minimal ölçekli yerel anlatıların bunların yerini alması ile devam etmiştir. Postmodernliğin ruhuna uygun olarak, tek biçimli her türlü açıklama değerini yitirmekte; tek olanın yerini çokluk almaktadır. İkili yapıların kategorik olarak reddi ve çoğullaşma postmodernliğin özünü oluşturmakla birlikte beraberinde başka sıkıntıları da getirmektedir.

Postmodern dönemde klasik epistemolojik bakışın kabul ettiği özne ve nesne yani bilen ve bilinen arasındaki ayırım ortadan kalkmıştır. Öznenin merkezi bir noktadan ya da perspektiften hareketle sabit/değişmez nesnelere tanımlama ve açıklama kudreti geçerliliğini kaybetmiştir. Bir noktadan hareketle gerçeğin bilinebileceği fikri postmodern dönemde kabul görmediği gibi böyle bir iddiada bulunmak bile söz konusu değildir. Artık daha göreceli bir noktadan hareketle hem öznenin hem de nesnenin karşılıklı biçimde birbirlerini inşa ettikleri bir süreç yaşanmaktadır. Baudrillard’ın ifadesiyle insan, edilgen konumda bulunan nesneyi keşfetmiyor hatta nesne insanı keşfediyor; bugünlerde insanın nesneyi inşa ettiği gibi, nesne de insanı inşa ediyor (Baudrillard, 2012a, s. 28; 2013, s. 53, 57).

Karar verici öznenin yerini ne yaptığından habersiz, verdiği kararları bile neden ve niçin aldığını bilmeyen, sonuçlarını da öngöremeyen özne almıştır. Doğa yasalarına duyulan inanç sarsılmış ve görelilik gibi kuramsal yaklaşımlar öznenin merkeziliğini ve belirleme kudretini elinden almıştır. “... nesne özneyi kırılıma uğratar ve bütün teknolojilerimizi kullanarak, kendi

mevcudiyetini ve rastlantısal formlarını sinsice dayatır. Oyunun efendisi artık özne değildir, ilişki tersine çevrilmiş gibidir” (Baudrillard, 2012c, s. 39-40). Nesne edilgen değildir ve onun da kendine ait yapıp etmeleri ve tercihleri vardır. Öznenin hâkimiyeti yitirmesi ve nesnenin kontrolü ele geçirmesi söz konusu olduğu için nesne edilgen değildir (Baudrillard, 2005, s. 65-66). Kartezyen öznenin mutlağı bilme imkânı yerini kültürel dil oyununa bırakmakta ve nesne, anlamını, ancak görecelilik içerisinde kazanmaktadır. Her şey, anlamını ve değerini diyalektik biçimde aynı anda hem kazanmakta hem de kaybetmektedir.

Eskiden insan üretici ve belli bir tarihselliğin yaratıcısı konumundaydı; şimdiyse artık makinalarıyla değiştirdiği bir doğanın önünde değildir; tümüyle bir kültür dünyasının, herhangi bir tarihsel göndergesi olmayan bir imler ve diller kümesinin içinde erimiştir. Bu da her zaman yaratı ve çoğu zaman da aklın çalışması fikriyle bir arada anılan Özne fikrini kesin ve kalıcı bir biçimde parçalar gibidir. Bireysel kişilikten toplumsal yaşama kadar her şey, ama her şey parçalanır (Touraine, 2016, s. 245).

Özneye birlikte tüm asli unsurlar, bağlamlar ve çeşitlendirme imkânları da yok olmaktadır. Bu süreçte her şey karşılıklı biçimde birbirini inşa etmektedir; gözlemci gözlemlediği şeyle birlikte anlam kazanmakta, deney, deneye söz konusu olan madde ile birlikte kendini doğrulamaktadır. Her süreç, ilişki ve tanım, doğası gereği keyfileşmekte ve bağlama göre bir anlama kavuşmaktadır.

### **2.1.6. Kategorik Açıdan Tanımların Belirsizliği**

Asli bağlamın dağıldığı ama yapay bağlamın esas belirleyici olduğu ve her şeyin kendi geçerliliğini o bağlam içerisinde kazandığı yeni bir durum söz konusudur. Herhangi bir üst-anlatı ya da yöntem geçerliliğini kaybetmekte ve onun yerini sonsuzca çoğalan anlatıların ve yöntemlerin var olduğu postmodern epistemoloji almaktadır.

İktisadi büyüme, siyasal özgürlük ve bireysel mutluluğun koşulları artık bize, benzer ve birbirine bağımlı görünmüyor. İktisadi stratejilerle bir toplum, kültür ve kişilik türü oluşumunun birbirinden ayrılması çok çabuk gerçekleşti; postmodernlik fikrine adını veren ve bu fikri tanımlayan da o ayrışma oldu. Modernlik, geleneksel toplumlar ve kültürü modern toplumlar ve kültürün karşıtı olarak sunarak ve her tür toplumsal ya da kültürel olguyu gelenek-modernlik çizgisi üzerindeki yeriyle açıklayarak kültürle ilerlemeyi birbirine bağlamışsa, postmodernlik işte bu bağlanan şeyleri birbirinden ayırır (Touraine, 2016, s. 236).

Her şeyin birbirinin yerine geçmesi ile şeylerin orijinal özelliklerinden ve bağlamından vazgeçilmekte; her şeyin cinselleşmesi, estetikleşmesi ve politikleşmesi aynı anda gerçekleşmektedir. Ancak her şey politik olduğunda hiçbir şey gerçekten politik olamamaktadır; her şey cinsellik olduğunda hiçbir şey cinselliğin özelliklerine sahip olamamaktadır; benzer bir durum her şeyin estetik bir değer kazanmasında da yaşanmaktadır (Baudrillard, 2012b, s. 15-16).

Bütün kategoriler karşılıklı olarak birbirine bulaşabilir, her alanın yerine bir diğeri geçebilir: Türlerin karışması. Cinsellik artık yalnızca cinsellikte değil, başka her yerdedir. Politika politikada değildir artık, tüm alanlara mikrobunu saçmaktadır: Ekonomi, bilim, sanat, spor.. Spor da sporda değildir artık; iş hayatında, cinsellikte, politikada, genel anlamda performansın üslubundadır. Mükemmelliğin, gücün, rekor kırmanın ve çocuksu bir kavram olan kendini aşmanın sportif ölçütünden her şey etkilenmiş durumdadır (Baudrillard, 2012b, s. 14).

Postmodernlikte, modernliğin belli başlı kalıplarının yıkıma uğratılıp yeniden inşa edildiği ve bunun da durmaksızın devam ettiği görüldüğü için hiçbir şey kendisi olarak kal(a)mamakta ve değişime uğramaktadır. Baudrillard’ın ifadesiyle her şey “trans-politik, trans-seksüel, trans-

estetik” bir hal almaktadır (Baudrillard, 2012b, s. 16). Klasik formun yıkıma uğratılması özü de ortadan kaldırdığı için politika sadece siyasal hayatı ilgilendiren bir olgu değildir; aksine, hayatın tüm ilişkileri politik bir düzleme çekilip oradan hareketle kurgulandığında politika da trans-politik olmaktadır tıpkı trans-estetik gibi. Her şeyin birbirinin yerine geçebildiği ve ikame edilebildiği bir dönemde indirgenemez, reddedilemez ya da biri diğerinden daha önemsiz olarak değerlendirilemeyecek olan özneler bolluğu yaşanmaktadır. Bu bağlamda postmodern özne belirsizliğe ve parçalanmışlığa gebe dir.

Postmodern süreç öznenin merkeziliğini yıkararak her türlü açıklayıcı teorik yaklaşımı reddetmekte ve bu durum meta-teorinin ve klasik açıklama biçimlerinin de reddi anlamına gelmektedir. Nesnel zemin arayışının ve kuşatıcı teorik açıklamaların kabul edilmediği bu süreç; nesnellüğün anlamını yitirdiği, tek bir bilimsel yöntemin yerine binlerce farklı yorumun ve bizatihi yorumun kendisinin değerli görülmesi ile son bulur. Bu süreçte postmodern epistemoloji, yorum bilimini yani hermenötüğü bir yöntem olarak ele almaktan ziyade bir yaşama biçimi ve asli form olarak sunmaktadır. Anlam ancak yorum içerisinde açığa çıkmakta, herkese göre değişmekte ve geçerlilik kazanmaktadır. Sabit bir anlamdan ziyade anlamlar da özneler gibi çoğalmakta hatta sonsuzlaşmaktadır. Anlam, gösteren ve gösterilen arasında durmaksızın yeni baştan inşa edilen bir süreç olarak değerlendirildiğinde varılan yer, sabit bir anlamın olmadığı ve her açıklama biçiminin doğruluğunu kendi içinde taşıdığı yönündedir. Artık anlam, modern dönemde olduğu gibi gösterenle gösterilen arasındaki ilişki de değil aksine metinlerarası ilişkiler ve referanslar içerisinde açığa çıkmaktadır. Ancak burada sabit bir nokta olmadığı için anlam, her referans sistemi içerisinde yeniden inşa edilmektedir. Yerinden edilme ve belirsizlik içerisinde çoğullaşma sadece anlam için değil daha farklı birçok unsur için de geçerlidir; zaman-mekân pratikleri ya da öznenin konumu da böyledir.

Ortak zeminin ve belirlenimlerin kaybolduğu postmodern zeminsizlikte, her şey bir dil oyunundan ibaret görülmekte, anlam buharlaşmakta ve gösterenlerin oyunu içerisinde, bir nokta olarak anlık biçimde açığa çıkıp kaybolmaktadır. Anlamın ve gerçeğin neredeyse yok olduğu ve görünüşlerin egemenliğindeki postmodern dünya, var olan olarak kendisini sunmakta ve her açıklama biçimi, modernliğin tersine, kendi haklılığını ve meşruiyetini kurmaya çalışmaktadır. Ancak her açıklama da bir dil oyunu ve yorumlama biçimi olarak ele alındığı için her yaklaşım haklılığını ve doğruluğunu a priori olarak bünyesinde taşır hale gelmektedir. Meta teorilerin ve açıklama biçimlerinin geçerliliğini yitirdiği ve belirsizliğin hâkim olduğu postmodern düzlem, her şeyin makul ve makbul olduğu bir dünya tasarımı ile sonuçlanmıştır.

Aslında post-modernizm şimdiye kadar gerçek bir teori olmaktan ziyade gerçeklik hakkında bir perspektif olarak varolagelmıştır. Bu perspektif, radikal bir çoğulculuk ve ileri giden bir görecelilikten (rölativizm) hareket etmektedir: Birleştirici bir hakikat ve birlik düşüncesinin her biçimini post-modern düşünürler yadsımaktadırlar. Birlik yerine farklılıkları önplâna geçirmektedirler (Loo ve Reijen, 2006, s. 200).

Tek bir açıklamanın doğruluğundan ziyade her türlü açıklama biçimini kendi göreceliliği içerisinde kabul eden postmodernlik, bu yaklaşım biçiminin zeminini nasıl kurgulamakta ve kabul edilebilir bulmaktadır? Postmodern yaklaşımın kendisi de çoğulculuk iddiası ile tekçi bir yaklaşım sergilemekte ve kendi eleştirdiği bakış açısıyla eşleşmektedir. Postmodernlik aslında bir yanıyla reddettiği her şeyi tersinden üretmektedir. Mesela her türden farklılığı değerli görmek ve hiçbirini birbirine üstün tutmamak yeni bir meta-teoridir. Herhangi bir meta-teoriyi

yadsımak için yerine bir başkasının ikame edildiği açıkça görülmektedir. Tüm farklılıkların kabul edildiği ve kendinde bir değere sahip olduğu düşüncesi de aslında a priori bir olgudur. Ancak bu durum her türlü değer ve zeminin kaybolmasıyla ortak bir tavrın geliştirilememesine neden olmaktadır. Tüm bu tarihsel süreç bireysel ve toplumsal hayatı direkt etkilemekte; her türlü tecrübenin zeminini küresel ölçekte büyük bir hızla belirlemektedir.

Bugün sürecin vardığı yer postmodernliğe ait unsurların hayatın her alanında değer görmesidir. Fiziksel unsurlar, özellikle de insanın zaman ve mekân deneyimi açısından ciddi bir dönüşüm yaşamış ve diğer alanlarda olduğu gibi soyutlaşma temayülü göstermiştir. İnsan tecrübesi fiziki olandan uzaklaşarak soyut göstergerlerin alanına gün geçtikçe daha fazla dâhil olmakta ve tüm yaşamsal zemini bu soyutlaşma üzerinden kurmaktadır. Buraya kadar anlatılanlar ile klasik, modern ve postmodern tanımlanmış oldu. Dolayısıyla bu tarihsel dönemlendirmeler içerisinde zaman-mekâna giriş yapmak ve tartışmanın bundan sonraki kısmı olarak zaman-mekânı genel hatlarıyla sunmak gerekmektedir.

### **2.1.7. Klasik ve Modern Zaman-Mekana Geçiş**

Zaman-mekân<sup>23</sup> bir bütündür ve ayrılamaz. Bu bütünlük zaman veya mekânda meydana gelen herhangi bir değişimin diğerini de etkilediğini göstermektedir. İnsanın eylemleri de zamandan-mekândan bağımsız değildir çünkü insan belirli bir zaman-mekâna doğmaktadır.

İnsan kendi varlığını ancak zaman-mekân içerisinde keşfedebilir; insani ve toplumsal ilişkiler de indirgenemez biçimde zaman-mekân içeriğine sahiptir (Çağan, 2007, s. 139). Bireysel ve toplumsal olan her şey zaman-mekân tarafından belirlenmekte ve bazı gündelik ifadeler konuya açıklık getirmektedir: “Her şeyin bir yeri ve zamanı vardır”. Bu söylem insanın gündelik hayatında zaman-mekân pratiklerinin olanca kuvvetini göstermekte; doğru ile yanlış ayırt etmenin imkânını zaman-mekân kalıpları belirlemekte ve açığa çıkartmaktadır. Benzer bir durum gündelik hayatın akışı içerisinde farklı şekillerde tezahür etmektedir.

Zaman-mekân insanın gündelik hayatı içerisinde kendisini konumlandırmasını sağlar; toplumun kurucu unsurları arasındadır ve insanın içinde bulunduğu dünyayı anlamlandırmasına yardımcı olur (Özçınar, 2009, s. 90). Zaman-mekân herkesin tecrübe ettiği bir şey olduğu için evrenseldir ve insanlar farkında olsa da olmasa da her şey zaman-mekân içerisinde gerçekleşmektedir. Zaman-mekânın algılanmasında ve insanın gündelik pratiklerinde bir devrim yaşandığı da açıktır. Bütün insani deneyimler zaman-mekân içerisinde gerçekleştiği için, bu deneyimi anlamlandırabilmek adına ortak bir zaman-mekân kavramsallaştırmasına ve şuuru ihtiyacı vardır. Ancak meselenin kavranmasında farklılıklar mevcut olduğu için bu farklılıklar klasik ve modern olarak sınıflandırılacaktır.

Klasik dönemin temel özelliği zaman-mekân ikilisini birbirinden ayırmaması ve ona belirli ölçüler içerisinde kutsiyet atfetmesinde yatmaktadır. Ancak modern dönem, özellikle Aydınlanma düşüncesinden itibaren kutsalı def etmesi ve bunu büyü bozumu (disenchantment) olarak ilan etmesiyle birlikte zaman ve mekânı birbirinden koparmış ve iki ayrı fenomen olarak

---

<sup>23</sup> Zaman ve mekân metin boyunca tek bir kavramı ifade ettiği düşünüldüğü için yazılış biçimi de bu parçalanamazlığı vurgulamak adına zaman-mekân şeklindedir. Bir arada kullanılmadığı vakit metnin içeriğine uygun biçimde iki farklı kavrama atıfta bulunulduğuna işaret etmektedir.



ele almaya başlamıştır. Klasik dünyada zaman-mekânın sınırları yapay olmayacak şekilde belirli ancak sınırların dışında ön görülemez ve kontrol edilemezdir. Klasik dünyada zaman-mekân insanın tahakkümü altında olmadığı için insan, zaman-mekânın pratiklerine boyun eğmiştir. Modern dünyada ise zaman-mekân sorunsallaştırılarak aşılması gereken bir olgu olarak değerlendirilmekte; ulaşım ve iletişim araçları vasıtasıyla sınırlandırılmakta ve kontrol edilmektedir. Klasik dönemin toplumdan topluma değişen zaman-mekânının yerini modern dönemde herkes için geçerli ve standardize edilmiş zaman-mekân almıştır.

Klasik dünyada tabiatla uyumlu zaman-mekân söz konusu olduğu için zaman ve mekân, mekanik ya da teknik bir birim değildir. Dolayısıyla zaman-mekâna boyun eğilmekte, insanın varlığı bu birliktelik ve tabiiyet içerisinde açığa çıkmaktadır. İnsan, yaratmadığı zaman-mekân içerisinde ve müdahalesinin azami derecede olduğu bir düzende yaşamaktaydı. Klasik düzenin zaman tecrübesi günün vakitleri yani güneşin hareketleri ile doğru orantılıdır. Güneşin doğuşu ve batışı günü belirlerken güneşin batışı ile dış mekânın yerini iç mekânlar alır. Aydınlatma sistemlerinin olmadığı göz önüne alındığında, gece vakti dış mekânlar büyük tehlike arz etmektedir. Belirli ihtiyaçların giderilmesi gündüz gerçekleştirilmekte ve geceye pek iş bırakılmamaktadır. Bu bağlamda güneş, aydınlatmayı sağlayarak sadece yaşanacak zaman dilimini değil aynı zamanda mekânı da belirlemektedir.

İnsanın zaman-mekân tecrübesi hem kendisiyle hem de dünyayla, aslında bütün nesnelere kurduğu ilişkiyi değiştirmektedir. Mesela aydınlatma sistemleri ile insanın mekânsal sınırları genişlemiş ve hareket kabiliyeti artmıştır. Ancak aydınlatma sadece mekânı değil aynı zamanda yaşanabilir zaman dilimini de genişleterek insanın güneşle kurduğu zorunlu ilişkiyi kökünden değiştirmiştir. Gündelik zamanın belirlenmesinde zorunluluk aşamasından keyfiyet aşamasına geçiş yaşandığı açıktır. Aydınlatma ile günün sınırları güneşin sınırları olmaktan çıkmış ve insanın yapıp etmelerine yeni bir zamansallık dâhil olmuş ve zamanın sınırları genişlemiştir.

Zaman ve mekân arasında belirli farklılıklar söz konusudur. Mekân görülebilirdir, üç boyutludur, belirli yönlere sahiptir ve yan yanadır. Zaman ise ardışıktır, soyuttur ve genel itibarıyla geçmişten geleceğe doğru akmaktadır. Mekân duyularla anlaşılabilir; görülebilir, koklanabilir ve dokunulabilir. Buradan hareketle zaman dolaylı olarak anlaşılırken, mekân somut olarak kavranabilir (Kleinkecht, 2007, s. 19, 21). Zaman ve mekânın arasındaki bu temel farklılıklar dönemseller olarak değişim göstermektedir.

İlkel kültürlerde ve tarım kültürlerinde insan yaşamı doğa ile iç içe ve bağımlıdır. Kent ve sanayi kültürlerinde ise insan geleneksel biçimiyle doğadan koparken, doğa giderek üzerine özenle titrenen bir sahne dekoruna, geçmişe özlemin simgesine dönüşür. Parklarda, saksılarda, evcil süs hayvanlarından, duvarları süsleyen resimlerde, belgesel filmlerde yaşanır ve yaşatılır. İleri sanayi toplumlarında doğanın bıraktığı boşluğu makine teknolojisinin ürünü yapay bir çevre artan ölçüde doldurur. Bu toplumlarda makineler –hepsi dememek gerekirse-birçok hayvan ve bitkiden daha aşınadır. Teknoloji, oluşturduğu yapay çevre ile çağdaş insanı somut çevresindeki doğadan uzaklaştırırken, yıldızları, gezegenleri yaşam çevresinin bir parçası haline getirmeye başlar (Zillioğlu, 1986, s. 22).

Mesela geleneksel toplumlar açısından zaman-mekân pratiği gündelik hayatın parçasıdır ve belirli araçların aktarımı ile anlaşılmaz çünkü gündelik hayat tabiatla iç içe olduğu için zaman-mekânı şekillendiren de tabiatın kendisidir. Modern dönemde ise belirli teknolojik araçların dolayımı ile ancak zaman-mekân tecrübe edilmektedir. Klasik dönemde özellikle güneşin ve ayın hareketleri ile ortaya çıkan mevsimlerin belirlediği bir gündelik hayat söz konusudur.

Doğal olarak mevsimler, gündelik hayatın zaman-mekân pratiklerini belirliyor ve insanlar da ona göre davranıyor.

Geleneksel toplumlarda zaman ve mekân toplumsal yaşama içkin olduğu ve herhangi bir dolayım olmadığı için bulunulan “yer”in coğrafi niteliklerinin, ikliminin ve mevsimlerinin doğal ritmiyle ilişkilidir. Modern toplumlarda zaman ve mekân soyuttur ve ekonomik parametreler tarafından belirlenir. Geleneksel toplumsal yaşamda “orada bulunma” her şeyi belirler çünkü insanın gündelik yaşam alanı temas edebildiği zaman ve mekânla sınırlıdır (Yırtıcı, 2005, s. 59, 68).

İnsan, zamanı çevresindeki değişim ile fark eder. Doğa sürekli bir devinim ve dönüşüm içinde olduğu için zaman evrenseldir ve insanlar doğadaki gözlemlerinden hareketle zamanı yıl, mevsim, ay gibi birimlere bölerek yaşamını düzenlemiştir. Geleneksel toplumlarda zaman daha yavaş akarken, çağdaş toplumlarda insan zamana yetişmeye çalışır. Geleneksel düzende tarıma ve doğal çevreye, çağdaş toplumlarda ise teknolojik üretim ve yapay çevreye göre belirlenen yaşam biçiminin farklı zamanları söz konusudur (Zıllıoğlu, 1986, s. 22-23). Zamanın deneyimlenme biçimleri toplumlara göre değişir.

Modern dönem öncesinde her kültürün kendine ait zamanı hesaplama yöntemi vardı ve gündelik hayat içerisindeki zaman hesaplamaları daima uzamla ilişkiliydi ve kesinlikten uzaktı. Zamanla hakkında edinilen bilgiler ya uzamla ya da döngüsel doğa olaylarıyla belirlenirdi. Ancak mekanik saatin varlığıyla birlikte zaman, uzamdan kopmuştur. Diğer örnekte takvimin standartlaşmasıdır çünkü takvimle birlikte herkes aynı tarihi dönemi yaşamaya başlamıştır. Eskiden belirli bölgelere has zamanlar söz konusu olduğu gibi devletlerin kendi sınırları içerisinde bile zamansal birlikleri yoktu (Giddens, 2018, s. 24-25). İnsanın zamansal düzeni sağlamak adına ilk icadı takvimdir. Takvim öncelikli olarak tüm toplumların, sosyal kurumların ve sosyal grupların hayatlarını düzene sokabilmelerini ve zamansal açıdan düzenli şablonların var olmasını sağlar. Takvimin zamansal temeli yıl, ay ve hafta düzeninde sağlanırken, gün ve saat bazında gerçekleştirilemez (Zerubavel, 1985, s. 31). Klasik dünyada gün, 24 saatlik zaman dilimi üzerinden hesaplanmadığı ve genellikle takvim kullanıldığı için saate dayalı matematikselleştirme modern dünyaya özgü anlayışın ürünüdür. Giddens’in de ifade ettiği gibi klasik ve modern düzenlerin zaman ve mekân pratikleri birbirinden çok farklıdır.

Doğayla birlikte yaşayan, doğayı kutsal kabul eden, zamanı da doğadan hareketle fark eden toplumlar ile doğayı tahakküm altına alan, zamanı mekândan koparan modern toplumlar birbirinden farklıdır (Eşli, 2012, s. 15). Klasik toplumsal düzende zaman, doğanın yani mekânın parçasıyken, modern dünyada zaman ve mekân arasındaki ilişki kopmakta; zaman hızlanmakta, mekân ise dağılmaktadır. Klasik, modern ve postmodern düzenler ana hatlarıyla sunuldu; buradan itibaren bu dönemler içerisinde zaman-mekânın anlamı, nasıl şekillendiği ve insanın

zaman-mekân ile kurduğu gündelik tecrübi ilişki şu ana kadarki bilgiler doğrultusunda değerlendirilecektir.

## 2.2. Zaman Tecrübesinin Hızlanması

Zaman insan için bilinemezdir; onu yaşayarak tecrübe eder ama sözcüklerle tanımlamaya kalktığında ortak bir tanıma ulaşmak neredeyse imkânsızdır (Okumuş, 2010, s. 128). Zaman, hayatın vazgeçilmez unsurlarından biri olarak insanın doğumu ve ölümü arasındaki süreci anlamlandırmasında ona yardımcı olur. Modernlik açısından ise zaman kapalı, sınırları belirli, çizgisel ve ilerlemecidir. Bu düşünme biçimi her ne kadar inkâr etmeye çalışsa da Hıristiyanlığın zaman algısından izler taşımaktadır. Zamanın başlangıcının ve sonunun olması tüm dinlere ve Hıristiyanlığa da aittir. Çizgisellik, salt ilerleme düşüncesi ile ilişkili gibi gözükse de aslında dünyanın bir başlangıcının ve sonunun olması, Hz. İsa'nın kurtarıcı Mesih olarak dünyaya tekrar geleceğine inanılmasına işaret etmektedir. Doğrusal ve başı sonu belli olan zaman anlayışının, ilerleme ve aydınlanma düşüncesine kaynaklı ettiği de iddia edilebilir.

İlerlemeci tarih anlayışı ilk defa Fransız Aydınlanması içerisinde Turgot tarafından dile getirilmiştir. Evrensel ilerlemeye, özellikle de bilimsel alana dayalı anlayışa ve bilginin birikimselliğine inanç söz konusudur. İnsan gün geçtikçe daha mutlu bir dünyaya kavuşacaktır. Bu bağlamda modern düşünce lineer tarih anlayışına sahipken, Antikçağ'da tarih, döngüsel ve tikel olayların yaşandığı bir alandır. Modern tarih anlayışı Hıristiyanlığa benzemekle birlikte onun sekülerleştirilmiş boyutudur. Bazı düşünürler böyle düşünmemekte ve modern batının tarih anlayışını her şeyden bağımsız ve tarihte ilk defa böylesi bir bakışın ortaya çıkması olarak değerlendirirler (Küçükkalp ve Cevizci, 2009, s. 147-150).

Tarihselliği içerisinde zaman özellikle aydınlanma ve ilerleme fikriyle birlikte üçlü bir sacayağına oturtulmuştur; geçmiş-şimdi-gelecek. Bu durum kronolojik zaman olarak değerlendirilmektedir ancak zamanın ontolojik bir yanı olduğu için geçmiş, şimdi ve gelecek yeryüzündeki bütün insanların gündelik deneyiminin asli parçasıdır ve kaçınılmazdır. Ancak geçmiş, şimdi ve gelecek gibi farklı adlandırma biçimleri tam olarak gerçeği yansıtmamaktadır çünkü dile ait bir form içerisinde ifade imkânı bulan zamansal pratikler aslında iç içe geçmiş ve birbirlerinden ayrılamazlardır. Her ne kadar tasnif etme ve inceleme kaygısıyla zaman mefhumu üçe ayrılabilir da iç içe geçmiş bir bütünü oluşturmaktadır. Geçmiş ya da gelecek şimdiki zamanın ayrılmaz parçası olduğu gibi gelecek ya da şimdiki zaman da geçmişin ayrılmaz parçasıdır. Zamansal birimler iç içeyken ve gündelik tecrübede birbirlerinden ayrılmaları mümkün değilken modern anlayış bu durumu değiştirmiş ve insan hayatının merkezine sadece şimdiki zamanı yerleştirmiştir. Modernliğin, zamansal anlayışta yarattığı bu kırılmanın beraberinde neleri getirdiği ilerleyen bölümlerde detaylıca tartışılacaktır.

İnsanın var oluşu tüm zamansal birimleri ayırt etmeksizin eş zamanlı bir biçimde gerçekleşmektedir. Şimdinin içerisine yedirilmiş geçmiş ve gelecek zaman bunun en bariz göstergesidir. Takiyettin Mengüşoğlu'nun ifadesiyle bugün, gelip geçici bir zaman değildir; aksine yaşananları düne ve yarına bağladığı için şimdi, kendisiyle birlikte dünün ve yarının da belirlenimleri altındadır. İnsan daima zamanın üç boyutu ile etkileşim halindedir (Mengüşoğlu, 2017). Ancak modern bilincin belirlenimci bakış açısının yansıması olarak geçmiş-şimdi-

gelecek kavramları birbirlerinden kopuk, soyut ve eş külliler olarak değerlendirilmektedir. Hâlbuki zaman tecrübesi kültürel, dini, bireysel ve toplumsal birçok faktöre bağlıdır ve çok boyutludur.

Zamanın toplumsal boyutu kültürden kültüre değişebilir. Mesela Afrika ve Orta Amerika'da haftalar beş günlüktür. İnkaları'nın haftası sekiz günken Yaruba'nın haftası on altı gündür. Endonezya'nın kendi içerisinde bile on çeşit hafta mevcuttur; bu haftalar bir gün ile on gün arasında değişmektedir (Atkinson, 1997, s. 20). Klasik dönemde zaman tecrübesinde belirli farklılıkların var olduğu açıktır; ancak modern dönemde, yerelliklerin ve farklılıkların törpülenip evrensel zamana geçildiği görülmektedir. Zaman deneyimlenirken aslında zaman dışı tecrübelerden hareket edilir; mesela zamanın tecrübe edilmesinde en büyük kırılmayı mekanik bir araç olan saat gerçekleştirir. Saat vasıtasıyla zaman, kültürel ve yerel özelliklerini kaybederek evrenselleşir. Öncelikli olarak saat, tek bir zamansal ölçeği tüm yerelliklerin üstüne çıkartmakta ve zamanın kendisinden hareketle bilinmesini sağlamaktadır. Klasik dönemin ve toplulukların zamanı kendi yerellikleri içerisinde bilme şekilleri saat vasıtasıyla belirlendiğinde, o yerel unsurlar yok olmakta ve kişiden kişiye ya da toplumdan topluma değişmeyen küresel ölçekli zaman inşa edilmektedir. Modern dönemde herkesin kullanmaya başladığı saatin zamanı, zamanı açığa çıkartan mekânsal unsurları ve bağları ortadan kaldırdığı için zaman-mekân bütünselliğinin kırılmasına neden olmuştur. Zamanın saate dayalı nesnel ayırımında pozitivist bakış hükümandır; bireylerin ve toplumların zaman tecrübeleri artık ciddi şekilde küresel ölçekte belirlenmektedir.

Zamansal pratikler toplumsal yapılar tarafından özellikle de modern dönemde daha baskın bir şekilde belirlenmektedir. Batılı toplumlarda bireysel zaman pratiği derinlemesine planlanmakta ve uygulanmaktadır. Bireysel zamanın oluşturulmasını sağlayan asli unsur ise sosyal yapılardır. İş, aile, dini kurumlar gibi her sosyal alan, kendi zamansallığını yaratır ve bireyler de bu yapılara tabi olarak zamanlarını saat, gün ve hafta gibi en ince ayrıntısına kadar belirlemektedir (Parsons, 2012). Dolayısıyla öznel zamanın yerini nesnel ya da kamusal zaman almakta ve bu durum hayatın tüm alanlarını etkisi altına almaktadır. Mesela iş yerinin kişiden talep ettiği 9-5 çalışma pratiği sadece hafta içini belirlemekte aynı zamanda hafta sonunu da etkilemektedir. Sabahları erkenden kalkıp işe gitmek ve orada çok yüksek bir performans göstermek zorunda olan kişi, akşam kendisini çok yormamalı ve erkenden yatıp uymalıdır. Bu durum Parsons'ın da ifade ettiği gibi sadece iş hayatında değil diğer sosyal yapılarda da aynen geçerlidir. Aile ya da dini kurumlar, kendi zamanlarını talep etmekte ve geriye kalan zamanın kendisine referansla bölümlenmesini sağlamaktadır.

Bundan ötürü sadece çalışma değil boş zaman da örgütlenir. Rasyonel dinlenceye dönüşmüş olan boş zaman planlanmakta, hesaplanmakta ve bölümlere ayrılmaktadır. Modern toplumsal süreçler, insanları zaman tarafından disiplin altına almakta ve zamansal öznelere dönüştürmektedir (Urry, 2015, s. 18). Sosyal hayat içerisinde zamanın bu şekilde bölünmesi sadece bireyleri değil toplumları da etki altına alır. Bireysel zaman daima toplumsal pratiklerle ilişkilidir; mesela bayramlar, festivaller ve yıldönümleri önemli zamansal köşe taşlarıdır.

... zamanın bir zihniyet oluşturduğu söylenebilir. Bu noktada zamanın insanların düşünce, ideoloji ve davranışlarını meşrulaştırmada istihdam edildiği; sözgelimi olayların, gücün, iktidarın, asabiyetin, milliyetçiliğin, ırk üstünlüğünün zaman; tarih veya geçmiş ile izah edildiği, meşrulaştırılabildiği söylenebilir. Olayların, gücün, iktidarın, etnik üstünlüğün, asabiyetin vs.

zaman ile, tarih veya geçmiş ile meşrulaştırılması da, zamanın sosyal boyutuna işaret etmektedir (Okumuş, 2010, s. 144-145).

Bireyler ya da toplumlar zamansal akış içerisinde tek bir yöne akli ya da duygusal gerekçelerle yüklenirlerse kopukluklar meydana gelir; sadece geçmişte, bugün de ya da gelecekte hapsolurlar. Toplumların zamansal pratikleri mesela geçmişle kurdukları irtibat bugünlerini etkilemektedir. Zamansal açıdan gelecek düşüncesinin dağılması ile şimdiki zamanda da krizler yaşanmaktadır. Gelecek duygusunun zarar görmesi ile geçmişe yönelme ve takılıp kalma söz konusudur. Geçmiş duygusunun yoğunluğu ile geleceğe güvenle bakmak ise bir başka sonuçtur. Her türlü zamansal birim arasındaki ilişkide yani geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir yöne doğru kayma yaşandığı takdirde diğer zaman birimleri etki altına alınmakta ve anlamları değişmektedir.

Mesela anlık zamanın yükselişi nostalji duygusunu hareket geçirmiştir. Geçmişe ait her şey, her türlü kalıntı değer görmektedir. Ancak mirasın bu şekilde endüstrileşmesi güncel olaylardaki yanlışların sistematik bir biçimde fark edilememesine neden olduğu için geçmiş idealleştirilmektedir. Gelecek, anlık zaman ve öngörülemeyen risklerle güven kaybına uğratılmaktadır. Bu durum geçmişin sığınak muamelesi görmesine ve geçmişe ait her şeyin yeniden değer kazanmasına neden olmaktadır. Geçmiş pastiş bir forma, steril ve güvenli hale getirilerek metaya dönüştürülmektedir (Urry, 2015, s. 322-324). Görüldüğü gibi zamansal birimler arasındaki kopuşlar ya da ağırlık merkezindeki kaymalar farklı sıkıntılara neden olduğu için öncelikli olarak şimdiki zaman ve ardından da diğerleri tartışılacaktır.

### **2.2.1. “Şimdi”nin Mutlaklaştırılması**

Şimdinin zamansal birim olarak modern toplumlardaki karşılığı “şimdide asılı kalmak” ya da “sürekli şimdiki zaman” biçimlerinde tanımlanabilir çünkü şimdiki zaman ne geçmişe ne de geleceğe atıfta bulunarak kendinde bir varlığa sahiptir. Kapitalizmin şekillendirdiği toplumsal düzende şimdi, hiçbir zaman geçmişin parçası olmamaktadır; şimdiki zaman kendi içerisinde asılı kalmakta ve her daim orada hareket etmektedir. Her türlü nesnenin ya da maddenin yazgısının geçmiş olduğu bir düzende insanın yazgısı şimdi içerisine hapsedildiği için insan ne geleceğe ne de geçmişe yönelebilmekte ve “şimdide asılı kalmak”tır. Bugün iletişim ve ulaşım araçları vasıtasıyla şimdiki zaman, her daim yeniden üretilmekte; geçmiş ve gelecek arasında herhangi bir salınma izin verilmemektedir.

Mesela televizyon ve televizyonun zamansal açıdan dili, her türlü içeriği yeniymiş ve şimdiye aitmiş gibi sunmaktadır. Dün yaşanmış bir olay, şimdi televizyon ekranlarından sunulmakta ve gün boyunca aynı haber birçok kez sanki şimdi oluyormuşçasına gösterilmektedir. Bir hafta önce gösterilmiş haber tekrar gösterildiğinde tıpkı yeni ve şimdikiymiş gibi sunulmaktadır. Hâlbuki bir süre önce tekrar aynı haber verilmişti. Geleceği ilgilendiren haber içerikleri için de benzer durum söz konusudur. Yarın gerçekleşecek bir olay, şimdiki zamanda sunulmakta ve gerçekleştiği esnada da şimdiki zamanı eşzamanlılık içerisinde dünyanın her yerin ulaştırmaktadır. Televizyon ve sinema gibi birçok kitle iletişim aracı için geçmiş ve gelecek, zamansal birimler olmaktan ziyade şimdiki zamanı kuvvetlendirmek için gene şimdiki zaman içerisinde kullanılan unsurlara dönüşmektedir. Böylesi bir zamansal tecrübeyi yaratan

modernlik fikri, her zamansal birimin şimdiki zaman içerisinde erimesini sağlayarak geçmiş ve geleceği anlamsızlaştırmakta ve şimdiki mutlaklaştırmaktadır.

Şimdiki zamanın diğer zamansal birimlere göre açık ara önde oluşu geçmişin her zaman için çok uzak bir geçmişe, nostaljiye; geleceğin de çok uzak bir geleceğe, ütopyaya dönüşmesine neden olmaktadır. Kern'in "genişletilmiş şimdi"si (Kern, 2013, s. 144), şimdiki zamanın sonsuzca uzatılmasını ve "sürekli şimdiki zaman"ın yaşanmasını farklı şekilde ifade etmektedir. İnsan artık şimdinin içerisinde yaşar; geçmiş ve gelecek yoktur burada. İnsanlar şimdiki zamanın ezici hükümlerinde altında hayatlarına devam ederken tecrübe ettikleri "uzamsal olarak genişletilmiş şimdi"dir (Kern, 2013, s. 149). Şimdiki zaman bitimsiz bir hal alarak her daim devam etmekte ve tüm mekânsaları da kapsamaktadır.

Özellikle postmodernlikte zamansal birimler öncelik-sonralık ya da geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde yaşantılanmamakta; aksine, zaman, şimdinin içerisinde eşzamanlı biçimde açığa çıkmaktadır. Her şey aynı küresel zaman içerisinde tecrübe edildiği için öncelik ve sonralık ortadan kalkmaktadır; eşzamanlılık tüm zamansal birimleri genişletilmiş şimdinin içerisine hapsederek geçmiş ve geleceği anlamsızlaştırmaktadır.

"Eşzamanlılık şimdiki uzamsal olarak genişletirken, diğer bazı girişimler, geleneksel keskin-kenarlı şimdiki, yakın geçmiş ve yakın geleceği de kısmen kapsayacak şekilde zamansal olarak genişletir" (Kern, 2013, s. 141). Her şey şimdinin parçası kılınarak ona eklenildiği için şimdiki zamanın kapsayıcı kuvveti her anlamda genişler. Böylece eşzamanlılığa dayalı şimdiki zaman tecrübesi farklı mekânlarda yaşanan olguları törpülemekte hatta önemsizleştirmektedir. Dolayısıyla zamansal tecrübe bir kez daha mekânsal tecrübeyi etkisi altına almaktadır.

Genel olarak bu anlık zamanın üç temel sonucu vardır. Bunlardan birincisi modernitenin nesnel zamanının yerini Giddens'in ifade ettiği gibi daha kişiselleşmiş ve öznel zamansallığın almasıdır. İkincisi geleceğe dair güvenin kaybedilmesinin sonucu olarak ana dayalı hazın ertelenememesidir. Herhangi bir şeyi beklemek anlamsızlaşmakta ve anlık zaman ön plana çıkmaktadır. Mesela güven duygusunda ve belirli değerlerin korunmasında aşınmalar meydana gelmektedir. Fikir hayatından gündelik tüketime kadar her şey kısa ömürlü olmaya ve kullanılıp atılmaya başlamıştır. Geçici sözleşmeler üzerinden hayat ilerlemektedir; kişisel ilişkiler de kalıcılığını yitirmekte ve geçicileşmektedir. Uzun dönemli iş hayatı ve kariyerler zarar görmekte, kısa dönemli işler ön plana çıkmaktadır. Yirmi dört saatlik bir ticari hayatın açığa çıkması ile tüketicinin bekleme kalıplarının kırılarak her an yapılabilmesi sağlanmıştır. Üçüncü sonuç ise anlık zamanın artan etkisinin zaman-mekânı eşzamanlı olmaktan çıkarılmasıdır. Kitle tüketiminde çeşitlilik ve parçalanma artarken kolektivite azalmakta; zaman-mekândaki eşzamanlılık bozulmaktadır. Mesela yemek yemek bir masa etrafında farklı insanlarla birlikte aynı zaman-mekân paylaşarak gerçekleştirilmemekte aksine kişisel atıştırma artmaktadır. Kitle turizminin yerini daha bağımsız ve kişisel çalışan rehberler almaktadır. Çalışanlar bile önceden belirlenmiş mutlak zaman-mekân kalıbında işlerini yürütmekte, esnek bir zaman-mekân pratiği içerisinde çalışabilmekte ve ne aynı zamanı ne de aynı mekânı paylaşmamakta ama aynı kurum adına çalışmaktadırlar. TV programlarının kaydedilmesi, tekrarlanması ve parçalanmasını sağlayan VCR'nin de ortaya çıkışı bir kez daha eşzamanlılık pratiğini kırdığı için insanlar kısa ve tatlı anların peşinden koşmaktadır (Urry, 2015, s. 320-322). Zaman-mekânın eşzamanlılığını birliktelik gibi düşünmek gerekir. Zaman-mekân tecrübesinin

birlikteliği kırılmakta ve bu durum hem insanların hem de toplumların tecrübesine tam da Urry'nin bahsettiği gibi yansımaktadır. Birliktelik artık zamanın ve mekânın ayrı ayrı değerlendirilebilmesiyle ve ortaklığa ihtiyaç duyulmamasıyla dağılmıştır.

Mesela tüketim pratikleri artık bir mekânda olmayı gerektirmemekte ve insanlar internet üzerinden istedikleri zamanda alışveriş yapabilmektedir. Alışveriş yapmanın klasik koşulu bir dükkânda, avmde ya da satın alma pratiği her nerede gerçekleşiyorsa orada olmayı gerektirmekteydi; ancak bugün tüketim zaman-mekânın birlikteliğini kırarak mekânsal bağı gereksizleştirmiş ve alışveriş deneyiminin zamansal boyutunu sonsuzca genişletmiştir.<sup>24</sup> Urry'nin bahsettiği yemek yeme pratiği üzerinden de zaman-mekânın eşzamanlılığı düşünülebilir. İnsanlar belki de binlerce yıldır yemeklerini birlikte yiyorlar yani sofranın mekânında ve tek bir zaman içerisinde, aynı zaman-mekânı paylaşıyorlardı ancak bugün bu tecrübe zarar görmekte; zamanın hızlanması ile mekânsal tecrübe dağılmakta ve bir yandan da ortaklaşalığı bozulmaktadır. Kişisel bir zaman içerisinde ama ortak bir mekân tecrübesinden uzakta gerçekleştirilen yeme pratiği gibi örnekler zaman-mekândaki eşzamanlılığın yitirilmesine neden olmakta ve her şey şimdiki zamanda gerçekleşmektedir.

Sonuç olarak şimdiki zaman, diğer zamansal birimlerin önüne geçmekte ve kendisini dayatmaktadır. Ancak mutlaklaştırılmış şimdi, sadece diğer zamansal pratikleri ve tecrübeleri imkânsızlaştırmakla kalmamakta, aynı zamanda her daim gerçekleştirilen yani aksiyon halinde oluşan bir zemin yaratmaktadır. Hiçbir şeyin geçip gitmesine (geçmiş) ya da gerçekleşmesine (gelecek) izin verilmemekte; aksine, şimdinin içerisinde asılı kalınarak, eylemde yani hareket halinde bulunmanın kendisi mutlaklaştırılmaktadır. Şimdiki zamanın bu yapısı geçmişi ve geleceği, şimdi ile irtibatlı ve modernliğin arzularıyla örtüşen biçimde ele almayı zorunlu kılar.

### **2.2.2. Şimdinin Verimli Parçası Olarak Geçmiş**

Geçmiş, şimdiyle birlikte anlam ve değer kazandığı için müzelerde muhafaza edilmekte ve sergilenmekte; ancak geçmiş olduğu gibi kalmamakta, durmaksızın değiştirilmektedir. Modern çağın temel karakteristiklerinden biri olan değişim fikri, geçmişi de etkisi altına alarak geçmişle asli bağın kopmasına ve yerine saplantılı bir ilişkinin geçmesine neden olmuştur. Artık geçmiş, şimdinin vazgeçilmez bir unsuru olarak, faydacı mantıkla sömürülmekte ve kurgulanmaktadır.

Her dönemin kendine ait geçmiş anlayışı vardır. Geçmiş, bu dönemde hızın, teknolojinin ve değişimin getirdikleri ile istikrar arayışının simgesi haline gelmiştir (Kern, 2013, s. 81). Geçmişin anlamı içinde yaşanan zaman dilimine göre değiştiği için kategorik olarak anlama sahip değildir. Klasik düzende geçmiş bir kez kaybedildikten sonra bir daha ele geçirilemezken modern düzende geçmiş, şimdinin içerisinde ve gereklilikleri doğrultusunda yeniden inşa edilmektedir. Geçmiş, zamansal bir birim ve kendi olarak kalamamakta; aksine, şimdiki besleyen kurgusal mantık içerisinde biçimlendirilmektedir. Geçmiş, normal şartlar içerisinde geçip giderken modern dönemde müzelik bir form içerisinde sonsuza dek muhafaza edilmekte;

---

<sup>24</sup> Kredi kartları tüketime hız kazandırmıştır çünkü tüketicinin ileride elde edeceği düşünülen geliri üzerinden harcama yapmasına izin verilmektedir. Bugünden geleceğe ait bir tüketim gerçekleştirilmekte ve harcama mekanizması zamansal olarak genişletilmektedir (Şentürk, 2008, s. 37).

şimdiyi var eden araçsal konuma evrilmektedir. Ancak bu yaklaşımın zıttını düşünenler de mevcuttur.

İnsanın geçmişi yapıcı bir özelliğe sahiptir çünkü kişinin bugününü var etmekte ve geleceğini hazırlamaktadır. Geçmiş zaman, zamanın boyutları içerisinde gittikçe artmaktadır. Şimdiki zaman, yaşamakta ve her an geçmişe eklenmektedir. Gelecek zamana ise gerçeklik atfedilemez; olsa olsa bir imkânlar yığıdır. Geçmiş zaman hiçbir zaman tam anlamıyla geçip gitmez çünkü insanın bugününü etkiler ve inşa eder. Geçmiş zamanın gerçeklik ihtimali çok olsa da bu durum onun, şimdiki ve gelecek zamanın yerine geçebileceği anlamına gelmemektedir. Geçmiş zaman, diğer zaman boyutlarında olduğu gibi onlarla etkileşim halindedir (Topakkaya, 2017, s. 361-362). Bu ifadeler geçmişi, klasik bir anlayış içerisinde ele alırken modernliğin geçmişi, geçmiş olmakla değil her an yeniden keşfedilmekle ilişkilidir.

Geçmişle kurulan klasik ilişki bir kez daha şöyle ifade edilebilir: “Şimdiki zamanda hazır olan insan, onun yapıp etmeleri, yaratımları, dünyaya ve yaşama bakış tarzı büyük oranda geçmiş zamanların toplamının bir ürünüdür” (Topakkaya, 2017, s. 365). Ancak modern dünyada geçmiş, şimdiyi etkisi altına almamakta; aksine, şimdi, geçmişi etki altına alarak şekillendirmektedir. Rasyonel ve faydacı modern zihin, geçmişi olduğu gibi bırakmayıp belirlenen hedefler doğrultusunda işlemektedir.

Bir zamansal pratik olarak geçmiş, şimdide yeniden kurgulanmakta, akıp gitmesine izin verilmemekte; geçmiş, her daim şimdide yaşatılmaktadır. Bu olgunun kitle iletişim araçlarındaki görünümü çok daha açıktır; geçmişin geçip gitmesine izin verilmediği için fotoğraf, sinema ve benzeri tüm kitle iletişim araçlarında geçmiş, şimdide hapsedilip binlerce kez tekrar edilmektedir. Mesela bir fotoğraf karesi çekildiği an itibariyle geçmişe karışmaktadır ancak o fotoğrafı eline alan her kişinin zamansal deneyimi şimdi içerisinde gerçekleşmektedir. Fotoğraf, nesnesini hiçbir zamansal değişime tabi tutmadan hatta onu her türlü dönüşümden azade kılarak ilk çekildiği andaki gibi korumakta; fotoğrafa bakan kişide o anın zamansal tecrübesini yaratmakta ve bu durum yıllar geçse de değişmemektedir. Benzer zamansal tecrübeyi sinema çok daha kuvvetli biçimde gerçekleştirerek geçmiş-şimdi-gelecek arasında gerçekçi bir süreklilik inşa etmektedir. Sinema ele aldığı nesnesini her seferinde yani film her başlatıldığında sanki olaylar o anda oluyormuşçasına göstererek, geçmişi ve geleceği modern düşünceyle uyumlu biçimde kullanışlı birer unsur haline getirmektedir. Geçmiş ve gelecek, mutlaklaşan şimdinin içerisine hapsedilerek eğilip bükülebilmekte, üzerinde istenildiği gibi oynanabilmekte ve şimdide eklenmektedir.

Buraya kadar şimdinin öncelikli konumu vurgulandığı gibi diğer zamansal birimlerle olan ilişkisi de incelenmiştir. Şimdiki zaman, geçmişi nasıl kullanışlı hale getirdiyse geleceği de rolü itibariyle aynı şekilde değerlendirmektedir. Bir yandan da geleceğin modernlikle ve postmodernlikle kurduğu iyimser ve ilerlemeci bakışın, geleceği nasıl kurgusal ve gerçek olmayan bir zemine çektiği bir sonraki bölümde gösterilecektir.

### **2.2.3. Geleceğin Vaadi Açısından “Gelecek”**

Aydınlanma ve ilerleme düşüncesinin gelecek ile ilgili tasavvurları hep daha iyiye gidildiği ve zamansal açıdan geleceğin içinde güzellikleri barındırdığı yönündedir. Aydınlanma döneminde



insanın tabiat ve nesnelere üzerindeki hâkimiyeti artmış ve en uç derecelere varmış rasyonelliğin, mutlak iyiyi ve güzeli yaratacağına inanılmıştır. Gelecek, her zaman beklentiyle ilişkilidir; beklenti kişiyi eyleme sürükleyebildiği gibi altında ezilmesine neden olarak eylemsizliğe de sürükleyebilir. Zamanla gelecek fikri şimdinin içerisine yedirilmekte, tüm beklentilerden ve belirsizliklerden azade kılınmaya çalışılmakta hatta gelecek bir vaat olmaktan çıkarılıp şimdinin içerisine yedirilmektedir. Kern'in ifadesiyle geleceğin insanların kontrolünde gözüktüğü bir zaman dilimi yaşanmaktadır (Kern, 2013, s. 165).

Zamanın insanın kontrolünün altında olduğu düşüncesi ile insan, hayatını şekillendirmekte ve yaşamını idame ettirmektedir. Ancak Aydınlanmacı bir bakışla, mutlak iyi ve güzel beklenmemekte, bugüne getirilmektedir. “Belki de ilk defa, gelecek, insanların zihinlerini zaptetti; uzak bir Statik Cennet’te kurtuluşun uzak bir ümidi olarak değil, fakat daimî bir mutluluk ve daha fazla doygunluk vaadi olarak” (Mumford, 1996, s. 355). Aydınlanmacı gelecek vaadinden ziyade gelecek, şimdiden hareketle belirlenmektedir. Gelecek, istatistik bilimi doğrultusunda matematiksel bir sonuç olarak hesaplanmakta; rasyonel bir zeminden hareketle olasılık hesabı yapılarak gelecek ön görülmekte hatta bu durum mutlaklaştırılmaktadır.

Gelecek klasik dünyada da insanın eylemlerine ve dini açıdan dualarına açıktı, ancak modern dönemde gelecek uzak bir noktaya atıfta bulunmamakta ve şimdiki zamana zorla getirilmektedir. “Gelecekle ilgili belirsizlik üretim bandı tarafından ortadan kaldırılınca ...” (Kern, 2013, s. 154), gelecek bugünün dünyasında belirlenebilir bir unsur haline gelmiştir; hem de hemen ve hatasızca şimdiye getirilmektedir. Gelecek için uzun uzadıya beklenmemekte; aksine gelecek bugünden hareketle ön görülmekte ve ona göre adım atılmaktadır. Üretim bandı hem yakın hem de uzak gelecek üzerinde aktif tavır takınan sistemin adıdır. Gelecek belirsiz ve denetimsiz yazgı değildir; aksine, önceden belirlenebilen ve öngörülebilir istatistik hesabına indirgenmiştir. Mesela fabrika sistemindeki üretim bandı geleceği kesinleştirmekte, belirsizliğe dayalı soru(n)ları ortadan kaldırmakta ve sistematize edilmiş geleceği şimdiye aktarmaktadır.

... modern çağ, geleneğe katı bağlılığa sırtını dönmüştür; ayrıca değerler kaynağı ve eylem kılavuzu olarak geleceği ‘keşfetmiştir’. Üç yüz yıl önce insanlar davranış kurallarını ‘mutlak olarak ve açıkça geçmişe göre’ şekillendirirken şimdi ileriye bakmaya ve her bir eylemin sonuçlarını göz önünde bulundurmaya, eğer sonuçlara değişorsa kuralları değiştirmeye eğilimlidir. Modern savaşlar bile artık gelecek bağlamında değerlendiriliyor ve gerekçelendiriliyor (Kern, 2013, s. 157).

Modern toplumlarda gelecek, şimdinin içine hapsedilmekte ve “geleceği şimdi istiyoruz” denilerek anlık olan yüceltilmektedir. Bunun temel sebeplerinden bir tanesi uzak mesafelerde yaşanan olayların sunumudur. İnsanların gündelik hayatlarıyla doğrudan ilişkili olmayan trajik olayların, bağlantısız biçimde hayatlarına dâhil olması ile insanlar, istemsizce anlık olaydan bir diğerine “taşınır”. Böylece risklerle dolu dünya resminin ardından geçici olanı anlamının imkânsızlaştığı bir süreç yaşanır. Mesela televizyonda insanlar uzun uzadıya bir programı izlemeyi tercih etmiyor ve kanaldan kanala geçiyor. Her program kendisinden önceki ve sonraki ile de bağlantısız olduğu için açık kopuşlar söz konusudur. Dolayısıyla anlık zaman, geleceği ve gelecek duygusunu yok eder; telefon, faks ve daha birçok araçtan ötürü gelecek inanılabilecek bir şey olmaktan çıkar (Urry, 2015, s. 320).

Sonuç olarak modern dönem geçmişi olduğu gibi geleceği de etki altına almaktadır; her türlü eylem, insanların ya da kurumların attıkları adımlar, sadece gelecek hesabı ile yani kâr-zarar analizi ile incelenmektedir. Bireysel ve toplumsal hayatı geleceğin beklentileri belirlemekte ancak bu beklentiler de sadece pasif bir bekleyişle değil müdahale edilerek şimdiye getirilmektedir. Gelecek fikri sadece şimdi ile irtibatlı biçimde ele alınmakta ve gelecek şimdide tahakkuk etmeye zorlanmaktadır. Tüm bunların gerçekleştirilmesini sağlayan en önemli araç, zamanı bölünebilir, parçalarına ayrılabilir ve çizgisel bir niceliğe dönüştüren saattir.

Zamanı döngüsel ve çizgisel olarak ikiye ayırmak mümkündür. Döngüsel zaman doğanın ritmiyle birlikte yürür ve çizgisel zamana has olan ilerlemeci mantıktan yoksundur. Bu bağlamda döngüsel zaman, üzerinde tahakküm edilen nesne değil aksine içinde yaşanılan bir şeydir. Gündelik hayat kendisini tekrarlar üzerinden kurar; tıpkı yaz-kış, gece-gündüz gibi. Döngüsel zaman geriye dönüşlere izin verir ancak çizgisel zaman hep ilerleyen mantığı ile geriye dönüşe izin vermez (Eşli, 2012, s. 20-21). Bundan ötürü modernliğin bakış açısı ile çizgisel zamanın ilerlemeci mantığı örtüşür.

Zamanın yaşanması ile ilgili farklılaşma döngüsel zaman anlayışından çizgisel zamana geçiş ile birlikte olmuştur. Döngüsel zaman, mitsel ve geleneksel olanın zamanıdır, çizgisel zaman ise modernleşmiş toplumların ve kapitalizmin zamanıdır. Döngüsel zaman, kaostan kozmosa sonsuz geçişlerin içinde, geçmiş ve geleceği şimdinin içinde birleştiren zamandır. Belirleyeni doğanın ritmidir (Eşli, 2012, s. 51).

Doğanın neden olduğu zamansal tecrübenin yerini belirli mekanik araçlara dayalı modernliğin zamanı aldığında çizgisel ve ilerlemeci bakış ortaya çıkar. Modernliğin zamanı açıkça ilerleme fikriyle hareket eder. İlerleme kavramı Koselleck'in ifadesiyle XVIII. yüzyılın ilk 20 yılı içinde, Kant'ın etkisiyle oluşmaya başlar (Koselleck, 2007, s. 67) ve ilerleme, mükemmellik idealinin zamansal boyutunun ön plana çıkartılmasıyla tarihsel boyut kazanır. Beklenti ufku değişir ve aşkın hedeflerin tarihsel süreç içerisinde gerçekleşmesi mümkün hale geldiği için ilerleme kavramı, sadece gelecekle ve iyiye doğru gitmekle ilişkili değildir; aksine, yeni ve değiştirilebilir deneyim sahasına da atıfta bulunur (Koselleck, 2007, s. 75). Gelecek artık beklenen bir şey olmadığı için şimdiki zamanda eylemde bulunan insanın elde edeceği sonuçlarla ilişkilidir.

Antik dönemde ise ilerleme kavramı olmadığı için çoklukla değişimden bahsedilir ve zamanla iyiye doğru gitmek gibi bir durum söz konusu değildir. İlerleme daha çok geçmiş ve şimdiki zamanla ilişkili bir biçimde ele alınır (Koselleck, 2007, s. 24). Antik dönemde ara sıra geleceğe dair kehanetlerden ve olası gelişmelerden söz edilirken; Orta çağ'da gelecek fikri dini anlamından sıyrılıp yavaş yavaş dünyevi boyuta evrilirken; ilerleme kavramında esas değişim Aydınlanmayla birlikte gerçekleşir çünkü bu dönemde mutlu bir gelecek fikri ve geleceği belirleme kanaati yaygınlaşır. Weber bu konuyu Protestan ahlakının zamansal boyutuyla birlikte açıklar.

İlk Hıristiyanlar açısından dünya ve ahiret hayatı beklentilerle doluydu; sonrasındaki Hıristiyanlar açısından ise Hz. İsa'nın gelmesi beklendiği için dünya hayatı çabalamaktan ziyade beklemekle ilişkili olmuştur. O yüzden kısa bir hayat için mesleğe aşırı derecede önem vermek ve maddi kazanç sağlamak aşağılayıcı ve küçük düşürücü şeylerdir. Zaman içerisinde dünyayla kurulan ilişkinin değişmesi ile profesyonel işin önemi artmış; bireyin yaptığı iş, Tanrının ona bahsettiğini gerçekleştirmesi olarak değerlendirilmiştir (Weber, 2017, s. 49-51).

Protestan Ahlakı dünya dışı kazanca dünya içi bir boyut katarak, insanın çok uzun süreli sabırla ve kendisini terbiye ederek eylemde bulunması gerektiğini göstermiştir. Bu bakış açısı zamansal tecrübeye dayalı kazancı olabildiğince uzatarak geleceğin beklenilerek değil çalışılarak değiştirilebileceği kanaatini inşa etmiş; kehanete dayalı uzak ve belirsiz gelecek fikrinin yerini aktif bir tavırla belirlenebilen gelecek fikri almıştır.

Protestan Ahlakının hesabı uzun vadeli bir zamansallığa dayanır ve şimdiki zaman içerisindeki ertelenmiş doyumlarla ilgilenir. Weber, insanların büyük bir gelecek umuduyla demir kafes içerisinde kaldığını, şu andaki doyumunu erteleyen insanın onu gelecekte misliyle elde etmeyi arzuladığını ve bugününü de disiplin altına aldığını düşünmektedir. Bu durumun bugün sağlanabilmesi için kurumlar uzun vadeli ve istikrarlı şekilde ayakta kalabilmeli ki, çalışanlarına uzun vadeli beklentilerinin, ertelenmiş doyumlarının karşılığını verebilsin. Ancak yeni kurumsal kültür bu beklentileri karşılamaktan uzaktır çünkü uzun vadeli, istikrarlı ve güvenli değildir. Bugün artık zayıf yapılar nedeniyle Protestan Ahlakı geçerliliğini yitirmiştir (Sennett, 2017, s. 59-60). Kısa vadeli kurumsal tecrübenin artışıyla birlikte klasik zaman tecrübesi değersizleşmekte ve yerini postmodern anlık zamana bırakmaktadır. Zamanın ağırca aktığı ve büyük zamansal sıçramaların gerçekleşmediği klasik toplumsal düzenin yerini, kapitalizmin ve hızın egemenliği altındaki postmodern yapılar aldığı için zaman baskı aracına dönüşmektedir. O yüzden Sennett'in dediği gibi uzun vadeli fedakârlıklara dayalı zamansal planlamaların yerini kısa vadeli çıkarlar almaktadır. Klasik ve modern zaman-mekân tasavvurunu anlayabilmek adına klasik toplumsal örüntünün izlerini sunan ilk Hıristiyanların yaşama pratiklerine tekrardan dönmek gerekir.

Hız. İsa'nın gelişinden sonra ilerleme fikrinden ziyade sona yaklaşma ve mükemmelleşme fikri açığa çıktığı için dini anlamda gelişme mükemmelere yakınlaşmakla ilgilidir. Hıristiyan biri için ileriye doğru atılacak adım dini olanla ve Tanrısal mükemmelliğe ulaşmanın yarattığı gerginlikle ilgili olduğu için burada tarih ötesi ve içsel ilerleme fikri vardır. Zamanla birlikte insan, hakikate yaklaştığı için açığa çıkan teolojik ilerlemedir. Çalışmak ve gelişmek sadece dini alanla sınırlı kalmamakta ve oradaki gelişim dünyevi gelişmeyi de beraberinde getirmektedir. Tinsel ilerleme, geleceğe dair dünyevi beklentileri olumlu anlamda etkilediği için bilimsel devrimlerin gerçekleşmeye başladığı erken modern çağda dinsel ilerlemenin alanının daraldığı görülmektedir. Özellikle 18. yüzyılda dinsel ilerlemeye tepki olduğu için modern ilerleme fikrine geçiş yaşanmıştır (Koselleck, 2007, s. 40-45).

Modern çağ ilerleme kavramını, din kökenli anlamlarından farklılaştıran nokta, her zaman beklenen dünyevi zamanın sonunu, açık bir geleceğe dönüştürmesidir. Terminolojik olarak tinsel 'profectus', dünyevi bir 'progressus' tarafından dışlanır ya da yeri alınır. Bu işlem, Modern çağ'ın tüm erken dönemine yayılır. Gerçi Rönesans yeni bir çağın bilincini oluşturur, ancak halen Antik dönemin örnek olarak görülmesinin ötesinde, Ortaçağ, karanlık bir ara dönem olarak görüldüğünden, daha iyi bir geleceğe yönelik ilerlemenin bilincini henüz gösterememektedir. Özerk akıl kullanımıyla eskilerin otoritesinin dışlandığı doğa anlayışı artışı, tarihsel dönemin ilerici bir açılımını sağlamıştır. Doğa aynı kalır, ancak yöntemli olarak keşfedilmektedir ve böylece onun üzerindeki egemenlik de artmaktadır (Koselleck, 2007, s. 49-50).

İlerleme düşüncesi, zamanla özne konumuna yükselerek durmaksızın iyi ve güzel olana gidişi temsil etmeye başlamakta ve tüm dini bağlamlarından kopmaktadır. İnsanın bilgisi ve deneyimi gün geçtikçe arttığı için gelecek her türlü dini anlamda son ve çöküş söylemlerinden kurtulmakta; gelecek, sonsuz iyiye ve güzele doğru evrilmektedir. O yüzden ilerlemenin sonu

yoktur; çocukluktan ergenliğe ve olgunluğa doğru mutlak ilerleyiş söz konusudur. İlerleme fikrinden hareketle insanın tabiatla ve nesneyle kurduğu ilişki de tasnif edilmektedir. İlk insanların tabiata boyun eğdiği hem kendileri hem de evren hakkındaki bilgilerinin azlığının zaman içerisinde değiştiği; insanın bilgisinin artışı ile tabiata ve evrene belirli ölçüler içerisinde hükmetmeye başladığı düşünülmektedir.

Dolayısıyla ilerleme fikri daha iyi bir gelecek beklentisi sunar (Mumford, 1996, s. 352). İnsanlığın ilerlemesinin hiçbir şekilde kesintiye uğratılmayacağı ve her türlü kazanımın giderek artacağına duyulan inanç, “yeryüzü cenneti”nin dünyada kurulabileceğini göstermektedir. İlerleme düşüncesinin bu anlamıyla kabulü 19. yüzyıla tekabül eder; öncelikli olarak bilimlerin ve sanatların ilerlemesine inanılır çünkü o alanlardaki değişimler net bir şekilde görülebilmektedir. Bilimsel ilerlemeler matematik ve fizik alanıyla sınırlı kalmadığı için bireysel ve toplumsal hayat matematikselleştirilmekte ve fizik kurallarıyla açıklanmaya çalışılmaktadır. İlerleme düşüncesi içerisinde geleceği ön görebilme ve kontrol edebilme yetisi büyük bir önem arz etmektedir. Ancak ilerlemenin sınırı olmadığı ve kendisi ülkü haline geldiği için bu düşüncenin nereye varabileceğini öngörmek zordur.

İlerleme ideolojisinin parçasını oluşturduğu aydınlanma düşüncesi açısından zaman-mekân saf tözdür ve bilinebilirdir. Bu yaklaşım zamanı ve mekânı her türlü insani, sosyal bağlamından ve tarihselliğinden kopararak indirgemeci bir yaklaşım sergiler. Aydınlanma düşüncesinin özneye atfettiği önem ve toplumu inşa etme tutkusu, dış dünyanın her anlamıyla bilinebilir olmasını şart koştuğu için birey tarafından denetlenebilen zaman-mekân tasavvuru şarttır. Zamanı ölçülebilir ve tüm dünya mekânını da bilinebilir kılan bir düşünme pratiği, klasik dünyanın bilme biçiminden epeyce farklıdır.

Mesela modern dünyada zaman 24 saatlik mekanik düzen içerisinde tabi olan tarafa geçtiği için insan da klasik dünyanın sınırlı zamanından kurtularak günün 24 saat boyunca yaşandığı bir düzleme geçmiştir. Günün zamansal dilimlerinin güneşe göre beş vakte bölündüğü klasik toplumsal düzenin yerini 24 saat gibi yapay ve gerçekliği olmayan bir zaman mefhumu almıştır.

Aydınlanmanın ve modernliğin zaman anlayışı kısaca tekrar edilecek olunursa, ilerleme düşüncesi ve ardıllık üzerine kuruludur. Zaman genellikle üçe ayrılır; geçmiş-şimdi-gelecek. Böylece zaman belirli eş parçalara bölünerek ileriye doğru akan, birikime ve gelişmeye imkân tanıyan şekilde kurgulanır. Ancak bu yaklaşım zamanın tüm uhrevi ve niteliksel boyutlarından soyutlanmasına neden olduğu için hem zaman hem de mekân ile insan arasında mesafe konmakta ve her ikisi üzerinde sonsuz tasarruf hakkına sahip modern insan tipi ortaya çıkmaktadır. Tahsin Görgün’ün ifadesiyle Kant’ın düşüncesinde zaman ve mekân insan zihninin dışında varlığa sahip değildir. Dolayısıyla insan zihninin ürünü olan zamanın ve mekânın gerçek sahibi de insanmış gibi bir izlenim oluşmaktadır (2018, s. 84-85). Aydınlanmacı bakışta zaman-mekânın sahibi kısaca insandır.

Rönesans’ın zaman mekân kavramlarında yarattığı devrim, Aydınlanma’nın temelini oluşturur. Mekânın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi birey anlayışının ve modernleşme projesinin önemli bileşenleridir. Artık mekân ve zaman, Tanrı’nın gücünü değil, aklıyla doğayı dönüştürebilen insanın gücünü yansıtmak için tasarlanır (Eşli, 2012, s. 16).

Aydınlanma parçalı, kesintili ve öznel zaman-mekânın yerine sürekliliği, devamlılığı ve insan zihninin tasarımı olan zaman-mekânı koymuştur. İlerleme kavramıyla birlikte zaman,

devamlılık arz eden bir yapıya büründüğü için her daim ileriye doğru bir akış olarak değerlendirilmiş; zaman-mekân tecrübesi dünya çapında idealize edilmiş, herkes için geçerli kılınmıştır. Zaman-mekâna dayalı deneyim rasyonelleştirilerek ele geçirilebilir bir düzleme çekildiği için belirli hedefler doğrultusunda yönlendirmiştir.

Ses, zaman içinde ilerleyen bir olaydır, ve zaman, durmadan parçalanmadan 'akıp gitmektedir'. Takvim veya saat yüzeyinde zamanı birimlere bölüp, yan yana dizince zamana mekân sağladığımızı ve hâkim olduğumuzu sanırız. Gerçek zaman bölünmez, aralıksızdır; dün, yelkovan gece yarısını geçtiği için bugün olmadı! Kimse geceyarısının tam nerede olduğunu bilemez, peki bilmediğine göre nasıl geceyarısı olur? Ve dünün deneyimi, takvimde gösterildiği gibi bugüne bitişik değildir. Mekâna indirgemekle, zamanı denetlediğimizi sanıyoruz – yalnız sanıyoruz, çünkü gerçek, bölünmeyen zaman bizi gerçek ölüme götürmektedir (Ong, 2014, s. 95).

Modern düşüncenin en büyük hatalarından biri zora dayalı eylemin meselenin gerçekliğini değiştirdiğini düşünmesidir. Mesela bir iktidar aracı olarak zamanı ele geçirmek çok zor olmasına rağmen, onu parçalara bölme ve kaydetmeye yönelik tutkudan hiç vazgeçilmemiştir. Ancak Ong'un da ifade ettiği gibi zaman bölünemez, parçalanamaz bir bütünlük arz ettiği için insanın zamanı saat ve takvim aracılığıyla mekanik birimlere bölmesi ele geçirdiği anlamına gelmemesine rağmen matematiğe duyulan inanç pek sarsılmamış ve saatin önemi gün geçtikçe artmıştır.

#### **2.2.4. Saatin Matematiksel Kesinliği**

Tarihsel olan hiçbir zaman mekânsız değildir; zamanda vuku bulan her şey elbette bir mekân içerisinde gerçekleşmektedir. Klasik dönemde zaman, mekâna bağlı ve bağımlıydı; her türlü zamansal pratik bir mekâna referansta bulunurdu. Zaman, asli olarak mekânda gerçekleşen değişimlerle açığa çıkıyordu; gündüz-gece, yaz-kış gibi. Ancak teknik araç ve gereçlerin keşfiyle birlikte zaman mekândan koparılmış ve doğaya ait düzenin yerini insanın belirlemeye kalktığı zaman-mekân ilişkisi almıştır. Sabah ve akşam vakitleri mekândaki değişimle değil saat aracılığıyla bilinmekte; zaman ve mekân arasındaki doğal ilişki koparılmaktadır. Ancak bu kop(ar)manın farklı birliktelikleri de beraberinde getirdiği görülmektedir. Zaman-mekân birlikteliği yapay bir zeminde kurgulanarak yeniden inşa edilmekte; saat gibi net, açık ve nicel araçlar, zaman ve mekân ilişkisine farklı bir boyut katmaktadır.

Geleneksel düzende zaman, mekânın ayrılmaz bir parçası olduğu için hafta ya da ay önemli bir zaman dilimi değildir, genellikle mevsimler, panayırılar ve pazarlar zamanı örgütler. Geleneksel toplumda gündelik yaşamın ritmini doğanın dönüşümleri, gece gündüz ve mevsimler belirlediği için soyut zamana ait olan hafta, ay ve yıl gibi zamansal ölçüler önemli değildir. Ancak 18. yüzyılla birlikte zaman toplumsal alandan özellikle mekanik saat vasıtasıyla ayrıştırılır ve soyutlaştırılır. Mekanik saat ile zaman nicelleştirilmiş, gün net bir şekilde bölümlenmiş ve bölgelere göre değişmeyen bir standardizasyon yakalanmıştır (Yırtıcı, 2005, s. 70-71).

Modern toplumların genellikle, modern-öncesi toplumlara göre saat-zamanına daha çok güvendikleri gözlenir. Modern toplumlarda zaman çoğunlukla toplumsal etkinlikler açısından yapılandırılmaz. Saat-zamanı, modern toplumların ve onların kurucu toplumsal etkinliklerinin örgütlenmesinde merkezi bir önem taşımaktadır. Bu tür toplumlar, zamanın (ve mekânın) boşaltılması ve zamanın soyut, bölünebilir ve evrensel olarak ölçülebilir bir şekilde hesaplanmasının gelişimi çevresinde konumlanmışlardır. Modern makine uygarlığının ilk ayırt edici özelliğinin, buharlı makineden pek çok bakımdan çok daha önemli bir buluş olan saat aracılığıyla örgütlenmiş zamansal düzenlilik olduğu açıktır (Urry, 2015, s. 16-17).

Doğadan alındığı şekliyle dönemlere göre değişen zamanın yani doğa temelli geçici düzenin yerini yapay olan saatin zamanı alır. Saat insanın doğadan uzaklaşmasına neden olur; mesela zaman birimleri artık saat ve dakika olarak tamamen soyuttur çünkü sadece saate aittirler. Modern batılı zaman birimleri soyut varlıklar olarak doğadan ve insanın tecrübesinden tamamen kopmuştur. Zamanın soyut varlığı ile sanki zaman birimleri birbirine eşmiş ve değiştirilebilirmiş gibi algılanır. Bugün sekiz saatlik gerçekleştirilmeyen bir görev ertesi gün sanki o sekiz saat aynı saatmiş gibi yerine getirilebilir (Zerubavel, 1985, s. 41, 61-63). Mekanik saat, zamanı mekândan koparmakla birlikte, günün dilimlerinin olabilecek en net şekilde belirlenmesini ve zamanın sadece saate göre değerlendirilmesine neden olmuştur. Ancak saat zamanla evrenselleşmiş ve başlangıç aşamasında bazı sorunlar yaşanmıştır.

Mesela ilk saatler gölge ölçümü ile yapılmıştır. Buradan hareketle günün zamansal dilimleri belirlenmiştir. Ancak esas sorun gölgenin hareketine göre zamanın eş biçimde dağılmamasıdır. Mesela öğle saatleri uzunken, güneşin doğduğu ve battığı anlar çok daha kısa sürmektedir. O yüzden arkaik kültürlerde eş parçalı zaman anlayışı yoktur (Topakkaya, 2017, s. 33). Modern topluma özgü zaman anlayışı bir anlık kırılmanın uzun vadeli neticeleriyle ilişkilidir. 19. yüzyılda hala ciddi saat tartışmaları mevcuttur; neredeyse her ülke kendine göre saat anlayışına sahipti ve herhangi bir ülkenin içerisinde bile bölgesel olarak saatler değişmekteydi. Bu bağlamda saatler arasında da ortak zemin bulma zorunluluğu doğmuştur. “14. yüzyılda mekanik saatin keşfinden sonra, tek tip kamusal zamanın tarihindeki en önemli gelişme, 19. yüzyıl sonunda standart zamanın tanınmasıdır” (Kern, 2013, s. 48). Mekanik saat önemli bir kırılmaya işaret etmekle birlikte evrensel anlamda tanınması ve işler hale gelmesi çok daha büyük önem arz etmektedir.

Greenwich Zamanı, zamanın toplumsal etkinlikten tümüyle sökülmesinin işaretini veren matematiksel bir kurguydu; yeni toplumsal pratik çeşitlerini, yani Simmel’in tartıştığı gibi, sadece bir kent içinde değil, kentler arasında da ve on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren ülkeler arasında da kitle seyahatini ve hareketliliğini kolaylaştırmak üzere geliştirildi (Urry, 2015, s. 39).

Saat modernliğin özünü oluşturur çünkü evrenselleştirilebilir, parçalara ayrılabilir, öngörülebilir ve hesaplanabilir. Dolayısıyla zaman, saatle ilişkili biçimde kesinleşmekte, evrenselleşmekte ve bir “dünya saati” (Kern, 2013, s. 51) oluşturulmaktadır. Tüm dünyada geçerli tek tip nesnel zamanın kabulü ile saatin önemi iyice artmış ve modernliğin kurduğu dünyada önemli bir yere sahip olmuştur.

Yeniçağla birlikte doğanın kendi kendine işlediği düşüncesine inanılıyordu. Mekanik saat de bu yeni düzen için önemli bir örnek oluşturuyordu. “Kendi kendine işleyen makine”, “kendi kendine işleyen doğa” ve kendi kendine işleyen piyasa” mantığı bir araya geldi. Özellikle doğanın kendi işleyişinden hareketle piyasanın kendi kendine işlemesine bir anda sıçrama gerçekleştirildi çünkü mekanik saat kapitalizm için zorunlu bir araçtı. Mekanik saat zaman üzerinde denetim sağladığı gibi sanayi sistemine de yardımcı olmuş; ancak zaman, gittikçe metalaşmış ve sanayi geliştikçe saat de küçülmüş, dakikleşmiş ve kol saatine dönüşmüştür. Saatin bu dönüşümü insanları tek bir zaman kavramı etrafında birleştirmiştir. Kol saati kapitalizmin ve rasyonelliğin yansımasıdır çünkü bu düzende her şeyin sahip olduğu belirli konumlara atıf vardır. Mekanik saat ölçülebilir, ön görülebilir ve değişmez bir düzeni var ederek ilerleme düşüncesini de temsil eder (Bağce, 2004, s. 31-32).

Bu zamansal pratik hayatın içerisine bir kez yerleşince artık farklılıklar ve yerellikler değerini yitirmekte ve küresel saat zamanına tabi olmak kaçınılmaz hal almaktadır. Saatle birlikte homojenleştirilmiş ve sistematize edilmiş zaman, bireysel ve öznel zamana yer bırakmamaktadır. Kern'in ifadesiyle tek tip kamusal zaman süreklilikle, ardıllıkla tanımlanmakta ve kabul görmekteydi. Ancak bu kamusal zamana esas itiraz öznel zamanın heterojenliği üzerinden gelmektedir ve kamusal zamanın homojenliğini reddetmektedir (Kern, 2013, s. 54). Kamusal ve özel zaman arasında ciddi uyumsuzluk her ikisinin de çok farklı noktalardan ve amaçlardan hareket etmesinden kaynaklanmaktadır.

Kamusal ve özel zamanın dışında saatin insan hayatına getirdiği pratik sonuçlara da bakmak gerekir. Mesela hız ve zamansal kesinlik artmıştır; geç kalmak, erken gitmek ya da dakik olmak hayatın olağan parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda hayatın hem akışı hızlanmış hem de ardından koşularak yetişilmesi gereken bir noktaya gelinmiştir. Saat, zamanın ele avuca sığmaz ve yakalanamaz yanını radikallemiştir. O yüzden saat, ister istemez hem bireyler hem de toplumlar üzerinde baskı oluşturur çünkü zamanı kontrol etme kaygısı onun daha fazla çözümlenip elden kaçmasına neden olmaktadır. Saat dakika ve saniyeyi önemli kılarak, her daim bir şeylerin peşinden koşulan yüksek tempolu zamana vurgu yaparak zamanın akışını açıkça hızlandırmakta ve hatta yakalanmasını imkânsız hale getirmektedir. Dolayısıyla saat, anlık ve hareketli zamanı ön plana çıkarır; uzun soluklu planlar yerine 24 saat gibi kısa vadeli eylemleri merkezine alır.

Saate dayalı zaman doğallığından arındırılmıştır ve tamamen insan ürünüdür. Saat, durmaksızın ileriye doğru giden ve herhangi bir duraksamayı ya da zamanda geriye dönmeyi reddeden ilerlemeci bakış açısının ürünü olarak, sermayenin egemenliği altındaki mekânlarda, düzeni ve verimliliği hem tesis etmenin hem de kontrol etmenin aracıdır. Saat, zamana çeki düzen vererek aslında tüm gündelik hayatı, çalışma yaşamı merkezinde şekillendirir.

Saat, zamanın standardizasyonunu sağlar ve modernliğin sembolüdür çünkü tüm modern üretim teknikleri saatle ilişkilidir. Saatin hem kendisi otomatik bir makinedir hem de insan hayatını otomatiğe bağlamaktadır. Saat sürekli kendisini tekrarlayan otomatik bir işleme sahipken aynı zamanda her parçası birbirine eş olan standart zaman dilimleri yaratmakta; insan hayatının her alanını, sabah kahvaltısından otobüse yetişilecek zamana kadar her şeyi belirlemektedir. Ancak doğanın zamanı mekanik saatten farklıdır. Doğanın zamanı hep değişir; güneş her gün aynı uzunlukta görünmez. Bu organik zaman anlayışından uzaklaşan insan, her saniyesi birbirine eşit olan mekanik zamana geçmiştir. Yaşamın eşit parçalara bölünmesi ile modern insanın her şeyden aynı oranda verim elde etme imkânı artmış, geceler gündüze ve işler gece vardiyasına uzatılmıştır (Dikmen, 2003, s. 5-6).

Mekanik saat, zamanın ve doğanın denetim altına alınarak, kapitalist dünyanın kurulmasını sağlamıştır (Bağce, 2004, s. 11). Dolayısıyla saat, sadece insanın evrenle kurduğu ilişkiyi değiştirmemekte aynı zamanda en küçük alanlara da sirayet ederek insanın gündelik hayatını şekillendirmektedir. Her türlü çalışma pratiğini belirleyerek bir düzen getirir; ancak bu düzen, sermayenin zaman düzenidir. Saatin sağladığı zamansal kesinlik ile sermayenin arzu ettiği ölçülebilir zaman arasında çok ciddi bir ilişki mevcuttur.

### 2.2.5. Sermayenin Ölçülebilir Zamanı

Marksist bakış zamanı idealist boyutlarından sıyrıp çağdaş toplumsal düzenin bir değeri olarak ele alır. Üretimde emeğin karşılığı zamanla ölçüldüğü için kapitalist toplumda zaman en önemli değerlerden biridir (Batur, 1998, s. 40). Fabrika düzenindeki toplumsal iş bölümü ile hem üretimin hem de gündelik hayatın hızı artar. Fabrikaya ait hız, belirli bir zaman-mekân pratiğini değil aksine tüm süreçleri etkisi altına alır. Bir örnek olarak gündelik yaşamın hızlanması, aslında kapitalizmin gündelik hayatı nasıl kuşattığını gösterir.

Kapitalist mantığın dayattığı hızı dayalı zaman, “Vakit nakittir” ifadesinde olduğu gibi zamanı sermaye biçiminde görmektedir. Zamansal değer olarak vakit, aslında insanın var oluşuyla ilişkiliyken, sermayenin şekillendirdiği zaman ise vaktin kendisini sermaye değeriyle ilişkili bir unsur olarak görmekte ve zamansal pratiği bunun üzerinden değerlendirmektedir. Kaybedilen her saniye zamansal ve insani bir değer olarak ele alınmamakta aksine kaybedilenin para olduğu içten içte ima edilmektedir. Sermaye açısından zaman ve zamanın nasıl işlendiği önemli meselelerdir. Zamanın akli ve ölçülebilir seviyeye çekilmesi çok eskilere dayansa da 20. yüzyılda radikal noktalara vardığı gözlemlenmekte; saniyelerin bile fark yarattığı bir toplumsal düzen söz konusudur. Klasik sanayi düzeninin asli sermayesi olan insan ve onun çalışma aralığı 12 ile 14 saattir. Ancak süreç içerisinde insanlar hastalandığı, çoğu kez güçsüz kaldığı ve öldüğü için ciddi verimsizlikler söz konusuydu. Aynı zamanda üreten kesimlerin tüketim pratiklerinde yer al(a)maması nedeniyle üretim fazlalığı soğrulamamaktaydı. Böylece çalışma düzeninin zamansal verimliliği artırılarak tüketim için de önceden belirlenmiş boş zaman yaratılmıştır.

Çok yoğun çalışma saatleri sekiz saat etrafında standartlaştırılınca insanların gezebilecekleri, tüketebilecekleri boş zaman yaratılmıştır (Tosun, 2007, s. 68). Çalışma saatlerinin azaltılması ve tatil günlerinin var edilmesi işçilerin verimliliğini arttırmıştır. Büyük tartışmalar yaşanmış ancak en sonunda sanayicilerin tecrübe ettiği gerçekler yasalaşmıştır. Çalışma saatlerine yasal sınırlar gelmiş ve verimlilik artmıştır. Böylece çalışan insanlar zamanından önce tükenmedikleri için onlardan yıl boyunca faydalanılır ve aynı zamanda tüketen konumuna geçmeleri de sağlanır (Lafargue, 2015, s. 46-47). Bugünkü tarihsel süreç artık üretimi değil tüketimi ön plana çıkarmakta ve tüketimi maksimize etmekle ilgilenmektedir. Teknolojik araçlar sayesinde üretim çok büyük miktarda ve hızda gerçekleştirildiği için esas mesele üretilmiş olanın tüketimini sağlayabilmektir. Sanayi sonrası dönemde iktidar, çalışma ve üretim yerine harcama ve tüketimi tercih etmektedir (Şentürk, 2008, s. 222, 229). Temel mesele kapitalist sistemin verimliliğini ve devamlılığını sağlamak olduğu için zamanın sadece iş yeri zamanı olarak belirlenmesi ve tahakküm altına alınması giderek serbestleşmekte ve zaman farklı şekillerde deneyimlenmeye başlamaktadır. Artık daha fazla “serbest zaman” ya da “işten arta kalan zaman” vardır; ancak sermaye tüketim biçimleri üzerinden müdahale ederek yeni bir zamansal tecrübe yaratmaktadır.

Sermaye odaklı yapısal müdahale, zamanı her anlamda şekillendirmektedir; sadece çalışma saatlerini değil boş zamanı da belirlemektedir. Sermaye sadece fabrikayı ya da iş yerlerini değil gündelik hayatın tüm mekânlarını zamansal açıdan dönüştürmektedir. Boş zaman (leisure) artık işten arta kalan ve insanların kendi istek ve arzularına göre şekillendirebildikleri bir zaman dilimi değildir; aksine, belirli formlar içerisinde tüm deneyim alanları önceden



belirlenmektedir. Boş zaman söylemi bile sermayenin sürdürülmesi açısından açılmış yeni bir zamansallığa atıf yapmaktadır; tatil olgusu da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Modern dönemde zaman boşa harcanamayacak kadar değerli olduğu için her anı planlanmalı, bölümlenmeli ve yönetilmeli; buna da kısaca “zaman yönetimi” (time management) denilmektedir.

Zamanın yönetiminde ve zamansal sınırların aşılmasında paranın eşitleyici ve değişimi sağlayıcı rolü unutulmamalıdır. Sermayenin asli unsuru olan para, zaman ve mekân parametrelerini köklü biçimde değiştirir ve sermayeye hız kazandırır. Özellikle “... piyasa mantığı, özdeşlik ilkesi temelinde işler; farklı fenomenleri birbirlerine eşitleyerek, dünyayı türdeş bir duruma getirmeyi amaçlar” (Turan, 2011, s. 97). Benzeşmeyi ve hareketliliği sağlayan direkt olarak paradır.

Para ekonomisi takasın hantallığını ortadan kaldırır; nesnelere mübadelesi yerine paranın soyut değişimini koyar. Her nesne artık para tarafından nicelleştirilir ve değiştirilebilir olur. Nesnelere de farklı mekânlar arasında taşınması zorunluluğu kalktığı için ticaret çok büyük bir dinamizm kazanır. Para, zamanı ve mekânı paranteze alarak tüm ekonomik işlemleri zamandan ve mekândan bağımsızlaştırarak soyut bir düzleme çeker. Mesela 24 saat boyunca var olan borsalar ile paranın her değerini yerine geçebildiği, her zaman ve mekânda kesintisizce işlem yapabildiği ve sermayenin akışkanlığına hizmet ettiği görülür (Yırtıcı, 2005, s. 40).

Para, anında değiştirilmesi mümkün olmayan malların değişimine imkân tanıdığı için zamanı paranteze almakta ve ticari faaliyetlerin değişim olanaklarını artırmaktadır. Para, zamansal ve uzamsal açıdan farklı yerlerde bulunan insanların ticari faaliyetlerini birleştirme aracıdır. Dolayısıyla para, zamanı ve uzamı paranteze alarak (Giddens, 2018, s. 30, 32) sermayenin hareketliliğini arttırmakta ve herhangi bir zaman-mekân içerisine sıkışmasını engellemektedir. Para, zamansal bekleyişi ortadan kaldırarak anında değişime imkân tanımakta ve ticari faaliyetin akışını hızlandırarak mekânı önemsizleştirmektedir. Ancak hızlanan sadece sermayenin hareketliliği değil yaşamın kendisi olduğu için hız, insanın zaman tecrübesini radikal bir biçimde değiştirmiş ve kısaltmıştır.

## **2.2.6. Hızın Egemenliğinde Zamanın Kısılması**

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hayatın belirleyici ögesi hız olmuştur. Hıza dayalı zamanın yarattığı baskı gündelik hayatın olağan halidir. Ancak burada hızlılığın iyi bir şey olup olmadığı ve yaşanan hayatın buna değer olup olmadığı da sorulmalıdır (Levine, 1999, s. 205). Zamansal akışın hızlanması tarihsel bir vaka olmakla birlikte, bu hızlanmanın yönünün ne olduğu ve insan hayatını nasıl etkilediği tartışmaya açıktır. Hız, gündelik ve toplumsal hayatı her anlamda etkisi altına alarak yeni bir inanç haline gelmiştir. Hayatın akışının hızlandığı yerde dün bile çok geçmiş bir uzaklık olarak hatıralara dönüşmektedir. Geçmişe ait her şey, bugünden yani şimdiki zamandan büyük bir hızla geçmişe doğru uzaklaşmaktadır.

Demiryolları ve sanayileşmeyle birlikte zamanın ve hayatın hızlanması aşikâr bir hal almıştır. Zamanın hızlanmasıyla birlikte tarih ve toplum da hızlanmıştır. Dolayısıyla hız tesadüfi bir olgu değildir; içinde yaşanan dünyanın merkezi unsurlarından bir tanesidir. Sonuç olarak “modernizm zamanın hızlanması, mekânın dağılmasıdır” (Conrad, 1999, s. 9). Hızın

belirleyiciliği herkesi ve her şeyi etkisi altına aldığı için insanlar hıza dayalı kültürel bir yapı içerisinde yaşamak zorunda kalmaktadır. Hız, yukarıda da belirtildiği gibi, iletişim ve ulaşım araçlarının vasıtasıyla modern dönemin en önemli unsuru haline gelerek kutsanmakta; hangi anlama geldiği ve hangi görevi ifa ettiği önemsenmemektedir. Teknolojik gelişmelerin yarattığı değişim, hızı gündelik hayatın vazgeçilmez ve olağan bir parçası haline getirmektedir. Atılan her adım ve yapılan herhangi bir tercih için beklemek, uzun uzun düşünmek mümkün ol(a)mamakta; aksine, ani, hızlı ve atak olmak gerekmektedir. Bütün toplumsal düzeni belirleyen hız, farklı bir zaman birimine ya da tercihinin yer bırakmayıp kendisini icbar etmektedir. Paul Virilio'ya göre de geçmiş, şimdi ve gelecek şeklindeki tasnifin yerini anıdalık almıştır (Virilio, 2003, s. 113). Anıdalığın yok ettiği zamansal birimler hızın mutlaklaşmasıyla ilişkili olduğu için Virilio'nun meseleye yaklaşımı detaylandırılmalıdır.

Hız, Grekçe “yarış” ya da “yarış eğitimi” manasına gelen “dromos” kelimesinden türemiş olan “dromoloji” kavramsallaştırması ile açıklanmaktadır (James, 2007, s. 29). Bu düzende mekân daima hızla ilişkilidir hatta “hız mekânıdır” (speed-space) ve burada hiçbirşeye dokunulamamakta, dâhil olunamamakta; herşey bir anda görüldüğü gibi yok olmaktadır (James, 2007, s. 33). Her türlü eylemin büyük bir hızla gerçekleştiği, sabitliğin ortadan kalktığı ve hızın merkeziliği oranında anlık olan değerli olduğu bu düzende zaman kısalmaktadır.

Zamanın anıdalığı mesafeleri ortadan kaldırmaktadır (Virilio, 2003, s. 13). Zaman tecrübesini kısalması dolaylı değil direkt olarak mekânı da etki altına almış ancak zamanın önemi gittikçe arttığı için “hızın mekânsızlığının stratejik değeri kesin bir biçimde mekânın stratejik değerinin yerini almıştır” (Virilio, 1998, s. 127). Hız, mekânı aşarak ortadan kaldırmakta ve her şeyi anıdalığın içerisine hapsedmektedir. Hızın geldiği nokta itibarıyla artık “coğrafyanın sonuna” tanıklık edilmekte ve bu sona gelmede “zamansal sıkışma” (Virilio, 2003, s. 14, 17) ile her şey mekânda değil ama bir yüzeyde akıp gitmektedir. İnsanlar, hiçbir şeyin gerçekleşmediği ve her şeyin sadece hız içerisinde akışkanlık kazandığı bir evrende yaşamaktadır (2003). Zaten modernizm zamansal hızlılık tecrübesidir ve “sabit hiçbir şeyin kalmamasıdır” (Topakkaya, 2017, s. 386, 393). Hız, insanın hayatı anlamlandırma ve algılama biçimini derinden sarstığı gibi insanların ne yaptığını, nasıl yaptığını, nasıl düşündüğünü ve en sonunda da neye dönüştüklerini belirlemektedir.

Hız rejiminde çabuk ve yavaş olmak iki zıt konumu teşkil eder: çabuk olmak kaynak, üstünlük, verimlilik, performans ve zekâ; yavaş olmak korku, eksiklik, zayıflık, potansiyel yoksunluğu anlamına gelmektedir (Gottschalk, 1999, s. 312). Hız güce ve iktidara yol açarken, yavaş olmak güçsüz ve zayıf olarak değerlendirilmeye neden olmaktadır. Hızın tek başına belirleyici bir kuvvete ve kendinde değere sahip olmasıyla, artık rekabet edebilmenin tek şartı hızlı olmaktır ve nitelik arka planda kalarak önem kaybetmektedir. Hızın başat unsur olduğu modern dönemde yavaş olmak, yerinde saymak değil, gerilemek anlamına gelmektedir çünkü diğerleri son sürat ilerlemektedir.

Zamanın akışının toplumsal düzlemde hızlanması şirketler, kurumlar ve devletler gibi bireylerin de bu hıza ayak uydurmasını gerektirmektedir. Hızın, Castells'ci anlamda “ağ toplumu” oluşturduğu düşünüldüğünde hıza dayalı yapının dışında kalmak kaybetmek, geride kalmak ya da ekonomik bir terimle az gelişmişlik anlamına gelmektedir. Bugün ağ toplumunun dışında kalmanın en bariz göstergelerinden biri zamanın ağır akmasıdır. Sistemin totalitesi

kendisini hız ile dayatırken yavaş olmak bir tercih meselesi olmaktan çoktan çıktığı için yavaş olmak, geri kalmak ve küresel egemen sistemin dışında kalmak anlamına gelmektedir.

Hız, gündelik hayatı ve daha büyük bir ölçekte de ekonomi-politik süreçleri belirleme kuvveti ile iktidar mekanizmasına yardımcı olmaktadır (Armitage ve Graham, 2001). Sadece sermayeyi değil aynı zamanda siyasal iktidarı da belirleyen hızdır. İktidar, hız merkezli bir yapılanma ile egemenliği altındaki her yerden anında bilgi akışı sağlayarak zeminini kuvvetlendirmektedir. Hızın ekonomi-politik süreçte yarattığı en büyük tehlike anlık olanın temel alınması, uzun vadeli adımların atılmaması, doğru kararlar verilememesi ile insanı sadece bilişsel olarak değil fiziksel olarak da etki altına almasıdır:

Hız arayışını sürdüren insan, kurtulmaya çalıştığı sınırlamaları, belki daha da sınırlandırıcı bir surette (uzay roketleri) tekrar oluşturmuştur ve ışık hızına yaklaştıkça teorik olarak bedenlen büzülen ve aracının hızını arttırdığı derecede herhangi bir yaşam-destekleyici modda tepki gösterme kapasitesini bilfiil kaybeden sade bir nakledilebilir kütle haline gelmiştir (Mumford, 1996, s. 353).

Günlük yaşamın hızlanmasıyla birlikte insanın nesneyle kurduğu ilişkinin zamanı kısalmakta ve bu zamansal hızlanma, değerler alanında anlam kaybına yol açmaktadır (Batur, 1998, s. 40). İnsan, hızın koşullarına boyun eğmek zorunda kaldığında tüm insani niteliklerinden soyutlanarak anlam ve değer konusunda sıkıntı yaşadığı için Virilio'nun ifadesiyle hızın artışı özgürlükleri azaltır (1998, s. 134). Hızla kurulan ilişkinin neticesinde farklı boyun eğme pratiklerinin ortaya çıktığı ve bunun bir özgürleşme olarak değerlendirilemeyeceği açıktır. Mumford'un örneğine benzer biçimde 200 km hızla giden bir arabadaki insanı düşünmek gerekir. Bu süreçte insan birçok şeyi yapamamakta, kendisini kısıtlamak zorunda kalmakta, çevresel bağlarından kopmakta ve hatta çevresiyle kurduğu ilişkiyi minimize etmek zorundadır. Hızla giden herhangi bir aracın içinde bulunan kişi için dışarı hızla akıp giden ve ne olduğu tam olarak anlaşılamayan nesnelere yığındır. O yüzden hız bağlamı koparmakta, nüfuz etmeyi imkânsızlaştırmakta ve mekânı önemsizleştirmektedir.

... diğer tüm teknik başarılar gibi hız da, ancak diğer insani ihtiyaçlar ve amaçlarla ilişkili bir anlama sahiptir. Açıktır ki, hızlı ulaşımın sonucu, direkt insani tecrübe –hatta seyahat tecrübesinin- olanaklarının zayıflamasıdır. Dünyayı yürüyerek gezmeyi taahhüt eden bir kişi, bu uzun seyahatin sonunda, dünyanın coğrafi iklimsel, estetik ve insani gerçekliklerine dair zengin hatıralara sahip olacaktır: Bu tecrübeler hızla doğrudan orantılı bir şekilde azalır, süratli hareketin hiçbir değişikliğe yol açmadığı statik bir dünya olmuştur. Sadece zaman değil, fakat insan da küçülür (Mumford, 1996, s. 354-355).

Hızlanan araç, kişisel tecrübeyi sınırlamakta ve zaman-mekân boyutunun es geçilmesine neden olmaktadır. Mekân saniyeler içerisinde aşıldığında zamansal açıdan herhangi bir değeri kalmadığı gibi yolculuk süresince kat edilen mesafe de anlamsızlaşmaktadır. Aracın hızlanmasıyla birlikte mekân sadece üzerinden akıp geçilen bir yüzeye dönüşmekte ve insanın fark edebileceği bir unsur olmaktan çıkmaktadır. Tüm ulaşım ve iletişim araçlarının neden olduğu hız, insan hayatını kolaylaştırmak yerine aslında zorlaştırmaktadır çünkü her türlü insani tavır ortadan kaldırmakta ve hızla boyun eğilmesine neden olmaktadır.

Bireysel ve toplumsal düzendeki hızlılığın bir diğer sonucu da her şeyin meşrulaşmasına ve kabul edilmesine neden olmasıdır. Durmaksızın devam eden hareket hem bireyin hem de toplumun algılama ve anlama kalıplarını kırarak anlık olanı ön plana çıkartmakta, uzun süreli plan ve

programları imkânsızlaştırmakta, uzun vadeli stratejilerin yerini kısa vadeli taktik hamleler almaktadır.

Sürekli her şeyin değiştiği bir ortamda şirketler de harekete ihtiyaç duyduğu için sorunları derinlemesine ve uzunca ele almak doğru olmayacaktır. Esnek bir şirkette kısa ömürlülük her yere sirayet etmektedir; yeni insanlar ve ekipler gelip giderken esas olan başkalarıyla uyumlu çalışabilme kabiliyetidir. Ötekinin kim olduğu ya da ne yaptığı değil iş birliği öne çıkmalıdır. Böylece iş yerinde sadakat, enformel güven ve birikmiş deneyim azalmaktadır. Artık kabiliyet de değer kaybetmektedir çünkü hata yapma ve öğrenme süreçleri dışlanmaktadır. Hızlandırılmış bir kurumda esas olan sonuçlardır; hızın baskısı ve zaman kaygısı yüzeyselleşmeyi artırır. Şirketler artık geçmiş başarılarla bakamaz olurlar (Sennett, 2017, s. 91-92). Böylece planlı, programlı ve düzenli bir hayat akışının yerine plansız, programsız ve düzensiz olan geçirilir. Esas amaç kısa vadeli eylemleri uygulayarak hayatta kalma çabasını gösterebilmektedir.

Richard Sennett bunu kısaca yeni kapitalizmin kültürü üzerinden ele almaktadır. “Yeni kapitalizmin kültürü tek tek olaylara, bir seferlik işlemlere, müdahalelere ayarlıdır; oysa ilerlemek için, bir politikanın süregiden ilişkileri geliştirmesi ve deneyim biriktirmesi gerekir. Kısacası, yeni kültürün ilerici olmayan sürüklenişinin nedeni, yeni kültürün zamanı şekillendiriş biçimidir” (Sennett, 2017, s. 125). Yeni zamansal pratikler hıza dayalı olduğu için kalıcılık, hantallık ve değişime karşı olmak gibi unsurları hemen eleyerek yüzeyselliğin önünü açmakta ve her türlü içeriği reddederek salt formu ön plana çıkartmaktadır. Derinlikli düşüncelerin, belirli bir geleneğe bağlı yaşama ya da iş yapma pratikleri saf dışı bırakılmaktadır.

Zaman ufkunun çöküşü, anlık etkilere ve derinliğin yitirilmesine neden olmaktadır. Anlık olana yönelen ilgi nedeniyle tüm kültürel alan olaylara, gösterilere ve “happening”lere dönüşmüştür (Harvey, 2014, s. 74, 76). Zamana dayalı inancın kısalması, sadece kültürel alanın değil, hazzın ve kısa vadeli ilişkilerin de önünü açarken evlilikten, arkadaşlık ilişkilerinden bir ürünü almaya kadar her şey bundan etkilenmektedir. Beğeniler, arkadaşlar, kaygılar, sorunlar ve daha birçok şey anında değişmektedir. Zamanın kısalması, her şeyi etki altına alırken ister istemez baskı aracına dönüşmektedir. Sadakat duygusu ortadan kalkmakta; güvene dayalı ilişkiler yok olmakta, birine ikinci bir şans vermek zaman kaybı olarak değerlendirilmektedir. Hataların telafisi söz konusu değildir; bunun yerine ilişkilerin sonlandırılması daha kolaydır. Bir baskı aracı olarak zaman, kendisiyle birlikte her şeyin ömrünü kısaltmaktadır. Uzun vadeli programların ve amaçların yerini kısa vadeli çıkara dayalı işlemler almaktadır. Stratejik planların yerini basit ve gündelik taktikler almaya başladığında, daha önce de değinildiği gibi Weber’in Protestan Ahlakı geçersizleşmekte ve hızın konumu radikalleşmektedir. Dolayısıyla “kısaltılmış zaman ilkesi” (Sennett, 2017, s. 127) etrafında hız, esas baskı aracına dönüşerek tüm insani ve toplumsal hayatı şekillendirilmektedir.

Postmodern dönem sadece “şu an” a yani “şimdi” ye odaklanmaktadır. Her türlü mekânsal kurgu da sadece içinde yaşanılmakta olan o anla irtibat kurulmasına imkân tanımakta; geçmiş ve gelecek yok edilmektedir. Geçmiş ya da gelecek eğer bir mesele olarak ele alınacaksa, onun değeri ve anlamı da “şimdiki zaman” ile kurulan irtibattan kaynaklanmaktadır. Eğer bir şey değerli ise şimdi değerlidir; dün değerli olmuş olamaz ya da yarın değerli olmayacaktır. Hâlbuki modern düzen şöyleydi:

Özne, zaman kontrolünü, sosyal olarak düzenlenmiş bir modern zaman örgütlemesi içinde belirler. Modern zaman düzenlemesi bireyin önüne, geçmiş-şimdi ve gelecekte oluşan bir doğrusal zaman çizelgesi koyar. Bu doğrusal zaman anlayışına odaklanan birey, ölçülmüş zamansal değerlere (saat, takvim) göre kendi zamanını örgütler (Eşli, 2012, s. 16).

Ancak postmodernlik, doğrusal zamana zarar vererek şimdiki zamanı ön plana çıkartmakta; zamanın öncesi ve sonrası yani bağlamı yok olmakta; sınırlandırılmış, koparılmış, bağlamsızlaştırılmış bir zaman tecrübe edilmektedir. Geçmişin ve geleceğin yerini durmaksızın devam eden şimdiki zaman almakta ve geriye kalan tüm zamansallıkların üstünü örtmektedir. Giddens'in ifadesiyle modernliğin zamansal bakışı ne geçmişle ne de gelecekle ilgilidir; asıl olarak "sürekli şimdiki zaman"dadır. Dolayısıyla geçmiş ve gelecek zaman durmaksızın şimdiki zamana eklemlenir (Giddens, 2018, s. 105).

"Zamansal sürekliliğin yitirilmesi ve sürekli "şimdi"de yaşama durumu, psikolojinin terimlerinde, "şizofrenik deneyim"e karşılık düşer" (Turan, 2011, s. 123). Bundan ötürü modern dünyanın zaman-mekânı anlamsızlaşmakta, gelecek zaman kaybolmakta ve anlık olan yüceltilmektedir. Arzu ve hazza hemen ulaşma kaygısı diğer zaman birimlerini önemsizleştirdiği için şizofrenik derecede parçalı bir yapıyı doğurmaktadır (Aytaç, 2002, s. 254). Zamanın hem parçalandığı hem de hızlandığı bir durum yaşanmaktadır.

Zamanın şimdiki zaman içerisine hapsedilerek "geçmiş ve gelecekle" olan irtibatı kesildiği gibi mekânın da "ötesi ve berisi" ile olan bağı kopartılarak aslında bağlamsız ve kendi içine kapalı bir zaman-mekân kurgulanmaktadır. Modern dönemin şimdiki zamanı öncesiz ve sonrasız olduğu için bağlamından koparılmış zamanın anlaşılması, farkına varılması ya da içinde var olunması imkânsızlaşmakta; hafızanın temel şartı olarak yer alan geçmiş ve gelecek kaybolmakta, hız temelli daimî bir şimdiki zaman vurgusu söz konusu olmaktadır.

Bilgisayar kullanımı zamanı hızlandırarak bireyleri bir hiper-şimdiki zamana, yani aşırı bir çabukluğun içine çeker; bu çabukluk, izleyicinin dikkatini hızla birbirini takip eden mikro ölçekli olaylara odaklayarak, çok kısa bir zaman öncesini bile 'gerçek' olarak tahayyül edebilmeyi daha da zorlaştırır, çünkü şimdiki zaman, geçmişteki nedenlerden bağımsız, sınırları dar bir zaman aralığı olarak tecrübe edilmeye başlanır ... Şimdiki zaman bireylerin dikkatini böylesine çalıp, kendini bütün toplumların geniş kesimlerine böylesine dayatınca, üstanlatıların inandırıcılığı üstüne düşünmek bir yana, uzun vadeli bir tarihsel bütünlüğü kavrayabilmek bile zor hal alır (Connerton, 2014, s. 92).

Postmodernlikte zaman açısından başlangıç ve son fikri yoktur. İlerleme düşüncesinden de en azından ideolojik düzeyde vazgeçilmiştir. Her şey şimdinin içerisinde yaşanmakta ve orada bitmektedir. Zaman sadece şimdi ile kısıtlanmakta, geçmiş ile gelecek söylemini ve tahayyülünü imkânsızlaştırmaktadır. Geçmişin ve geleceğin yokluğu şimdinin ayartıcı kudretini radikalleştirirken, zamansal sürekliliğin ve devamlılığın kaybolması ile zaman parçalara ayrılmaktadır. Ünsal Oskay'ın ifadesiyle zaman fragmanlaşmaktadır (Oskay, 2014, s. 352).

Zamansal sürekliliğin kopuşu mekânı da etki altına almaktadır. Mekân, zamanın hızlanması ile şimdiki zamanın içerisine sıkıştırılarak merkezi önemini kaybetmekte, parçalanmakta, kendi üstüne kapanmakta; bir yandan da yok edilmesi ve yeniden kurgulanması gereken bir "şey"e dönüşmektedir. Bir problem olarak mekân, iletişim ve ulaşım araçları vasıtasıyla aşılma ve teknolojik araçlar için sadece 0 ve 1 matrisindeki rakama tekabül etmektedir.

Teknoloji temelli hız, gerçek dünyanın tehlikelerini de sanal dünyada/mekânda yok etmekte ve insanın fiziksel mekâna, dış dünyaya duyduğu ihtiyacı ortadan kaldırmaktadır (Yaygın, 2010, s. 64). Hıza dayalı zaman, mekânı önemsizleştirdiği için her şeyin silinmesine neden olmaktadır. Harvey'in ifadesiyle "zaman aracılığıyla mekânın yok edilmesi" (2014, s. 250-251) yani her türlü mekânsal engeli azaltma yönünde bir süreç yaşanmaktadır. Zamansal bir tecrübe olarak hız, sadece mekânı yok etmemekte, mekânla birlikte anlam kazanan her şeyin yitimine de neden olmaktadır. Hız, farklı zaman dilimlerinin kapsadığı aralıkları daralttığı için her şey "şimdi ve burada" gerçekleşmektedir. Zaman açısından geçmiş ve gelecek, "şimdi"nin potasında erirken; mekân açısından ötesi ve berisi, "bura"nın potasında erimektedir.

Sonuç olarak şimdiki zamanın mutlaklaşması, bağlamla birlikte başlangıç ve son duygusunun da ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Her zaman dilimi kendi içerisinde değerlendirilerek birbirinden koparılmakta; geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bütünlük kaybolmaktadır. Sürekli şimdiki zamanda yaşamak ise her şeyde olduğu gibi mekân üzerindeki baskıyı artırarak, mekânsal tecrübenin dağılmasına neden olmaktadır.

### **2.3. Mekân Tecrübesinin Dağılması**

Mekân insanın yuvasıdır; yaşamını sürdürmesini sağlayan zemindir. İnsanın ilk yuvası anne karnıdır, sonra beşiktir ve en sonunda dünyadır. Başlangıç olan anne karnı ve beşik refahla ve mutlulukla simgelenir. İnsan ömrü boyunca bir yuvadan anne karnının ve beşiğin o sarıp sarmalayıcı, koruyucu, sıcak ruhunu bekler. Bachelard'ın ifadesiyle ev kişiyi sarıp sarmalar; deri gibi duvarlarıyla kişinin üstünü örter. Ev gittikçe küçülür ve bir sığınağa dönüşerek koruyuculuğunu artırır; dış dünyanın korkularından sıyrılmaya imkân tanır. Böylece ev, insana direnmesi ve hayal kurabilmesi için imkân tanır. Ev, insanı dış dünyanın yani doğanın baskılarından, yağmurdan, fırtınadan koruyarak güvenli bir alan tesis eder. Ev, kozmosa karşı durarak şuna imkân tanır: "dünyaya rağmen, bu dünyada oturan biri olacağım." Ev ve evren arasındaki bu dinamik ilişki evin bir kenara bırakılmasına izin vermediği gibi basit bir geometrik mekân olmadığını da vurgular. Aslında ev ilk önce basit bir geometrik yapı olarak görülür ve akıl aracılığıyla analiz edilmeye çalışılır. Ancak evin gevşediği ve içsel yoğunlaşmaya imkân tanıdığı düşünüldüğünde aklın dışında düşün alanına geçilir. Ev artık insana, insan da eve benzer (Bachelard, 2017, s. 76-79).

Ev insanı hem ruhen hem de fiziksel olarak korur ve saklar; "hem beden hem de ruhtur". İnsanın ilk dünyası ev olduğu için "dünyaya fırlatılmış" değildir; aksine, insan, bir evin beşiğine yatırılmıştır. Ev her zaman büyük bir beşik olduğu için insan dünyaya güzellikle başlar; evin korunaklı, kapalı ve sıcak dünyasına doğar. İnsan hep o ilk evin sıcaklığına, koruyuculuğuna dönmek ister. Anılar evde birikir ve saklanacak yerler bulurlar kendilerine; insan her düşünde bu yerlere, gizli kapaklı köşelere döner (Bachelard, 2017, s. 36-40). İnsan hayatının merkezini teşkil eden ev ve her türlü mekân, başlangıç anlamı itibariyle yuvadır. Mekânın bu ontolojik boyutu insanın varlığıyla ve varlığını sürdürme çabasıyla örtüşür. Ancak tarihselliği içerisinde mekânın farklı boyutları ve anlamları da açığa çıkmıştır.

Mekâna varoluşsal boyutun dışında farklı anlamlar katan unsurlar arasında sanayi devrimi, aydınlanma düşüncesi, modernlik ve postmodernlik sayılabilir. Mekânın tarihsel süreçte

geçirdiği değişim anlaşılmadan bugün geldiği noktayı ve ihtiva ettiği anlamı kavramak mümkün değildir. Dolayısıyla mekânın örgütlenmesinde din, ekonomi, politika gibi her türlü olgunun etkisi açıktır.

İnsan mekânı tek başına belirlememektedir çünkü meselenin toplumsal, kültürel, dini ve ticari tarafları da vardır. Kültürün değişimiyle birlikte mekânın algısı ve işlevi de dönüşmüştür. Mesela ilkel insan için mekânın sığınma, korunma ve barınma gibi birçok anlamı ve fonksiyonu vardır. Modern insan için ise mekân bu tarz ihtiyaçların giderildiği bir yer olmaktan ziyade sosyalleşme, kimlik ve itibar elde etmeye dönüşmüştür. Dolayısıyla bugün mekâna anlamını veren kültürel dinamiklerdir (Özdemir, 2011, s. 63). Mekânın anlamı ve kullanım pratikleri zaman içerisinde değişime uğramakta; din, ticaret ve iktidar gibi birçok faktör mekâna, tarihselliği içerisinde değer katmaktadır. Bu süreç içerisinde insanın değer yargılarının, kültürünün, ontolojik ve epistemolojik bakışının değişimi rahatlıkla mekân üzerinden okunabilir.

Orta çağ açısından mekân, özellikle şehir, üniversite ve kilise ortaklığındaki kurallar dizgesi olduğu gibi bir yandan da feodalizmden kapitalizme geçişte vatandaş olmanın getirdiği hukuka dayalıdır (Arslanoğlu, 2002). Orta çağ mekân anlayışı bugünkü gibi rasyonelleştirilmiş, ölçülüp biçilmiş değildir; aksine, kendi içine kapalı, etrafıyla ilişkisi sınırlı, dış dünyaya ait hurafelerin yoğunlukta olduğu bir yapıdır. Mekânla kurulan ilişkide salt akli olanın ön plana çıkması aydınlanma düşüncesiyle birlikte neşet edecek ve sanayi devrimi ile mekânın sömürüsüne evrilecektir. Bu düzlemde mekân, niteliğin temsil edildiği bir yer olmaktan ziyade nicel yanıyla ön plana çıktığı için mekâna yüklenen anlam da değişime uğramıştır.

Mekânın kavranışındaki değişikliğin öncüsü perspektiftir. Yaklaşık olarak 15. yüzyılda Floransa’da ortaya konan bu kurallar sadece Orta çağ sanatı ile ilişkilendirilemeyecek kadar büyük bir önem arz ettiği için mekân pratiklerini de değiştirmiştir. Perspektif ile yapılan haritalar soğuk, mesafeli, geometrik ve sistematik mekân anlayışının doğmasına neden olmuştur (Harvey, 2014, s. 272-274). Perspektif 14. yüzyılda Batıda ortaya çıkan yeni dünya görüşüyle ilişkili olarak dünyayı teatral bir seviyeye indirgemıştır. Perspektife dayalı temsil, gerçeklik ve sorumluluk duygusuna zarar vermiş; yaşamın eylemden uzaklaşarak gösteriye dönüşmesine neden olmuştur (Florenski, 2011, s. 61, 75, 78). Dünyanın izlenebilirliğe dayalı bu yeni temsili, bakışı ön plana çıkartmıştır.

Perspektifle birlikte Orta çağ’ın mekân anlayışı daha mekanik, ölçülebilir ve geometrik niteliklere dönüşmüştür. Bu süreç nesneye ve mekâna belli bir açıdan bakmaya, bakışı sabitlemeye ve yüceltmeye neden olmuştur (Özçınar, 2009, s. 91). Perspektifte mekânı kontrol ve terbiye etme sürecinde bakışın rolü ve konumu önem arz etmektedir. “... Bakışmerkezcilik, mekânı göze dışsal bir uzam olarak kurgulamıştır” (Sayın, 2013, s. 147). Bakışa merkezi önem atfedilmesinin ardından mekân, asli varlığını kaybedip gözün uzantısı ve ele geçirdiği bir yer haline gelmiştir. Kendi bağlamından ve köklerinden koparılan mekân, bakışın hükmettiği ve şekillendirdiği bir nesneye dönüşmüştür. Bu bağlamda “... perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir” (Berger, 2012, s. 16). İnsanın özneleşen ve merkezileşen konumu kendini perspektif çiziminde en iyi şekilde göstermekte; insanın durduğu yer bakışını, bakışı da tüm nesnelere kurduğu ilişkiyi belirlemektedir. “Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar” (Berger, 2012, s. 16). Bundan ötürü perspektifi ve

perspektif kullanımını sanat alanındaki basit bir yenilik olarak değerlendirmek söz konusu olamaz; aksine, perspektif, modern öznenin mekânla kurduğu iktidar ilişkisinin bir yansımasıdır. Perspektif, mekânı, ontolojik bağlamlarından kopartıp, ölçülebilir büyüklüğe indirgemeyi sağlamış bir standarttır. Bu düzende mekân belirli bir mantık ve standardizasyon doğrultusunda resmedilmeye başlanmıştır.

Ancak standardize etme mantığı sadece perspektifle ilişkili değildir çünkü sanat ve bilim anlayışı, teknoloji ve özelde kitle iletişim araçlarının doğuşu ile klasik mekân anlayışı ve onun tüm değerleri yıkıma uğramıştır. Bu bağlamda mekân yok olarak yerini belirli ölçülemelere, hıza ve standardizasyona bırakmaktadır. Mekân özellikle perspektifin kullanımıyla, Newton ve Galileo gibi isimlerin mekanik dünya anlayışları nedeniyle matematikselleştirilmiş ve meta olarak ele geçirilebilir bir hale getirilmiştir. Teknolojinin de etkisiyle ulaşım ve iletişim araçları, mekânın sabitelerini ve somut özelliklerini yok ederek mekânı akışkan ve sadece biçimden/formdan ibaret bir niceliğe dönüştürmüştür. İnsanın tabi olduğu mekânın yerini artık insana tabi olan mekân almıştır. Bu durum insanın dünyayla kurduğu ilişkinin değiştiğini göstermektedir.

Demiryollarının yapımı doğayı düzleştirdi ve kontrol altına aldı; demiryolu yolcuları sanki paketlenmişçesine mekân içinde ileriye doğru itildiler; peyzaj, hızla geçen bir çerçeveli panorama olarak görülmeye başlandı; yolcular çok sayıdaki tanımadıkları yabancıyla birlikte kapalı bir mekâna tıkıldılar ve yeni toplumsal mesafe kurma yolları öğrenmek zorunda kaldılar; tren trafiğinin gitgide artan hızı dolayısıyla, mevcut yerel zamanların yamalı bohça gibi bir arada olduğu zaman anlayışının yerini, Greenwich'e bağlı standartlaşmış bir zaman aldı; ve demiryolunun olağanüstü mekanik gücü kendi mekânını yarattı (Urry, 2015, s. 180-181).

Görüldüğü gibi herhangi bir teknolojik ulaşım aracı mekânla kurulan ilişkiyi köklü biçimde değiştirmekte hatta insanın bedensel ve zihinsel konumunu da etki altına almaktadır. Modern dönemde mekân, nesne konumuna indirgenmiş ve insanın tek başına belirlemeye çalıştığı bir alana dönüşmüştür. Bu dönemin en büyük sıkıntısı mekânın belirlenebilir bir nesne konumuna indirgenmesi ile içinde bulunulan her şeyin de koordinatlar vasıtasıyla belirlenebilmesidir. Mekân üzerindeki tüm nesnelere birer sayıya, noktaya hatta veriye dönüşmektedir.

Hâlbuki insanın bir mekânda bulunması geometrik bir konumlandırma değil aksine nispet noktasıdır. İnsanın mekânsal hareketliliği de geometrik değil nitelikseldir. İnsanın mekândaki varlığı tek başına koordinatlar vasıtasıyla açıklanabilecek bir olgu değildir (Şentürk, 2010, s. 109). Modern mekân tasavvuru, üzerindeki birer nitelik olmaktan sıyrıp niceliğe ve belirli rakamlara karşılık düşen nesnelere dönüştürdüğü için insana pek yer bırakmayacak biçimde her şeyiyle önceden belirlenmektedir.

Sonuç olarak modern mekân sadece belirli sınıfa ait bir grup insanın ya da iktidarın müdahalesi ile şekillenirken klasik düzende mekân farklı ortaklaşma biçimlerine imkân tanımaktaydı. Ancak modern mekân tek bir bakış açısını hâkim kılarak, kendisinden önceki mekân tecrübelerini ve farklı değişkenleri devre dışı bırakmaktadır. Bu noktada öncelikli olarak incelenmesi gereken mesele mekânın mesafeyle olan ilişkisidir çünkü mesafenin yitirilişyle birlikte mekân tecrübesinde farklı sonuçlar açığa çıkmıştır.



### 2.3.1. Sınır Olarak Mesafenin Aşılması

19. yüzyılda trenin ardından telgrafın icadı ile insanın mesafe algısı tamamen değişmiştir. Tren mekânın aşılmasına büyük bir hız katarken, telgraf mekânı tamamen ortadan kaldırmıştır. Yüzyılın sonuna doğru telefonun icat edilmesiyle ulaşılan mekânların sayısı iyice artmış ve telefon kişilerarası mesafeyi yok edip anlık iletişime imkân tanımıştır. Tarihsel süreçten anlaşılacağı üzere fiziksel mesafe gün geçtikçe önemsizleşmiş ve toplumsal hayat içerisindeki bu değişim genellikle demokratikleşme olarak değerlendirilmiştir. Eskiden sadece birilerine özgü olan hareketlilik şimdi herkes için geçerli hale gelmekte; bir yerden bir yere gitmek ya da iletişim kurmak kolaylaşmakta ve mekânın aşılması problem olmaktan çıkmaktaydı. Ulaşım ve iletişim araçları sayesinde fiziksel mesafenin sorun olmaktan çıkması beraberinde farklı tecrübeleri de getirmiştir.

18. ve 19. yüzyıllar mekânın sömürü aracı olduğu ve sömürünün mekânsal açıdan sistematize edildiği yıllardır. Özellikle de 19. yüzyılda coğrafya ve jeopolitik çok önemlidir çünkü imparatorluklar açısından mekân savaşı yaşanmakta; mekânsal genişleme ve yayılma her anlamda olumlu karşılanmaktadır. Timothy Mitchell *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi* metninde Mısır'ın İngilizler tarafından sömürgeleştirilme sürecinde coğrafi açıdan mesafenin aşılması için hem ulaşım hem iletişim alanında atılan adımları göstermektedir.

Kanallar, yollar, limanlar, demir yolları, telgraf ve sulama kanalları ticari faaliyetin daha kolay gerçekleştirilmesini ve düzeni sağlamak adına inşa edilmiştir. Özellikle Avrupalılar servet elde etmek ve kolonyal denetimi sürdürmek için bu araçları kullanmış ve ticari hayatı belirli kent merkezlerine yığmıştır (Mitchell, 2001, s. 50). 19. yüzyılın son otuz yılında iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, mesela telgraf, kolonyal düzenin iktidarını hem kesintisizce sürdürmesini hem de düzenin hakikatini göstermeyi sağlamıştır. İletişim teknolojileri, küresel siyasal iktidarlara gündelik hayatın en ince noktalarına kadar müdahale imkânı sağladığı gibi olgusalılık da katmıştır (Mitchell, 2001, s. 228). Hızın yoğunlaşması ile ulaşım ve haberleşmenin hızlanması hem feodal ve monarşik iktidarın hem de ulus-devletin dağınık insan topluluklarına hükmetmesini kolaylaştırmıştır (Virilio, 2003, s. 15). Araçların sağladıkları ile çok uzak yerleri kontrol etme, bilgi sahibi olma ve süreçleri sağlıklı yürütme imkânları kazanılmıştır. Sömürge pratiğinin sürdürülebilmesinde özellikle iletişim araçlarının uzak mesafeleri aşması ve kısa bir zaman dilimi içerisinde bilgi akışını sağlayan yapısı önemli rol oynamıştır. Mekânın hızla kısılmasının dışında mekânsal sömürünün en iyi göstergelerinden biri nüfus sayımı ve haritacılıktır.

Nüfus sayımı ile Haritacılık birbirlerinden ayrı mantığın ürünü değildirler. Harita aslında nüfus sayımının oluşturduğu topluluğu, siyasal açıdan bölgelere göre tanımlayarak sınırlandırıyordu. Bir başka açıdan ise nüfus sayımı, haritanın oluşturduğu yapıyı siyasal açıdan dolduruyordu (Anderson, 2015, s. 193). Harita, devletin ya da iktidarın kontrol ettiği mekânla birlikte üstündekileri göstererek mekânsal sınırlama ve tasnif etmeye yarar.

Haritalar, her türlü fantezi ve dinsel inanç unsurundan ve üretimleri sırasında yaşanan deneyimlerin izlerinden yoksun kalınca, olguların mekân içinde olgusal düzenlenmesini amaçlayan soyut ve yalnızca işlevsel sistemler haline gelmişlerdi. Harita izdüşüm bilimi ve kadaströ teknikleri, haritaları matematik açıdan dakik tasvirler haline getirmişti. Toprakta mülkiyet haklarını, ülke sınırlarını, idari bölgeleri ve toplumsal kontrol bölgelerini, iletişim yollarını vb. gittikçe artan bir kesinlikle tanımlıyorlardı. Aynı zamanda, tarihte ilk kez,

yeryüzünün bütün nüfusunun tek bir mekânsal çerçeveye yerleştirilmesini olanaklı kılıyorlardı (Harvey, 2014, s. 280-281).

Mekân yekpare biçimde kontrol altına alınmakta ve istenildiği gibi parçalara ayrılmaktadır. Harita, her şeyin yerini belirlemenin ve dâhil etmenin dışında bazı şeyleri de mekânın dışına atarak diyalektik bir ilişki yarattığı için mekân sınır ya da eşik görevi görür. Sömürgecilik döneminin mekânsal tecrübesi de keşif ve tahakküm aracılığıyla eşik görevi görmektedir. Keşif, Batılılar açısından bilinmeyen mekânların bilinebilir hale gelmesiyle; tahakküm hem o bölgede yaşayan insanların hem de mekânın sömürsünü içermektedir. Bu süreç içerisinde mekâna bazı unsurlar dâhil edilmekte bazıları da dışarı bırakılmaktadır. Mekânla birlikte her şey asli ontolojik değerlerinden soyutlanarak niceliğe dönüşmekte; mekân, tamamen niceliğe, belirli rakamlara dönüştürülüp aşılmakta ve fiziksel sınır olma hüviyetini kaybetmektedir.

... sömürge devleti, kontrolü altında mükemmel bir görünürlüğe sahip bir insan manzarası yaratmayı hedeflemekle kalmıyordu; bu 'görünürlüğün' koşulu herkesin, her şeyin deyim yerindeyse bir 'dizi numarası'na sahip olmasıydı. Bu tahayyül tarzı yoktan var edilmedi. Seyrüsefer, astronomi, saat yapımı, kadastro, fotoğraf ve baskı teknolojilerinin ve tabii kapitalizmin derin ve itici gücünün ürünüydü (Anderson, 2015, s. 204-205).

Mesela modernlik ve modern özne devrim halinde olduğu için seyahat ve hareket, modern toplumların değişimini rahatlıkla göstermektedir. Burada mekân soyut, akli ve homojen biçimde tasarlanırken postmodern mekân ise değişik biçimlere, tarihsel özgüllüğe, belirsizliğe ve farklı bağlamlara açıktır (Urry, 2015, s. 187, 211). Modern ve postmodern mekân içerisindeki bu değişim farklı mekânsal anlamlara kapı aralamış, mekânın anlamı zaman içerisinde değişime uğramıştır. Sennett'a göre küresel çağın ikonu göç ve harekettir; yerleşmek değildir (Sennett, 2017, s. 10). Küresel dönemin postmodern mekânı sabit değil hareketlidir; üzerinde durulan ve hayat inşa edilen bir zemin olmaktan çıkarak sürekli hareket halindedir ve bu süreçte mekân olmanın getirdiği asli özellikleri kaybetmektedir.

Modernlikle başlayan ve postmodernlikle devam eden mekânsal sınırların aşılması ile her şey birbiriyle entegre olmaya başlamıştır. Herhangi bir yapı kendisini küre çapındaki sistemden ayrı tutamaz hale gelmiş ve herkes bu yeni durumdan etkilenmiştir. Mesafenin çözülmesi mekânsal yakınlaşmayı doğurmuş; bu durum da beraberinde belirli yıkıcı tehditleri ve çatışmaları getirmiştir. Fiziksel mesafenin ortadan kalkması ile haddinden fazla yakınlık hem bireysel hem de toplumsal hayatı belirleyen yeni norm haline gelmiştir. 19. ve 20. yüzyıl, mesafenin yarattığı bu olguların özellikle kitle iletişim araçları ve ulaşım ile birlikte en bariz göstergelerini sunar. Sonuç olarak mesafenin çok kısa anlar içerisinde aşılması tüm mekân pratiklerini değiştirmiş ve modern mekânın kapalı formu yerine postmodern mekânın daha akışkan formunu gündeme getirmiştir.

### **2.3.2. Kapalı Formun Akışkanlaşması**

Düzen ve kapalılık kısaca modernliği; düzensizlik ve açıklık postmodernliği ifade etmektedir. Geleneksel ve kutsal değerler; her şeyin yerli yerinde olması, toplumsal düzen; rasyonellik modern dünyaya ait iken postmodern dönem ise kaosa, kargaşaya, biçimsizliğe ve ucu açıklığa atıfta bulunmaktadır. Modern dönem kategorik yaklaşımlara sahiptir; kadın-erkek, işçi-işveren ve yönetici-yönetilen gibi. Ancak postmodern dönem kategorileri olabildiğince aşındırmakta; kadın-erkek kategorisinin aşılmasıyla lezbiyen-gay-transeksüel-biseksüel gibi cinsel kimlikler var

edilmektedir. Bu durum sadece cinsiyet açısından böyle değildir aynı zamanda farklı kategorik yaklaşımların yıkımı da gerçekleşmektedir. Bu nedenle postmodern dönem kabaca geleneksel biçimlerin ve değerlerin çöküş süreci olarak değerlendirilmekte; formun, biçimin, yapının ve önceden belirlenmiş olanın çöküşü ile biçimsizliğin, şekilsizliğin ve sınırların müphemleştiği bir süreç yaşanmaktadır.

1914'e kadar genel itibariyle kültürel alanda eski form yıkılır ve onun yerini yeni form alırdı. Ancak bugün böylesi bir durum yaşanmamakta aksine formun kendisine muhalefet edilmektedir. Bir süredir ortak fikirsel evren paylaşılmıyor; mesela Orta çağ'ın Hıristiyan Kilisesi bugün artık yoktur. İnsanlar kendi uzmanlıkları çerçevesinde iş yapmakta ve bütünlüğü yakalayabilecek düşünme biçimine sahip değillerdir. Hayat ise her zamanki gibi kendine ait formu aramakta ancak ne o formu inşa etme arzusunda olanlar var ne de o formun inşa edilebileceği ortak düşünsel bir zemin vardır (Simmel, 2017, s. 62-63).

Biçimin dağılması ve yer yer ortadan kalkması ile mekânın içi ve dışı gibi kavramlar da flulaşmaktadır. İç ve dış mekân postmodern dönemde ve mimaride değerini yitirmekte ve mekânın temel kategorilerinden biri çözülmeye uğramaktadır. Bu mekânsal çözüme kamusal ve özel alan arasındaki ayrımı da ortadan kaldırmaktadır. Mekân açısından iç ve dış ayrımının yitirilişinde iletişim araçlarının rolü göz ardı edilmemelidir. İletişim araçları mekânı kendi içine kapalı bütünsel bir olgu olmaktan çıkartıp dünyanın geri kalanıyla irtibatlı kılmakta; iç ve dış gibi ayrımları önemsizleştirerek içerinin dışarıya, dışarının da içeriye açılmasını sağlayarak kapalı formların yıkılmasına neden olmaktadır. İletişim araçlarının oynadığı merkezi rol gidişatı belirlediği için iç-dış gibi mekâna dayalı ikili ayrımlar önemsizleşmekte çünkü araçlar iç-dış arasındaki irtibatı artırarak mesafeyi önemsizleştirmektedir. İletişim araçları, her türlü mekânsal farklılıkları ve ayrımları kendi bünyesinde soğurmaktadır.

Ulaşım araçlarının gelişmesi ile köy ve şehir arasındaki klasik mesafe de yıkılmış; mesafeye dayalı mekânsal ayrımlar önemini yitirmiştir. Bu durum dünyanın birçok yeri için geçerlidir; mesela Amerika ile Türkiye arasındaki klasik dönemde neredeyse aşılması imkânsız olan mesafe uçağın varlığı ile azalmış, normalleşmiş ve akışkan bir hal almıştır. Hâlbuki uçaktan önce sadece gemiyle aşılabilen bu mesafe gemiden önce bilinmez bir tecrübeydi çünkü aradaki fiziksel mesafenin aşılmasını sağlayan araçlar icat edilmemişti. Tüm ulaşım araçlarından çok daha hızlı şekilde irtibat kurmayı sağlayan iletişim araçları ise mesafeye farklı bir boyut katmıştır. Kitle iletişim araçları aradaki fiziksel mesafeyi sıfırlamış; mesafeye dayalı mekânsal tecrübeyi değiştirmiş ve aşılması olağan bir durum haline getirmiştir. Mesafe, modern dünya açısından sorun teşkil etmemekte aksine aşılması sadece belirli ve öngörülebilir zaman talep etmektedir. Dolayısıyla bir form olarak mekân değişime uğramaktadır.

Aslında modern düşünürler klasik formu reddederler ve bu durum felsefi düzlemdeki kapalı sistemlerin de reddini içerir. Hâlbuki kapalı sistem düzeni ve uyumu ön plana çıkarır; tüm yapı tek bir temel ilke etrafında hareket eder; kusursuzluk en nihayetinde nesnel doğruluğa ulaşıldığının kanıtı olarak sunulur. Formun bu zirve noktası hakikatin yeridir. Ancak hayat bir kez daha forma karşı çıkar ve eski formu yıkarak yerine yenisini getirir (Simmel, 2017, s. 72). Simmel sabit, kapalı ve belirli bir formun, hayat ile mücadelesinde durmaksızın yıkılacağı ve yeniden baştan inşa edileceği bir düzene atıfta bulunmaktadır. Postmodern dönem ise kategorik

olarak formu reddettiği için yeni bir form koyma kaygısında değildir; hatta formun ve kendi içine kapalı bütünsel yapıların dağılması ile ilgilenmektedir.

Bu süreçte tüm geleneksel değerler ve hiyerarşiler çözüldüğü için sabit referans noktaları da dağılmaktadır. Mesela mekân başlı başına bir değer ve sınırdır; kendisi sınırlara sahip olduğu gibi sınırlandırır da. Neyin nerede olması gerektiğini belirler; her şeyin konumu mekâna göre ve mekân içerisinde belirlenir. Ancak postmodern dönemde mekânsal sınırın, kapalılığın ve sonluluğun en bariz göstereni olarak klasik duvarların işlevi ve sınır görevi de dağılmakta ve duvarlar yıkılmaktadır. Bu bağlamda Berlin Duvarı'nın simgesel çöküşü hatırlanabilir.

Klasik mimaride duvar izole edilmiş ve kontrol altına alınmış içsel bir mekân ve dünya yaratır. Duvar hem mahremiyet hem de korunma sağlandığı gibi dış dünyayla kurulan iletişimin sınırını da belirler. Dolayısıyla duvar sadece içeriği değil dışarıyı da şekillendirir (Ching, 2007, s. 22). Duvar, sınır olduğu gibi birleştirici bir görev de görmektedir yani kesişim noktasıdır; içerisi ile dışarısının birleştiği yerdir. Postmodernlikte ise duvar ve her türlü sınır ortadan kaldırılmaya niyet edildiği için diğer yapılarda olduğu gibi klasik duvar yapılarına da yer yoktur. Bu durum tüm sınırların ve duvarların yıkıldığı anlamına gelmemekle birlikte en azından bilgi ve söylem düzeyinde postmodernliği oluşturmaktadır.

Postmodernlikte sınırlar, hayatın her alanında ortadan kalkmakta, geçişkenleşmekte ve hareketlilik artmaktadır. Bauman da Küreselleşme metninde devletlerarası sınırların ortadan kalkmasını ve mekânsal hareketliliği Marksist bir zeminden hareketle ele alarak bu durumun herkes için geçerli olmadığını; sadece ayrıcalıklı sınıflar ve milletler için geçerli olduğunu vurgulamaktadır (Bauman, 2014). Bauman, sınıf temelli analiz ile bireysel ve toplumsal hareketliliği tek bir yönden açıklamasına rağmen hareketliliği tartışmanın merkezine koyarak postmodern düzlemin asli unsurunu göstermiş olur.

Burada unutulmaması gereken nokta, bir sınırın çöküşünün ve dağılışının beraberinde yeni sınırları da getirdiğidir. Özellikle postmodern süreçte sınırlar kayganlaşmakta ve her seferinde mekânsal açıdan dağılıp yeniden kurgulanmaktadır. Biçimin ve sabit değerlerin ya da herhangi bir var oluş pratiğinin üzerinde temellendiği zeminin dağılması ile sınır ve kapalılık çözülmekte; kayganlığın artışıyla birlikte daha hareketli bir mekânsal zemini var olmaktadır. Bu bağlamda kapalı bir yapı olarak klasik şehrin çözümlü ve postmodern kentlerin varlığına bakılabilir.

Postmodern mekân hızla ilişkilidir ve hız, mekânın bütünlük duygusuna zarar verdiği gibi “mesafenin yok oluşu”na da (Kern, 2013, s. 317) neden olmaktadır. Hıza meftun toplumsal düzende mekân, insanlar için herhangi bir anlam ihtiva etmediği için aşılması gereken bir yük olarak değerlendirilmekte; durağan hayattan ve mekândan vazgeçilerek hızın ve akışkanlığın kabul gördüğü bir toplumsal düzene geçilmektedir. Connerton bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Şehir manzarası, tıpkı bir ekran gibi, imgelerle doludur; kulak misafiri oluverdiğimiz, göz ucuyla gördüğümüz şeylerin oluşturduğu izlenimler seline hiç bitmeyecek bir uçuştaymışız gibi sürekli olarak maruz kaldığımızdan, şehir mekânı fiziksel olarak parçalanmış bir şekilde algılanır. Bu da sağlam ya da kalıcı bir gerçekliğe olan inancımızı ayakta tutmamızı zorlaştırır (Connerton, 2014, s. 98).

Hâlbuki klasik şehir mekânı genel itibarıyla insan gözünün sınırları ile doğru orantılı küçüklüğe sahip olduğu için göz, mekânsal olarak şehrin tamamını kavramakta ve insanın bütünlük duygusunu güçlendirmekteydi. Ancak şehrin sınırlarının durmaksızın genişlemesi ile insanın bütünlük duygusu yok olmuştur. Modern kent mekânı ise merkezden çevreye doğru genişlediği ve büyüdüğü için merkezsizleşmekte ve yaşam alanları sürekli değişmektedir. Dolayısıyla kentler, hareketli koşullar içerisinde mekânsal değerlerini kaybederek postmodern mekânın akışkan yapısal özelliklerine sahip olmaya başlamaktadır.

Kent peyzajları genişlediği için artık bölgelerin bir araya gelmesiyle oluşan şehirler söz konusudur. Kent alanı birçok parçaya bölünmekte; çok merkezli ve girift bir kentleşme süreci yaşanmaktadır (Soja, 2017, s. 240). Soja'nın postmodern Amerikan kentleri için ele aldığı nitelikler sadece Amerikaya özgü yerel bir olgu değil; aksine, her türlü kolektif birlikteliğin önüne geçen ve toplumsallaşmayı yok eden evrensel bir durumdur. Mekânsal olarak şehrin içinde şehir yaratan ve farklı çekim merkezleriyle mekânın tek bir merkezde toplanmasını önleyerek mekânı dağıtan ve çoğullandıran postmodern bir süreç yaşanmaktadır. Sonuçta “dallanıp budaklanan çok-merkezli bir ademi merkezleşme süreci, on dokuzuncu yüzyıldan beri kapitalist şehrin tarihsel coğrafyasına damgasını vurmuştur” (Soja, 2017, s. 278).

Sonuç olarak akışkanlığın artması ile mekânsal sınırlar ve kapalı biçimler ortadan kalkmakta; içerisi ve dışarı ile kamusal ve özel alan arasındaki sınırlar muğlaklaşmakta; resimde çerçeve yıkılmakta, kapalı ve sabit binalar dışarı açılmaktadır. Camın mimaride önemli bir unsur haline gelmesi; ofislerde camın bolca kullanılması ve kapıların sınırlandırıcı bir unsur olarak kullanımından vazgeçilmesi ile hayatın her alanında geçişkenliğin artması<sup>25</sup>; kendi içine kapalı, önceden belirlenmiş yapay mekânsal sınırların yıkıldığı anlamına gelmektedir. Tüm bu süreç modern kapalı ve sınırları önceden belirlenmiş mekânın, yerini postmodern sınırsızlığın ve akışın mekânına bıraktığının göstergesidir.

### 2.3.3. Modern ve Postmodern Düzendeki Mekân

Modernlik, aydınlanma ve ilerleme düşüncesiyle birlikte mekânı aşmayı, fethetmeyi, kontrol etmeyi ve iktidarıyla doğru orantılı biçimde yeniden düzenlemeyi hedeflemiş ve bunu gerçekleştirmiştir. Modern dönemde mekân, diğer her şey gibi ele geçirilebilir ve kontrol edilebilir hale gelerek meta değeri kazanmıştır. Ancak klasik düşünme biçiminde mekân, daha sonra gelecek olan insanların istek, arzu, beğeni ve ihtiyaçları doğrultusunda inşa edebilecekleri şekilde bırakılmıştır. Bu durum postmodernliğin süresiz ve durmaksızın yıkıp yeni baştan inşa ettiği yapıları ile klasik düzenin insanlara imkân tanıyan özgürlüğü ile karıştırılmamalıdır çünkü postmodernlik daha çok sermayeyle ilişkili olarak mekânın yıkılmasına ve yeni baştan inşa edilmesine izin vermektedir.

Uzun ömürlü dayanıklı malzemeler modernliği, kısa ömürlü dayanıksız malzemeler de postmodernliği simgelemektedir. Klasik dünyanın yapı malzemeleri sonraki nesle imkân tanıyacak özelliklere sahipken, modern dünya hakikatin bilgisine sahip olduğu inancı ile yaptıklarının sonsuza kadar devam etmesini, kalıcılığını önemsemi ve kendisinden sonra

<sup>25</sup> Evlerde camekânların ya da camlı bölmelerin artışı ile daha geniş bir bakış ve daha fazla ışık elde edilir. Camekânlar, mekânın fiziksel sınırlarını zayıflatarak dışarıya açılması sağlanır (Ching, 2007, s. 169).

gelecek olan insanların mekânsal tecrübesine değer vermedi. Mekân, modern dönemin kapitalist mantığı içerisinde toplumun önüne verili bir düzen olarak konmakta ve herkes kendisini mekân içerisinde konumlandırmaktadır. Mekân klasik dünyada belirleyici öneme sahip iken insanın egemenlik alanının genişlemesiyle birlikte belirleyicilik kuvvetini kaybetmiş ve imal edilmiş bir ürün haline gelmiştir. Böylece mekân toplumsal uzlaşa ya da değerler vasıtasıyla ele alınamamakta; aksine, modernlik doğal ve tabii mekâna yaptığı dokunuşlar ile onu bozmuş ve geri dönüşsüz bir süreci başlatmıştır.

Modernlikle birlikte mekân, insanların kendilerini keşfedebilecekleri bir yer değildir; aksine onlara yüklenen görevleri en verimli şekilde gerçekleştirebilmeleri için işlevsel ve araçsal bir öneme sahiptir. Mekân, insanın kimliği açısından aslı bir unsur olmak yerine, görevlerle tanımlanmış ve bölümlenmiş alana dönüşerek sadece araçsal bir konuma indirgenmiştir. Tüm bu tartışmalar içerisinde postmodern mekân, tepki olarak modern mekânın karşısına evrilir; kaotik, çatışmacı, vurgulayıcı, aykırı, düzen dışı ve gösterişçi bir noktaya savrulur. Zaten postmodernlik, modernliğin başka bir yere varması mümkün olmayan doğal sonucudur. Edward Soja'da kendilerini postmodernist olarak tanımlayan ama aslında anti-modernist olan isimlerin, yaşanılmakta olan dönemi öncesinden kopuk postmodern dönem olarak adlandırdıklarını; hâlbuki moderniteden tamamıyla ayrı ve onun yerini alan değil, aksine, modernitenin yeniden yapılandırıldığı bir dönemin yaşandığını düşünmektedir (Soja, 2017, s. 12).

Postmodern kentlerin özelliği akışın mekânı olmalarıdır; kalabalıklar sadece akıp geçmektedir. Kentin her alanında büyük bir hareketlilik söz konusudur ve bu hareketlilik neredeyse göç niteliğindedir. "Modernliği simgeleyen yaya flâneur değil; daha çok tren yolcusu, otomobil sürücüsü ve jet uçaklarının yolcusudur" (Urry, 2015, s. 212). Urry'nin değindiği nokta modernlikten ziyade postmodernliği daha iyi tanımlamakta; artık kenti yaya olarak dolaşan insanların yerini hareketli ulaşım araçlarıyla mekânı hızlıca aşan insanlar almaktadır.

Postmodernlik her türlü mesafenin büyük hızla aşılarak önemsizleştirilmesine neden olarak mekânı, üzerinde durulan ve hayat bulunan bir zemin değil aksine durmaksızın üzerinden geçip gidilen bir yer haline getirir. Zaten "... postmodernleşme, anlık zaman tarafından mekânın fethedilmesidir" (Urry, 2015, s. 324). Postmodern mekânı elle tutmak, ona dokunmak, gözle kuşatmak ve sınırlandırmak imkânsızdır. Durmaksızın değişen ve hareket halinde olan bu mekân tanımlanamamakta ve sabitleştirilememektedir. Ancak bu durum tek başına postmodern mekânla ilişkili değildir çünkü özü itibarıyla postmodernlik, her türlü kesinlik ve netlik iddialarının askıya alınmasını talep ederek, yapılacak her tanımı anında geçersiz kılmaktadır.

Bu olgunun radikal bir göstergesi olarak kent, bütünden ya da parçadan oluşmamakta, aksine, farklı parçaların bir araya gelmesiyle oluşan eklektik bir mekândır; buna kısaca postmodern mekân da denilmektedir. Her parçanın kendinden menkul bir değeri vardır ancak bütünsel açıdan birliktelik meydana çıkmamaktadır. Hâlbuki modernlik açısından şehrin mekânı bütüncüldür/bütünseldir ve her unsur/parça bu yapıyı tahkim etmekle görevlidir.

Postmodernlik ise küçük, parçalı, birbirleriyle ilişkisi olmayan ve fragmente olmuş mekânları var eder. Kopuk parçaların yapay şekilde birbirine eklenmesi yoluyla inşa edilen postmodern mekânlar, aidiyet ve kimlik ilişkilerine de zarar vermekte; çok büyük bir yapıyı

tanımakta ve sahiplenmekte yaşanan sorun, sorumluluk duygusuna zarar verdiği gibi ortak bir kimliğin edinilmesinde de sıkıntılar yaratmaktadır. Böylece insanın mekânla kurduğu asli ilişki zayıflamakta hatta kopmaktadır. Farklı mekânlar üzerinden sadece geçiş ya da akış sağlayan insanlar herhangi bir mekânda ne bireyselliğini ne mekânı ne de mekânda bulunan herhangi bir şeyi fark edebilmektedir. Soja postmodern mekânı Los Angeles örneği üzerinden şöyle açıklamaktadır:

Sıralı geliştikten sonra sanki hep yatay olarak yayılan şehri zamansal bir anlatı içinde ikna edici biçimde yakalamak güçtür, zira çok fazla tutarsız imge ve kafa karıştırıcı tarihselleştirme üretir. Aynı zamanda taşıdığı mekânsallık da geleneksel analiz ve yorumlamaya meydan okur, çünkü hiçbir zaman kuşatılmaya izin verecek sabitliğe kavuşmayan, aydınlatıcı biçimde tarif edilmeyecek kadar fazla sayıda 'başka mekânlarla' dolu olan bu niteliği de adeta sınırsızdır ve sürekli hareket halindedir (Soja, 2017, s. 295).

Mekânın postmodern düşüncedeki yeri genellikle parçalanma ile ilişkilidir. Postmodern mekânın bağlamı her seferinde istenildiği gibi değiştirildiği ve yeniden kurgulandığı için her parça kendine has bir mantık içerisinde kesilip bir araya getirilmektedir. Bu süreçte mekânın postmodern dönem öncesindeki tüm özellikleri hem yok olmakta hem de yeniden var olmaktadır çünkü her seferinde farklı bağlamlara ve ilişkilere dayalı olarak inşa edilmektedir.

Mekân çoklu değişkenlerin olduğu bir düzlem olduğu için mekân içerisindeki nesne nasıl anlamını mekân içerisindeki diğer nesnelere birlikte kazanıyorsa mekânın da değeri diğer mekânlarla oluşturduğu ilişkisel ve bütünsel yapıdan kaynaklanmaktadır. Klasik düzende mekân her zaman bütünlük arz etmekte ve ancak o bütünlük içerisinde anlamlı olmaktadır. Tekil olanın anlaşılabilmesi etrafındakilerin tanımlanması ile mümkündür; ancak böyle olduğunda mekân tüm bileşenleriyle birlikte kavranabilmektedir. Dolayısıyla bağlam mekânı belirlemektedir. Ancak postmodern mekân bağlamı yıkmakta ve kendi isteği doğrultusunda eklektik bir yapılanmaya giderek aslında bağlamsızlığın kendisini yeni bağlam haline getirmektedir.

Sonuç olarak klasik dünyanın bütünsel mekân tasavvuru yerini modern dönemin sonlu mekânına bırakmıştır. Modern mekân, insanın bakışı ve eylemleri vasıtasıyla kontrol edebileceği boyutları aştığı esnada devreye postmodern mekân girmiştir. Postmodern mekân ise insan bilgisinin tamamen nesnesi kılınmış ve belirli matematiksel kodlara indirgenmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısı sürecin geçiş noktasında çok büyük bir önem arz etmektedir çünkü modern mekânın yerini ikinci dünya savaşı sonrasında ama özellikle 1970'lerdeki post-fordist üretim biçimiyle birlikte postmodern mekân almıştır. Bu bağlamda bir sonraki bölümde hem modern hem de postmodern özellikler sergileyen metropolün mekânı ele alınacaktır.

#### **2.3.4. Metropolün Akışkanlığı**

Modern kent hayatı, köy hayatından oldukça farklıdır; özellikle de metropol, insandan büyük ölçüde şuur bekler; kır hayatının ritmi ve zihinsel açıdan beklentileri ise daha yavaş ve olağandır. Köyde ya da kasabada alışmışlık söz konusudur; bilinen bir dünya içerisinde hayat akıp gider. Metropol ise insanı köklerinden koparıp dışsal çevreyle karşı karşıya bırakır. Onlarca farklılığın var olduğu metropol, insanın aklını devreye sokmasını ve sayısız olguyla mücadele etmesini şart koşar. Metropol hayatı, kurallara ve kesinliğe muhtaçtır aksi takdirde kent hayatına düzensizlik hâkim olur. Milyonlarca insanın yaşadığı bir kenti kontrol

edebilmenin belirli zorunlu kalıpları vardır. Metropol hayatını belirleyen kesinlik içerisinde zaman, daha doğru bir ifadeyle saat vardır. Saatin ortaya koyduğu düzen tüm ilişkileri ve hatta tüm kenti belirleyerek kişisellikten uzak bir form inşa eder. Dakiklik, ön görülebilirlik ve kesinlik modern kent hayatını düzene sokan ve kontrol altında tutulmasını sağlayan unsurlardır.

Bu bağlamda modern ruh gittikçe hesapçı ve mutlak bir tavra bürünmektedir. Paraya dayalı ekonomik düzende, gündelik hayatın her anı hesaplanmakta ve bu durum doğa bilimlerinin kesinliğiyle örtüşmektedir. Dünyanın ölçülebilirliği, hesaplanabilirliği ve matematiksel belirlenebilirliği metropol ruhuna uygundur. Metropol hayatının karmaşıklığı, çok boyutluluğu ve farklı unsurların bir aradalığı var olan durumun kontrol altına alınabilmesi için büyük bir kesinlikle yoluna devam etmek zorunda kalır. Saat bunu sağlayan dışsal unsurlardan biridir; mesela saat konusunda yaşanacak aksaklık bütün gündelik hayatı alt üst eder. Bundan ötürü metropol hayatı tamamen sabitleştirilmiş ve kişisellikten uzak nesnel bir zaman düzlemi içerisinde kurgulanır. Dakik ve hesaplanabilir hayat aslında metropolün vazgeçilmezleri olduğu için rasyonel olmayan tavır ve duygular ile başına buyruk davranışlar reddedilir (Simmel, 2017, s. 97-98).

Metropol, para ekonomisinin geçerli olduğu bir yapıdır ama para sadece ekonomik hayatı değil her türlü insani ilişkiyi de etkilemektedir. Bu düzende rasyonel olana değer verilmekte ve insani ilişkiler de hesap kitaba göre yapılmaktadır. Zaten para bütün düzenin etrafında döndüğü esas birim olarak her şeyi belirleyen ve her şeyin ona göre değerinin belirlendiği araçtır. Paranın ve dolaylı olarak sermayenin mekânı belirleyici rolü sonraki bölümde daha detaylı bir biçimde ele alınacaktır. Bu bölümdeki esas ilgi alanı paranın yaşam üzerinde yarattığı kesinlik ve matematikselliktir.

Metropol yaşamı kurulan her ilişkiyi ticari bir kalıba dökerek insanları kâr-zarar ilişkisine bakmaya zorlamaktadır. Geleneksel hayatın küçük ölçekli mekânlarında tanışıklık her şeyi belirlerken modern kent hayatı, alışverişin mantığını değiştirerek rasyonellik talep ettiği için modern zihin durmaksızın hesap yapmakta; gündelik hayatın her anı hesap kitap ile geçmekte ve bu durum görüldüğü gibi sadece ticari faaliyeti ilgilendirmemektedir. Metropolün devasa formelliği ve rasyonelliği başka toplumsal sonuçlara da neden olmaktadır.

Bu sonuçlardan bir tanesi metropol hayatının gelip geçici tüm unsurlara karşı güvensizlik ve mesafe üretmesidir. Eskiden belirli küçük grupların ya da birimlerin içinde sürdürülen hayat kişisel özgürlüğe imkân tanımamaktaydı ve grubun belirleyiciliği ağır basmaktaydı. Mesela Orta çağ'da kasaba hayatı, bireyin hem dışsal hem de içsel ilişkilerini belirlemekteydi ve farklılaşmasına imkân tanımamaktaydı. Metropol insanı bugün taşraya gittiğinde benzer bir sıkışmışlığı hisseder ve dayanamaz. İçinde bulunulan ortamın küçüklüğü kişinin de her anlamda sıkışmasına ve diğerleri tarafından kontrol edilmesine imkân sağlar. Metropol insanının özgürlüğü karşılıklı mesafede, kayıtsızlıkta açığa çıkmakta ancak bu durum bir yanı sıra insanın kendisini yalnız ve kaybolmuş hissetmesine de neden olmaktadır. Çevrenin genişlemesi ve kentsel mekânın vaat ettiği özgürlük beraberinde kozmopolitliği de doğurur (Simmel, 2017, s. 98-104). Modern toplumlarda yabancı kişilerle "bütünlüklü insanlar" mış gibi ilişki kurulmaz. Kentsel mekânlarda tanınmayan insanlarla az ama sürekli etkileşim kurulur ve bunlar genel itibarıyla geçici özelliktedir (Giddens, 2018, s. 83). Metropol mekânının yapısal özellikleri, orada bulunan insanların yaşama ve ilişkisi biçimlerini de etkiler.



Metropol mekânı, yoğun ve hiyerarşik kent merkezlerinden ziyade, çok merkezli, düşük yoğunluklu ve fragmanter yapıyla yaşam alanları oluşturduğu için kentin organik bağı ve sürekliliği kaybolmaktadır (Yırtıcı, 2005, s. 10). Bu parçalı yapı metropol insanı için birçok unsuru önemsizleştirmekte çünkü hıza ve anıncılığa dayalı zamansal baskı mekânsal farklılıkları yok etmektedir. Metropoldeki ilişkilerin zamansal açıdan kısalığı da aynı durumun bir sonucudur çünkü hız ve parçaya dayalı büyüklük, mekânı sadece araçsal konuma indirgeyerek akışın gerçekleştiği zemine dönüştürür. İnsani ilişkiler de araçsallıktan etkilenmekte ve belirli bir mekânda kısa süreliğine kurulan bir ilişki olarak değerlendirilmektedir. Sürekli akışın ve hareketin zemini olarak metropol mekânı, küçük ölçekli geleneksel mekânlara göre kişiye büyük mekânsal tecrübenin imkanını sunmaktadır.

Bu mekânda insan farklı olmak için her şeyi yapar; amaç sadece fark edilmektir çünkü insanlar diğerleri tarafından değerli olduklarını ancak böyle görebiliyorlar. Metropoldeki kısa vadeli ilişkiler ya da anlık karşılaşmalar, insanların kendilerini çok kısa ve net biçimde ortaya koymalarını gerektirdiği için çarpıcı olmak zorunda kalıyorlar. Hâlbuki daha uzun ilişkilerin ve tanışıklıkların olduğu ortamlarda, insan zaten aceleci bir tavra bürünmüyor ve zamanla tanınıyor (Simmel, 2017, s. 106-107). O yüzden metropolün zaman-mekânsal tecrübesi kısa vadeli yani anlıktır ve her türlü ilişkiyi, iş hayatı ya da gündelik hayat fark etmeksizin bu zeminde belirlemektedir. Metropol mekânında kişilerarası ilişkiler anlık olduğu için kısa süreli görünümün ve imajın etkisi artmaktadır.

Tüm toplumsal hayat hız ve hareket merkezli bir zamansallık içerisinden kurulmaktadır. Hız (zaman) ve hareket (mekân) yeni dönemin bireysel ve toplumsal kavramlarıdır. Modern dönemde mekânın bir sorun olarak önemsizleşmesi ve hızın artması yeni bir durum olduğu için Bauman özellikle yüzyılın son çeyreğini “Mekân’a karşı verilen Büyük Bağımsızlık Savaşı olarak” (Bauman, 2014, s. 15) değerlendirmektedir. Mekânla girilen mücadele hareket kabiliyetini merkeze almakta ve insanın mekânlar arası hareketini kolaylaştıran her türlü yenilik beraberinde yeni bir “hareket özgürlüğü”nü getirmektedir. Ancak metropol hayatının mekânsal özgürlüğü, insanın karşısına her daim yeni olanı çıkarttığı için bu durum insan zihnini dağıtır ve her türden farklılıkla mücadele etmesini gerektirir. Gündelik hayat içerisinde karşılaşılan insanlar, mekânlar, eşyalar, olaylar gibi her şey yeni ve farklı olduğu için insan fazlasıyla yorulmaktadır çünkü farklılığın her seferinde yarattığı tedirginlik söz konusudur. Metropol mekânı devamlılıktan yoksun kaldığı için sadece yeni olanın keşfedilmesi ve yakınlık kurulması ile tedirginlik geçer.

Ancak insanın kendisini mekân pratikleri açısından rahat hissedeceği böylesi bir ortam pek mümkün değildir çünkü insanın karşısına sürekli olarak yeni şeyler çıkmaktadır. Hâlbuki geleneksel mekân devamlılık üzerinden işlemekte ve mekân içerisindeki insani ilişkilerde de büyük kopuşlar yaşanmamaktadır. Sonuç olarak metropolün mekân tecrübesinde akışın sürekliliği söz konusu iken devamlılık pek yoktur. Sürekli var olan akış yani insanın karşısına durmadan çıkan her yeni mekân, tüm farklılıkları hız neticesinde yok hükmüne indirgeyerek aynılaştırmakta ve hiçbir şeyin ayırdına varamamasına neden olmaktadır. Akışın içerisinde aslında büyük farklılıklar var olmasına karşın süreklilik bunların algılanmasına ve tecrübe edilmesine zarar vermektedir. Bu süreçte metropol sermayenin güdümünde esnekleşmekte ve sabit unsurlardan uzaklaşmaktadır.

### 2.3.5. Sermayenin Belirlediği Esneklik

Modern insan mekânla pratik, araçsal, mesafeli ve zamansal açıdan hıza dayalı ilişki kurmaktadır. Bu ilişki biçiminin doğuşu doğrudan kapitalizmle ve sermaye ile bağlantılı olduğu için mekân hem içinde barındırdıklarıyla hem de mekân olmak bakımından sermayenin egemenliğinde tüketilmekte; üretim-tüketim sürecinin nesnesi konumuna indirgenmektedir. Kapitalizm kentsel mekânı ihtiyaçları doğrultusunda iş, eğlence ve dinlenme gibi gündelik hayatın parçası olan alanlara göre belirlemekte ve kurgulamaktadır. Bu süreçte kentsel mekânı belirleyen en büyük unsur sermaye olduğu için her türlü mekânsal tercihe müdahale ederek kâr-zarar ilişkisi bağlamında analizini yapmaktadır.

Sermayenin mekân örgütlenmesinde hem fiziksel hem de toplumsal unsurlar devrededir. Mekân fiziksel olarak üretilen, kullanılan ve tüketilen bir nesne olduğu gibi mekânın üretiminde sosyal ve politik unsurlar da söz konusudur. Dolayısıyla mekânın birçok boyutu vardır ama bugün ekonomik süreçlerin baskın olduğu ve kültürel yaklaşımların bile ekonomi tarafından belirlendiği söylenebilir (Yırtıcı, 2005, s. 1-3). Kent mekânı ön gösterim yerine dönüşmekte, tüm tüketim pratiklerinin gerçekleştiği sahne haline gelmektedir (Kellner, 2013, s. 27). Kapitalizm düşüncesinin gündelik hayatı tahkim etmesi ile mekânsal pratikleri belirleyen en büyük etken sermaye olmuştur. Hâlbuki mekân sadece ekonomi ya da siyaset merkezli değerlendirilemeyecek bir değere sahiptir; ancak mekân her türlü içsel değerini kaybetmekte ve dünya çapında standartlaştırılmaktadır. Bir şeyi standartta bağlayabilmek için ele alınan şeyi nesneleştirmek, incelemek ve parçalarına ayırmak gerekmektedir; zaten ancak detaylıca incelenen nesne yeniden ve aynı şekilde kurgulanabilmektedir.

Modern dönem öncesinde ölçüm aracı olarak insan bedeni önemli rol oynamaktaydı çünkü insanlar bedenleri ile dolayimsız şekilde mekânla irtibat kurmaktaydı. İnsan bedeni ile dünyayı ölçmekte, tarlasını arşınlayarak belirlemekteydi. Toplumsal yaşam ile mekân örtüşmekteydi ve herhangi bir şekilde dolayım ya da soyutlama yapılmamaktaydı (Yırtıcı ve Uluoğlu, 2004, s. 46). Yaşanan bu durum klasik dönemin evrensel olandan uzakta, tamamen kültürel ve yerel kaldığını göstermektedir. Standart olandan bu derece uzaklık ve çeşitlilik modern yaşamın ve kapitalizmin ihtiyaçlarına hizmet etmediği için yerel unsurlar törpülenmeli, standardizasyona gidilmeli ve kâr maksimize edilmelidir.

Ticari sermaye coğrafi genişlemeyi sağlasa da esas mekânsallaştırıcı itici güç kentsel sanayileşmedir. On dokuzuncu yüzyıldaki bölgesel tepkiler, homojenleştirme, pazar entegrasyonu ve devletin müdahalelerine karşı açığa çıkmıştır. Bölgesel azgelişmişlikler sadece küresel ölçekte değil ulusal ölçekte de gerçekleşti ve bundan faydalanan yeni bölgesel güçler de var oldu. Uluslararası ölçekte gerçekleşen gelişmişlik ve azgelişmişlik karşıtlığı yeniden yapılandırmanın anahtarıdır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde sömürü düzeni yeniden tesis edildi ve eski ulusal ölçekli şehir-kır ilişkisi yerini uluslararası ölçekli merkez ve çevre olgusuna dönüştürdü. Bölgesel eşitsizlikler hem ulusal hem de uluslararası ölçekte devam ettirildi (Soja, 2017, s. 221-222). Sermaye açısından mekânsal tecrübenin önem kazanması farklı sonuçlara neden olmaya devam etmektedir.

Eskiden sanayi, mekânın değerini belirlerken şimdi sermayenin hareketi mekânların değer kazanmasına ya da kaybetmesine neden olmaktadır. Mekânın haritaya döküldüğü bir formdan

sermayenin haritalandırıldığı ve mekânın belirli ölçüler içerisinde önemsizleştiği döneme geçilmektedir. Sermayenin mekânsal hareketliliği merkezileşmekten uzaklaşmasına ve farklı mekânlarda bulunmasına imkân tanımaktadır. Bu durum, “postmodern kültürel dokuya bağlı yeni “esnek” sermaye düzeni” (Soja, 2017, s. 9) olarak tarif edilmektedir. Esnek sermayeye bağlı olarak mekânın önemsizleşmesi tek yönlü mutlak bir süreç değildir; aksine, sermayeye dayalı mekânsal tercihler her ne kadar yerel mekânsal tecrübeyi dönüştürse de yok say(a)mamaktadır çünkü yerel tecrübe kendisini dayatmakta ve bir farklılık olarak ortaya koymaktadır. Böylece mekân, sermaye aracılığıyla küresel etkiye açılrsa da bir yanıyla yerel unsurların etkisini taşımaktadır ancak bu durum sermayenin mekânsal hareketliliğini olumsuz yönde etkilememektedir.

Sermayenin büyük ölçüde tek güç ve belirleyici olduğu düzlemde, sermaye, finans piyasaları vasıtasıyla hız ve akışkanlık kazanarak mekânsızlaşmaktadır. Herhangi bir mekâna sığmayan ve bunu da tercih etmeyen sermaye, mekânların güçsüzleşmesine ister istemez neden olmakta; tıpkı ulusal devletlerin uluslararası sermaye karşısında güç kaybetmesi gibi. Sermaye tek bir mekânda sabitlenmeyerek dünyanın tamamını kendisi adına kârlı bir mekân olarak görmekte; mekânlar ise eski belirleyici güçlerini kaybetmektedirler.

... üretimin mekânsal örgütlenmesinde çok büyük değişimler oldu. Şirketler şimdi dünya ölçeğinde işletilebiliyor, farklı ücret ve grev oranlarından yarar sağlayarak ülkeden ülkeye taşınabiliyor, küresel bir strateji arayışıyla işletmelerini tekrar tekrar bölebiliyor, yeni ürünler sağlamak ya da mevcutları korumak için işçileri birbirleriyle yarışmaya zorlayabiliyorlar (Urry, 2015, s. 184).

Sermaye kendi çıkarları doğrultusunda farklı mekânlar arasında hareket etmekte ve herhangi bir mekâna bağlı kalmamaktadır. Kârın düşüşü ya da politik problemler dolayısıyla mekânsal tercihler anında değişebildiği için mekân asli değerini kaybetmekte, sermaye piyasalarını etki altına alabilecek çekicilik, otantiklik ve rekabet ile kendi temsilini araçsal bir mantık içerisinde gerçekleştirmek zorunda kalmaktadır.

Sermayeye bağlantılı olarak yeni mekânlar arasında “farklılaşma” ve “eşitleme” eğilimleri paradoksal bir biçimde açığa çıkmaktadır. Burada birbiriyle ilişkili üç süreç vardır: (a) Sermayenin kendi avantajlı konumunu sürdürebilmek için mekânsal hareketliliği; (b) sermayenin, tüm enerji çeşitlerine, kentlere, emeğe ve hammadde gibi birçok kaynağa ulaşma noktasında mekânsal açıdan kayıtsızlaşması; (c) emek gücünün özellikleri üretim araçlarında olduğu gibi üretilemediği yani homojenleştirilemediği için öneminin artması (Urry, 2015, s. 109-110). O yüzden sermayenin mekân tecrübesi tek taraflı bir süreç değil, çoklu yapı içerisinde konumlanmaktadır. Belirli unsurların hem bölgesel hem de küresel ölçekte bilerek sürdürüldüğü görülmektedir. Bölgesel ve küresel yeniden yapılandırma sürecinde çatışma ve gerilim her zaman yaşanmaktadır. Bölgesel etkiler önem kazandıkça kapitalist sermaye açısından mekân aşılma ve bir tarafıyla önemsizleşmektedir. Bölgesel eşitsizlikler de sadece ulusal sınırlar içerisinde kalmamakta uluslararası boyut kazanmaktadır. Bölgesel ve mekânsal yeniden yapılandırma sömürü düzenine sürdürmekte ve küreselleştirmektedir. Bu süreç kısaca “kapitalist mekânsallaştırma”nın (Soja, 2017, s. 293) özünü oluşturmaktadır.

Sonuç olarak sermayenin belirleyiciliğinin mutlak olmadığı ve belirli mekânsal farklılıkların da sermaye açısından cazibe oluşturduğu düşünüldüğünde sermaye ve mekân arasındaki ilişkinin diyalektik yanları olduğu görülebilir. Ancak burada bir sıkıntı mevcuttur; her ne kadar farklı

mekânsal tecrübeler açığa çıksa da bu açığa çıkmada sermayeyi etkilemeye dönük tavır aslında bu ilişkide ağır basan tarafın yine sermaye olduğunu göstermektedir.

Şu ana kadar klasik, modern ve postmodern dünyada zaman-mekân ilişkilerinin nasıl bir değişim geçirdiği ve her döneme ait düşünme biçiminin neden olduğu yeni tecrübelere değinilmiştir. Meselenin kitle iletişim araçları ile ilişkisi doğrudan kurulmuş, araçların içerikten bağımsız bir biçimde insanın zaman-mekân tecrübesini nasıl dönüştürdüğü ele alınmıştır. Kitle iletişiminin diyalektik yönüne yapılan vurgu ile sürecin hiçbir zaman tek yönlü olmadığı; farklı ve yeni birlikteliklere kapı araladığı gösterilmiştir. Matbaa, telgraf ve televizyon gibi kitle iletişim araçları üzerinden yapılan okumaya benzer bir biçimde sinemanın, insanın zaman-mekân deneyimini dönüştürmesi gelecek bölümde incelenecektir.



### 3. SİNEMADA DİYALEKTİK ZAMAN-MEKAN İLİŞKİSİ

Gerçek yaşamdaki her olay zamansal ve uzamsal olarak kesintisiz ve art ardardır. Mesela bir odada oturan iki kişi var ve üçüncü kişi onlara on beş adım uzaklıktadır. Üçüncü kişi, iki kişiyle arasındaki mesafeyi değiştirebilir ama bu bir anda olmaz. Mesafeyi kısaltması için yürümesi gerekir; bir anda sokakta da olamaz. Sokağa çıkabilmek için adım atmalı, kapıdan geçmeli ve merdivenleri inmelidir. Zaman açısından da durum aynıdır. Odadaki iki kişinin on dakika sonra ne yapabileceklerini aniden görmek mümkün değildir çünkü o on dakikanın kendine ait bütünlüğü vardır. Hâlbuki gerçek yaşamda zamanda ve uzamda bu örnekte olduğu gibi sıçramalar yoktur çünkü zaman ve uzam süreklidir. Ancak sinemada durum böyle değildir çünkü zaman herhangi bir yerinden kesilip bölünebilir; herhangi bir zamandan başka bir zamana geçilebilir; uzam için de aynı şeyler geçerlidir. Bir evden yüz metre uzaklıktayken bir saniye içerisinde evin önünde olunabilir. Ancak zaman ve uzamda yapılacak tüm eylemler filmin<sup>26</sup> mantığıyla örtüşmek zorunda olduğu için keyfice sıçramalar gerçekleştirilemez. Özellikle de zaman konusunda uyulması neredeyse zorunlu olan kurallar vardır (Arnheim, 2010, s. 24-25).

Gerçek yaşamda insanı çevreleyen dünya kesintisiz, birbiriyle ilişkili bütün bir sahnedir. Bu sahne içinde zaman ve mekân süreklidir. Olaylar, gözler önünde mantıksal bir sıra içinde oluşur. Bir sokağın köşesinde durup baktığımızda, binaları, sokakları, araba ve insanların hareketlerini gözleyebilir, aralarındaki fiziksel ilişkiyi anlayabiliriz. İnsan kendisini çevreleyen dünya içinde herhangi bir nesneyi ya da kişiyi soyutlayarak ayrıntılı olarak inceleyebilir. Bunu yaparken her şey onları çevreleyen her şey bütünüyle kavranmaya devam eder. Ancak gerçek yaşam filme aktarıldığında bu bütüncül ilişki kaybolur. Yaşama küçük bir pencereden bakılır. Buradan görülen her şey yaşamın parçalarıdır, ancak tek başlarına bütün ile ilişkileri yok olmuştur. Gerçek yaşamdaki süreklilikten de söz edilemez. Film bir öykü anlatma aracı olduğuna göre, yönetmenin görevi, seçtiği yaşam parçalarından içinde her şeyin kesintisizce akıp gittiği izlenimi verecek, seyircinin bilişsel düzeyinde bütün olarak algılanacak bir öykü mekanını oluşturmaktır (Demir, 1994f, s. 131).

İnsanın hayatında mutlak anlamda ne zamansal ne de mekânsal sıçramalar söz konusudur. Bu yüzden sinemadaki kesimleri ortadan kaldırmak ve devamlılık arz eden bir yapı inşa etmek gerekmektedir. Sinemada devamlılık unsuru farklı şekillerde yeniden ve yapay biçimde sağlanır. “Gerçek yaşamın tersine, film zamanda ve uzamda sıçramalara olanak tanır. Kurgu, farklı yerlerde ve zamanlarda gerçekleşen durumların çekimlerinin birbirine bağlanması demektir” (Arnheim, 2010, s. 74). Dolayısıyla sinemada zaman-mekân doğası itibarıyla parçalıdır ve süresizdir; ona sürekliliği ve devamlılığı veren montajdır.

<sup>26</sup> Sinema (cinema) ve film (film/movie) kelimeleri arasında ciddi bir ayrım söz konusudur ve tez boyunca da bu ayrıma dikkat edilmiştir. Sinema, tezdeki teknolojik determinizm ile uyumlu bir biçimde yapıya/forma, film de tekil örneklerle işaret etmektedir. Bazı bölümlerde yazarların ifadelerine sadık kalındığı için bu ayrıma dikkat edilmemiş ancak tezin geri kalanında bütünlüklü bir sistem için sinema kullanılırken, film, belirli yönetmenlerin şahsi eserleri olarak değerlendirilmiştir. Sinematografi kelimesinin de teknik unsurlar açısından filmi değil, sinemayı vurguladığı hatırlanmalıdır. Sinematografiye ait teknik unsurların kullanım biçimleri filmde filmde değişmekle birlikte tüm filmleri kapsayacak bir biçimde sinemanın şekillendirici unsuru olarak görülmesi gerekir. Bu bakış açısından hareketle tezin son bölümünde filmler incelenirken, sinematografik unsurlar kullanılmış ve sinemanın neliğine dair bir tartışma gerçekleştirilmiştir.

Zaman filmde kendi doğal akışından kopartılır. Normal şartlar altında zaman sürekliliğe sahiptir; sinemada ise zaman standartlaştırılır ve parçaların montaj hattında olduğu gibi arka arkaya eklenmesiyle bir bütün oluşturulur. Doğanın hareketi de kesintisiz iken filmin hareketi, kesintili ve sabit parçaların bütünleştirilmesiyle elde edilir (Dikmen, 2003, s. 2). Sinema biçimde indirgemeci, parçalı ve içsel olarak süreksiz bir yapıya sahipken, diğer yanı sıra da birleştirici, bütünleştirici ve devamlılığı sağlayıcıdır. Sinemada her şey önceden belirlenmekte, parça ve bütün birlikte ele alınmakta, organik bütünlük yerini mekanik bütünlüğe bırakmaktadır. Sinemadaki bu tecrübe büyük modern kentlerin mekânsal formuyla örtüşmekte; tüm farklılıklar ve tecrübeler tek bir çatı altında birleştirilmektedir. Montaj ise sadece sinemayla alakalı bir olgu olarak değil tüm hayatı kuşatan bir unsur olarak açığa çıkmakta ancak en iyi görünümüne sinemada kavuşmaktadır. Aslında montaj modernliğin ve postmodernliğin nitelikleriyle örtüşen diyalektik bir yapı arz eder.

Sinema modernliğin sonucudur ve orada açığa çıkan duyusal tecrübe kitleninkiyle aynıdır. Artık evrenin bütüncül ve düzenli birliği olmadığı gibi anlamlı fikirler de yoktur; sadece kalabalık içerisinde kentin sokaklarında dolaşılıp durulur. İnsan, nesne ve doğa, tıpkı hızlı film kareleri gibi anlaşılabilir biçimde çarpışır. İnsanın bakışı artık nesneyi ya da herhangi bir yüzü fark edemiyor çünkü şokun baskısı altında insan zihni kavrama yetisini faaliyete geçirememektedir (Pezella, 2006, s. 14). Sinema modernliğin sonucu olduğu kadar postmodernliğin de başlangıcını rahatlıkla simgeleyebilir çünkü sinemanın zaman-mekân pratiği her şeyin bağlamını kendisine göre kurmasında yatmaktadır.

Sanki bir zaman makinesinin içindeyiz ve zaman göstergesi sürekli değişmektedir ... Gerçek yaşamda asla elde edemeyeceğimiz bir üstünlüğe, her an beklenmedik bir yerde, bir zamanda olabilmenin hazzıyla izleriz olanları ... Oysa gerçek yaşamda ne bir başka zamana ne de bir başka mekâna atlayabiliriz. Bu dünya içinde herşey birbiriyle bağlantılı akıp gider (Demir, 1994a).

Belirli görüntü parçalarının bir araya getirilme şekli olarak kurgu sadece anlatıyı değil, yapı olarak sinemayı modern ve postmodern niteliklerle ilişkili kılar. Sinemada zaman-mekânın klasik gündelik tecrübeye benzemediği ama postmodernliğe daha yakın şekilde hareketli olarak kurgulandığı ve süreksizlik ekseninde yeni zaman-mekân bağlamları inşa edildiği görülmektedir. “Sinema, tekniğin deneyini ve onun algı üzerindeki etkilerini tamı tamına ifade etme gücüne sahip tek sanattır ... Sinema, -teknik ve üretken doğasıyla- “modern aygıtlar”ın gündelik yaşamın her alanına getirdiği süreksizlik deneyimini ifade eder” (Pezella, 2006, s. 13). Sinemanın teknolojik özellikleri nedeniyle yarattığı süreksizlik, gündelik yaşamı parçalarına ayırarak klasikten uzaklaşıp modernliğe ve postmodernliğe adım atmanın göstergesi konumundadır. Sinema insanın deneyimini çeşitlendirerek merkezi zaman-mekân tecrübesini yapı sökümüne uğratmakta yani hem dağıtmakta hem de birleştirmektedir. Hâlbuki klasik mekân tecrübesi daha durağan ve ağır iken postmodern mekân ile sinemanın hareketli ve akışkan mekânı örtüşmektedir. Modernliğin yaratırken yıkan niteliği, postmodernliğin ve sinemanın mekânında mutlak bir tavra bürünerek, kaygan bir mekâna neden olmaktadır. Burada yaratıcı yıkımın<sup>27</sup> diyalektik mantığı ortaya çıkmakta ve bağlamından koparılan mekân yeni bağlamlar içerisine yerleştirilebilmektedir.

<sup>27</sup> Schumpeter’in *Capitalism, Socialism and Democracy* (2003) metninde toplamda altı sayfa olan yedinci bölümün adı “Yaratıcı Yıkım Süreci”dir (The Process of Creative Destruction). Kapitalizm ve yaratıcı yıkım

Bu kaygan zeminde her türlü sınır ve fiziksel unsur aşılarak sinemaya dâhil edilmektedir. “Sinemanın zamanın ve mekânın somut sınırlılıklarını aşma kapasitesi ...” (Valkola, 2008, s. 320) oldukça yüksek olduğu için zaman-mekânı farklı biçimlerde inşa ederek ele alır. Sinemanın indirgenmiş ve süreksizleştirilmiş zaman-mekânı postmodernlikle uyum arz etmektedir. Valkola’nın ifadesiyle postmodern düzende çok az sınır bozulmadan kaldığı için (2008, s. 333) süreç içerisinde zaman ve mekân sınırları gittikçe silikleşmektedir. Bu duruma daha detaylıca bakıldığında klasik dünya ile sinemanın zaman-mekân tecrübesinin bir ve aynı olmadığı görülmektedir çünkü sinemada zaman-mekân statik, donuk ve kalıcı sınırlara sahip değildir; aksine, modernlikle uyumlu bir biçimde akışkan, kaygan ve hareketlidir.

Filmde mekân statik niteliğini, bilinen durgunluğunu kaybederek hareket kazanır ve kendi gelişim çizgisine sahip olur. Homojen fiziksel zaman, filmde heterojen biçimde düzenlenmiş zamanın özelliklerini taşır (Demir, 1994c, s. 16).

Sinemada zaman-mekân bağlamsal açıdan diyalektik bir yapıya sahiptir; hem kendi asli yerel bağlamından koparılmakta hem de yeni bağlamlara rahatlıkla entegre edilebilmekte; istenildiği gibi eğilip bükülebilmekte ve gerekli görülen tüm değişiklikler gerçekleştirilebilmektedir. Sonuç olarak sinema tek bir boyuta sahip değildir; aksine, diyalektik bir ilişki içerisinde hareketlidir. Diyalektik meselesi önem arz etmektedir çünkü sinemada hem zamanın hem de mekânın çift yönlü hareket kabiliyetini vurgulamak adına kullanılmaktadır. Daha önceki bölümlerde de iletişimin çift yönlü doğasına işaret edilmiştir. Bu bölüm özelinde ise sinemanın diyalektik bir yapı arz eden zaman ve mekân boyutlarına değinilecektir. Sinemada zamanın sadece hızlanmadığı ya da kısalmadığı aynı zamanda uzatıldığı ve yavaşlatıldığı görülmektedir. Benzer biçimde sinemada mekân sadece küçülmekte, aynı zamanda genişlemektedir.

Mekânın geniş çekimlerle bütünü gösterilebileceği gibi yakın çekimlerle belirli parçaları da gösterilebilir. Birçok kitle iletişim aracında görüldüğü gibi sinemada da tek yönlü bir süreçten bahsetmek makul değildir. Tek yönlülüğün yerini alan diyalektik bir süreç söz konusudur. Gelecek bölümlerde sinemanın yapısal olarak sahip olduğu bu diyalektik boyut “şimdiki zaman” ve “dekor olarak çerçeveli mekân” ekseninde ele alınacaktır. Ancak bundan önce tezin metodoloji kısmı açıklanacak ve ardından da filmler zaman ve mekân başlıkları altında incelenecektir.

---

ilişkinisi şöyle açıklar: Kapitalizm evrimci bir süreçtir. Kapitalizmin doğası ekonomik değişimdir ve hiçbir şekilde durağan değildir. Kapitalizmin ana itici gücü yeni tüketicilerin mallarından, yeni üretim veya ulaşım yöntemlerinden, yeni pazarlardan, kapitalist girişimin yarattığı yeni endüstriyel örgütlenme biçimleridir. Ekonomik yapı durmadan eskisini yok eder, durmadan yenisini yaratır. Yaratıcı yıkım süreci kapitalizmin esas gerçeğidir (s. 82-83). Bu bölümde kavram ilk defa ele alınmış, açıklanmış ve yaratıcı yıkımın daimî bir süreç oluşu vurgulanmıştır. Statik yani durağan şemalar olmadığı için kapitalizmin özünü yaratıcı yıkım süreci oluşturmaktadır. Yaratıcı yıkım esas itibarıyla hiçbir zaman denge noktasını bulamayacak ekonominin her seferinde yeniden meydana gelmesidir. Her olgu eskiyecek ve yerini yenisine bırakacaktır; yeni bir sistemin var oluşu eskisinin yıkımına bağlıdır. Yaratıcı yıkım kapitalist sistemin özünü oluşturarak eskinin yıkıldığı ve yerini yenisine bıraktığı dinamik bir süreçtir. Ancak yaratıcı yıkım sadece ekonomik bir kavram olmadığı gibi hukuki, sosyal ve siyasi birçok boyuta da sahip olarak hayatın her alanını etkisi altına alır. Tez bağlamında da yaratıcı yıkım kavramı modern yaşama biçimini açıklayıcı boyutu itibarıyla ele alınarak tüm yaşamsal alanların her seferinde yıkılarak yeniden inşa edilmesi ekseninde sinema ile ilişkilendirilmiştir. Sinema da benzer bir biçimde yaratıcı yıkım sürecine sahip olarak ele aldığı her şeyi yıkmaya ve yeni baştan inşa etme yetisine tıpkı kapitalizm ve modernlik gibi sahiptir.

### 3.1. Metodoloji

#### 3.1.1. Araştırma Modeli ve Türü

Bu tezin araştırma kısmı, nitel araştırma modeli ile yapılandırılmıştır. Ayrıca araştırmada, nitel araştırma (Bryman, 2006) desenlerinden olan olgubilim (fenomenoloji) benimsenmiştir. Fenomenoloji, metnin/eylemin kavranmasına ve anlamına odaklanarak, olası durumların da anlamlandırılmasını sağlamaktadır (Annells, 2006, s. 56; Creswell, 2013). İnsanın gündelik hayatında karşılaştığı ama tam olarak açıklayamadığı her türlü olay, durum, tutum ve deneyim olgubilimin konusunu oluşturur. Gündelik hayat içerisinde sıkça karşılaşılmasına rağmen bazı olguların açıklanmasının ne kadar zor olduğu fark edilir. Mesela adalet, disiplin ve iktidar bu gibi kavramları ve olguları oluşturmaktadır (Köse, 2017, s. 108-109). Araştırma deseni olarak olgubilim insanın hayatında her daim karşısına çıkan ama hakkında pek fazla fikir sahibi olmadığı ve tanımlamaya kalktığında da başarılı olamadığı olguları incelemektedir. Olguları tartışmasının merkezine koyan olgubilimde, nitel analiz genellikle gözlem, görüşme ve belgeler üzerinden ilerlemektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 69-72).

Nitel araştırma ise Punch tarafından kısaca elde edilen bilgilerin sayılar biçiminde olmadığı bir araştırma olarak değerlendirilmektedir (2005, s. 6). Nitel araştırmaya özgü bazı temel özelliklerin belirtilmesi bu yapılan çalışmada özellikle kullanılan yöntem açısından birçok noktaya ışık tutacaktır. Nitel yöntemin mantığı, kavram, ifade, düşünce ve anlatı gibi birçok unsurun anlamlandırılarak tahlil edilmesi ile ilişkilidir. Nitel araştırmanın amaçlarından bir tanesi olguları tarif etmek, açıklamak ve geleceğe yönelik projeksiyonlar tutmaktır. Bu tez çalışmasında ise bireysel ve toplumsal tecrübeyi dönüştüren iletişim araçlarıyla beraber sinemaya odaklanılmaktadır. Ayrıca konunun çerçevesi zaman ve mekânla sınırlandırılmış, elde edilen çıktılar ve bulgular inceleme bölümünde tartışılarak tanımlanmıştır. Tecrübenin dönüşümünü sağlayan iletişim araçlarının etkilerinin ölçülmesinden ziyade kaynağın ve etkinin kendisi sorgulanmış, sayısal veriler yerine nitelik belirten yargılarda bulunularak, nitel analizin özellikleri kullanılmıştır.

Nitel analizin temel özellikleri kısaca şunlardır: Doğal ortama duyarlık, araştırmacının katılımcı rolü, bütüncül yaklaşım, algıların ortaya konması, araştırma deseninde esneklik, tümvevarımcı analiz ve nitel veri (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 40-48). Çalışmanın temelini oluşturan kuramsal çerçeve teknolojik determinizm olmakla birlikte her bir bölümde farklı alt metotlar kullanılmıştır. Tez içerisinde teknolojik determinizm ana kapsamı sunarken, filmlerin seçiminde nitel bir yöntem olan amaca uygun örneklem tercih edilmiş, filmlerin incelenmesinde ise ilk iki bölümde oluşturulan zaman ve mekân ile ilgili kavram setlerinin sinematografik açıdan nasıl kurgulandığı toplumbilimsel yöntem ile incelenmiştir.

Araştırma türü olarak betimsel ve ilişkisel yöntemler birlikte kullanılmıştır. Alt dalları olarak da tarama ve tarihi yöntemlerle birlikte nedensel karşılaştırmalar tercih edilmiştir. Betimsel araştırmanın gerekliliği olarak olgular tarihsel açıdan net bir şekilde tanımlanırken, ilişkisel araştırma sürecinde olgular arasındaki bağlar ve nedensel karşılaştırmalar ortaya koyulmaya çalışılmıştır (Büyüköztürk vd. 2013, s. 24-25).



### 3.1.2. Araştırmanın Yöntemi

Bilimsel araştırmaya uygun bir biçimde tezin ilk iki bölümünde tarihsel, sosyolojik ve ekonomik süreçler, karşılaştırmalı tarihsel analiz yöntemiyle açıklanırken, son bölümde sinema örneklemleri toplumbilimsel yöntem ile incelenmiştir. Buradan hareketle bireysel ve toplumsal dönüşümlerin gündelik pratikler içerisinde nasıl gerçekleştiğinin görülmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Süreci anlamlandırabilmek adına içerikler zamansal projeksiyon dahilinde sunulmakta ve daha verimli analizler gerçekleştirebilmek için alt yapılar oluşturulmaktadır. Tarihsel araştırmada geçmişten/klasikten bugüne/moderne kadar olan süreç zaman ve mekân deneyimi açısından karşılaştırmalı bir biçimde ele alınarak, geçmişin bilgisi, bugün açısından kıyas noktası sunarak dönüşümlerin ve kırılmaların görülmesini sağlamaktadır.

Arthur Asa Berger, *Medyayı Çözümleme Teknikleri* (2018) kitabında yorumlama tekniklerini dörde ayırmaktadır: Göstergibilimsel çözümleme, Marksist çözümleme, Psikanalitik eleştiri, Toplumbilimsel çözümleme. Tezin analiz yöntemlerinden bir tanesi olan toplumbilimsel yöntem için Berger'den faydalanılmış ve film incelemelerinde kullanılmıştır.

Tezde iddia edilen hipotezlerin sınanabilmesi için ise temel teorik çerçevenin dışında bölümler arasında farklı yöntemler kullanılmıştır. İletişim araçlarının doğasına ilişkin tartışmayı son bölümde filmler üzerinden inceleyerek sinemanın özüne dair belirli tanımlayıcı yargılarda bulunabilmek adına değişik metotlar tercih edilmiş, tek bir metodun sınırları içerisinde kalınmamıştır. Sözlü kültürden elyazmasına ve yazılı kültüre, oradan da matbaa ile başlatılan iletişim araçları merkezli tartışmaların en sonunda sinemaya bağlanmasının gerekliliği olarak betimleyici bir dil ile tarihsel dönüşümlerin ortaya konulması zorunluluk arz etmiştir.

### 3.1.3. Araştırmanın Yaklaşımı ve Sınırlılıkları

Tezde kullanılan karşılaştırmalı tarihsel analizle birlikte yorumlayıcı paradigma eşliğinde, eleştirel yaklaşım tümevarımcı bir söylemle birlikte tercih edilmektedir (Bal, 2014, s. 122). Ayrıca nitel araştırmanın sosyolojik boyutu yorumlayıcı paradigma olarak değerlendirilmekte ve doğa bilimlere yöntemlerine karşıt bir tavır sergilenmektedir. Toplumun evrensel yasalarca bilinebileceği düşüncesini reddederek bireyin ya da grubun eylemlerini anlamaya-yorumlamaya çalışmaktadır (Bal, 2016, s. 23).

Bu bağlamda sosyolojik, tarihsel ve ekonomik analizler hem dönemi hem de dönemler arası farklılıkları anlamlandırmada ve tasnif etmede kullanılmıştır. Fazlasıyla geniş bir tarihsel süreç daraltılarak sinema ile modernlik arasındaki bağlar zaman-mekân pratikleri üzerinden analiz edilmekte ancak analizin geçerliliği adına farklı dönemlere, yönetmenlere ve coğrafyalara ait filmler tercih edilerek sınanmaya çalışılmaktadır.

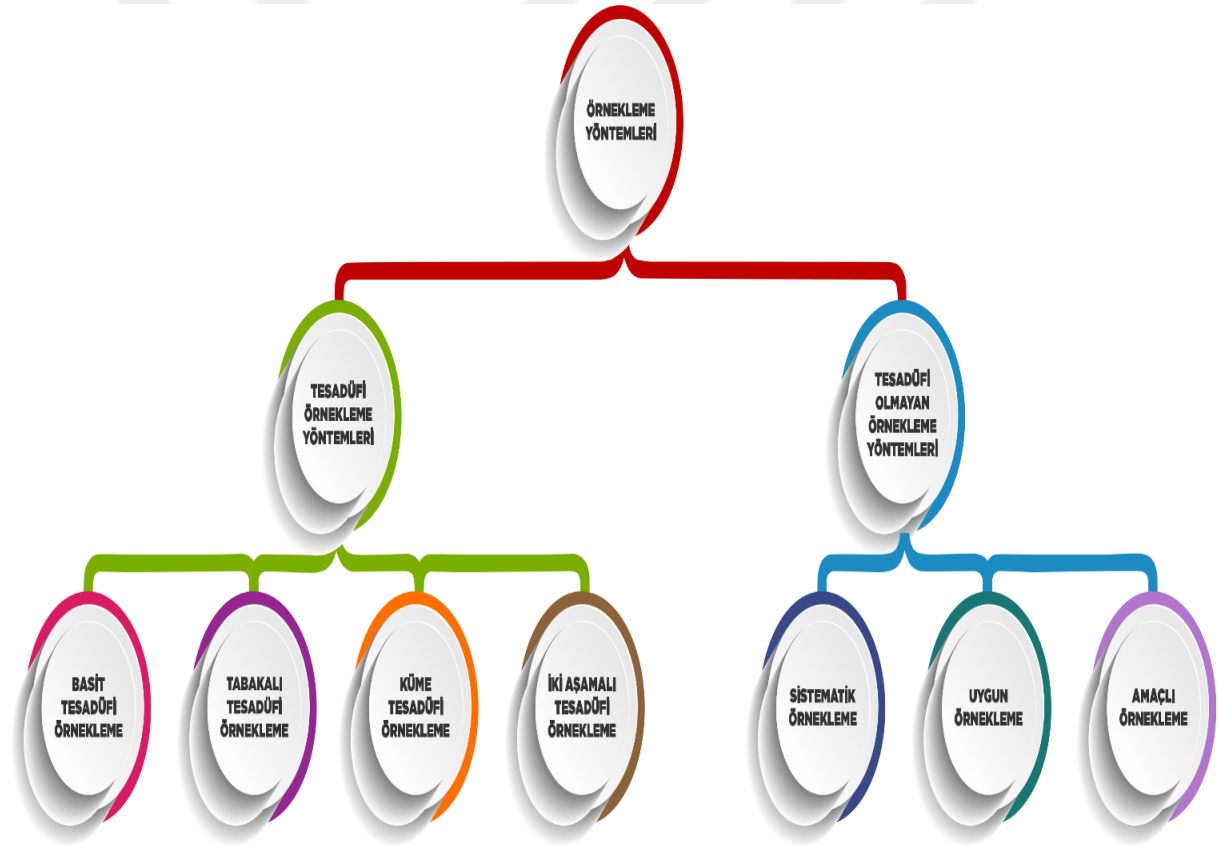
Araştırmanın sınırlılığı, çağdaş sinemada teknolojik araçların neden olduğu büyük değişimlerden kaynaklanmaktadır. Dijital sinema ve tartışmaları örneklem kümesine dâhil edilmeyerek konunun kapsamı dışında bırakılmıştır. Daha önce de değinildiği üzere, araştırmanın evren kümesini oluşturacak filmler seçilirken, sinema tarihi içerisinde benzer yapıda olan, aynı yönetmene, konuya ve içeriğe sahip filmler, seçim ve inceleme dışında bırakılmıştır. Bu da benzer yapıya sahip, aynı yönetmenin, akımın ya da üslubun elinden çıkmış

filmlerin zaman ve mekân içerisinde değişen perspektif açısından kıyaslanmasını mümkün kılmamaktadır. Filmlerin incelenmesi sürecinde, bazı örneklerde sadece belirli sahneler ele alınmış ve konunun erevesi zaman ve mekânla sınırlanılmıştır.

### 3.1.4. Araştırmanın rneklem Evreni ve Film Analizi

Evren, bir araştırmada soruların cevaplanmasını sağlayan verilerin bulunduğu yerdir. Örneklem, incelenen konu hakkında bilgi elde etmek için çalışma evreninin sınırlanılmış bir parçasını seçme işidir. Örnekleme ise çalışma evreninin niteliklerini belirleyebilmek ve temsil edebilmek için uygun olan örnekleri seçebilmektir (Büyüköztürk vd. 2013). Örneklem, ele alınan konunun tamamı yerine büyük grubu temsil edecek modelin belirli kurallara göre seçilmiş olmasıdır. Bu sürece ve işleme ise örnekleme denmektedir (Baloğlu, 1997, s. 81).

**Tablo 1.** rnekleme Yöntemleri



**Kaynak:** Fraenkel, J. R., N. E. Wallen ve H. Y. Hyun. (2012). How to Design and Evaluate Research in Education. (8. b.). New York: McGraw Hill.

Bu çalışmanın evrenini sinematografik açıdan zaman-mekân unsurlarının ön plana çıktığı filmler oluşturmaktadır. Tez alışması herhangi bir dönemle, isimle yani yönetmenle, film akımlarıyla ya da ülke sinemasıyla sınırlı olmayıp, sinemanın teknolojik bir araç olarak

değerlendirilmesiyle ilgilendiği için film tercihlerinin nasıl yapılacağı ve hangi kapsama sahip olacağı büyük bir zorluk içerdiği için örneklem metodolojisi açısından tesadüfi olmayan örneklemden hareketle, amaçlı örnekleme ve en sonunda ise maksimum çeşitlilik tercih edilerek, bütüncül yapı bozulmadan örneklem kümesi oluşturulmuştur.<sup>28</sup> Film çözümlerinde anlatıya, içeriğe, temsile ya da konuya değinilmeden içeriğin/zaman-mekânın formel olarak nasıl inşa edildiği sinematografik açıdan incelenerek modernlikle arasında ilişkiler kurulmaktadır. İçerik analizi, araştırma bölümünde istatistiki bir yöntemden ziyade tahlil edici biçimde kullanılmış ve filmler konuları özelinde değil, aracın kullanım biçimleri açısından incelenmiştir.

**Tablo 2.** Filmlerdeki Sinematografik Unsurların Analizi

FİLMİN İSMİ	SİNEMATOGRAFİK UNSURLAR
<b>Hızlı ve Öfkeli 8</b>	Hız, ayrıntı ve ağır çekim
<b>Potemkin Zırhlısı ve Ekim</b>	Zamanı genişletme ve zamanı sıkıştırma
<b>Cinayeti Gördüm</b>	Fotoğrafla ilişkili olarak süre ve an olgusu
<b>Ayna</b>	Doğrusal zamanın parçalanarak öznel bir zamana evrilmesi
<b>Rezervuar Köpekleri</b>	Devamlılığının kopuşu bağlamında postmodern inşa süreci
<b>Film Kameralı Adam</b>	Hareketli kamera ile bakış açılarının artırılması
<b>Kahire'nin Mor Gülü</b>	Mekânın “orada ve burada” olması
<b>Arka Pencere</b>	Öznel çekim ile mekânın kurgusal yapısı
<b>Ah Güzel İstanbul</b>	Seyirlik malzeme olarak kent

Amaçsal örnekleme, çalışmanın amacına uygun biçimde bilgi açısından zengin örneklerin tercih edilmesini sağlamaktadır. Bu süreçte yapılan incelemeyle ele alınan olgular hem anlaşılır hem de aralarındaki ilişkiler çözümlenir. Sürecin bu aşaması tamamlandıktan sonra filmler için maksimum çeşitlilik örnekleme tercih edilmektedir. Maksimum çeşitlilik örnekleme metodunda, ele alınan sorunla ilgili olarak evren içerisinden amaca uygun bir biçimde örnekler

<sup>28</sup> Amaçlı örnekleme beş alt başlık halinde ifade edilebilmektedir: Tipik durum örnekleme, Aşırı ve aykırı durum örnekleme, Benzeşik (homojen) örnekleme, Maksimum çeşitlilik örnekleme, Kartopu, zincir veya ağ örnekleme (Bal, 2016, s. 94-95). Tezin örnekleme yöntemi beşli tasnifte de değişmemekte ve maksimum çeşitlilik örnekleme olarak adlandırılmaktadır.

sayısal açıdan çoğaltılmaktadır. Araştırmanın amacının gerçekleşebilmesi ve genellenebilmesi için çeşitlilik olabildiğince artırılmaktadır (Büyüköztürk vd. 2013, s. 92-93).

Tezin araştırması kapsamında filmlerin belirlenmesinde “amaca uygun örneklem” yöntemi kullanılmış olup, her film başından sonuna kadar incelenmemiş, aksine, önceki bölümlerde zamana ve mekâna ilişkin elde edilen kavramlar eşliğinde filmlerin belirli sahneleri analiz edilmiştir. Örneklem kümesini oluşturacak filmler seçilirken, sinema tarihi içerisinde benzer yapıya, aynı içeriğe, yönetmene, konuya sahip filmler seçim dışında bırakılmıştır. Bunun nedeni ise örneklem kümesini olabildiğince geniş tutarak hipotezlerin doğruluğunu farklı örnekler üzerinden ispat edebilmektir. Örneklem kümesinin farklı coğrafyalara ait on tane filmden oluşturularak geniş tutulma çabası, içeriğin yadsınarak sinematografik unsurların analizinin ön plana çıkartılmasını sağlamakta ve sinemaya ait kuşatıcı bir yaklaşımı da beraberinde getirmektedir.

Bir filmi anlayabilmek için ilk önce o filmin ses, kurgu, renk, kadraj, çekim ölçekleri ve hareket gibi sinematografik araçlarının neler olduğu ve yapılandırılmış bu araçların, zaman-mekân tecrübesinde üzerinden ne anlama geldiğinin bilinebilmesi için tek tek çözümlenmesi gerekmektedir. Ele alınan filmlerdeki sinematografik öğeler, ikinci bölümde oluşturulan zamana ve mekâna ait kavramlarla ilişkili bir biçimde analiz edilmektedir. İncelenen filmler içerisinde bazı sahnelerin daha detaylı bir biçimde ele alınmasının nedeni, zamanı ve mekânı inşa eden sinematografik unsurların, mesela kamera hareketinin ya da çekim ölçeklerinin dikkat çekici şekilde kullanılmasıdır. Üçüncü bölümde sinematografik açıdan zaman-mekânın analiz edilmesi sürecinde kullanılan birkaç tane temel kaynak kısaca şöyle ifade edilebilir:

Bordwell ve Thompson’ın 2012 tarihli *Film Sanatı*;

Joseph Mascelli’nin 1965 tarihli *The Five C’s of Cinematography*;

Brown’ın 2014 tarihli *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*;

Mercado’nun 2018 tarihli *Sinemacının Gözü*.

### **3.2. Sinemanın Zaman Kipi: Şimdiki Zaman**

Zamansal açıdan geçip gitmek yani geçmişin bir parçası olmak sinema için geçerli bir durum değildir çünkü ele aldığı nesnesini her seferinde yeniden şimdiki zaman içerisinde sunmaktadır. Sinema, modernliğin zamansal açıdan yok ettiği yani yıktığı her nesneyi yeniden yaratmakta, görüntüye hapsedmekte ve yıkımı gerçekleştirilmiş olanı yaratıcı bir şekilde sonuza kadar var etmektedir. Ancak sinema sadece modernliğin zamanıyla örtüşmez aynı zamanda postmodernliğin şimdiki zamanı ve hızıyla da örtüşür. Postmodernliğin hızlandırılmış, esnekleştirilmiş, her türlü sınırı ve mesafeyi aşan zamanı da sinemanın yapısıyla uyumludur.

Sinemanın geçiciliğinin sanatı olduğu sık sık söylendi. Bu, sadece onun görüntülerinin doğal olarak birbiri ardına bir kronoloji izlediği değil, onda zamanın iki değerliliğinin de ifade edilebildiği anlamına da gelir. Jestin hareketli ifadesinde, sinema, anın belirsizliğini gösterir; bunda, eylem, geçmişle gelecek arasında askıda, neredeyse durma noktasındadır, ama onun geçiciliği, zamanda ilerleyen öteki hareket tarafından tüketilir (Pezella, 2006, s. 94).

Sinemada hiçbir nesne geçip gitmez, tarihe karışmaz çünkü bir kez kayda alınan görüntü artık sonsuza dek aynı şekilde gösterilir. Zamansal açıdan sinemayla fotoğraf karşılaştırılacak

olunursa, fotoğrafın bir yanı ister istemez geçmişte kalırken, sinemada devinim, tüm gösteriyi şimdiki zamana getirerek geçmişin izlerini yok eder. Fotoğraf zamansal açıdan geçmişe, sinema ise şimdiki zamana referansta bulunur. Her iki aracın zamanı temsil etme biçimlerini ilerilik-gerilik ekseninden çıkararak ele almak araçların doğasının daha iyi anlaşılmasını sağlayacağı için fotoğrafın geçmişe takılıp kalması gibi sinemanın da şimdiki zamana takılıp kalması farklı sonuçlar doğurur.

Sinemada her şey şimdiki zaman içerisinde gerçekleşir ama bir yanıyla da hep geçip gitmekte, geçmişe karışmakta ve bir sonrakiyle yani gelecekle irtibatlı olmaktadır. Görünen her şey birkaç saniye içerisinde görünmez olduğu, geçmişe dâhil olduğu ve bir yandan da görünmeye başladığı, geleceğe dâhil olduğu için sinema açısından şimdiki zaman, her daim geçmişle ve gelecekle ilişkilidir. Sinemanın yapısında eski/geçmiş ve yeni/gelecek yani sahneyi terk eden ve sahneyi alan, modernliğin ruhuyla yapısal açıdan örtüşür çünkü sinema hep yeninin gösterimiyle ve eskinin yıkımıyla ilgilenmektedir. Dolayısıyla modernliğin özü olan yaratıcı yıkım, sinemada kendisini her saniye hissettirir ve sinema ancak bu temeller üzerinde işleyebilir.

Fotoğraf, jesti, onu geri dönüşsüz bir biçimde geçmiş olarak ileri sürdüğü anda sonsuzlaştırıyorsa, sinema onu, onun sonsuzluğunun kaçınılmaz bir biçimde elden kaçtığı anda şimdi olarak ileri sürmeye çalışır. Filme çekilmiş jest, paradoksal doğası sayesinde eylemin anlatımcı zirvesidir, aslı anlamının yarıda kalıp kesintiye uğrar gibi görüldüğü andır, ama çoktan onu dönüştüren yeni bir eylemi, bir başka şimdiki öncelemektedir (Pezella, 2006, s. 95).

Sinemanın yarattığı zamansal tecrübe, daima geçmiş ve gelecek arasındaki salınımda yani şimdiki zamanda geçmektedir. “Gündelik yaşamda ne geçmiş ne de gelecek vardır yalnızca şimdiki zaman vardır. Filmsel imge de gündelik yaşamdaki gibi her zaman için şimdiki zaman dilimine aittir” (Metz, 2012, s. 59). Metz’in gündelik ile sinemaya ait olan arasında kurduğu bu bağ belirli ölçüler içerisinde doğrudur çünkü insan istese de istemese de her daim şimdiki zaman içerisinde yaşamı tecrübe eder. Bu durum özellikle sinemada daha radikal bir biçimde hissedilir çünkü sinemada gerçek anlamıyla geçmiş ya da tarih olmadığı için tarihe karışmış ve geçip gitmiş olanın bir kez daha gösterilmesi söz konusudur. Sinema açısından geçmiş, sadece kısa bir anlığına belirli görünüşlerin sahnedan ayrılmasıdır. Film başa sarıldığında gidenler geri gelecek ve görüntüler bir kez daha şimdiki zaman pratiği içerisinde deneyimlenecektir. Sinema farklı zamanlara ait unsurları, mesela geçmişe ve geleceğe ait olanları, tek bir zaman kipi içerisinde gösterebildiği için daima şimdiki zamanda tecrübe edilir.

“Filmin sahip olduğu geniş bir alan mevcuttur, fakat zamanın bütün kullanımlarının ortak bir noktası vardır. Bu, sinemanın neyi gösterirse göstereceğini, onu şimdiki zamanda oluyormuş gibi göstermesidir. Filmde, dildeki zaman bildiren fiiller yoktur; geçmiş ya da gelecek zaman kipi bulunmaz” (Armes, 2011, s. 230). Sinema, tüm zamansal dilimleri “şimdiki zaman”ın hükümlerinde eritir. Geçmiş, şimdi ve gelecek her daim ve büyük bir bütünsellik içerisinde sanki şu an yaşanıyor muşçasına sunulurarak tüm zamansal farklılıklar silinir. İnsanın gündelik zaman tecrübesi ise tam olarak böyle değildir çünkü geçmişin ve geleceğin izleri her yerde olduğu gibi her daim etki etmektedir.

Film her seyir esnasında yeniden başlamakta ve bir kez daha aynı şekilde gerçekleşmektedir. Filmin hikâyesi ister geçmişte ister gelecekte geçiyor olsun hiç fark etmeksizin ele aldığı nesnesini “şimdi” sunarak hiçbir zaman eskimemekte ve geçmişte kalmamaktadır. Hâlbuki

insanın zaman tecrübesinde birçok unsur unutulmakta, geçmişe dâhil olmakta ve bazıları da hatıralarda kalmaktadır. İnsan açısından zaman sadece şimdide gerçekleşmez çünkü geçmişin ve geleceğin de belirleyiciliği söz konusudur. İnsanın zamanda geçmişe ya da geleceğe gitmesi söz konusu değilken sinemada zaman böylesi bir hareketliliği sağladığı gibi esas olarak farklı zamansal birimleri her daim şimdiki zaman içerisinde sunmaktadır. Ancak filmde hikâyeyi ve onun anlatılma biçimini merkeze koyan Mascelli daha farklı bir tavır sergiler.

Gerçekte zaman kronolojik biçimde sadece ileriye doğru akar. Sinemada ise öykü, gerçek zaman ile değil film zamanı içerisinde sunulur. Bir filmde zaman dörde ayrılır: Şimdiki, geçmiş, gelecek ve koşullu. Filmde bunların hepsi kullanılabilen gibi bazıları seçilerek de kullanılabilir. Filmde olaylar şu anda gerçekleşebilir, ileriye ya da geriye gidilebilir; bunların dışında direkt olarak zaman sıkıştırılabilir, genişletilebilir ve dondurulabilir. Filmin öyküsü zamanın kesintisizliği ile anlatılır (Mascelli, 1965, s. 68-69). Burada yapılan vurgu zamanın hikâyeye düzlemindeki farklı kullanımları iken sinemada zamanın asli yapısı bu farklar içerisinde işlemediği için herhangi bir değişiklik yaratmaz. Genel itibariyle sinemada zaman ne geçmişe ne de geleceğe gitme imkânı sağlar; her şey “şimdi ve burada” gerçekleşmektedir.

Film geçmişte ya da gelecekte olsa bile her daim “şimdi” (zaman) ve “burada” (mekân) yaşadığı için bir filmin ilk defa izlenmesi ile beşinci defa izlenmesi, insanın zaman tecrübesini değiştirmemekte çünkü film her seferinde şimdiki zamanda kurulmaktadır. Filmin hikâyesi veya anlatısı hangi zaman dilimi içerisinde gerçekleşirse gerçekleşsin şimdiki zamana mahkûmiyet söz konusudur. Sinema imkânları dolayısıyla sadece şimdiki zaman pratiği içerisinde işlemekte; geçmiş ve gelecek kipleri izleme ediminin şu an içerisinde erimekte ve her sahne o an oluyormuş gibi yaşanmaktadır. Zaten bu duygunun kendisi sinemayı zamansal açıdan ayrıcalıklı kılmaktadır. Her seferinde yeniden heyecanlanılan, gülünen, ağlanılan sahneler, sinemanın şimdikiyi nasıl etkin bir şekilde ve her seferinde inşa ettiğini göstermektedir.

Oysa bir film tam tersine bin kez izlense bile film oyuncusu birbirine benzeyen bin yorumdan herhangi birini sunmamaktadır. Oyuncu yalnızca bir kez oynamış ve bu yükümlülüğü şimdiki zaman diliminde yerine getirmiştir. Olay onbeş yıl önce geçiyor gibi görünse bile şimdiki zaman dilimi içinde sunulmak durumunda olup bir film ‘sunulur’ yoksa ‘yeniden canlandırılmaz’ demek doğru bir deyimdir, çünkü her gösterimde geçmişte kalan şimdiki zaman yeniden şimdiki zaman görünümüne bürünmekte ve her seferinde onun bir parçası olan beklenmedik olaylar aynı şekilde olup bitmektedir, çünkü film şeridi yaşamın gizemi de dahil olmak üzere üstüne kaydedilen her şeyi olduğu gibi koruyup ne zaman istenirse aynı şekilde göstermektedir (Metz, 2012, s. 57-58).

Bir filmde kayıt altına alınan her şey olduğu gibi korunduğu ve saklandığı için hiçbir unsur kaybolup gitmez. Diyalektik yapısı itibariyle sinemanın bir yanı akışkan iken diğer yönü de sabittir. Sinema görüntüleri sadece geçip gitmez aynı zamanda kalıcıdır. “Şimdi ve burada” gerçekleşeni büyük bir aceleyle göze sunup yok ederken bir yandan da aynı ya da farklı olanı gösterme imkânına sahip olduğu için aslında “şimdi ve burada” olanı mutlaklaştırır. Bundan ötürü sinema ele aldığı her meseleyi canlı ve güncel tutmakta; gerçeklik duygusunu da bu biçimde yaratmaktadır. Sinema zemininde hiçbir şey ne geçmişte ne de gelecekte gerçekleşmekte, aksine, her şey “şimdi ve burada” cereyan etmektedir. Hiçbir şey geçmişte bırakılmadığı gibi geleceğe de transfer edilmemektedir. O yüzden hem geçmiş hem de gelecek aynı anda ve aynı şekilde inşa edilmektedir.

Modern ve özellikle de postmodern düzen şimdikiyi genişleterek hem geçmişini hem de geleceği belirlerken aslında sinemayla benzer bir mantığa sahiptir. Dolayısıyla bu ortak bakış açısı ile şimdiki zaman tüm zamansal birimleri kapsayarak hem geçmişini hem de geleceği birleştirmektedir. Sinema farklı zamansal deneyimleri tek bir şimdi deneyimini içerisine hapsetmektedir.

Her şey genişletilmiş ya da sonsuzlaştırılmış şimdinin içerisinde yaşanmakta; şimdi, geçmiş ile gelecek arasında salınıp durmaktadır. Sinemada genişletilmiş ya da sonsuzlaştırılmış şimdi, aslında şimdinin ve diğer zaman birimlerinin ölümünü ilan etmektedir. Dolayısıyla "... sinema bir tek gramer kipi tanır: Şimdiki zaman" (Robbe-Grillet, 1981, s. 77). Sinema şimdiki zamanın yeniden üretildiği bir alan olduğu için izlenen her şey o anda gerçekleşmekte ve bu da gerçeklik duygusunu arttırmaktadır. İnsanın klasik dönemdeki tecrübesi sinemayla hiç örtüşmezken, modern ve postmodern durumla örtüşür çünkü modern insan geçmişte ya da gelecekte değil, daima şimdide yaşar ve şimdiden hareketle hem geçmişini hem de geleceği tasarlar.

Sinemada zaman, kendisi dışındaki geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı ortadan kaldırarak sadece kendi yaratımı olan şimdiki zaman tecrübesini dayatmaktadır; bu da seyircinin içinde bulunduğu zaman tecrübesinden soyutlanmasına neden olmaktadır. O yüzden sinemada zamanın belirli bir geçmişi ya da geleceği yoktur. Geçmişte ya da gelecekte takılı kalmadığı ve her şey şu anda yaşanmakta olduğu için bu durum sinemanın asli gücünü oluşturmaktadır. Zamanda atlama ve sıçrama yapılmasının da temel sebeplerinden bir tanesi budur çünkü gereksiz görülen zaman dilimleri hikâyenin şimdiki zamanına zarar vermemek adına dışarıda bırakılır. Sinema esas itibarıyla hıza dayalı zamansal bir araç olduğu için zamanı yavaşlatmak, mekândaki kalıcılığı artırmak ve sahenin deneyimini uzatmak ancak bir yere kadar sürdürülebilecek ve en sonunda sınırlandırılacaktır. Sonuç olarak sinema geçmişi, bugünü, geleceği şekillendirme ve buradaki farklı zaman dilimlerini birbirinin yerine kullanma imkânına sahiptir. Geçmiş-şimdi-gelecek soyut ve eş parçalar olarak her an birbirinin yerine keyfice geçebilmekte ve tüm bunlar orada olan şimdiki zamanın etkisi altında gerçekleşmektedir.

### **3.2.1. "Orada Olan" Açısından Sürekli Şimdiki Zaman**

Sinemada zaman, en temelde harekete dayalı imge aktarım süreci olduğu için hem zaman hem de mekân açısından kapalı ve düzenli bir bütüne sahiptir. Sinemanın, İngilizcede "moving images" olarak tanımlanması, belirli imgelerin hareketine dayalı bir yapı olduğunu açıkça göstermektedir.

Sinema kelimesi "sinematografi"nin kısaltılmış halidir. Lumiere kardeşlerin icadı olan sinematograf, "-kinema" yani devinim (hareket) ile "graphein" yazmak sözcüklerinden hareketle oluşturulmuştur. Dolayısıyla sinematograf, devinimi yazan ve kaydeden anlamına gelmektedir. Mesela Amerika'da "motion picture, moving picture, movie" gibi ifadeler hareketli resim anlamında kullanılmaktadır (Özön, 2008, s. 3-4). Eğer o imgeler hareket etmiyor olsaydı fotoğrafın kendisine benzer bir sonuçla karşılaşıldı. Sinemanın buradaki ayırt edici hususu, zaman-mekân içerisinde harekete dayalı ayrıcalıklı bir tecrübe yaratabilmesinde yatmaktadır.

Sinemada mekân meselesi yönetmenlere ve film türlerine göre değişmekle birlikte zamanı ve hareketi içerir. Sinema hem mekân hem de zaman içerisindeki aksiyonla ilgili olduğu için hareketin ve mekânın da zamansız olması söz konusu değildir (Adiloğlu, 2005, s. 16, 18). Mekân daima eylemle yani hareketle tanımlanırken, hareket de ancak zaman içerisinde gerçekleşir. Dolayısıyla mekânsal tecrübenin anlaşılabilmesi için zamana gereksinim duyuluyor. Süalp'in ifadesiyle her deneyim zamana hapsolür ve mekânda takip edilebilir çünkü zaman, her daim mekânda iz bırakır (Süalp, 2004, s. 105, 147). Hareketin daima zamanda açığa çıkması gibi zaman da hareket içerisinde açığa çıkarak birbirleri üzerinde iz bırakırlar.

“Deleuze'e göre, sinema aslen iki çok önemli (felsefi) meseleyle ilgilenmektedir: hareket ve zaman” (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 286). Mekânsal tecrübe daima hareket ve zaman üzerinden gerçekleşir. Mekân zamana tabi olduğu için zamanla ilişkilidir; zamanla birlikte değişir, dönüşür ve her mekânın kendine ait bir zamansallığı vardır. Ancak insan, mekânsal deneyiminde görme, işitme, dokunma gibi farklı duylularla birlikte hareket ettiği için bu nokta sinemanın gerçeklik ve deneyim açısından zayıf kaldığı yerlerdir. Mekân insanın içinde bulunduğu, yaşadığı, köşelerini ve her bir noktasını zaman içerisinde hareket ederek bildiği bir yerdir. İnsan yaşadığı mekânı içinden geçerek, dışarı çıkarak tanır; etrafını bilir ve dolayısıyla mekânı tüm bedeniyle deneyimler. Ancak sinemada mekân, kamera vasıtasıyla görmeye dayalı dışsal bir tecrübeyle elde edilir ve içine girilemez. Kamera her ne kadar mekâna hareket katsa, farklı mekânlar arasında gezinmeye imkân tanısa da buradaki deneyim daima mesafeye dayalı bir dışsallığı barındırır. Bu olgu fotoğrafla karşılaştırmalı biçimde ele alınabilir.

Sinema fotoğrafa göre daha gerçekçidir çünkü gerçek hayatın devingenliğine sahiptir ve bundan daha fazlasına da sahiptir. Sinema devinimi güçlü biçimde sunarak, fotoğrafın yapamadığı gerçeklik izlenimini yaratır. Roland Barthes'in düşüncesinde fotoğrafta görülen “orada böyle bir şey olmuştur” iken, sinema seyircisi “orada olmuş olan”ı değil yaşayan “orada olan”ı talep etmektedir (Metz, 2012, s. 21-22). Metz'in Barthes'tan hareketle yapmış olduğu bu tanım sinemanın daima şimdiki zamanda olduğunu, geçmişte kalmadığını, her türlü hareketi kendi zamanı içerisinde yeniden yarattığını göstermektedir. Dolayısıyla sinemada devinim güçlü bir gerçeklik duygusu yaratarak, fotoğraf gibi geçmişte takılıp kalmamakta; aksine, “orada olan”ı sunarak tecrübeyi şimdiki zamanda yeniden tesis etmektedir.

Gerçekten de bizim kültürümüz başka açılardan gerçeklik konusunda sinemaya fotoğraftan çok daha büyük bir saygı duymaktadır; başka bir deyişle devinim, (ses ve sözü hiç kaale almasak bile) zamana yayılma gibi olanaklara sahip olması nedeniyle sinemanın ‘yaşamı yeniden üretme’ konusunda fotoğraftan çok daha inandırıcı –bilinçli bir şekilde söylendiği apaçık ortada olan çok daha ‘canlı’- olduğu söylenemez mi?” (Metz, 2012, s. 180).

Sinema gerçekliği kendine özgü bir form içerisinde yeniden üretmekte, kendine ait bir dil ve dünya yaratarak zaman-mekânı da istediği ölçülerde değiştirmektedir. Ancak sinemaya ait tüm kazanımlar beraberinde belirli sonuçları da getirmektedir. Yaşanan süreçte her türlü ikilik anlamını ve değerini yitirdiği için yakınlık ve uzaklık gibi karşıtlık bildiren mesafeler önemsizleşmektedir. Sinema ya da herhangi bir kitle iletişim aracı açısından yakın ve uzak birbirinin yerine geçebilmektedir. Mekânsal farklılıkların önemsizleşmesi gibi zamansal farklılıklar da önemsizleşmekte ve birbirinin yerine geçebilir hale gelmektedir. Geçmişe, şimdiye ya da geleceğe gitmek ve bu zamansal birimler arasında hareket etmek anlık bir olay olduğu için her daim orada olan yani vuku bulan bir nesneye dönüşmektedir.



Sinema zamanın ve mekânın mahremiyetini ortadan kaldırarak, istediği anda istediği mekânda kişilerin gündelik yaşamlarına dâhil olabilmektedir. Bu durumda sinema zamanın ve mekânın eski sınırlarını aşmakta; her türlü zaman-mekân pratiğini gündelik deneyim alanının dışında ve çok daha kuvvetli bir biçimde yeniden inşa etmektedir. Bir yerden bir yere gitmek için gereken zamanın azalması ve mesafenin daralması ile şimdiki zamanın imkânları doğrultusunda hareket edilmektedir.

Günümüzde tecrübe edilen hızlı hayatımızın her alanında gözlemlememiz mümkündür. İş işlem hızından, ulaşım araçlarına, üretim, tüketim ve iletişim araçlarına kadar günlük hayatın akışının ve ritmin teknolojik imkânlarla bağlı bir hız tarafından belirlendiğini görmekteyiz. Söz konusu teknolojik imkânlar ve ulaşılan hız, aynı zamanda küreselleşme potansiyeline güç katmakta ve hızlandırmaktadır. Özellikle fiziki gerçekliğin sınırlamalarını geçersiz kılan yeni teknolojik gelişmeler, ulaşım ve iletişim alanında zaman ve mekân sınırlarını ortadan kaldırmaktadır. Zaman ve mekân sınırlarının gün geçtikçe daha büyük bir oranda ortadan kalkması, insanın, bedensel ve mekânsal gerçekliğin fiziki şartlarının kısıtlamalarından kurtulması, fiziki gerçeklikle temasının neredeyse kalmaması, kendi fiziki gerçekliğini bile neredeyse önemsizleştirecek düzeyde hareketin ve hızın kendisine dönüşmesi anlamına gelmektedir (Şentürk, 2016, s. 36).

Teknolojik yeterlilikler ile mesafenin yani fiziksel açıdan belirli sınırların aşılması anlık bir olaya indirildiği için zaman-mekân artık sınırlandırıcı bir unsur olmaktan çıkmakta ve insanın hem zaman hem de mekân içerisindeki özgürlüğü yani hareketliliği artmaktadır. Sinema gibi iletişim araçları da mesafeleri çok kısa bir zaman dilimi içerisinde aşarak mekânı hıza kurban etmektedir. Ancak en başından beri söylendiği gibi zaman-mekân birlikteliği ve mekânın mesafe dolayısıyla önemsizleşmesi ile zaman da aynı şekilde değer kaybına uğramaktadır. “Mekân algısının yerinden edilmesi zorunlu biçimde zaman fikrinin de yerinden edilmesini, değiştirilmiş olmasını gerektiriyor” (Çağan, 2007, s. 140). Zaman-mekân ikilisinin herhangi bir unsurunda yaşanan değişim açıkça diğerini de etkilemektedir. Sinema özelinde konuya bakıldığında ayrıntı çekim ve hızlı kesme gibi belirli teknik hamleler ile zaman-mekânda ciddi farklılıklar yaratılmaktadır. Hızlanmanın ve bütün içerisinde bir parçayı öne çıkartmanın temel niteliği hem modernlikle hem de postmodernlikle benzeşmektedir.

### 3.2.1.1. Ayrıntı Çekim ile Hızlı Kesmeler

Modern dönemle birlikte sinemada ve hayatın diğer alanlarında zamanı fethetmenin bedeli nedir? Mesela zamanın hızlanması ne anlama gelmektedir? Hızın artık sadece kendisinden ötürü değer kazandığı modern zamanlarda, başka herhangi bir anlam kalıbına atıfta bulunması gerekmemektedir. Daha hızlı olmak tek başına zamansal açıdan yeterince değerli ve anlamlı olmakla birlikte hız mevzusu hem modern hayatta hem de sinemada çok katmanlı ve derinliklidir.

Hız kazanmış zaman deneyimi ve onun alışıldık takibi, ortak değer haline gelmiştir. Zaman ve uzay arasındaki sınırların ihlaline ve yıkımına alışmış durumdayız. Öyle görünüyor ki hıza, yalnızca gündelik etkinliklerimiz açısından değil, entelektüel yaşamlarımız için de bir erdem olarak tapılmaktadır. Zamanın coşkusunu ve onun üzerindeki gücümüzü hissedebilmek için, hız ve ivmenin sürekliliğine ihtiyacımız var. Bir yerden bir yere aceleyle koşturdukça, edinimimizin başarısı öncelikle her göreve adanan zamanın kısalığıyla ölçülmektedir. Sanki yolculuklarımızın özsel amacı, bir anda oraya ulaşmış gibi görünmektedir. Hızın şahlandığı dünyamızda, sinemanın bu maratona katılması hiç de şaşırtıcı değil. Çağdaş film yapımının çeşitli deneyleri ve tercihleri arasında, bir öge açıkça diğerlerine baskın gelmektedir: Temponun açık ivmesi. Sürat, yaşamın her yönünü saldırganca istila etmektedir. Hareketin temsili erken dönem sinema

için nasıl heyecan verici bir noktaysa, sinemada hızın temsili de bütünüyle kapsayıcı hale gelmektedir (Biro, 2011, s. 45).

Zamanın hızlanması Biro'nun ifade ettiği gibi asli amaç olarak görülmekte ve her türlü sınırın ihlal edilmesine neden olmaktadır. Zamanın hızlanması, mekânın ve mekân içerisindeki her şeyin anlamsızlaşmasına ve yitip gitmesine neden olmaktadır. Nesnelere hızlıca üzerinden akıp geçtiği bir mekân, klasik mekânsal değerini yitirerek yapay bir yüzeye dönüşmektedir. Bu durum karşılığını tam olarak sinemada mekân olarak bulmaktadır. Klasik mekân kök salarken ve tanıdık bir hal alırken, yüzey ise anlamdan ve değerden uzak bir form olarak nicel unsurlarıyla ön plana çıkar. Burada zamanın hızlanması mekânı da kayganlaştırarak kendisiyle birlikte dönüştürür. Postmodernlikte olduğu gibi sinemada da zaman-mekân sabit bir referans noktası olmaktan ziyade akışkan ve hareketli bir forma bürünür.

Mesela postmodern dünyada her şey eşzamanlı biçimde gerçekleşmekte; dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan olay anında aktarılmakta ve hiçbir şey sonraya bırakılmamaktadır. Hızın cenderesi altında gelecek, anlamsız bir zaman dilimine referansta bulunmak olduğu için kabul edilebilir olmaktan çıkar. Yaşanan bir olay ise gerçekleştiği esnada aktarılamadıysa anlamsızlaşmakta ve geçmişe ait bir unsur haline gelmektedir. Bu bağlamda sinema, eşzamanlı biçimde hem geçmişe hem de geleceğe salınım gerçekleştirebilir; zamansal birimler arasında rahatlıkla hareket edebilir ve bunların hepsini büyük bir hızla yapabilir. Ancak zamansal açıdan hızlılık hem geçmişi hem de geleceği yok ederek sadece şimdiki zamana yer vermektedir. Modernliğin zaman tecrübesi hızlanmaya başlarken postmodernlikte zamanın hızı radikal seviyelere varmıştır. Bir kitle iletişim aracı olarak sinemada zaman kendisini hız üzerinden göstererek tecrübeyi kayganlaştırmakta ve anlaşılabilirliğini azaltmaktadır.

Çabuk kavrayış, hızla önümüze çıkan şeylere, bilinçli dikkatini yeniden odaklayarak, deneyimin çözünmüş, fragmanlara ayrılmış, dağınık özelliğine müdahale eder. Bunun ilk etkisi, bitmek bilmez akışta, anlık bir tutulum yaratmaktır. Çabuk kavrayış, fragmanların belirgin bir bağ olmadan çakıştığı anlamdan yoksun sürekliliği böler, onun bir özelliğini yalıtır, ön plana çeker ve onu mikro-mantıkla düşünür, -deyim yerindeyse- dikkatin kısaçları arasında tutar. Sinema, dağınıklık unsurunu –kendi içinde- destekleyen bu gücü yakından tanır ... Sinema, anlatımcı semptomdur ve onunla modern deneyimin olduğu dikkat dağınıklığının olası panzehiridir. Yavaşlatılmış ve hızlandırılmış yakın çekim teknikleriyle, alışılmış algının bilinçaltında kalanları ortaya koyar (Pezella, 2006, s. 21).

Hız, insan tecrübesini hayatın her alanında zora koştığı gibi sinemada da benzer bir şey yapar. Hız nedeniyle zamansal bütünlüğün parçalara ayrılması yani fragmanlaştırılması ile insanın zaman tecrübesi dağılırken bir yandan da zaman bütün olarak algılanmak yerine sadece belirli yönleriyle ön plana çıkar. Pezella'nın da ifade ettiği gibi bu yapısal sorunların karşısına belirli teknik yöntemlerle çıkılabilir; tıpkı yavaşlatılmış çekim ya da yakın çekimde olduğu gibi.

Sinema, fiziksel mesafeyi anlık olarak aşmanın dışında iki önemli çekim yöntemi ile farklı bir katkı sağlar. "Sinema görsel sanatlarda mesafe anlayışına, ayrıntı çekimi ve hızlı geçiş ile iki özgün katkı yaptı" (Kern, 2013, s. 322). Ayrıntı çekimi gündelik tecrübedeki yakınlıktan bile çok daha fazlasını sunma imkânına sahiptir. Sinema kadrajına aldığı herhangi bir nesneyi, ayrıntı çekimi ile mesafesiz biçimde sunabilir.

Ayrıntı plan, çok daha geniş bir sahnenin içindeki bir parçayı çerçeveden yalıtarak gösterir ve her zaman için geniş planda görülen bir şeye odaklanır. Bu yüzden ayrıntı planı, geniş bir plan içerisindeki unsura dair bilgilendirme amacı taşır. Yönetmen, detay üzerinden seyirciye bazı

bilgiler aktarır (Brown, 2014, s. 9, 23-24). Ayrıntı çekim sahnedeki bazı unsurların ekranı tamamen kaplayacak şekilde ön plana çıkartılmasını ve arka planın yok olmasını sağlar (Mascelli, 1965, s. 32). Mercado ise terimi çok yakın plan olarak benzer şekilde alır ve şöyle tanımlar: İzleyicinin dikkati çok küçük bir ayrıntıya çekilir; genel planlar içerisinde kaybolacak görsel bir unsur sahnenin geri kalanından yalıtılarak vurgulanır. Çok yakın plan, film içerisinde vurgulanan o ayrıntıyı çok önemli hale getirir (2018, s. 45). Ayrıntı çekimi kol saati veya bir insanın gözleri, dudakları gibi genellikle sadece tek bir şeyi gösterir. İnsanın bedenine yapılacak olan ayrıntı çekimi ekranın tamamen beden görüntüsü ile dolmasına neden olurken beraberinde farklı sonuçları da getirir. Ayrıntı çekimin mekânsal bütünlüğü ve mesafeyi yok ettiği, postmodern anlamda parçayı yücelttiği görülür.

Hızlı geçiş ise iki mekân ya da olay arasında gerekli olan zamanın ve mesafenin önemsizleştirilerek ilişki kurulmasına imkân tanır. Normalde bir mekândan diğerine geçmek için gerekli olan zaman ve mesafe aşılarak, kesmeyle farklı bir zamana ve mekâna geçilir. Bu bağlamda hızlı geçiş klasik dünyada tasavvur bile edilemez bir özellik iken, modernliğe ve sinemaya özgü zaman-mekân pratiğinin göstergesi olur.

### 3.2.1.2. “Hızlı ve Öfkeli 8” Filmi Örneği

Ana akım sinemanın dünya çapındaki örneklerinden biri olan ve 2017 yılında çekilen Hızlı ve Öfkeli 8 (Fast and Furious 8) filmi sinemada zaman-mekânın çekimler vasıtasıyla nasıl parçalandığı ve devamlılık ilkesi etrafında tekrardan birleştirildiğini göstermektedir. Filmin açılış sekansı bir arabanın farklı noktalardan farklı ölçeklerle gerçekleştirilen çekimleri ile başlamaktadır. Ardından aşırı genel çekimler ile kentsel mekânın tamamı gösterilmekte ve üzerinde gezinilmektedir. Sekans devam ederken zamanda ve mekânda kesmelerle ilerlediği için eşzamanlı bir biçimde araba şehre çoktan girmiş ve içeride dolaşmaktadır. Kamera aracın ilerlediği mekândan uzaklaşarak kentin farklı mekânlarını yakın çekimlerle gösterir ve en sonunda sahne tekrardan araçla birleşir. Bu sahnelerin ardından insanların eğlendiği, dans ettiği ve birçok arabanın olduğu geniş bir mekâna gelinmektedir. Filmin açılış sekansı zaman-mekân tecrübesinin aksiyon filmlerine özgü hızlı geçişler ve ayrıntı çekimler ile nasıl inşa edildiğini göstermektedir. Açılış sekansı tüm film boyunca benzer bir biçimde işleyecek olan kamera ölçeklerini, çekimlerini ve kesmelerini göstererek filmin zaman-mekân pratiğini kurgulamaktadır.

Filmin açılışından sonra ilk araba yarış anı geldiğinde kurguda zaman-mekânın hızlı kesmelerle işlendiği görülür. İki kişinin yarışı başladığı anda farklı açılara ve eşzamanlı gerçekleşen olaylara durmaksızın kesmeler ile geçilir; yarışa dışarıdan dâhil olanlar nesnel çekimlerle gösterilir. Sahnenin akışında kesmeyle diğerlerinin yaptıklarına geçilir; sıçramalar ile zamansal süreklilik sağlanır. Arabalar içeriden, dışarıdan, yandan ve sadece arabaların belirli parçaları yakın çekimlerle gösterilirken, zamansal tecrübe kesintilerle akmaya devam ederken, nesnel ve geniş çekimlere geçilir. Böylece yarışa dışarıdan bakmanın ve mekânın bütünlük içerisinde tecrübe edilmesinin önü açılır. Yarış sahnesinde olduğu gibi yakın çekimlerle geniş çekimler daima bir arada kullanılır; mekânın, aksiyonun ve olayların içinde olmak yakın çekimlerle sağlanırken genel çekimlerle olayın dışına çıkılır; mekânın parçası yerine bütünü gösterilir ve seyircinin gördüklerini anlamlandırması sağlanır. Genellikle genel çekimlerin ardından yakın

çekimlere, yakın çekimlerden de genel çekimlere kesme ile hızlıca geçilir. Bazen kamera motorun üzerinden mekânı gösterir, bazen bir yüze yakın çekimle geçilir; aksiyon eşzamanlı biçimde diğer motorcular tarafından da sürdürülür ve seyircinin zaman tecrübesi tüm yaşananların aynı andalığı içerisinde gerçekleşir. Kaza ve motorun arabanın önüne atıldığı anlarda sahne, farklı nesnel açıları ve ayrıntı çekimler ile hızlıca gösterilir. Bu sahnede zaman yavaşlarken aksiyonun zamanı uzar ve mekân farklı noktalardan görülür çünkü olaya birçok açıdan yani hem yakın hem de geniş çekimlerle bakılmaktadır. Aksiyonun etkisini artırmak yani duygusal katılımı sağlamak için seyirci olayın içerisine çekilmelidir. Bu da ancak bakış noktalarını farklı ölçeklerle artırarak sağlanmaktadır.

Benzer bir durum iki arabanın yarıştığı sahnede, yarışın bitiş çizgisine baş başa geldiklerinde farklı bir biçimde gerçekleşir. Bitiş çizgisinde zaman yavaşlatılır ve yarış kimin önde bitirdiğini netleştirmek için sahne farklı açılardan gösterilir. Zaman bir süre yavaşlatıldıktan sonra hemen eski hızına kavuşturulur ve aksiyonun sürekliliği çok fazla kesintiye gitmeden sağlanır. Yarışın bitışı ile arabanın parçalandığı sahnede de benzer şekilde zaman yavaşlatılarak kullanılır. Sinemada hareketin, dolayısıyla zamanın hızlandırılması ya da yavaşlatılması mümkündür. Ağır çekim hareketin gösteriminin yavaşlatılmasıdır ve bu kameranın çekim hızıyla sağlanabilir:

Kameranın çekim hızı saniyede yirmidört kareden, saniyede, dakikada hatta saatte ya da günde bir kareye düşürmekle değişik bir zaman etkisi yaratmak her zaman mümkündür. Bu yöntemle bir çiçeğin giderek açılması, bir tomurcuğun gelişerek yaprağa dönüşmesi, bulutların gökyüzünde hızlı akışı gibi görsel açıdan güçlü etkiler yaratılır. Bu yöntemle dakikalar, saatler, günler, aylar ve yıllar çok kısa bir zaman dilimine sıkıştırılır (Demir, 1994d, s. 53).

Aksiyon sahnesinde araba normal süresinden daha fazla havada kalır ve farklı açılardan takla atan hali gösterilerek duygusal katılım artırılır. Arabanın içine girilir, tekrar nesnel kameranın geniş çekimine geçiş yapılır ve sahne normal zaman tecrübesinden daha uzun sürer. Dolayısıyla tüm aksiyon sekansı boyunca mesafenin hem var edildiği hem de yok edildiği görülür. Modernliğin ve postmodernliğin düşünsel zemini sinema aracılığıyla her iki farklı tecrübeye de imkân tanır. Klasik dünyada zaman-mekân devamlılık ve bütünlük arz ederken, sinemada zaman-mekân parçalarının eklektik biçimde bir araya getirilmesi ile bütünlük sağlanarak modernlikle ve postmodernlikle uyum göstermektedir. Bu durumun en iyi göstergeleri aksiyon sahnelerinde bulunmaktadır.

Aksiyon sahnelerinde geçişler ve sahneler arasındaki kesmeler sayıca fazladır ve bunlar çok hızlı şekilde gerçekleştirilir; açıları, ölçekler durmadan değişir, seyircinin mekânı hareketlenir. Normal şartlar altında insan mekân içerisinde belirli bir yerde durur, ancak hareketiyle birlikte bakışı ve mekân içerisindeki konumu değişir. Bu filmde hızlı aksiyon sahnelerinde mekân onlarca parçaya bölünür, ortalama her üç saniyede bir kesmeyle mekân süresizleştirilir ve mesafe duygusu ortadan kaldırılır. Kamera ile seyircinin bakışı ve mekân içerisindeki konumunun değişimi, sinemada mekânın eklektik ve parçalarına ayrılabilir bir bütünlük arz ettiğini gösterir.

Arabaların hızla kullanıldığı sahnelerde devamlılık özellikle mekânsal açıdan kesintiye uğratılırken zamansal açıdan ise eşzamanlılık yaratılır. Aksiyonun devam ettiği süre boyunca, zamanın ilerleyişi açık olmasına rağmen, zaman normal hızı ile akmaz, aksine daralır ya da genişler. Aksiyon sahnelerinde genellikle zaman ya hızlanarak daralır ya da bazı anlarda etkiyi

arttırmak adına ağır çekimlerle uzatılır. Film içerisinde bu duruma benzer birçok sahne vardır. Mesela şehrin göbeğinde üst düzey bir yetkiliyi yakalamak için uğraşılan sahnede anlamlı kalıplardan, eylemlerden ve tutarlı bir hikâyeden bahsetmek yerine sadece formel akışın sağlandığı, her türlü olayın birbirine gevşek bağlarla bağlandığı, önceliğin yüzeydeki hareketler olduğu, onlarca geniş ve yakın çekim ile kesmelerin art arda gerçekleşmesiyle zaman-mekan tecrübesi klasik tecrübenin aksine postmodern tecrübeyle örtüşürcesine parçalı ama bir yandan da modernlikle uyumlu biçimde bütünlüğü sağlayıcı şekilde kurgulanır.

Filmsel süreç yukarıda anlatıldığı gibi devam ederken mekân bir anda değişir ve Rusya'nın karlar altındaki bir bölgesine geçiş yapılır. Önceki sahnede hazırlıkların yapılması gerektiği yönünde tartışmalar devam ederken kesmeyle hem zaman hem de mekân değişir. Filmin aksiyondan farklı aksiyonlara doğru akan yapısı ile mantığın yerini belirli biçimsel akışlar ve olayların gevşek bağları alır. Aksiyon sahnesi tek bir bütünün içerisinde onlarca farklı ayrı küçük aksiyonlarla eşzamanlı biçimde beslenmeye devam edilir. Ana aksiyonun etrafında farklı birimler olarak olay çeşitliliği sağlanır, eşzamanlılık ekseninde seyirci tüm bu olayları tecrübe eder. Aksiyonun en üst düzeye çıktığı sahnelerde tıpkı filmin başındaki yarışta olduğu gibi zaman yavaşlatılır, şimdiki zaman tecrübesi mutlaklaştırılır ve uzatılır. Öndeki aracın arkadaki aracı patlattığı sahnede gerçekleşen şey de budur. Benzer zamansal yavaşlamalar yani ağır çekimler genelde arabaların uçtuğu, takla attığı sahnelerde çokça kullanılır. Özellikle de sahnenin zamansal açıdan yavaşlaması ile zamanı hissetme ve tecrübe etme biçimi olumlu yönde etkilenir. Aksiyon sahnelerinde farklı açıların ve konumların kullanımı ile zaman genişler; birkaç saniye sürecek olay filmsel amaçlar doğrultusunda uzatılır ve zamansal tecrübe gündelik olandan fazlasıyla farklılaştırılır.

Filmin sonuna doğru başlayan aksiyon dolu sahneler 45 dakikaya yakın sürer ve daha önce de söylendiği gibi tüm olay aksiyonun zaman-mekân değişkenleri ile oynayarak sürdürülür. Bu süreçte eşzamanlılık çok asli bir öneme sahiptir çünkü insanın gündelik tecrübesi eşzamanlı olayları tecrübe etme imkânı sağlamazken, başka kitle iletişim araçları gibi sinema da, aynı anda ama farklı mekânlarda gerçekleşen olaylar arasında geçişler ve kesmeler yaparak eşzamanlılığı sağlar. Bu yöntem filmin zaman tecrübesini genişletmenin ve farklı mekânlarda ama aynı esnada gerçekleşen parçaları bir araya getirmenin yöntemidir.

Filmin sonunda kesmeyle tüm zaman-mekân değişmiştir; olaylar bitmiş, Rusya'dan dönmüş ve Amerika'da bir kent merkezinde çatı katında barbekü partisi yapılmaktadır. Onca olayın yaşandığı zaman-mekân içerisinden çıkılmış ve hızlı bir kesme ile tüm sahne değişmiştir. İki farklı sahne arasındaki geçişte seyirci açısından herhangi bir kafa karışıklığının yaşanmaması için yeni sahne genel çekimle açılır ve tüm bilgi seyirciye sunulur. İnsanın gündelik fiziksel tecrübesiyle örtüşmeyen bu durum sinemada zaman-mekânın özünü, imkânlarını ve hem modern hem de postmodern niteliklerini açıkça gösterdiği gibi Metz'in ifadesiyle "orada olanı" sürekli şimdiki zamanda tutmakta ve yeniden var etmektedir. Bunların dışında görüntü parçalarını istediği gibi kaydetmek ve bir araya getirmek de sinemanın ayırt edici noktalarından bir tanesidir.

### 3.2.2. Kayıt Altına Almanın Keyfiliği

Sinemada A zamanından B zamanına hikâyenin gereklilikleri doğrultusunda gerçekleştirilen sıçramalar, zamanın sinemada taşıdığı imkânları göstermektedir. Bütün zamansal eylemlere izin veren şey aslında sinemanın “kaydedilmiş zaman” olmasıdır. Sinemada ileriye ve geriye oynamalar yapılabildiği gibi atlamalar, kesmeler de gerçekleştirilebilir. Farklı kurgusal yöntemlerle zamanın değişimi ortaya konulabilir; karma-açılma, silinme, eksiltme ya da zincirleme geçiş bunlardan bazılarıdır. Sinemada geçmişe dönüş (flash back) ve ileriye sıçrama (flash forward) da zaman pratiklerini büyük ölçüde değiştirir. Bu teknik yöntemlerin her biri yönetmenin tercihi ve hikâyenin gidişatı doğrultusunda kullanılabilir. Tüm bunlara imkân tanıyan durum ise sinemanın zamanı kayıt altına alarak nicel bir materyale dönüştürmesidir.

İnsanın dünyadaki tüm eylemlerinin kayıt altına alınması gibi sinema da kaydedilmiş zaman olarak değerlendirilebilecek yapısıyla insan hayatına benzemektedir (Yalsızuçanlar, 2014, s. 33-34). İnsanın dünyadaki tüm yapıp etmelerinin kayıt altına alınması gibi sinemanın da insanın zamansal serencamını kayıt altına alabilmesi söz konusudur. Yalsızuçanların bu bağlamda sinema ve hayat arasında kurduğu ilişki mümkün olmakla birlikte esas unutulmaması gereken, her iki zaman biçiminin de birbirinden büyük ölçüde farklılaşabilmesidir. Mesela sinema, zamanı belirli bir süre boyunca kaydetmekte ve sonrasında bu süreyi tekrardan sunarak yaşamın zamanından tamamen ayrılmaktadır.

Sinema, özellikle klasik zamandan farklı ama modernlikle uyumlu biçimde değişik zaman dizilimlerine imkân tanımaktadır. Sinemada zaman yavaşlatılabilmekte, durdurulabilmekte ve tekrarlanabilmektedir. Birkaç saniye içerisinde gerçekleşmiş bir olay farklı açılardan uzunca gösterilebilmekte ve zaman genişletilebilmektedir. Bir yandan da iki saatlik bir olay birkaç dakika içerisinde gösterilebilmekte; burada da zaman daralmakta veya sıkışmaktadır. Tüm bu zamansal farklılıklar sinemada zamanın akışkanlaştığı, hızlandığı ve sinemaya özgü bir anlam kazandığını göstermektedir.

Gerçek yaşam içinde zamanın değiştirilmesi; kısaltılması ya da uzatılması olası değildir. Bir dakika her zaman altmış saniye, bir saatte altmış dakikadır. Gerçek yaşamda zaman sabittir. Ancak filmde, günler, haftalar, aylar hatta yıllar boyu süren olaylar yaklaşık bir buçuk saatte anlatılır. Kuşkusuz gerçek zamanın burada bir egemenliği yoktur. Gerçek zaman izleyiciye çeşitli biçimlerde sezdirilir (Esen, 2000, s. 5-6).

Sinema modernliğin zaman anlayışına uygun biçimde zamanı nitelik değil nicelik açısından eşitlemektedir. Sinema, zamanı mutlak biçimde kontrol etme üzerine kurulu olduğu için zaman sanatı olarak değerlendirilmektedir. Yönetmen filmin hikâyesiyle uyumlu bir zaman algısı yaratabilir ve gerçek zamansal tecrübeyi bozabilir. Jacobs’a göre film bir zaman sanatıdır ve gerçek zamanın perdede nasıl yansıtılacağı meselesi önemli olduğu için zaman bir filmin anlaşılabilmesinde en önemli araçtır (1994, s. 149). Her film, zaman üzerine inşa edilir ve bu zaman tüm doğallığını yitirerek kayıt altına alınır, dönüştürülür ve keyfi bağlamlar içerisine yerleştirilir.

Uçuşkan bir zamandan ibarettir ekran zamanı: hiçbir zaman ve herhangi bir zamandır. Başka araçlardan geçici, bir süreliğine ve parça parça olarak ödünç aldığı malzemeyi kullanır. Parçacı bir dil oluşturur. Ödünç aldığı bütün değil de herhangi bir bütünü parçası olduğu için, ödünç aldığı aracın hem kendi dilini bozar ve kendi diline devşirir, hem de bütün parça ilişkisini kopardığı için ödünç aldığı şeyi bağlamından yalıtır; bağlamsız kılar. Bu yüzden bağlamsız bir araçtır; karşısına çıkan bütünleri parçalar, bu parçaları indeksler, indeksli parçaları kendi

ölçeğinde yeniden üretir ve kendi bütünlüğünü böylece imal eder. Bu yüzden de ölçeksiz ve mukayesesiz bir dil yaratır (Süalp, 2004, s. 21).

Sinemada zaman parça-bütün ilişkisi açısından değerlendirildiğinde hem asli bağlamından kopmakta hem de yeni bağlamlara yerleştirilmektedir. Sinema, bütünlüklü bir zaman deneyimini filmsel anlatı içerisinde inşa edebildiği gibi etmeyebilir de. Geleneksel ve kronolojik anlatı dili zamanı belirli bir hedef ve doğrusallık üzerinden ele alırken; postmodern dil, zamanın doğrusallığını bozarak, uçu açık anlatılar yaratarak, anlatının zamansal boyutunu bozmaktadır.

Genel söylem modernliğin doğrusal ilerlemeci bakışı ve çizgisel zamanı ile sinemanın örtüştüğü, hatta klasik anlatının ilerlemeci, doğrusal, teleolojik dilinin bu durumu perçinlediği yönündedir. Ancak Süalp'inki gibi yapısal bir bakışla, sinemanın zamansal boyutunun tek yönlü olmadığı aksine çift yönlü yani diyalektik bir harekete imkân tanıdığı görülmektedir. Filmde zaman salt ilerleme düşüncesi ekseninde kronolojik olarak işlenmez; ancak anaakım sinema anlaşılabilir ve bütünlüklü olabilmek adına zamanı doğrusal bir biçimde ele alır.

Anaakım sinemanın ilerlemeci, rasyonel, teleolojik ve determinist dili, zamansal açıdan kırılabilir; zamanda ileriye geriye sıçramalar ve kesmeler gerçekleştirebilir. Hatta zaman belirli noktalarında eksik bırakılıp tamamlanmayabilir ve bu kısımlar tamamlanması için seyirciye bırakılabilir. Her halükârda sinemada zaman akışkanlaşmakta, parçalı ve bütünsel bir dil aynı anda inşa edilmekte, önceden belirlenmekte ve filmin bitişi ile son bulmaktadır. Burada önemli olan nokta sinemanın zaman üzerinde kurduğu hâkimiyetini ve istediği gibi oynayabildiğini fark etmektir. Bu bağlamda gelecek bölümde zamanın genişleme ve sıkışma yönündeki diyalektik ilişkisi ele alınacaktır.

### **3.2.2.1. Zamanı Genişletmek ve Sıkıştırmak**

Sinemada zaman, klasik dünyanın zaman tecrübesiyle örtüşmezken, modern ve postmodern tecrübeyle örtüşür. Filmde istenildiği gibi ileri geri sarılabilen ya da yavaşlatılabilen zaman, modernliğin ve postmodernliğin niceliksel, soyut, eş parçalara bölünebilir zamanıyla aynı yapıya sahiptir. Görüntüye yapılan teknik müdahaleler zamanın tecrübe edilme biçimini değiştirir. Bugün artık gelişen teknoloji ile kameraların pozlamasından bahsetmek mümkün olmasa da esas olan zamanın hızlandırılıp yavaşlatılması; kurgu ile istenilen yerden kesilmesinin ve zamansal formun kesintisizce akmasının sağlanmasıdır.

Kurgusal zaman, zamanın kurgu yoluyla değiştirilmesidir; gerçek zamana göre kısaltma ya da uzatma gibi. Mesela otomobilin adama çarptığı anı daha etkili kılmak için kazanın farklı açılardan ya da yavaşlatılarak gösterilmesi gibi (Aslanyürek, 2004, s. 174). Bu durumda birkaç saniye süren olay zamansal olarak uzatılmakta ve seyircinin zaman tecrübesi üzerinden kazanın ya da herhangi bir olayın duygusal etkisi artırılmaktadır. Tek bir bakış açısından hareketle şahit olunan kaza, sinemada, birçok açıdan gösterilebilir ve olayın zamanı genişletilebilir; ancak bu durumun tam tersi de gerçekleştirilebilir. Gerçek zamanda onlarca yıl sürmüş olan bir olay, sinemada birkaç saniye içerisinde gösterilerek zamansal açıdan kısaltılabilir.

Sinemada bazen çok uzun bir olay kısa bir zaman dilimi içerisinde gösterilebildiği gibi kısa bir olay da uzun bir sürede gösterilebilir. Ancak esas olan bu imkânların varlığı ve zamanın

parçalara ayrılabilmesidir. Birbirleriyle alakasız zaman birimleri bir araya getirilip anlamlı bir bütün oluşturulabilir. Zaman yukarıdaki örneğe benzer biçimde kısaltılabildiği gibi uzatılabilir de; bir olayın farklı çekimleri bir araya getirildiğinde olayın kendisi birkaç saniye sürmüşken farklı açılardan gerçekleştirilen çekimler vasıtasıyla süresi birkaç dakikayı bulabilir. Bunun neticesinde sinemanın zamanı kısaltma, sıkıştırma özelliği olduğu gibi uzatma ve genişletme özellikleri de vardır. Dolayısıyla sinemada zaman diyalektik bir yapıya sahiptir; zaman hem genişlemekte/uzamakta hem de sıkışmaktadır/kısalmaktadır.

Film farklı olayları bir araya getirerek ya da bir olayı farklı açılardan göstererek şimdiki zamanı genişletmektedir (Kern, 2013, s. 126). Ancak sinema, bir yandan da mekânsal olarak birbirinden uzakta olan olayları tek bir an içerisinde göstererek zamanı sıkıştırmaktadır (Kern, 2013, s. 404). İnsanın klasik dünya düzeni içerisinde böyle bir olguyla ne karşılaşması ne de anlaması mümkündür. Modern düzen ise zamanı üzerinde oynanabilir çok değerli bir niceliğe dönüştürmüştür. Bu düzlem içerisinde zaman iki yönlü hareket etmekte ve tek bir boyut ile sınırlandırılmamaktadır. Buna verilebilecek örnek şöyle olabilir: “Gerilim anlarındaki değerli saniyelere bağlı olarak film, zamanı genişletirken, orantısız olarak durgun geçen anlarda duyguyu korumak için de zamanı sıkıştırır” (Lawson, 1994, s. 30). Zamanı hem genişletmek hem de sıkıştırmak duygunun sürdürülmesi ya da etkinin artırılması gibi belirli nedenlerle sinematografik olarak sağlanmaktadır. Sinema çok açıkça modernliğin diyalektik zaman tecrübesini kendine mal etmekte ve elverişli bir biçimde kullanmaktadır. Bu yöntemlerin rahatlıkla ve iyi bir biçimde görülebileceği Eisenstein’e ait iki film gelecek bölümde incelenecektir.

### 3.2.2.2. “Potemkin Zırhlısı” ve “Ekim” Filmleri Örneği

Eisenstein Potemkin Zırhlısı (1925) filminde gerilimin etkisini zamansal açıdan sürdürülebilir kılmak için bazı sahneleri olduğundan daha uzun tutar ve zamanı genişletir. Filmde çatışmanın en yüksek düzeye çıktığı an, Odessa merdivenlerinde geçen süredir. Kalabalığın merdivenlerden kaçışarak inişi önce genel çekimle, sonra yakın çekimle ve bunlar arasındaki kesmelerle devam eder. Sahne tek bir açıya mahkûm edilmez ve kesmelerler sürekli farklı bakış açılarına geçildiği için süre gittikçe uzar, zaman genişler. Merdivenlerdeki genel çekimden kesme ile bir çocuğun yakın çekimine geçilir. Kaçışma boyunca bazen genel çekimin açısı değişir; kaçışan insanların olduğu noktadan yapılan çekimler ile askerlerin arkasından benzer çekimler gerçekleştirilir. Bu esnada kaçışma devam etmekte ve zaman gittikçe genişlemektedir.

Yaşlı insanlar, sakatlar yakın çekimle gösterilirken, kamera kesme ile genel çekime geçmekte ve kaçışan insanlarla merdivenlerden aşağıya doğru hareket etmektedir. Tüm bu olaylar olurken ölen ve merdivenlerden yuvarlanan insanlara, ölen bir çocuğa ve annesinin acılı suratına yakın çekimle geçilir. Aksiyonun içerisinden çekip çıkartılan bu sahne ile anne ve ölen çocuğunun yaşadıkları ayrıntı çekimlerle birçok kez gösterilir. Yakın çekimlerin ardından genel çekimlere ve bunların ardından da aynı döngüyle sahneye devam edilir. Olay kesintizce tek bir zamanda geçiyormuşçasına gösterilir; zamansal devamlılık sağlanmış olur. Ayrıntı ve genel çekimlerin birbiri ardı sıra eklenmesiyle aksiyon devam eder. Kalabalığın içerisinden seçilen belirli insanlar yakın çekimlerle gösterilir. Anne ve ölen çocuğunda olduğu gibi yaşlı bir kadına da sürekli kesmelerle geçilir. Gerçek zamanda kısa süren bu olay sinemada dakikalarca devam



eder, kadının öldürülmesiyle farklı bir aksiyona kesme yapılır ve bebek arabalı bir anneye geçilir. Annenin öldürülmesi ile bebek arabası merdivenlerden yuvarlanmaya başlar. Bu sahne zamanın genişletilmesi açısından dünya sinema tarihinde çok önemli bir yere sahiptir.

Eisenstein bebek arabasının merdivenlerden yuvarlanmasıdaki tüm duygusal gerilimi gündelik zamansal pratikten çok daha ayrıcalıklı bir biçimde kurgular. Bebek arabasının merdivenlerden aşağı yuvarlanması gerçek zamansal tecrübe açısından birkaç saniye sürecek iken, filmin zamanında bu süre fazlasıyla uzatılır; yönetmen aksiyonun ve gerilimin süresini artırarak seyircinin zaman tecrübesini esnetir. İnsanın gündelik zaman tecrübesiyle örtüşmeyen bu durum sinemada zamanın imkânlarını ve istenildiği gibi inşa edilebileceğini gösterir. Sahnenin akışı içerisinde gözlüklü yaşlı kadın öldürülür ve zamansal aksiyonun farklı noktalarına kesmelerle geçilmeye devam edilir. Bebek arabası hala merdivenlerden yuvarlanmaktadır. Bu sahnede ana olay kesmelerle ve farklı çekimlere geçiş aracılığıyla bölünerek zamansal açıdan uzatılır. Soyut bir nicelik olarak zaman, kendi içerisindeki küçük birimlere bölünerek, olayın tamamı çok daha kısa sürecek iken zenginleştirilir. Dolayısıyla sinemada zaman, farklı çekimler ve bakış açıları çoğaltılarak olabildiğince eklettik ve iç içe geçebilir birimler halinde inşa edilmektedir. Normal şartlar altında birkaç dakika sürecek olay, çok daha uzun bir süreye yayılır.

Zamanı genişletmek hızı ve hareketi azaltarak duygusal reaksiyonu arttırmak için kullanılırken; zamanı sıkıştırmak ise hareketi ve hızı artırarak akışı ön plana çıkarmaktır. Sinemada zamanın durdurulması ve üzerinde ısrarla durulması bağlamındaki en iyi örneklerden biri Eisenstein'ın October (Ekim) filmindeki "köprünün açılma" sekansıdır (Montagu, 1994, s. 159). Eisenstein, 1928 yılında çektiği filmde, tıpkı Potemkin Zirhlisi'nde Odessa merdivenlerinde yaptığı gibi, köprünün açılışını farklı açılardan birçok kez tekrarlanan gösterimlerle uzatır ve olaya duygusal açıdan dâhil olmanın etkisini artırır. Bu durum zamanın genişletilmesi bağlamında çok iyi bir örnektir.

Film, 1917 yılındaki Ekim olaylarını büyük bir gerçeklik içerisinde aktarma amacıyla sokaktaki gerçekliği olduğu gibi yansıtma ihtiyacı içerisinde ve olayların üzerinden yaklaşık olarak on yıl geçmiştir. Film, Ekim Devriminin heyecanını aktarmak istemiş ve devrimi gerçekleştiren Petrograd proleteriyasına ithaf etmiştir. Tüm bu ideolojik arka plan ile köprünün açılış sahnesinin neden zamansal açıdan uzatıldığı daha iyi anlaşılmaktadır çünkü ezilen proletarya sınıfının içinde bulunduğu durum detaylıca gösterilmiştir.

Sahne öncelikli olarak kalabalıkların nesnel çekimleri ile başlar ve giderek artan tansiyon ile devam eder. Kalabalıklara ateş açılmaya başlanır; sahnede makineli tüfek ile onu kullanan asker arasındaki kesmeler üst üste bindirilir. Bu durum zamanı daraltır, aksiyonu ve ateş etmenin çarpıcı kuvvetini artırır. Çatışmaların arttığı noktada köprülerin açılması emri devlet tarafından verilir ancak esas önemli olan köprünün gerçekte açılma zamanının çok kısa sürmesi iken filmin zamanında bu sürenin arttırılmasıdır. Sahne onlarca farklı açıdan çekilir; geniş çekimler yerine yakın çekimlerle sahne kurgulandığı için sahnedeki her unsura tek tek yakından ve detaylıca bakılmaktadır. Köprü aşağıdan ve yukarıdan gösterilir; kesmeler artırılır ve bir yukarı çıkarılır, bir aşağı inilir. Eğer sahne sabit bir çekimle kesme yapılmadan çekilmiş olsaydı zamansal açıdan bu kadar uzun sürmeyecekti ve elbette sahnenin etkisi de artmamış olacaktı. Hızlı kesmelerle farklı açılara yapılan geçişler ile sahnenin süresi uzatılmakta ve sanki zaman

durmuş gibi bir etki yaratılmaktadır. Köprü tamamen açıldıktan sonra bile zamansal etkisini bırakmaz ve dakikalarca sahnenin ardından kalanlar gösterilir; yansımalarına gidilir; atın ve arabanın düşüşü gösterilir.

Eisenstein benzer bir durumu filmin açılış sahnesinde heykele hücum edenler ile de gösterir. Filmin içinde de birçok kez kullandığı yöntemi tekrarlar; duygusal katılımı ve etkiyi arttırmak adına zamanı genişletir. Bu sahnede heykeli devirmek için uğraşan insanlar en sonunda heykeli devirirler. Heykelin devrilmesi sürecinde ipler çekilirken olay tek bir açıdan gösterilmez. İplere birçok açıdan yakın çekimle ve geniş çekimle geçişler yapılırken heykelin yıkımı bir anda gerçekleşmez ve olay normalde gerçekleşme süresine göre çok daha fazla vakit alır. Bu sahnede zaman, aksiyonun duygusal gereklilikleri doğrultusunda uzatılmış ve şimdiki zamanın tecrübesi genişletilmiştir.

Kamera o dönemin koşulları itibariyle çok hareketli olmadığı için sahnelerde çok fazla kesme mevcuttur. Tek bir açıdan değil birçok açıdan çekim gerçekleştirilir. Filmin aksiyonu birçok sahnede zaman üzerinde yapılan kesmelerle, hızlanmalarla ve yavaşlamalarla sağlanmaktadır. Dönem itibariyle filmin genel zamansal akışı doğrusal bir mantığa sahiptir; ara yazılarla film şubattan nisana, sonra temmuza ve diğer aylara doğru ilerlemektedir. Filmde görüldüğü gibi sinemanın zamansal boyutu farklı şekillerde değiştirilebilmektedir.

Burada esas olan nokta sinemanın zamansal açıdan diyalektik yani çift yönlü hareketidir; sinema, zamanı hem genişletmekte hem de sıkıştırmaktadır. Zamanla ilgili tartışmanın bir diğer boyutu da fotoğrafla karşılaştırmalı biçimde düşünüldüğünde an ve süre arasındaki ilişkidir. Gelecek bölümde fotoğrafın sabitlenmiş anla, sinemanın akan süreyle olan ilişkisi ele alınmakta ve bu bağlamda Antonioni'nin "Cinayeti Gördüm" filmi incelenmektedir.

### 3.2.3. "Cinayeti Gördüm" Film: Süre ve An Çatışması

Sinema her görüntüyü ister istemez zaman sırasına koyarak, belirlenmiş bir süre içerisinde anlatır. Sinemada akışın sürekliliği ve hareket var olduğu için bunun durması söz konusu değildir. Yeni teknolojik imkânlarla filmin seyirci tarafından durdurulması bu durumu etkilememektedir çünkü filmin sürekliliği ve hareket eninde sonunda kaldığı yerden devam etmektedir. Sinemad süreklilik olgusu ister istemez zamansal bir anlatıyı doğurmakta ve Deleuze bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Siz, sinema yapanlar, kavramlar icat etmiyorsunuz –sizin işiniz değil bu-; siz, hareket-süre blokları (blocs de mouvement/durée) yaratıyorsunuz. Başka bir deyişle, eğer hareket-süre blokları imal ediyorsanız sinema yaptığınızdan söz edilebilir ancak. Burada mesele hikâye anlatmak ya da anlatmamak değil. Her şeyin bir hikâyesi vardır. Felsefe de hikâye anlatır. Kavramlarla anlatır hikâyeleri. Sinema hareket-süre blokları kullanarak hikâyeler anlatır (Deleuze, 2003, s. 21).

Deleuze'e göre felsefe kavram üreterek kendisini gerçekleştirirken, sinema önceden belirlenmiş hareket-süre blokları üreterek yoluna devam eder. Sinema hareket-süre bloğu ile tanımlanırken meselenin anlatı boyutuna değinilmemektedir çünkü hikâyeleştirmenin zaten her olguda içsel olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla sinema yapıyor olmak, her halükârda bir anlatıyı gerektirir. Sinemada hareket bu süre içerisinde açığa çıktığı için hareket ve süre, bir blok olarak değerlendirilir ve filmin akışını bu iki unsur sağlar.

Zamanın açığa çıkışı hareket ile sağlanır; mesela güneşin doğuşu ve batışı gibi bir eylem, esas olarak bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşir. Deleuze'ün ifadesiyle sinema bu tarz bir durumu ancak hareket-süre blokları yaratarak gerçekleştirebilir. Sinemada zamanın ayırt edici bir unsuru olarak sürenin anlaşılabilmesi için fotoğrafik an ile karşılaştırılması gerekir.

Sinemada zaman her seferinde yeniden kurulur ve süre yaratılır. Bu zamanın gerçek hayattaki zamanla da herhangi bir ilişkisi yoktur. Fotoğrafın zamanı ise akmayan, dönmeyen ve başlayıp-bitmeyen bir sonsuzluğa atıf yapar (Benli, 2002). Fotoğrafta zamansal açıdan var olmayan süre, sinemada zamanın esasını oluşturur. Fotoğraf tek bir zamansal birimi yani anı bağlamından kopartırken, sinema ise akışın ve eylemin oluşturduğu süreyi yani bütünlüklü bir yapıyı kapsamaktadır. Perivolaropoulou'ya göre fotoğraf, insanları ve dünyayı süreçten kopartır, kronolojiyi ortadan kaldırır ve içeriğe de aynı şekilde müdahale eder (Perivolaropoulou, 2008, s. 30).

Fotoğrafın ana dayalı zamanı ile sinemanın süreye dayalı zamanı arasında insanın tecrübesi açısından ciddi farklılıklar mevcuttur. Fotoğrafta dondurulan yani mutlaklaştırılan an, öncesinden ve sonrasında koparıldığı için fotoğrafa bakan kişiye öncesini ve sonrasını doldurma imkânı tanır. Ancak sinema anı kendi dinamikleri içerisinde bırakmayarak, eklektik bir biçimde o anı, öncesi ve sonrasıyla birleştirerek seyreden kişinin zamansal özgürlüğüne imkân tanımaz ve kendi zamansal tecrübesini dayatır. Zamansal açıdan öncesiz ve sonrasız olan fotoğraf kendi zamansallığını sinema gibi dayatamaz.

Sinemanın zamansal tecrübesinde ölümden ve geçicilikten arta kalma arzusu da vardır. Her şey geçip gitmesine rağmen tekrarlanabilir ve yeniden gündeme getirilebilir; tıpkı zamansal olanın zamansal olmaktan çıkartılıp ölümsüzlüğe sürüklenmesi gibi. O yüzden sinemada süre bir yanıla sonsuzdur ve ölümsüzdür çünkü tekrar başa sarılabilir. Fotoğrafta ise zamansal açıdan tek bir anın mutlaklaştırılması ile hareketin akışı belirlenmiş bir süre içerisinde sunulamaz. Dolayısıyla sinemada şimdiki zaman hem geçmişe hem de geleceğe referansta bulunarak fotoğrafın sınırlarını aşar, eksikliklerini giderir ve sabitleştirilmiş bir anı yani geçmişi daima gelecekle birlikte hareketlendirir.

Michelangelo Antonioni'nin 1966 yılında çektiği Cinayeti Gördüm (Blow-Up) filmi fotoğraf ve sinema ilişkisi bağlamında ilginç örnekler sunmaktadır. Başkarakter meşhur bir fotoğrafçıdır ve filmin başlangıç sahnelerinde uzun bir bölüm fotoğrafçının hayatının gösterimiyle ve moda fotoğrafları çekimi ile geçer. Fotoğrafçı bir gün ofisinden çıkıp parka gittiği esnada sahne nesnel çekimlerle, oda kendi içerisinde hem uzak hem de yakın çekimlere bölünerek gösterilir. Fotoğrafçı parkta fotoğraf çekmeye başladığı bir anda uzakta bir çift görüp gizlice onların fotoğraflarını da çeker. Bu sırada kadın fotoğraflarının çekildiğini fark edince fotoğrafçıyı yakalar ve fotoğrafların olduğu makarayı ister. Ancak anlayamazlar ve kadın kaçarak uzaklaşırken, fotoğrafçı, kadının fotoğraflarını çekmeye devam eder. Kadın günün sonunda adamın ofisini bulur ve fotoğrafları geri isterken bir süre ofiste otururlar. Kadın fotoğraf makinesini çalmaya çalışırken en sonunda anlaşılır; fotoğrafçı kadına negatifleri verdiğini söyleyerek gönderir ve birkaç tane fotoğrafı belirli bir büyüklükte basarak incelemeye başladığı esnada fotoğraf ile sinemanın zamanı arasındaki ilişki açığa çıkmaya başlar.

Önce fotoğrafları film şeridi üzerinde büyüteçle inceler ve ardından fotoğrafları büyük boyutlarda basarak incelemeye devam eder. Kamera, fotoğrafların üzerinde bir süre durarak gezinir. Bu sahnede fotoğrafın durağanlığı ve zamansal kesiti hissedilirken, bir anda kamera hareketine devam eder ve diğer fotoğrafa odaklanır. İki tane fotoğraf arasında gidip gelirken bir şey fotoğrafçıyı meraklandırır ve fotoğrafın içerisinden bir kesit daha alarak, fazlasıyla yakınlaştırılmış yeni bir fotoğraf daha elde eder. Böylece hem parça ve bütün hem de süre ve an ilişkisi tartışmaya açılır. Fotoğraf sabitlenmiş bir kare ve an olarak dururken, film zamansal hareketine devam etmektedir. Fotoğraf hep çekildiği anı yani kendi sabitlenmiş zamanını yansıtmasına orada öylece durmakta ve ne geçmişe ne de geleceğe hareket etmektedir. Fotoğraf tüm zamansal boyutlarından soyutlanarak şimdide takılı kalmakta, hareketle ve süreyle herhangi bir ilişkisi olmadığı için fotoğrafçı, fotoğrafların belirli anları üzerinde istediği gibi durabilmekte ve modern bir mantıkla nesnesi üzerinde inceleme yapabilmektedir. Fotoğrafları büyütmesi yetmediği gibi onları büyüteçle de ayrı bir biçimde irdelemektedir.

Fotoğrafçı süreçten memnun olmadığı ve daha fazla şeyi görmek istediği için fotoğrafın içerisindeki kesiti iyice büyütürerek ayrıntıyı ön plana çıkartır. Sürenin tamamen ortadan kalktığı ve şimdide hapsedilmiş tek bir anın radikalleşmesi söz konusudur. Film kamerası ise fotoğrafın tam aksine, sinemaya özgü biçimde fotoğrafların üzerinde gezinmekte ve zamanı süreye dayalı bütünsellik içerisinde kurgulamaktadır. Fotoğrafın zamanında parça yani tek bir an ön plana çıkarken sinemada hareketin akışı dolayısıyla süre ön plana çıkmaktadır. Bu sahnelerde olaylar hiçbir zaman öznel kameranın kullanımı ile karakterin gözünden verilmez; genellikle yakın çekimler vasıtasıyla fotoğraflara tek tek bakılır.

Film ilerledikçe fotoğrafçı tatmin olmaz ve fotoğrafları en küçük parçalarına ayırarak her bir anı bütünden koparmaya ve kendi içinde anlamlı birimler gibi incelemeye devam eder. Tek bir fotoğraf karesi içerisinden onlarca fotoğraf üretir ama fotoğrafın zamanı ve orada gerçekleşmiş olan olay değişmez. Fotoğraf, içerisinde barındığı her unsuru sabitleyerek bakışın incelemesine bir nesne olarak açar. Filmin zamanı ise doğrusal bir biçimde akmakta yani ilerlemektedir. Kamera fotoğraflar üzerinde hareketine devam ederken özellikle aşırı yakın çekimlerle fotoğrafların iyice içine girmektedir. İlk başta çok geniş bir çekime sahip olan fotoğraflar gittikçe küçültülür ve yakınlaştırılır. Dondurulmuş ve hareketsiz bir zamana sahip olan fotoğraf, sinemanın hareketli zamanına yenik düşmektedir. Sinema, fotoğrafı kendi nesnesine çevirmekte ve fotoğrafta gizlenen adamı ve tabancasını ifşa etmektedir. Sabit bir fotoğraf zemini üzerinde dolaşan hareketli kamera ile fotoğrafla bakılır. Burada ilginç olan bazı sahnelerde ekranı sadece fotoğrafların kaplaması ile seyirci açısından izlenmekte olanın film mi fotoğraf mı olduğu noktasındaki kafa karışıklığıdır.

Antonioni, filme özgü süreyi ve hareketi aradan çıkarmış gibi yaparak fotoğrafların arasında ve derinliklerinde yavaşça gezinmeye devam etmektedir. Bu sahnelerde genellikle kesme yapmadan yakın çekimlerle süre yaratılmakta ve fotoğraflar incelenmektedir. Ancak film ilerledikçe Antonioni fotoğraf ile sinemayı örtüştüren ilginç anlar yaratır. Mesela fotoğrafın anı sabitleştiren ve hareketi yok eden yapısı, filmin zamanını da etkisi altına almakta; her bir fotoğraf ayrıntısında belirli bir süre hareketsiz kalınmaktadır. Fotoğraf ile sinemayı birbirinden ayıran hareket, film kamerasının fotoğrafın önünde tıpkı fotoğraf makinesi gibi davranmasıyla, kısa bir süreliğine de olsa bir yanılısama yaratmaktadır. O esnada izlenen şeyin bir fotoğraf mı

yoksa film mi olduğu sorgulanmakta hatta filmin aradan çıktığı ve yer yer fotoğrafın zamanına geçildiği görölmektedir. Fotoğrafik unsurların ön plana çıktığı sahnelerde, kameranın hareketi de olabildiğince azaltılmakta ve süre aradan çıkartılarak fotoğrafik anın dondurulmasına dayalı zamanı devreye girmektedir.

Fotoğrafçı, fotoğrafların belirli parçalarını fotoğraflamaya ve onları da basmaya başlar; gittikçe parçanın, sabitlenmiş anın öne çıktığı ve her bir parçanın aynı zamanın farklı bir veçhesini ifşa ettiği görölmektedir. Fotoğrafın zamanı değişmemekle birlikte, parçanın değişimi ile fotoğrafın nesnesi değişmektedir. En sonunda fotoğrafçı yerde yatan ölü bir adamı fark ederek olay yerine gider ve fotoğrafta gördüğü şeyin parkta öldürölmüş bir adam olduğuna tamamen inanır. Ancak eve döndüğünde evine birileri girdiği için fotoğrafların nerdeyse hepsi çalınmış, geriye sadece bir tane kalmıştır. Kimseye derdini anlatamaması ve en sonunda cesedin de parktan uzaklaştırılmış olması ile elinde zamansal açıdan herhangi bir delil kalmamıştır.

Fotoğraf, ele aldığı nesnesini kendi zamansal tecrübesine hapsederek hareketsiz kıldığında süreyi ve tanıklığı da ortadan kaldırmaktadır. Fotoğraf tek bir anı var ettiği ve şimdiki zamanı mutlaklaştırdığı için fotoğrafın yokluğuyla tüm zamansal birimler de yok olur. Sinemanın harekete dayalı akışı ve süresi, zamanı daha bütüncül bir biçimde sunabilir; fotoğrafta ise sadece geçmişte kalmış tek bir an var olduğu için o parça daima olduğu haliyle şimdiye getirilir. Antonioni de benzer biçimde geçmişte takılıp kalmış ve sabitlenmiş anın içerisinden her seferinde bir parçayı kopartıp büyütürerek aslında bunu gerçekleştirir.

Fotoğrafta sabitlenmiş tek bir bakış kalır ve her şey aşkın bir geçmişte hareketsiz kılınır. Ancak insanlar, fotoğrafın arka planında görünenin bir devamı olduğunu bilirler; fotoğrafta hep bir askıda kalmışlık söz konusudur. Sinematografik görüntü, fotoğrafın yoğunluğunu korur ve zamansal gerilimlerini hareketin mikro-mantığı içerisinde gösterir. Geçmişini tek bir sefer kaydetmek yerine, oluşun akışını şimdiye aktarır ve böylece süreci sürdürür. Sinematografik görüntü tüm zamansal imkânları kendi bünyesinde taşır; şu anda olanı, olmayanı ve olabilecek olanı (Pezella, 2006, s. 97). Sinema hareketi, zamana tabi olanı ve değişimi gösterme imkânına sahipken fotoğraf tek bir anla sınırlıdır. Fotoğraf, her seferinde yitip gitmiş olana referansta bulunurken, sinema ise her daim şimdiki zamanda hayat bulduğu için ele aldığı nesnesinin yitip gitmesine izin vermez ve zamansal gerilimleri yansıtır. Pezella'nın da ifade ettiği gibi sinema, olanı, olmayanı ve olabilecek olanı yani şimdiyi, geçmişini ve geleceğini her daim sunabilmekte ve zamansal birimleri genişletilmiş şimdi içerisinde kullanabilmektedir.

Filmin süresi daima zamansal parçalar ile kısaca çekimlerin, sahnelerin ve sekansların bir araya getirilmesi ile oluşmaktadır. Sinema, insanın zamansal tecrübesini belirli küçük parçalardan oluşan bütünlüklü bir yapı olarak inşa etmektedir. Fotoğraf ise *Cinayeti Gördüm* filminde olduğu gibi kesik ve birbirinden kopuk anların varlığı ile ilişkilidir. Sinema, fotoğraftan farklı olarak kesmelerle ama süreklilik içerisinde ilerlerken aslında zamansal birimleri sürenin altında bir bütün içerisinde toplamakta; öncelik ve sonralık ilişkisi bağlamında her türlü nesneyi, olguyu ve olayı istese de istemese de birbirine mantıksal bir düzen içerisinde bağlamaktadır. Sinemada zaman hem modernliğe benzer biçimde doğrusal, nedensel ve ilerlemecidir hem de postmodernliğe uygun biçimde akışkan ve parçalıdır.

### 3.2.4. Doğrusallığın Yerini Alan Akışkanlık

Modernlikle birlikte insanın zaman üzerinde tahakküm kurma arzusu belirli teknik ve teknolojik araçlarla açığa çıkmış ve yer yer gerçekleşmiştir. “Bir bakıma insanlık, bir türlü kontrol edemediği, hâkim olamadığı, yavaşlatamadığı, hızlandıramadığı zamanı sinema vasıtasıyla kontrol etmeye çalışmaktadır” (Ormanlı, 2016, s. 58-59). En azından sinema, farklı bir düzlemde de olsa, zaman üzerinde ciddi bir hâkimiyet yaratılmasını sağlamıştır. Gündelik zamansal tecrübenin dışında ama bir yandan da ondan daha kuvvetli etkilere sahip olan sinemanın zamansal yanı farklı bir tecrübeye imkân tanımış ve yavaşça gündelik olanı da etki altına almaya başlamıştır.

Her yeni bilimsel gelişme ve keşif insanın zaman tecrübesini değiştirmekte ve zamanın farklı boyutlarını ön plana çıkartmaktadır. Teknolojik bir araç olarak sinema da insanın tecrübesinde kırılmaya neden olmuştur. Zamanı parçalamak aslında onun içerisinden bazı anları yok etmek anlamına geldiği için sinemanın yaptığı biraz da budur. Zamanı ölçülebilir, hesaplanabilir, ileri geri alınabilir bir niceliğe yani sayılara dönüştürmek onu tamamıyla farklı bir boyuta indirgemeye ve asli bağlarından koparmaya neden olur. Bu durum daha önce de ifade edildiği gibi modernliğin soyutlamaya dayalı bakışıyla örtüşür.

Sinemada zamanın sürekliliği, ilerlemeci mantığı ve tek biçimli yapısı kırılarak farklı zamansallıklara imkân tanınabilir; zamanda özgürce hareket edilebilir, sıçramalar gerçekleştirilebilir, ileriye ve geriye dönüşler yapılabilir. Sinemada evrensel, genel geçer ve herkesin kabul ettiği bir zamansallık olmadığı için zaman, tam da filmin kendi istekleri ve hedefleri doğrultusunda kurgulanır. Zaman tek yönlü yapısal bir form olmadığı için içerisinde farklı çelişkileri ve zıtlıkları da barındırır. Bu bağlamda sinemada zamanı alternatif bir biçimde okuyan Yvette Biro’ya bakılabilir.

Her öykü özü gereği türbülansa ve akışa dayanır. Burada parçalar ya da fragmanlar her zaman için sadece kendilerini değil bütünü inşa etmektedirler. Sinemanın farklılığı da karmaşıklık ve heterojenlik yaratma yetisinde olduğu için film basit bir çizgiselliğe atıfta bulunmaz. Tek bir bakışı kabul etmek yerine çoklu bakışı kabul ettirir. Filmin zamansallığı da kaba bir belirlenim ve gelişim üzerinden okunmamalıdır. Neden-sonuç yaklaşımı sadece sabit ve katı kurallarla işler. Hâlbuki zamanda kesintiler, sapmalar, duraklamalar ve çeşitlemeler mevcuttur. Tüm bunlar o düzgün ve doğrusal akışı bozarak türbülansı açığa çıkarır. Zamanın esnekliği ve katmanları, mekaniğin ve nedenselliğin karşıtıdır. Zaten insana ait zaman da basit bir çizgiselliğe sahip değildir çünkü zamanın içsel boyutu çok katmanlıdır; derinlikleri hesaplanamaz ve yatay bir düzen olarak da değerlendirilemez. Dolayısıyla zaman gerilimlere, dönüşlere ve türbülansa sahiptir (Biro, 2011, s. 14, 22, 42, 48). Biro açısından doğrusal anlatıyı bozmak, zamanın katmanlarında yolculuk yapmak, doğrusal ve neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatılardan vazgeçmek sinemada zamanın imkânlarını gösterir.

Film bağlantısız dizilerle, rapsodik duygusal ve ruhsal değişimlerle, iç ve dış dünyalar, gerçeklik ve görünüş arasındaki yarılmayla karakterize olur. ‘Kolaj’ burada uygun bir betimleyici terimdir, çünkü parçalanmaya ek olarak, bir düzenleyici ilkeye gönderme yapar: Ayrık parçaların, seslerin, imgelerin ve hareketlerin bileşen parçaları bir yığına bir arada atılmıştır ve sonunda yapılandırılmış bir bütünde şekillenirler (Biro, 2011, s. 82).

Biro açısından öykü durmaksızın kesintiye uğratıldığında ilerlemeci ve teleolojik anlatı kırıldığı gibi esas ritmi ve akışı meydana çıkararak da bu durum olur. Kesmeler ve süreksizlikler daima kendi ritmini yaratır. Nedenselliğe dayalı anlatı makul ve geçerli olmadığı için ritim ve akış doğrusallıktan değil kesmelerden, sapmalardan, sapaklardan, duraklamalardan ve çatışmalardan doğar. Sinemanın çok katmanlı yapısı bu tarz karşıtlıklar ve çatışmalar üzerinden açığa çıkar. Aslında zaman bir bütün olduğu ve kesinti içermediği için geçmiş bugünden, bugün de geçmişten kendisini net sınırlarla ayıramaz. Aynı durum gelecek için de geçerlidir. Gelecek hem geçmişle hem de şimdiyle büyük bir irtibat ve bağ kurar; birbirlerinden kopmaları ise doğal değildir. Yazarın bu süreçte türbülans dediği olgu akışın ritminin bozulması ve dengesizliğin bir anlığına da olsa fark etmeksizin açığa çıkmasıdır.

Türbülansın oluşumu, iyi bilindiği gibi, asla öngörülemez. Bir iç ya da dış gerilim noktasına ulaştığında, ardından gelen farklı bir dinamizme geçiş asla bir mekanik ilişki, özellikle de artışa bağlı saf gelişim ilkesi üzerine kurulmuş bir ilişki olamaz. Bununla birlikte daha da önemli olan, doğanın çeşitli olasılıkları ve patlamanın sürecidir (Biro, 2011, s. 251-252).

Düzgün giden bir form ya da akış bozulur ve değişime uğrar. Zaman, sadece hıza dayalı ve ilerlemeci doğrultu ekseninde değerlendirilemeyeceği için ileriye ve geriye sıçramalar, bazen hızlanma bazen de yavaşlama üzerinden çoklu ve heterojen bir yapı olarak okunmalıdır. Biro'nun tüm anlatısına rağmen sinemada zaman esas itibarıyla rasyoneldir çünkü en ince ayrıntısına kadar önceden hesaplanır. Bu süreçte zamanın her anı önceden kurgulanırken bir yandan da kesintiler, sapmalar, doğrusal olmayan anlatılar ile rasyonel zemini bozulabilir gibi gözükmektedir. Ancak sinemada rasyonel olmayan zamanın her halükârda rasyonel bir eylem içerisinden kurgulandığı ve kendi imkânını o rasyonellik içerisinde bulduğu aşikârdır. Rasyonel biçimde kurgulanmamak da rasyonel bir eylemdir ve Biro bu durumu anlatıları merkezine aldığı için gözden kaçırmaktadır. Zamanın rasyonel formu her zamansal parçanın verimlilik ve işlevsellik bağlamında tek bir göreve hasredilmesiyle kurgulanır.

Mesela geçmiş, şimdi ve gelecek zamanda geçen tüm olaylar tek bir şimdiye ve zaman dilimine eklektik bir biçimde sıkıştırılabilir. Gerçek zamanın yasaları filmsel zamanda geçerli olmadığı için Jacobs'un ifadesiyle yeni bütünü oluşturmak, elde edilen çekimleri yeni bir zamansal sıra ile düzenlemeyi gerektirir. Film zaten zaman sanatı olarak farklı ya da aynı anda gerçekleşmiş tüm olayların hangi sırayla perdede görüneceği üzerine düşünmek ve bunu anlaşılır kılmak zorundadır (Jacobs, 1994, s. 35-36). Bu düzlemde zaman, mantıksal açıdan inşa edilmekte ve modernlikle uyumlu biçimde şekillendirilmektedir. Hâlbuki klasik düzende zaman niceliksel değil niteliksel bir boyuta sahip olduğu için üzerinde oynanamaz ve yerleri önceden belirlenemez. Klasik düzende insanın zamana müdahalesi, değiştirmeye ya da geleceğe ve geçmişe gitmeyi hayal dahi edilemezdi.

Ancak modernlikle birlikte açığa çıkan sinema, zamanı bozarak gündelik tecrübenin olağan akışından kurtarmakta ve farklı biçimlerde kullanmaktadır. Hâlbuki "gerçek yaşam içinde zaman asla değiştirilemez, kısaltılamaz ya da uzatılamaz. Bir dakika her zaman 60 saniyedir, bir saatte 60 dakikadır. Zaman sabittir ve değişmez. Şüphesiz gerçek zamanın burada bir hâkimiyeti yoktur. Gerçek zaman sadece ima edilir" (Jacobs, 1994, s. 36). Modern zaman saate dayalı bir kesinliğe ve niceliğe sahiptir ama sinema bu net kalıpları kırma ve postmodern zamana yani filmin gerekliliklerine göre zamanı işleme ve kullanma yetisine sahip olduğu için zamanın niceliğiyle oynama özgürlüğüne sahiptir. Bundan dolayı filmde bir dakika içerisinde

birkaç saatlik olaylar rahatlıkla gösterilebilir; karar ve açılma gibi kurgu yöntemleri ile günler, aylar hatta seneler atlanabilir.

Filmin zamanı, klasik zaman tecrübesinden açıkça farklıdır; yapaydır, eklektiktir ve önceden kurgulandığı için bilinebilir ve ön görülebilir. Hâlbuki klasik yaşam tecrübesinde tüm zamansal birimler bilinemez iken modernlik içerisinde zamanı bilebilmek için birçok matematiksel adım atılmıştır. Sinema da benzer biçimde zamanı şekillendirir ve kendi içinde bütünlüklü bir yapı oluşturur. "... Film, gerçek zamanı yeniden düzenler, ancak filmde zaman genellikle –filmin amacı için yaratılmış zaman- özgürce biçimlenir ve yönlendirilir" (Montagu, 1994, s. 160). Gerçek zaman ile filmin zamanı arasındaki farkı Demir şöyle ifade etmektedir:

Filmde zaman bir taraftan kesintisiz sürekliliğini diğer taraftan geriye dönülmezliğini kaybeder. Zaman durağanlaştırılabilir: geriye dönüşlerde. Tekrarlanabilir: anımsamalarda. İleriye atlayabilir: gelecekle ilgili görüntüler içinde. Aynı anda olan eşzamanlı olaylar birbiri ardından, zamansal olarak farklı olaylar üstüste bindirilerek ve birbirinin yerini alarak aynı anda gösterilebilir. Önceki olay sonra, sonraki olay zamanından önce görünebilir. Filmde zaman, mekân ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanın değişimi mekânda olan bir değişmeye bağlıdır. Bu zaman ilişkilerine hemen hemen mekânsal bir nitelik kazandırır. Mekân da doğal olarak zamana ilişkin özellikler üstlenir (Demir, 1994b, s. 7-8).

Sinemada, filmin öyküsüne uygun ve tamamen kendisine ait bir zaman yaratılır. Zaman sıkıştırılabilir, genişletilebilir, yavaşlatılabilir, hızlandırılabilir, bugünde kalınabileceği gibi ileri ya da geriye gidilebilir. Zaman, seyircilerin filmi anlayabilmesi için yeniden yaratılabilir ve sunulabilir. Filmde herhangi bir zamana istenildiği gibi gidilebilir; geçmişe dönülebilir, sahne hızlandırılabilir ya da kısaltılabilir (Mascelli, 1965, s. 68). Sinemada zaman daima devamsızlıklara sahiptir, akışı pürüzsüz değildir; klasik zamanın özellikleri içerisinde sıkıştırılmadığı gibi A zamanı ile B zamanı arasındaki geçişkenliği artırmakta ve zamana akışkanlık kazandırmaktadır. Bu düzlemde zamanın doğrusal sıralaması da rahatlıkla değiştirilebildiği için, gerçek zamanla örtüşmek zorunda değildir; aksine filmsel ihtiyaçlar doğrultusunda kurgulanabilir. Ancak bu duruma itiraz edenler de vardır:

Sinematik zaman, gerçek zamanın bilinçli bir organizasyonudur. O, gerçek zaman dizisinin temel ilkelerine göre düzenlenmelidir. Film, zaman ilişkilerini ortaya çıkarıcı yetenektedir. Zamanda genişleme ve daralma, yaşantımızın unsurlarıdır. Zamanın süresi ve hemen olabilirliği yaşantımızın ve tarihin koşuludur ki, saniyelerin tıkırtısı ve asırların muhteşem geçişleriyle hareket eden zaman, zamanı belirsiz bir düğün içine kaçmaz. Sinematik zaman, 'akrep ve yelkovan olmayan bir saat' değildir (Lawson, 1994, s. 34).

Lawson'ın gözden kaçırdığı olgu, sinemada zamanın sahip olduğu imkânlardır çünkü sinemada zaman gerçekliğini kaybederek film içerisinde başka bir boyuta evrilmekte ve üzerinde istenildiği gibi oynanabilmektedir. Mesela Demir açıklamasında filmsel zamanla ilgili üç kavramı ön plana çıkartır; durağanlaştırma, tekrarlama ve ileriye atlama. Hâlbuki klasik zaman duramaz, tekrarlanamaz ve ileriye sıçrayamaz. Ancak modernlik fikriyatına uygun bir form olan sinemada zamanda tüm bu değişiklikler gerçekleştirebilir; zamanda ileriye (geleceğe) ve geriye (geçmişe) oynamalar yapılabilmesi, zamanın hareketliliğini ve akışkanlığını gösterir. "Hem film metni içinde hem de metnin dışına doğru zamanda ve mekânda ileriye ve geriye gidiler söz konusu olduğundan filmler bir anlamda zamanda yolculuğun aracıcılarıdır" (Özgül ve Tahan, 2014, s. 241). Zaman üzerinde oynayabilme imkânı insan tecrübesi açısından çok büyük bir yeniliktir, hem modern hem de postmodern düzene uygun bir anlayışın ürünüdür. Bu önemi farklı bir biçimde Roy Arnes da şöyle ifade etmektedir:



Zamanla oynama yeteneği sinema için, fiziksel gerçekliği araştırma becerisi kadar geniş kapsamlı ve önemlidir ... Filmler tıpkı roman gibi, bir insanın yaşamındaki olaylar arasında bir ileri bir geri giderek, zamanda serbestçe hareket ediyormuş izlenimi yaratabilirler. Sinema yalnızca yaşamın bir yanılmasıdır: Saniyede yirmi dört kez ışıldayan görüntüler ve görüntülerin değişimi sırasında araya giren aynı sayıda küçük karanlık. O halde sinema, yalnızca düşlerimizde ve imgelemimizde yapabildiğimiz gibi zamanla oynayabilir (Armes, 2011, s. 228).

Gerçek zaman devamlılığını ve geriye dönülemezliğini filmsel zamanda kaybeder. Filmsel zaman durdurulabilir, tekrarlanabilir, tersine döndürülebilir ve geleceğe sıçrayabilir. Eşzamanlı olaylar birbirinin ardından gösterilebilir ve olayların zamansal sırası istenildiği gibi değiştirilebilir (Hauser, 1999). Şu ana kadar görüldüğü gibi klasik zamanın temel özellikleri sinemada değişime uğramakta hatta kırılmaktadır. Bir teknolojik aygıt olarak sinema, insanın modern gündelik hayatı içerisinde zaman ile ilgili sahip olduğu tasarruftan çok daha fazlasına sahiptir. Zamanın kesintisiz sürekliliği sinemada kırılarak, istenildiği gibi ileriye ya da geriye sıçramalar yapılabilmektedir. Zaman normalde ileriye ya da geriye sınırlamayacak bir olgudur ancak sinemanın teknolojik imkânları vasıtasıyla bu durum değişmiştir.

Sinemada her şey hareket halindedir ve bunların doğrultusu da yoktur. Ekranda fizik kanunları da tersine döndüğü için bitiş başlangıca, geçmiş geleceğe dönüşebilir (Virilio, 2003, s. 83). Zamanın sinemadaki durumu, baş-son, geçmiş-gelecek gibi kategorileri keyfileştirerek, sabit anlamlardan ziyade, içerisine yerleştirilen dizgeye göre anlamını ve işlevini de dönüştürür. Bu durum sinemanın yapısal açıdan postmodernliğe doğru evrilen bir boyuta sahip olduğunu gösterir. Gelecek iki bölümde doğrusallığın, teleolojik yapının bozulması ve zamanın akışkanlaşması bağlamında iki film art arda incelencektir.

### 3.2.4.1. “Ayna” Filmi Örneği

Tarkovski, sinemadaki kişisel görevini yani kendi sinemasını kişiye has, özgün, ağır ritimle ilerlerken bir anda patlayan, coşan ve özgün bir zaman duygusu yaratan sinema olarak değerlendirmektedir (Tarkovski, 2008, s. 109). Tarkovski, zamanın doğrusal, teleolojik ve önceden sıkı sıkıya belirlenmiş kalıplar içerisindeki ilerleyişini sinemanın zamansal potansiyeline uygun bir bakış olarak görmeyerek, sinemayı zamansal açıdan özgürleştirmeyi denemektedir. Popüler sinemanın doğrusal zamanının dışına çıkarak zamanı daha farklı bir şekilde ele almakta ve insani tecrübeye imkân tanımaya çalışmaktadır. Benzer şekilde Biro da zamanı türbülansla ilişkilendirerek anlatının zamansal kalıplarını kırmayı, doğrusallığı bozmayı ve öngörülebilirliği ortadan kaldırarak zamana daha özgür bir konum atfetmeyi denemiştir.

Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*'ın önsözünde seyircilerin Ayna filmiyle ilgili düşüncelerini paylaşır ve birçok seyirci filmi bütünsel açıdan değerlendirme noktasında sıkıntı yaşamıştır. Tek tek bölümlerin anlaşılabilirliği ama birbirleriyle ilişkilerinin kurulamadığından şikâyet edilmiştir. Ancak bu filmde öykü, eylem ya da bilindik anlamda kahramanlar yoktur. Anlatılan her zaman ve her yerde bulunan insan olduğu için filmi izleyenler kendilerini izlemektedir. Film izleyen bir başka seyircinin ifadesiyle film, ona, bir ayna gibi kendisini ve gerçekliği göstermiştir (2008). Tarkovski'nin isteği hayatın anlamına dokunabilecek soruları anlamaktır. Bu bağlamda Ayna, kişisel deneyime odaklı bir duygunun perdede sunulmasıdır. Sinema en kişisel ve içe dönük sanattır çünkü yönetmenin içsel hakikatini izleyiciye açar (2011, s. 112).

Ayna otobiyografik bir eser olarak anlatıcı figürün geçmişine ait bölümlerle şimdiki zamanını iç içe geçirir. Burada “tek önemli şey ZAMAN içinde ZAMAN bulmak...” tır (Tarkovski, 2011, s. 362). Film boyunca tüm doğrusal ve mantıksal kalıplar kırılarak zaman üzerinde bir gezinim sağlanır. Zaten yönetmenin niyeti de bir film yaparken var olan tüm kural ve yöntemleri unutulmuş harika işler yapabilmektir. Ancak insan gözlem yapmayı unuttuğu için her şeyi belirli kalıplar eşliğinde yapmaya çalışmaktadır (Tarkovski, 2011, s. 264).

Bu süreçte Tarkovski kurgu sinemasını ve onun ilkelerini reddeder çünkü kurgu sinemasının filmi beyaz perdeyle sınırlandırdığını, genişlemesine izin vermediğini ve seyircinin kişisel deneyimiyle perdenin örtüşmesini engellediğini düşünmektedir (2008, s. 106). Dolayısıyla film, kendi sınırlarını zorlayarak ya da aşarak gerçekliğe doğru uzanmalı, bu noktada da zaman, içsel ve özgürlükçü bir boyuta imkân sağlamalıdır. Seyirci, yitirdiği zamansal tecrübeyi sinemada aradığı için sinemanın merkezi noktası zamandır. Tarkovski de insanın gündelik tecrübesinde elinden kaçırdığı zamanı sinema aracılığıyla seyircisine geri vermeyi ve bu tecrübeyi yeniden fark etmelerini istemektedir. “Seyirci aldığı bir sinema biletiyle kendi deneyimindeki gedikleri kapatmaya çalışır, yani bir anlamda ‘yitirilmiş’ bir zamanın peşini kovalar. Bu sayede, huzursuzluk ve iletişimsizlikle belirlenen çağdaş hayatın yarattığı o manevi boşluğu doldurmayı umar” (Tarkovski, 2008, s. 70). Sinema, insana yitirdiği zaman dilimini, bir süreliğine de olsa, yeniden kazanması veya ele geçirmesi için imkân tanır. Böylece yitip gitmiş olan bir kez daha anımsanır, hatırlanır ve zamansal olarak şimdiye getirilir.

Tarkovski'nin niyeti sinema tecrübesinin insanın tecrübesindeki açıkları kapatması yönündedir. Ancak bu tecrübeler bir ve aynı olmadığı için açığa çıkan zaman da farklı olacaktır. Bu durum zaten sinemanın doğası gereği böyledir denilerek geçiştirilemez çünkü benzer bir durum her sanatsal üretim için geçerli değildir. Sinemanın sanat olup olmadığı ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte esas olan burada açığa çıkan tecrübe ile gündelik tecrübenin karşılaştırılmasıdır. Bir yandan da neden insanın tecrübesinde bazı zamansal yitirilmişlikler söz konusudur ki, insanlar bunu sinema aracılığıyla gidermeye çalışmaktadır? Modern çağ hem sorunun kaynağı hem de çözümü noktasında belirli araçları insanların hayatlarına dâhil ediyorsa, o zaman buradaki farklılığın deşifre edilmesi gerekir. Gündelik olarak yitirilen zaman, sinema aracılığıyla elde edilemez.

Klasik zaman tecrübesi bütünlüklü bir yapı arz eder; geçmiş-şimdi-gelecek birbirlerinden ayrı birimler olarak ele alınmaz. Sinemada zaman ise modernlikle örtüşerek, insan tecrübesini inşa ederek başı sonu önceden belirlenmiş zaman yaratır ve buradaki esas sorun geçip gitmiş ya da gelecek olan zamanın sinemada, şimdiki zaman içerisinde tecrübe edilmesidir. Sinemanın yarattığı geçmiş ve gelecek tecrübeleri, insanın zamansal tecrübesiyle örtüşmemekte çünkü insan için geçmiş, yaşanmış, tecrübe edilmiş ve en fazla hatıradaki bir bölümü kalmıştır yani yıpranmış bir şekilde mevcuttur. Hâlbuki sinemada geçmiş, kendi zamansal bütünlüğünden kopartılıp tek başına bir değere sahip olabileceği gibi her seferinde yeniden şimdide var edilebilmektedir. Bu nedenden ötürü geçmiş, sinemada hiçbir zaman geçmemekte ve her seferinde mutlak şekilde korunarak, şimdiki zamanla ilişkili olarak var edilmektedir. Benzer bir durum gelecek için de söz konusudur. İnsanın bilmediği ve bilemeyeceği geleceğe ait bir unsur şimdiye eklenilerek var kılınmaktadır. Modernliğin nicel bir veriye indirgediği gelecek, sinema için de benzer bir anlama kavuşuyor. Dolayısıyla sinemada şimdiki zaman

mutlaklaştırılarak tüm zamansal birimler aynılaştırılmakta; geçmiş ve gelecek zaman, genişletilmiş şimdinin parçası haline gelmektedir.

Bu bağlamda Tarkovski'nin 1975 yılında çektiği Zerkalo (Ayna) filmine bakmak önemlidir çünkü filmde farklı zamansal birimler birbirinin içerisinde eriyerek neyin geçmişte neyin şimdide gerçekleştiği karmaşık bir biçimde gösterilmektedir. Ayna filminde zaman tek bir kipe sahip olmadığı gibi daima hareket halinde olduğu için klasik bir başlangıç ve bitiş anına, aynı zamanda doğrusal bir anlatıya da sahip değildir. Bu olguyu yönetmen filmi kurgulama aşamasında şöyle açıklar: Ayna filmini kurgularken önce birinci versiyonu ardından ikinci versiyonu derken en sonunda yirmi birinci versiyonun ile film olgunlaşır. Bu düzende artık filmin tüm malzemesi hiçbir mantıklı düşünce ile bir araya getirilmemiştir (Tarkovski, 2009, s. 161). Daha önce de ifade edildiği gibi otobiyografik özelliklerin ağır bastığı filmde, zamanın işleme biçimi de bu yapıyla uyumlu akışkan bir görünüm arz etmektedir.

Filmin başında annenin, kocasının savaştan dönmesini beklediği sahnede gelecekle ilgili bir bekleyiş söz konusuysa, babanın ve kocanın sesi daima arka fonda seyirciyle birlikte. Filmde pek fazla görünmeyen baba, şiirleriyle filmin şimdiki zamanını etki altına almaktadır. Anne ise savaşa giden kocasını beklemeye hep devam ederek filmin gelecekle ilişkisini canlı tutmaktadır. Dolayısıyla filmde farklı zamansal birimler yani geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsü üst üste bindirilerek klasik zamanın işleyişine yakın bir anlayış inşa edilmiştir.

Hangi zamanın içerisinde bulunduğu yer yer belli olmakla birlikte sabit bir zaman yoktur; en ufak bir kamera hareketiyle tüm zamansal tecrübe geçmişe ve geleceğe gitmektedir. Neredeyse her sahnede ayrı bir zamana geçilir ve olayların ne zaman yaşanmış olduğu pek belli edilmez; her şey büyük bir devamlılık içerisinde aktarılmasına rağmen aslında ciddi kopuşlar aracılığıyla filmin zamansal ritmi inşa edilir. Yönetmen zamanı en ufak parçalarına ayırarak doğrusal zamanın çizgisini yapı sökümüne uğratarak, geçmiş ve şimdi arasında nedenselliğe dayalı olmayan keyfi geçişler yaratır ve teleolojik anlatı dilini yıkar. Başlangıç ve bitiş noktalarını kaldırarak “mühürlenmiş zaman”ın içerisinde özgürce hareket ederek anlatının zaman-mekân ikilisini ortadan kaldırır.

Zaman-uzamın temsil etme bakımından taşıdığı önemden güçlü bir biçimde etkilenmekten kaçınmayız. Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hale gelir; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir ... Olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat zaman-uzamdır. Bu, tam da zaman işaretlerinin –insan yaşamının, tarihin zamanı- yoğunluğu ve somutluğundaki özel artış sayesinde iyice tanımlanmış uzamsal alanlar içinde gerçekleşir. Zaman-uzamda olayların bir temsilinin yapılandırılmasını mümkün kılan da budur (Bahtin, 2001, s. 303-304).

Bahtin'e göre zaman-mekân anlatının ve olayların tayin edilebilmesini sağlarken Ayna filminde tüm bu unsurlar yıkılarak bireyin öznel zamanına geçiş yapılır. Mekân da olayların gerçekleştiği yer olmaktan ziyade insanın tüm zaman tecrübesinin yani geçmişin ve geleceğin açığa çıktığı bir zemine dönüşür. Film boyunca zamansal geçişler için renkler kullanılır. Sahnenin rengi siyahtan beyaza geçer ve babalarını özleyen çocuklara kesme yapılır. Bu sahneler ve film süresince kesme aslında çok az tercih edilir ve genellikle kameranın hareketli bir biçimde olayları takip etmesi sağlanır. Karısının saçlarını yıkayan baba görülür ve babanın kareden çıkıp annenin tek kalmasıyla tavan çökmeye başlar. Bu sahne kendi içerisinde zamansal bir devamlılık arz ediyor gibi dururken bir anda ayna vasıtasıyla annenin genç halinden yaşlılığına

geçilir. Filmin adına uygun biçimde ayna tüm zamanları kendinde birleştiren bir araca dönüşür. Arada geçen onca yıl ise zincirleme ve açılma-kararma gibi herhangi bir kurgu müdahalesi yapılmadan sinemanın zamansal imkânları ile aşılar ve gelecek, şimdiki zamanın içerisine yedirilir. Dolayısıyla zaman-mekân gerçek olguların yaşandığı bir yer olmaktan çıkarak insanın otobiyografisinin bir parçası haline gelir.

Aynadaki görüntüye adım adım kameranın yaklaşması ile tekrar bir zamansal sıçrama gerçekleştirilir. Rengin geri geldiği bir sahneye, babanın var olduğu geçmişe dönülür; sahnenin sonunda da annenin siyah beyaz görüntüsüne kesme yapılır. Geçmiş ve gelecek arasındaki zamansal sıçramalar renklerle ifade edilerek katı nedensellik bağları yıkılmakta, rasyonelliğin yerini daha öznel ve duygusal bir ilişki almaktadır. Sinema her ne kadar modernliğin çocuğu olsa da Tarkovski, sinemanın zaman anlayışını esnetmeye ve kırmaya çalışarak klasik zaman tecrübesine benzer bir olguyu inşa eder. Geçmiş ve gelecek zaman, her daim şimdiki zamanda yeniden üretilmekte ve film adeta kişisel bir hatıraya dönüşmektedir. Sinemanın, özeldede Ayna'nın, insanın zaman tecrübesini geçmiş ve gelecekle irtibatlı olarak kurguladığı; bunu çok güçlü bir biçimde işlediği hatta bizatihi sinemanın kendisinin bir hatıra nesnesine yani otobiyografiye dönüşerek anımsamanın merkezi unsurunu teşkil ettiği söylenebilir.

Filmde kameranın teknik anlamıyla kullanım biçimi filmin var ettiği anlamla örtüşmektedir. Birçok sahnede zaman kesilmeden bir devamlılık içerisinde seyircinin tecrübesine açılmaktadır. Kadının gazeteye baskıyı kontrol etmeye gittiği sahne ve tam onun öncesindeki ev sahnesinde de kamera mekân içerisinde sabit durmaz, hareket eder ve zaman-mekân içerisinde gerçekleşeni kesme yapmadan sahneye ilerleyerek takip eder. Ev sahnesinde perdeye yaklaşırlarken Tarkovski'nin zumu tercih etmeyip kamerayı şaryo aracılığıyla kaydırması da yaşanan süreci devamlılığı ve doğallığı içerisinde kesilmeksizin sunma gayretiyle ilişkilidir.

Çekimde geniş ya da orta plandan yakın plana geçiş sağlanmak istendiğinde zum ya da şaryo kullanılacaktır ama bunların arasında ciddi farklılıklar vardır. Zum, genel itibarıyla derin netliği ve geniş bir arka planı olan geniş açıdan, sıkışık alan derinliği ve çok az arka plan görüntüsüne sahip uzun odaklı objektif planına geçiştir. Alan derinliğinin değişimi de ön plan ya da arka planın nette fluya geçmesine neden olur. Kaydırma planı ise zumun olmadığı kadar dinamiktir. Zumda seyircinin bakış noktası değişmez çünkü kamera hareket etmez ama kaydırma planında kamera konuyla ilişkili biçimde hareket eder. Zumda konu gittikçe çerçevenin ortasında kalsa bile arka plan daima hareket eder ve bu durum hareket duygusu kattığı gibi planın da değişimine neden olur. Zum hareketinin problemi seyircinin dikkatini çekerek film izlemekte olduğunu ona hatırlatmasıdır. Sahneye ilerlemek ise planlar arası geçişte kesmeye göre daha iyi bir dramatik etki uyandırır çünkü seyirciye gördükleri içerisinden seçme olanağı tanır ve seyircinin konuya daha aktif katılımını sağlar. Dolayısıyla sahneye doğru hareket halinde olan kamera kısaca şunu söyler: “bu yolda gördüğünüz her şey, bakmanız gereken önem şeylerdir” (Brown, 2014, s. 212-214). Film boyunca yönetmenin genel tercihi kesme yapmadan sahneye şaryo ile ilerlemektir ve nedeni de zumun çok yapay bir etkiye neden olarak doğallığı bozmasıdır.

Siyah beyaz bir sahneden renkli sahneye geçildiğinde, anne ayna karşısında kendisine bakarken bir yandan da babayla konuşmakta ama her zamanki gibi baba sadece sesiyle var olmaktadır. Babanın sesi her daim filmde var olduğu için bu sesin hikâyenin şimdiki zamanına mı yoksa geçmişe ait içsel bir ses mi olduğu çoğu zaman ayırt edilemez. Babanın fiziksel yokluğu ama

sese dayalı varlığı tüm zamansal kalıpları kırarak filmin zamansal tecrübesini genişletir. Babanın karısıyla konuştuğu anlarda aniden kendi çocukluğuna dönüşler yaşanır. Kendi annesiyle karısı arasında kurduğu benzerlik filmin zamansal sıçramalarına imkân tanıyarak geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki sınırları ortadan kaldırmakta; farklı zamansal birimler arasında salınımlar gerçekleştirilmektedir. Sinema farklı zamansal birimleri kendilerinden hiçbir şey yitirmeden tekrar şimdiki zamana getirme rolünü oynayabilmekte ve bu durum insan tecrübesi açısından bir ilki oluşturmaktadır çünkü sinema öncesinde farklı zamanları bir arada görebilme ve buluşturabilme imkânı yoktu.

Babanın, karısı, annesi ve kendi çocuğu ile kurduğu irtibat zamanlar arası geçişlerde kullanılır. Çocuğu bir anda kendi çocukluğuna dönüşür, sonrasında yeniden çocuğuna geçilir. Annesi ile karısı arasında da benzer bir ilişki kurulur. Annesinden, geçmişinden hareketle karısına yani şimdiki zamana gelinir. Geçmiş ile şimdi, farklı zamansal parçalar olmasına rağmen bir bütün haline getirilir ve klasik tecrübeye benzetilir çünkü o tecrübeye de geçmişin her daim izi vardır; geçmiş sadece geçip gitmemiş, aksine, bugünü inşa etmeye devam etmektedir.

Çocuğun telefon konuşmasından babanın çocukluğuna dönülür; baba, bir kıza âşık olduğunu ve bunun savaş esnasında olduğunu söyler. Babanın çocukluğu yani kendi geçmişi gösterilirken bu sefer de savaşa ait siyah beyaz görüntülere geçilir. Tekrar renkli görüntülere ve ardından siyah beyaz savaş görüntülerine geçişler sürekli devam eder. Savaş görüntülerinin tamamı siyah beyaz olmasına rağmen, bunlar tek bir savaşa ait görüntüler değildir. Farklı zaman ve mekânlarda yaşanmış olaylar arasında zaman üstü bir bağ kurulmakta ve tüm geçmiş savaş görüntüleri şimdiye eklenmektedir. Farklı geçmişlere ait savaşlar tek bir zamansal birim içerisinde eşitlenmektedir. Tarkovski'nin esas niyeti tüm zamansal ayrımları ortadan kaldırarak tek bir olgunun zamansal açıdan farklı veçhelerine vurgu yapmaktadır. Onun için aslında geçmiş-şimdi-gelecek ayrımı çok makul olmadığı için zamansal birimler arasındaki geçişleri muğlaklaştırır.

Mesela çocuk değişmeksizin anne bir anda çok yaşlı halde gösterilir. Hâlbuki aralarında çok uzun yıllar vardır ancak farklı iki zamansal durum bir sahnede aynı anda varolur. Anneyle babanın konuştuğu sahnelerde, arka ses olarak babanın rolü de zamanı ortadan kaldırır. Anne konuşmayı bitirir ama babanın sesi konuşmaya devam eder. Konuşma bitmiş olmasına rağmen konuşan gerçekte kimdir ve hangi zamanda konuşmaktadır? Şimdiki zamanda başlayan konuşma orada bitmesine rağmen babanın sesi varlığını yani geçmişini sürdürmeye devam eder.

Sonuç olarak Ayna, savaş öncesi, savaş esnası ve savaş sonrası gibi zamansallıklar kurmasına rağmen doğrusal ve teleolojik bir anlatıdan azadedir. Filmde hiçbir şeyin geçip gitmesine izin verilmez ve her şeyin yeniden aynada yansımaları sağlanır. Tarkovski zamanın sinemadaki bütünsel akışını bir nebze de olsa esnetir ve sinemanın anlatı dışı farklı zamansal pratikler yaratabileceğini gösterir. Bir sonraki bölümde ise klasik anlatıyı bozmasına rağmen postmodern anlatı dizgesi içerisinde hareket eden *Rezervuar Köpekleri* incelenecektir.

### 3.2.4.2. “Rezervuar Köpekleri” Filmi Örneği

Modernliğin temsili olarak bütünlüklü bir yapı arz eden sinema, her zamansal parçanın bir araya gelmesiyle eklektik bir bütünsellik oluşturmaktadır. Sinema parçalı ve bütünlükten uzak farklı zamansal birimleri ortak bir şimdi zemininde, kendi istediği ölçüler içerisinde bir araya getirerek bütünlüklü bir zamansal yapı oluşturur. Ancak bu zamansal bütünlüğü de gene filmin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden değiştirebilme özelliğine sahiptir. O yüzden sinemanın zamansal yapısı, modernliğin “yaratıcı yıkım”ıyla tam olarak özdeşleşmektedir. Parçalar bir bütün etrafında işlevsel hale getirilerek kullanılmakta ve istendiği takdirde tekrar değiştirilebilmektedir.

Sinemanın kendine ait bir dil ve dünya oluşu, tüm gerçeklik katmanlarını değiştirebilmesine ve kendisine has bir form içerisinde her şeyi yeniden üretebilmesine olanak tanımaktadır. Sinema, deneyimi parçalarına ayırma ve farklı bütünler içerisinde bir araya getirme imkânına sahiptir ve bu özelliği itibarıyla de diyalektik bir yapı sergilemektedir. Sinema birleştirme yönüyle modernliğin, parçalama yönüyle postmodernliğin niteliklerine haizdir.

Her şeyin kurmaca yaşandığı bu dünyada ana anlatılar, yüksek kültür ve dil çökerken yerlerini, farklılıkların dilinden daha çok dilden ve yaşamdan, gerçek deneyimden kopmuş, bir reklam kurmacası, klip dili tarzındaki bir söylence alıyor. Büyük bir marka reklamının bütün dünyada aynı anda aynı ifadelerle dolanımı; uluslararası markaların desteklediği eğlence biçimlerinin, aynı anda yaşantılanıyor oluşu; aynı tüketim biçiminin, markalaşmış hazır yiyecek sektörünün yemek yeme alışkanlıklarına ait bütün yerel, kültürel farklılıkları keserek, her yerde aynı üslup ve ilişkileri kendine uyarlaması; rafting, windsurf, Camel Trophy gibi eğlence, dinlenme, tatil biçimlerinin, farklı coğrafyalarda; o bölgenin ortalama gelir düzeyinin bu standarda uygun olup olmayacağından bağımsız olarak ve yaygın olan tarzlara aykırı bile olsa; küresel bir çevre düzenlemesiyle yeniden üretildiği mekanlarda tasarım sonucu ortaya çıkan yaşam biçimi paketlerine dönüşmesi; hiçbir coğrafi, kültürel, toplumsal kimliği olmayan, hava alanları, alışveriş merkezleri, yüksek güvenlik sistemli yeni uydu kale kentler küreselleşen kültürün, kitle kültürünün, bilinç ve biliş endüstrisinin kendi kendini anlattığı örneklerdir (Süalp, 2004, s. 240-241).

Anlatının dağılması, her şeyin kurmacanın bir parçası olması, gerçek deneyimden yoksunluk, önceden hazırlanmış ürünler, belirli eğlence biçimleri ve her türlü yerelliğin yok sayıldığı küresel bir kitle kültürü olgusunu mutlak anlamda kabul etmek mümkün değildir. Postmodernlikle birlikte formun kendi içerisine bazı farklılıkları dâhil ederek, kalın duvarlarla örülmüş yapısı biraz esnetilmekte ama yapı olanca kudretiyle ayakta durmaktadır. Postmodernliğin ne olduğunu ifade eden bu anlatı ile sinemanın yapısı arasında rahatlıkla bir ilişki kurulabilir çünkü her türlü parçanın, kurmacanın ve farklılığın filmin içerisine yedirilerek organik bir bütünlüğe dönüşmesi söz konusudur. Bu durum sinemanın yapısal ve anlatısal açıdan hem modernlikle hem de postmodernlikle örtüştüğünü göstermektedir.

Meselenin sadece zamanla ilişkili yanına gelindiğinde zamanın insan yaşamına düzeni ve sürekliliği kazandırma durumu benzer biçimde sinema için de geçerlidir. En başından beri vurgulandığı gibi modernliğin ve postmodernliğin zamanı daha soyut ve niceliksel bir veri olduğu için sinemada da benzer bir durum söz konusudur. Sinemada her zamansal öge kendi içerisinde kodlanır ve zaman açısından esas olan daima parçadır; bütün ise kurgu vasıtasıyla sonradan elde edilen eklektik ve yapay bir formdur. Sahneler özelinde bakıldığında sahnelerin parçalar halinde çekilip en sonunda birleştirilmesiyle bütünlüklü bir yapı ortaya çıkarılır ve aralarındaki tüm içeriksel ve yapısal uyumsuzluklar giderilerek devamlılık sağlanır.

Bu bağlamda hikâyenin zamansal akışı A-B-C sıralaması içerisinde kurgulanabileceği gibi sonrasında bu sıralama değiştirilip B-C-A ya da C-A-B gibi farklı yapılanmalara da gidilebilir. İlk sıralama olan A-B-C ile diğer sıralamalar da aynı şekilde kurulmaktadır. Böylece her film, başlangıç aşamasından itibaren kurmacaya yapısal olarak teslim olmaktadır ve bu durum modernliğin hem inşa eden hem de yıkan diyalektik yanını vurgulamaktadır. Anlatının zamansal sıralanışındaki farklılıklar postmodern anlatıda olduğu gibi filmi içerik olarak değiştirse de asli yapının korunduğu görülmektedir. Film her seferinde yeniden inşa edildiğinde yaratma ve yıkma eylemleri eşzamanlı bir biçimde devrededir. Bu durum sinemanın zamanı parçalamak gibi bütünlenme özelliğine de sahip olduğunu gösterir.

Sinemada belirli parçalar bir araya getirilirken diğerleri de zamansal açıdan dışarıda bırakıldığı için zaman hep bir tercih doğrultusunda ve inşai faaliyetin eseri olarak gerçek zamandan farklılaşır. Gündelik zaman ile sinemadaki zaman arasındaki en büyük fark, sinemanın teknik bir yolla yani kurgu vastasıyla şekillendirilerek elde edilmesidir. Tüm bu tartışmadan, sinema zaten parçalardan bütünlüklü bir yapı açığa çıkartarak formunu oluşturmaktadır denilerek kaçınılmaz çünkü burada insan tarafından gerçekleştirilen müdahale ile klasik tecrübenin organikliğinin yerini alan eklektik bir durum söz konusudur. Bu eklektik yapı kesintilere ve kopuşlara sahip olduğu için aşılması gereken bir problem olarak değerlendirilmektedir.

Postmodern sinemanın öncü isimlerinden Quentin Tarantino'nun Rezervuar Köpekleri (1992) filmi başlangıç anından itibaren zamanı farklı bir biçimde ele almaktadır. Öncelikli olarak filmin başlangıç noktası aslında hikâyeye pek alakalı durmayan bir sofrada, karakterlerin konuşmalarıyla başlar ve konuşmanın içeriği de filmin merkezi bir unsurunu teşkil etmez. Başlangıç sahnesi ve oradaki konuşma filmin devamıyla ilişki kurmayarak, sahnenin sadece kendi içerisinde anlamlı bir bütün olduğunu göstermekte ve zamansal açıdan devamlılık unsuruna zarar vermektedir. Masa etrafındaki uzun konuşma boyunca genellikle omuz üzeri yakın çekimler kullanılmakta ve sahne kararına ile kapanmaktadır.

Kararmanın ardından büyük bir zamansal sıçrama gerçekleştirilmez ve karakterler sadece oturdukları mekândan dışarı çıkmışlardır. Genel ve yakın çekimlerle yemek yedikleri mekânı hep birlikte terk eden karakterlerin gösteriminden bir anda ekip içerisinde bir kişinin arabının arka koltuğunda kanlar içerisinde olduğu yakın çekime geçilir. Kurguda kesme ile aradaki olaylara şahit olunmadan atlanır ve sahne birbirleriyle pek alakalı durmayan ve zamansal açıdan hikâyedeki geçişi seyirciye çok açıkça hissettirir. Tarantino klasik anlatı dilini ve devamlılığını en başından itibaren bozarak belirli ölçüler içerisinde ortadan kaldırırken, postmodern zamana uygun yeni bir anlatı formu inşa eder.

Araba sahnesindeki iki kişi bir depoya gelir ve birlikte diğer grup üyelerini beklemeye başlarlar. Polisle bir çatışma olduğu anlaşılır ancak bunlar filmsel süreçte atlandığı için gösterilmemiştir. Tüm ana olay yani soygunun gerçekleşmesi, öncesi ya da sonrası ve çatışmalar gösterilmeden hikâyeye zamansal açıdan çok uzak bir noktaya taşındığı için devamlılık bahsinde ciddi boşluklar yaratılır. Grup üyeleri polislere önceden haber verildiği ve aralarında bir muhbir olduğunu düşünmektedir. Olaylar depoda tartışılmaya başlandığında sadece geçmişe dönüşlerle (flash back) hırsızlık anının belirli parçaları gösterilir; süreç tüm geçmişi ve ana olayı atlayarak ilerideki bir anda hikâyeye başlamıştır.

Geçmişe dönüş (flash back), filmin hikâyesi içerisinde daha önce yaşanmış belirli olayların gösterimi ile hikâyenin düzeninin değiştirilmesidir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 492). Filmde klasik anlatının A noktası ile olaya başlanmaz, onun yerine çatışmanın en yüksek olduğu B noktası tercih edilir. Seyircide asıl olay olan banka soygunuyla ilgili hiçbir bilgi yoktur ve film geçmişe dönüşlerle hikâyenin şimdiki zamanında sadece bazı parçaları tamamlar. Tarantino filmin zamansal devamlılığında ciddi geçişler, sıçramalar ve kesmeler gerçekleştirerek sıralamayı bozar.

Olay yerinden kimin nasıl kaçtığı ya da ölüp ölmediği bilinmemektedir. Filmin ana olayının saklanması ve zamansal açıdan sonrasının gösterilmesi ile heyecan ve bilinmezlik duygusu canlı tutulur. Hikâye kesmeler aracılığıyla düzensiz yani doğrusal olmayan bir şekilde ilerledikçe belirli olaylar açığa çıkar. Burada esas olan nokta filmin zamanının yavaşça oluşması ve inşa edilmesi değildir; aksine, zamansal gerilimin en yüksek olduğu an filmin başına konularak hikâyede geriye doğru bir zamansal açılımın gerçekleştirilmesidir. Mesela üçüncü kişinin depoya gelmesi ile soygun yerinden polislerle çatışarak kaçtığı gösterilir ve ilk defa ana olay hakkında bir bilgi paylaşılmış olur.

Filmin zamansal geçişleri yavaş yavaş sağlanmadığı gibi geçmiş-şimdi-gelecek sıralamasını da takip etmediği için ani kesmelerle sahneler arası, bir anlamda da zamanlar arası geçişler yapılır. Böylece filmin merkezi unsurunu zamansal açıdan geçmişe dönüşler sağlar. Filmin anlatı örgüsü durmaksızın geçmiş üzerinden kurulmakta ve olayın geçtiği şimdiki zamana doğru getirilerek genişletilmektedir. Postmodern anlatı dili doğrusal akışı bozmakla birlikte, devamlılığı farklı bir anlatı üzerinden sürdürmektedir. O yüzden postmodern filmlerde geçmiş, şimdi ve gelecek arasında zamansal açıdan geçişler büyük bir önem arz etmektedir.

Her bölüm olayın şimdiki zamanından sıyrılıp geçmişe gitmekte, hikâyenin açılmasını sağlamakta, karakterler ve olaylar tanınmakta ve şimdiki zamanda yaşanan olayların geçmişte nasıl gerçekleştikleri gösterilmektedir. Filmsel devamlılık geçmiş ve şimdi arasındaki bölümlenme mantığı ile kurulmaktadır. Ancak geçmişe bölümler halindeki dönüş bir zamansal öncelik ve sonralık içermediği için hangisinin ne zaman gerçekleştiği bilinmemekle birlikte, asıl önem arz eden unsur geçmişte yaşanmış olmalarıdır. Zamansal sıralamanın keyfiliği ve önemsizleşmesi ile gösterimi gerçekleştirilen sahnelerin sadece geçmişte olması yeterlidir. Karakterlerin ve hikâyenin geçmişteki kuruluşu, durmaksızın şimdiki zamanın kesilmesi ve eksikliği üzerinden gösterilmektedir. Hikâyenin zamansal devamlılığı bölümler halinde anlatılmakla birlikte çok kuvvetli şekilde birbirine bağlanmamakta; aksine, geçmişte yaşananlar serbest ve daha keyfi bir mantık içerisinde kurgulanmaktadır.

Depodaki konuşma sahnelerinden birinde gene kesme ile geçmişe dönülür ve soygun işini düzenleyen ile olaya dâhil olan karakterin soygundan çok önce bu olay hakkındaki konuşmaları gösterilir. Ancak bu açıklayıcı sahneler çok uzun tutulmaz ve hikâyenin şimdiki zamanına geçişlerle birlikte yer yer verilir. Depoda gittikçe artan kişi sayısı ile hikâyenin farklı odak noktaları ve karakterleri de çözülmeye başlar. Dördüncü kişinin depoya gelişinden bir süre sonra açıklayıcı bir geçmiş sahnesi tekrardan hikâyenin şimdiki zamanına yedirilir ve tüm bu geçişlerde elbette mekân da değişir. Zaman hem geçmişte hem de şimdide olmak üzere çift taraflı bir biçimde ilerlemektedir. Zamansal açıdan bırakılan boşluklar çift yönlü bir ilerleme ile kapatılmakta ve geçmiş ile şimdi arasında gidip gelinmektedir.



Filmdeki tüm olaylar, sahneler ve konuşmalar birbirine çok gevşek biçimde bağlanarak postmodern bir yapı oluşturulmuş; klasik anlatı dilinin katı nedenselliği ve determinizmi askıya alınmıştır. Rezervuar Köpekleri süreklilik ve devamlılık unsurlarına zarar vererek zamanı parçalara ayırmakta ve bölümlene mantığı da bunu açıkça göstermektedir. Hiç durmaksızın konuşan karakterlerin söylemleri ve konuştukları konular bile filmin ana olayı ile birçok noktada örtüşmemektedir. Dolayısıyla filmde sadece zamansal pratiklerin parçalarına ayrılmadığı, aynı zamanda filme ait tüm unsurların da devamlılık mantığını bozacak biçimde kullandığı görülmektedir. Bütün hikâyeye elmas hırsızlığı ekseninde dönmesine rağmen film boyunca ne elmaslar gösterilir ne de hırsızlık çünkü filmin esas meselesi anlatı dili üzerindeki zamansal oynamalardır.

Sahneler arasındaki geçişlerin nedensellik ve devamlılık bağı ile kurulmadığı ilk sahneden itibaren anlaşılır. Ancak filmin sonuna doğru tüm zamansal geçişlerin bir şekliyle de olsa birbirine bağlanarak devamlılığın sağlandığı görülmektedir. Hikâyenin yarısı izlendikten sonra köstebeğin kim olduğu anlaşılır ve bu sefer de onun bu olaylara nasıl dâhil olduğu geçmişe dönüş ile anlatılır. Köstebeğin sürece girmesi, hazırlanma aşamaları ve en sonunda soygunu gerçekleştirecek ekip ile tanışması gösterilir. Filmin sonuna doğru ekibin ilk kez bir araya gelişi ile soyguna hazırlık başlamıştır. Soygundan çok önceki bu geçmiş içerisinden bir başka geçmiş olan soyguna kesme yapılır ve üç ekip üyesinin kaçarken bir tanesinin öldüğü ve diğerinin de arabada neden kanlar içerisinde kaldığı öğrenilir. Filmin başlangıcında çok büyük bir önem taşıyan arka koltuktaki yaralanmış karakterin de açıklaması verilmiş olur.

Filmin başında karşılaşılan olayın filmin en sonunda nasıl gerçekleştiği anlatılarak en başa dönülmekte ve hikâyedeki zamansal boşluklar ve kesmeler birer birer tamamlanarak modernliğin bütünsel yapısına doğru ilerlenir. Filmin başında kurşunlanmış kişinin nasıl kurşunlandığı bilinmemekteydi ve ölen bir kişinin varlığından bahsedilmekteydi. Bunların hepsi ancak filmin sonlarına doğru açıklığa kavuşur. Hikâyenin sonu başa dönerek arabada kanlar içinde bulunan kişiyi gösterir ve filmin başı ile sonu birbirine bağlanır. Bu noktadan sonra hikâyede geçmişe kesmelerden vazgeçilerek doğrusal bir anlatıya geçilir.

1992 yılında Tarantino'nun ilk filmde zamanın postmodern anlatı içerisinde nasıl parçalarına ayrıldığı, eklektik ve gevşek biçimde birbirine bağlandığı, geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki keyfi geçişler ile katı nedenselliğin yıkıldığı ve akışın sürekliliği sağlanmakla birlikte devamlılık unsurunun zayıflatıldığı ama en sonunda ister istemez zamansal devamlılığın yakalandığı görülmektedir. Postmodernliğe ait tüm unsurlar modernliğin yaratıcı yıkımı içerisinde parçayı tekrardan bütünü anlamlı bir bileşeni haline getirir. Tarantino hikâyenin zamansal açıdan ilerlemiş bir anında filmi başlatarak ana akım sinemanın doğrusal zamanının karşısına alternatif bir zaman anlayışı koymuştur. Bu değişim devamlılık ilkesinin tersinden kurulduğunu gösterirken, sinemada mekân için de benzer unsurların tartışmaya açılacağı anlamına gelmektedir. Zaman açısından geçerli olan birçok durum mekân açısından da geçerli olduğu için gelecek bölüm itibariyle sinemada mekân incelenecektir.

### 3.3. Sinemanın Mekân Kipi: Dekor Olarak Çerçevesel Mekân

Sinemada mekân tam olarak nerede başlayıp nerede bitmektedir? Sinemada mekânı gündelik mekândan ayıran nitelikler ve nicelikler nelerdir? Öncelikli olarak sinemada mekân göz ve kulak hariç diğer duylardan yalıtıldığı için bir yanıyla hep eksiktir. Hâlbuki fiziki mekâna dokunulmakta, içine girilmekte; koku ve göz gibi diğer duylarla da mekân tecrübesi pekiştirildiği için gündelik mekân ile sinemada mekânın örtüştüğü ve örtüşmediği yönler vardır.

Öncelikli olarak tezin başında beri vurgulandığı gibi mekân verili ve insan yapımı olarak ikiye ayrılabilir. Verili mekânda doğa kendi dilini, insandan önce kullandığı, şimdi de kullanıyor olduğu gibi gelecekte de kullanabilmesi söz konusudur. İnsan yapımı olarak mekânlar ise insanın yapıp etmeleriyle ortaya çıkan her türlü mekânı kapsar (Öztürk, 2012, s. 18). İnsan, herhangi bir ilişkiyi mekânda oluşturup geliştirdiği için mekân, insani ilişkilerden bağımsız değildir. Ama aynı zamanda mekânın da insan ve toplum ilişkileri üzerinde etkileri vardır (Öztürk, 2012, s. 19, 24). Her türlü eylem mekân içerisinde açığa çıktığı için mekânın ilişkileri etkilemesi, yönlendirmesi ya da sonlandırması mümkündür. Bu süreçte mekânı sadece politik mücadele ya da direniş alanı olarak değerlendirmeyip çok daha büyük bir bütünün yani belirli bir dünya görüşünün yansıması olarak ele almak gerekir.

Modern dönemde mekân doğal çevreden tamamen koparılmış ve imal edilmiş bir hale gelmiştir. “Mekânlar eski işlevlerini toplumsal ve kamusal anlamlarını da yitirmektedir. Toplumsal birlikteliğin, dayanışmanın organik mekânlarının yerine kurmaca mekânlar yerleşmektedir. Birey ne kendi mahrem mekânlarını kendi kurmakta ne de diğerleriyle birlikte ortak mekânlar üretmektedir” (Süalp, 2004, s. 159). Modern mekân önceden hazırlandığı, belirli kalıplar içerisinde bireylere ve toplumlara sunulduğu ve organik bağlarını yitirdiği için kendine haiz yerel niteliklere sahip değildir. Modern mekânın ayırt edici hususiyeti modernlik fikriyle uyumlu biçimde yaratıcı yıkımı ön plana çıkartması ve soyutlama eksasında mekânın sadece belirli matematiksel verilerle ele alınmasıdır. Modern mekânın ardından gelen postmodern mekân benzer özelliklere sahip olmakla birlikte modernliğin radikal bir versiyonunu oluşturmaktadır.

Sinemada mekân her santimine kadar önceden belirlenmesine rağmen sanki hiçbir şey belirli değilmiş gibi sunulmakta ve tecrübe edilmektedir. Mekânsal deneyimin alanı artık doğal olmak yerine sentetik ve eklektik bir hal aldığı gibi “içinde bulunmayı” da gereksizleştirmektedir. Her türlü tecrübe, tıpkı mekân gibi insanın ayağına gelmekte ve seyredilebilir bir olguya indirgenmektedir. O yüzden insan yapımı olan mekânların, sinemada kullanım biçimine göre anlamı da değişmektedir. Sözen’e göre sinemada mekânın temel olarak iki tane anlamı vardır:

Sinemada mekân, birincil anlamda olayların geçtiği yer olarak işlev görür. İkincil anlamda ise, o mekânın sahip olduğu ambiyans ile karakterlerin içinde buldukları çevreyi algılayış biçimleri ve bunun getirdiklerini açıklamada izleyiciye bir dizi örtük bilgi sunar. Mekanların işlevi ya doğrusal ya da karşıt anlam içinde kullanılır: Doğrusal anlamda mekân alışılmış işleviyle kullanılır (bir kiliseyi ayin sırasında, bir müzayede salonunu müzayede sırasında vb. gösterilmesi gibi) ve bu işlev dramatik olarak filmde işlenen olaya katkıda bulunur. Karşıt anlamda ise mekân ile geçen olay arasında bir şok, bir çelişki yaratılır. Kaba, gülünç ya da şaşırtıcı bir sahnenin ‘soylu ve kutsal’ bir mekânda geçmesi buna örnek olarak verilebilir (Sözen, 2008, s. 97).

Sinemada mekân, olay ve anlam örüntüleri açısından açıklanmış ve her şeyin gerçekleştiği zeminin adı olmuştur. İlk anlamıyla fiziksel bir öneme sahiptir çünkü olaylar gerçek anlamıyla bir mekân içerisinde cereyan etmektedir. İkinci anlam ise kapalı biçimde her türlü bilginin aktarımını sağlamaktadır. Ancak esas olan anlamın bir zorunluluk içerisinde daima mekânda açığa çıkmasıdır. O yüzden sinemada mekânı farklı bir şekilde ele almak da mümkündür. Filmin izlendiği mekân ve araç, filmi her anlamda etkilemekte; araç hem mekânı hem de görüntüdeki unsurları dönüştürmektedir.

Hareketli görüntülerin en ve boyunda yapılan değişiklikler anlamı etkilemektedir. Mesela video ile sinema perdesi arasında çok büyük anlamsal farklılıklar söz konusudur. Perdede nesnelere ve insanların görünüşleri çok büyük olacaktır. Ancak video ya da televizyonda her şey daha küçüktür. Ebatlardaki değişiklik açıkça anlamı da etkilemektedir. Sinema perdesinde insanlar ve nesnelere normalden daha büyük göründükleri için daha da heybetli algılanırlar (Armes, 1995, s. 48). Armes'in anlam açısından ele aldığı farklılık aslında mekânın ve mekân içerisinde bulunan tüm nesnelere boyutuyla ilgilidir. Kullanılan araca göre mekânın tecrübe edilme pratikleri değişmekte ve bu da dolaylı olarak anlamı etkilemektedir. Sinema perdesinde film izlemek ile televizyonda ya da bugünün akıllı telefonlarında film izlemek insanın mekânla kurduğu ilişkiyi çift yönlü etki altına almaktadır.

Filmde mekân o yüzden sadece filmle ilgili değildir, aynı zamanda filmin izlendiği mekân ve araçla da ilgilidir. Filmin mekân olarak sinema perdesi daha hacimli ve büyük bir mekânsal kavrayışa imkân tanırken, televizyondan izlenen aynı film daha küçük bir mekân yaratırken, akıllı telefonların ekranları ise mekânı iyice küçültecek ve mekânın birçok farklı unsurunun fark edilememesine neden olacaktır. Teknolojik determinist perspektifin bir gerekliliği olarak araçların görüntüyü, anlamı, seyir pratiklerini ve mekânı nasıl etkilediği kısaca gösterilmiştir. Gelecek bölümde ise maddi dünyanın tamamının kamerayla kayda alınması ile modernlik arasında ilişki kurulacaktır.

### 3.3.1. Maddi Dünyanın Görüntü Düzlemi

Modernlik Batılı insanın özneleşme ve geriye kalan her şeyin nesneleşmesi süreci olarak tanımlandığında bilmek, parçalarına ayırmak, incelemek, tanımlamak ve kontrol altına almak modernliğin en büyük idealidir. Modern insan kendisi dışındaki dünyayı belirlemeye çalıştığı için her türlü araç bu amaç doğrultusunda inşa edilip kullanılmaktadır. Tüm kitle iletişim araçları ve sinema da bu bağlamdan hareketle okunduğunda, insanın dünyadaki konumunu belirleyen araçlar olarak gözükmektedirler. Sanatsal niteliklerinden ziyade teknolojik bir araç olarak sinema, dünyanın herhangi bir yerinde değil Batıda icat edilmiştir.<sup>29</sup> Bunun nedeni ise çok açıktır çünkü dünyayı bir biçimde kavramanın ve açıklamanın kaynağı olarak modern düşünce sinemayı icat edebilirdi. Sinemanın icat edilme aşamasında batıdaki tarihsel şartların olgulanması, ekonomik imkânlar çok daha arka sıralarda yer almaktadır çünkü esas öncelik evreni, dünyayı ve insanı kavrama biçimindeki değişiklikte saklıdır. Sinema modernliğin içsel dinamiklerini ve arzularını paylaşmakta; belirli tipte bir duyumsamanın ve sezişin ürünü olarak

<sup>29</sup> Burada Amerika ve Avrupa arasında herhangi bir ayrıma gidilmediği gibi, sinemanın önce Amerika'da mı yoksa Avrupa'da mı bulunduğu ile de ilgilenilmemekte; aksine, bu blogun tamamı Batılı olarak değerlendirilmekte ve var olan ortak düşünme ve yaşama pratiğine atıfta bulunmaktadır.

dünyayı Batılı gibi görmenin, hissetmenin, kavramanın ve belirlemenin aracıdır. Ancak belki de en önemlisi “maddesel dünyanın ele geçirilmeye çalışılması”dır (Demir, 1994b, s. 2).

İnsanın ele geçirmeye çalıştığı maddi dünya da karşılık vermektedir: “Teknolojiye çevremiz gittikçe nüfuz ettiğinden, dünya ile olan ilişkimiz, kontrol ettiğimiz ve irademize boyun eğen basit araçlardan ziyade, çoğunlukla, çevrelerini şekillendiren özneler gibi davranan nesnelere tarafından biçimlendiriliyor” (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 322). Tezin ana vurgusu olarak öne çıktığı gibi sinema da her türlü teknolojik araçla birlikte insanı ve onun tüm yapıp etmelerini şekillendirmektedir. Sinema merkezi bir bakış açısından hareketle sadece insanların düşüncelerini değiştirmiyor; dünyayı farklı bir biçimde kavramanın imkânını sunuyor ve bunu basit bir nesne olarak değil, Baudrillardcı vurgu doğrultusunda özneleşerek gerçekleştiriyor. “Sentetik dünya, yeni teknolojinin temsil biçimleri, onun kitle kültürü yeryüzü üzerindeki kontrol edilebilirlik potansiyelini artırmaktadır” (Süalp, 2004, s. 256). Sinema gibi teknolojik araçlar dünyadaki her unsuru kolaylıkla ulaşılabilir, bilinebilir ve kontrol edilebilir bir hale getirerek aydınlanmacı bakışı sürdürmekte ve tahkim etmektedir.

Organik dünya görüşünün yerini alan mekanik dünya görüşü, evrenle sahici ve doğal bir ilişki değil; aksine, mekanikliğe uygun biçimde yapay ve eklettik bir ilişki geliştirdiği için insanlar her şeyin kurmaca olduğu bir dünyada yaşamaktadır. Sinema bu dünya görüşüne uygun bir gelişmenin sonucu olduğu için zaman-mekânı da gerçeklikten uzaklaştırarak yapaylaştırır; tüm deneyim alanı için benzer bir durum söz konusudur. İnsanın eylemleri, tamamıyla teknolojikleşmiş bir evren içerisinde gerçekleştiği için teknolojiden bağımsız saf tecrübeden bahsetmek imkânsız hale gelmektedir. Sinema deneyimi, güvenli ve mesafeli hale getirerek kontrol altına alır. Mesela bir savaş sahnesinde ya da bir bölgenin bombalanmasında ölen yüzlerce insan vardır ancak seyreden kişilerin tecrübesi açısından bunlar sadece görüntüdür ve olayın gerçekleştiği mekânda olmamanın getirdiği güvenlik duygusu söz konusudur. Bu ve benzer durumlardan ötürü modernlik ve sinema arasında var olan açık ilişki önceden belirlenmiş bir zaman-mekân tecrübesini dayatmaktadır.

Benzer bir olguyu Armand Mattelart’ın *Gezegensel Ütopya Tarihi* adlı metninde Georges Melies’e atfettiği ifadede bulmak mümkündür: “Elinizin Altındaki Dünya.” (2005, s. 207). Melies, Film Yapımevi için bastırıldığı bu ilan ile sinemanın anlamını icat edildikten çok kısa bir süre sonra kavramış ve dünyanın kamera vasıtasıyla nasıl ele geçirildiğini vurgulamıştır. İnsanın elinin altındaki dünya olarak sinema, içinde yaşanan dönemle bütünlük arz ettiği için modernliğin maddi dünyayla kurduğu ilişkiyi çok benzer bir biçimde yeniden ürettiği görülmektedir.

Sinema, klasik toplumsal düzendeki gündelik gerçeklikten daha farklı ve yeni algılama, kavrama, bakış, bilme ve deneyimleme biçimleri açığa çıkarmıştır. İnsanın zaman-mekân tecrübesi sinemada hiç olmadığı şekliyle değişmekte ve klasik tecrübeyle eşleşmemektedir. Sinema da zaman-mekânın belirli film biçimlerine ve yönetmenlerin bakış açılarına göre değiştiği rahatlıkla görülmektedir. Her yönetmen kendi aktarımını gerçekleştirir ve seyirciye bu farklı deneyimi sunar. Dolayısıyla herhangi bir filmde zaman-mekânın nasıl işlendiği, kurgulandığı, temsil edildiği incelenebileceği gibi aynı zamanda tüm filmleri kapsayan ve sinemanın teknolojik bir araç olmaktan kaynaklanan doğasının sonucu olarak külli bir perspektiften hareketle zaman-mekân ele alınabilir.

Batılı bir araç olarak sinemada, belirli başat ayrımların ön plana çıktığı görülmektedir. Genel olarak ana akım/popüler sinema ve sanat sineması diye bir adlandırma mevcuttur. Bu ayrım farklı kişilerce farklı şekillerde de yapılmaktadır. Mesela Dudley Andrew, *Büyük Sinema Kuramları* kitabında sanat sinemasını da kendi içerisinde biçimci ve gerçekçi sinema olarak ikiye ayırmaktadır (2010). Ancak bu ve benzeri ayrımlar meselenin özüne dair yapılmış değildir çünkü sinema yapma biçimlerine ya da sinema anlayışlarına dayalıdır. Hâlbuki bu tezde sinema denildiğinde farklı sinema yapma pratiklerine referans verilmemekte; aksine, bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın araç olmaktan kaynaklı olarak yarattığı zaman-mekân tecrübesi irdelenmektedir. Bu bağlamda tüm filmler için geçerli olan zaman-mekânsal sınırlamalar ya da kesmeler sinemanın olmazsa olmazıdır.

Zamanın ve mekânın yasaları filmsel süreçte tamamen değişir ve anlatımın sürekliliğini ancak filmsel zaman-mekân sağlayabilir (Demir, 1994b, s. 6). Filmin kendine ait bir doğası vardır ve bu doğa içerisinde zaman-mekân şekillenir; ancak yaşanan durum modernlikten ve postmodernlikten uzakta bir tavır da değildir. Bu noktada en büyük kırılmayı yaratan noktalardan biri kameranın teknolojik açıdan yetkinleşmesi ile hafiflemesi ve hareket kabiliyetinin artması ile seyircinin bakış açılarının çoğalmasındır. Sinema tarihi içerisinde önem arz eden bu gelişme, yeni bir mekân tecrübesi yaratmıştır.

### 3.3.1.1. Hareketli Kamera ile Bakış Açılarının Çoğalması

Sinemanın mekânı fiziksel mekâna göre hareket, hız ve akışkanlık kazanarak klasik mekân deneyiminden daha çok modernliğe yaklaşmaktadır. Sinemada zamanın yapısı da kesintili biçimde işlemekte, en basit sahnede bile zamansal sınırlamalar ve kesmeler mevcuttur; ancak en sonunda büyük bir düzen ve devamlılık açığa çıkmaktadır. “Sadece film, tüm parçaları eşit canlılıkta bir zaman örgüsü dokur. Tüm hepsi, bilincimizde aynı görsel işitsel etkiye sahiptir ... Kamera değişik çağlar arasında ayrım yapmaz ve her bir görüntü arasında bir şeyler oluşur: Bir ilişki yaratır” (Lawson, 1994, s. 23). Sinemada kadraja giren her unsur bütünsel yapının parçası olarak anlam kazanmakta; parçalar arası hareketlilik ve yer değiştirme olanağı da söz konusu olmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde mekânın katı, pek değişmeyen, hareketsiz bir yapıya sahip olduğu, zamanın ise hareketli, akışkan ve değişime açık olduğu düşünülmüştü. Bu bakış açısının kırılması ile artık zamanın ve mekânın bir bütün oluşturduğu ve aynı ölçüde hareketli, değişken ve akıcı olduğu düşünülmektedir. Gerçek yaşamın daha sert, katı ve değişimden uzak mekânını 19. yüzyılın sonunda tam da çağın mekân anlayışıyla uyumlu biçimde sinemanın değiştirilebilir, dönüştürülebilir ve dinamik mekânı almıştır. Bu mekân anlayışı hem modernlikle hem de postmodernlikle yer yer uyum göstermektedir.

Siegfried Kracauer “Film Kameralı Adam” filminden hareketle, kamera ile ilgili olarak şunları ifade eder: Kamera gündelik hayatın içerisine dalar ve normal akışı kesintiye uğratar. Bazen ağır çekim<sup>30</sup> bazen de yakın çekimle nesnelere keyfince inşa eder. Hayatın olağan devinimi

<sup>30</sup> Çekim ve plan kavramları arasında bazen bir farklılık varmış bazen de yokmuş gibi kullanıldığı için bunun tarif edilmesi gerekir. Çekim (shot) kelimesi bir kareyle ya da sahenin bir parçasıyla ilişkili olarak en küçük birimdir; kameranın bir kez çalıştırılmasıyla elde edilir. Tercümelerde ya da diğer metinlerde kelime genellikle çekim bazen de plan olarak kullanılmaktadır. Mesela Nijat Özön’ün *Sinema Sanatına Giriş* (2008),

bazı sahnelerde dondurulur; hareket halindeki kalabalık bir anda durdurulur (Kracauer, 2008, s. 45-46). Bu durum sadece Film Kameralı Adam'a özgü değildir çünkü her film içerisinde benzer eylemler gerçekleştirilebilir ve filmin sağladığı teknik imkânlar doğrultusunda, zaman-mekân tecrübesi değiştirilebilir. Tüm bu süreçte kamera asli rolü oynayarak gündelik tecrübenin her anına (zaman) ve her alanına (mekân) sızarak görüntülediği nesnesini şekillendirmektedir. Zaten Vertov açısından sine-göz hem mekânı hem de zamanı fetheder; birbirinden ayrı unsurları görsel açıdan birbirine bağlar. Sine-göz için duvarlar ve mesafeler engel oluşturmaz (Vertov, 2007, s. 104, 148). Kamera artık özgürlük alanı olara açığa çıkmakta ve insanın gözü üzerinde tahakküm kurmaktadır.

Sinema, insanı kameranın bakış açısıyla, görme ve algılama biçimiyle ilişkilendirdiği için kamera daima bir yere bakmaya zorlar. Rudolf Arnheim insan gözü ile kamera arasında kurulan olumlu paralellikleri kabul etmez ve gözün görüş alanı sınırsızken sinema görüntüsünün daima sınırlı olduğuna vurgu yapar. Kamera vasıtasıyla sunulan sınırlı görüntü mekânı süreksizleştirirken, mekân içerisinde istenildiği gibi hareket edilmesini de engeller.

İnsan gözü özgürce oynatılabildiği için insanın görüş alanı sınırsızdır ama film görüntüsü mutlak biçimde sınırlıdır. Bu sınırlar içerisinde bazı şeyler görünürken bazı şeyler de dışarıda kalmaktadır (Arnheim, 2010, s. 32, 64). Belirli tercihler doğrultusunda belirlenmiş ve sınırlandırılmış bir bakış pratiği ile insanın gözü aynı değildir. İnsan gözü mekânsal devamlılığı ve sonsuzluğu tecrübe ederken, sinemada doğal olarak mekân tecrübesi dışsal müdahaleyle sınırlandırılmaktadır.

İnsan yeryüzüne kamera vasıtasıyla hükmetmeye ve onu eksiksiz biçimde kaydetmeye çalışır; bunu önceden belirlenmiş bir form içerisinde yapar. Kamera aracılığıyla dünya kaydedildiği ve en sonunda da bütünlüklü bir düzene sokulduğu için tüm zaman ve mekân farkları, sinema zemininde törpülenir ve eşitlenir. Kamera bu süreçte gündelik hayatın her yerine ve her anına dâhil olduğu için kameranın kuşatamadığı herhangi bir zaman ya da mekân yoktur. Kameranın kuşatıcı konumunun anlaşılabilmesi için rönesans perspektifi ile sinema tarihinin ilk dönemleri arasındaki ilişkiye bakmak gerekir.

Rönesans perspektifi tek bir insan gözünü ve onun hareketsizliğini merkeze alarak bakan kişiyi de hareketsiz bir konuma yerleştirmiştir. Rönesans seyircisinin hareketsizliği sinemanın ilk yıllarıyla örtüşür. Filmler dördüncü duvar olarak kamerayı ve seyirciyi kabul ederek çekilmiş ve hala birçok film bu mantık doğrultusunda çekilmektedir. Filmler sabit bir mesafeden çekildiği ve kamera hareketsiz olduğu için perspektif de değişmiyordu. Sinemanın bu ilk sınırlılıkları Rönesans ressamlarının sınırlarını anımsatır. Resimde Kübizm bu olguyu kırarak birçok bakış noktası yaratmış ve özneyi nesne etrafında farklı konumlara yerleştirmiştir. Böylece nesne farklı görüntüslere sahip olmakla birlikte hareket eden canlı bir varlığa

---

Mascelli'nin *The Five C's of Cinematography* (1965) kitaplarında çekim kelimesi kullanılırken; Brown'ın *Sinematografi: Kuram ve Uygulama* (2014) metninde plan kullanılmıştır. Tez içerisinde ise genel kullanıma uyularak çekim kelimesi tercih edilmiştir. Genel kabul çekimlerin sahneyi, sahnelerin sekansları, sekansların da bir filmi oluşturduğu yönündedir. Tezde bir sahnenin ya da bir karenin içerdiği zaman-mekân gibi olgulara da değinileceği için çekim kullanımı tercih edilmiştir. Ancak bazen de planların çekilmesi ile sahnelerin oluşturulduğu düşünülmüş ve çekim sadece filme çekmek yani sahneyi çekmek gibi fiil anlamında kullanılmıştır. Çeviri metinlerde çevirmenin diline uygun biçimde çekim ya da plan kullanılmıştır. Ancak onun dışında genel olarak yakın plan yerine yakın çekim; boy plan yerine de boy çekim denmiştir.

dönüşmüştür. Benzer bir durum sinemada da kameranın hareketlenmesi ve farklı uzaklığa sahip merceklerin kullanılmasıyla yaşanmıştır. Kameranın hareket kazanması, gündelik hayat içerisindeki seyircinin konumuyla daha iyi örtüşmekte ve farklı bakış noktaları yaratmaktadır. Mekânın bütünsel bir yapı olarak kavranabilmesinde, mekân içerisindeki farklı bakış noktalarının çoğaltılması yer almaktadır (Demir, 1994e, s. 109-110).

Sinema tarihinin ilk filmlerine bakıldığında kameranın konumu vasıtasıyla mekânın nasıl sabit bir biçimde ele alındığı rahatlıkla görülmektedir. Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında çektiği *Trenin Gara Girişi* adlı filmde, kamera sabit bir noktadadır ve hiç kesme yapılmadan trenin gara girişi genel planla gösterilir. Garda bekleyen kalabalık insan grubu trenin gelişiyle birlikte yavaşça trene binmeye başlar ve film de böyle biter. Filmin süresinin bir dakikanın altında olması nedeniyle yoğun bir hikâye anlatımı söz konusu değildir. Ancak *Trenin Gara Girişi*'nde önemli olan nokta kameranın hiç hareket etmeyerek ve kesme yapmadan sabit bir noktadan mekânı kuşatmasıdır. Kameranın fazla ağır olması ve kısa süreler içerisinde yerinden oynatmak çok zor olduğu için hem kamera hem de mekâna bakış sabit bir pozisyonadadır. Mekânın akışkanlık kazanması ancak kameranın teknik yeterliliklerinin artması ile ilerleyen zamanlarda elde edilebilmiş bir özelliktir. Kameranın insan bakışı ile örtüşmesinden dolayı mekânla kurulacak ilişkiyi belirlediği açıktır. Kameranın hareket edemiyor oluşu insanı da hareketsiz kıldığı için mekâna sabit bir noktadan bakmak zorunda kalınmıştır.

Benzer bir durum Melies'in 1902 yılında çektiği *Aya Yolculuk* filmi için de geçerlidir. Film bir grup insanın, özellikle de astrologların önemli bir konuyu tartışmasıyla başlar. Tartışma boyunca kamera nesnel çekimde kalarak 4. duvarı oluşturur. Klasik İtalyan tipi tiyatro sahnesine ait bir kavram olarak 4. duvar sinemada da kabul görmekte ve seyircinin mekânsal konumu genel olarak oraya hapsedilmektedir. Mekânsal geçişlilik hiç yoktur; oyuncular ve seyirciler birbirlerinden ayrı dünyaların parçası olarak kendi tecrübelerini yaşarlar. Kamera da hiç hareket etmeyerek, olayı direkt olarak nesnel çekimle karşıdan göstermektedir.

*Aya Yolculuk* filmde kameranın konumu bu temel kabuller üzerinden ilerleyerek, hep aynı noktadan olayları ve mekânı kuşatır. Kameranın açısı film boyunca hiç değişmez; genellikle kesmeler vasıtasıyla sahneler değişir. *Aya* fırlatılan roket sahnesinde de ayın görüntüsü nesnel çekimle sunulurken, ayın büyük bir hızla kameraya yaklaştığı görülür. Artık insanlar aya varmıştır ve bu andan itibaren ayda bir süre var olmaya başlarlar. Bu süreçte kameranın konumu hala aynıdır ve dördüncü duvar olarak klasik yerini kaybetmeden film ilerlemeye devam eder. Ayda uzaylılarla yaşanan tartışmalardan sonra oradaki astrologlar kaçarak dünyaya geri gelirler ve film biter. Film boyunca kameranın konumu değiştirilemediği gibi farklı çekim ölçekleri de kullanılmadığı için seyircinin bakış açısı nesnel kamerada sabit kalır.

Nesnel kamera (subjective camera), olaya bir gözlemcinin gözleri ile bakar. Tarafsız bakış açısı ile seyircinin görüş noktasını oluşturur; bazen de seyircinin bakış açısı olarak adlandırılır. Nesnel kamerada sahne herhangi bir kişinin bakışından verilmediği için kişisel değildir. Bu süreçte oyuncular kamera yokmuş gibi davranırlar ve objektife bakmazlar (Mascelli, 1965, s. 13-14). Nesnellik açısından düşünüldüğünde filmin bir tiyatro sahnesindeki gibi çekildiği ve tiyatro seyircisinin konumuyla kameranın konumunun aynı şekilde kurgulandığı görülmektedir.

Melies filmin dekorlarını tiyatro sahnesindeki gibi hazırlamış ve filmi de öyle çekmiştir. İlk filmlerin mekânsal tecrübesi teknik yeterliliklerden dolayı çok hareketli değildir; sadece mekânlar arasında hızlı geçişler söz konusudur ama mekân içerisinde seyircinin konumu sabittir. Trenin Gara Girişi'nde kesme yokken Aya Yolculuk ile mekânda hareketlilik kesmeler vasıtasıyla sağlanır. Ancak kamera hala sabit bir noktada kalır ve seyircinin mekân tecrübesi film boyunca değişmez. Zaman içerisinde sinemanın özellikle de kameranın gelişmesi ile mekân tecrübesi hızlanmaya ve içerisinde hareket edilmeye başlanmıştır. Kameranın hareket kabiliyetinin artışı ve bakış noktalarının çoğalması ile mekân sabit konumunu kaybederek hareketlilik kazanmaktadır.

Kamera kullanımında ana sorun kameranın nereye konacağıdır çünkü kameranın yeri öyküyü anlatma biçimini değiştirir; seyircinin ne ve nasıl gördüğünü belirler. Bu süreçte seyircinin gördükleri kadar görmedikleri de önem arz eder. Tarihsel açıdan Griffith kamerayı sabit yerinden kurtarıp hareketlendirmiştir. Sinemanın ilk dönemlerinde genellikle araba ya da tren üzerine konarak kamera hareket ettirilmiş, ardından vinç kullanımı başlamıştır. Ancak kamera hareketlerindeki esas dönüşümü sağlayan stedikam<sup>31</sup> olmuştur (Brown, 2014, s. 210). Her hareketle birlikte kamera yeni bir konum ve bakış açısı kazanır. Kameranın teknik yeterliliklerinin olmadığı ilk dönemlerde her şey sabit bir düzlemde tiyatro seyircisinin konumuyla örtüşmüştür.

Tiyatroda seyircinin gözü ve kulağı ile tecrübe ettiği arasında fark yokken filmde ise pek çok yöntem vardır. Sinema alanıyla ilk uğraşan tiyatrocular kamerayı sadece seyirciyi çoğaltmanın bir aracı gibi düşündüler. Kamerayı seyircinin olduğu yere koyup kaydettiler. İzlenen oyun tiyatro seyircisinin konumuyla örtüşerek sadece tek bir bakış açısından gösterildi. İlk filmlerde kameranın yeri değiştirilmediği için bakış açısı sabitti ve bu filmler tiyatroya benziyordu ama tiyatronun sahip olduğu doğrudanlık ve kişisel deneyimden yoksundu. Dolayısıyla sinema tarihi "sinemasal" denilen tekniklerin ve yöntemlerin gelişimi ile ilişkilidir. Bu yöntemler çerçeve, objektif, ışık ve renk, hareket ve bakış açısı gibi icatlarla alakalıdır (Brown, 2014, s. 14).

İlk filmlerde kameranın hareketsizliği ve mesafenin hep aynı kalmasından ötürü seyircinin mekânı ve bakışı pek değişmemiştir. İtalyan tipi tiyatro sahnesinde olduğu gibi tek bir bakış açısı ve izleme noktası vardır. Kameranın fiziksel ağırlıklarından kurtulup daha hafif bir araca dönüşmesi ile seyircinin konumuyla çok daha gerçekçi bir zeminde buluşulur. Kameranın hareketi ile filmin mekânı genişler, hareket ve sahicilik kazanır. Kameranın bu hareketliliği dışsallaştırılmış bir mekân deneyimi yerine içine girilebilen, farklı açılardan görülebilen yeni bir mekânsal deneyime imkân tanıyarak gerçekçiliği artmıştır. Burch'un ifadesiyle özellikle 1905-1920 yılları arasında kameranın oyuncunun yanına gelmesiyle birlikte, "sahne önü mekânı" parçalanır (Burch, 1994, s. 124). İtalyan sahne artık sinemadaki merkezi konumunu kaybetmiş ve seyircinin mekân tecrübesi durağanlıktan kurtularak hareket kazanmıştır. Benzer bir durumu Roy Arnes şu şekilde ifade etmektedir:

---

<sup>31</sup> Stedikam, kurulu bir zemin üzerinde hareket ettirilmek zorunda olan kamerayı özgürleştirerek her şart altında kullanılabilir kılmıştır. Stedikam, tezin, teknolojik gelişmeler insanın zaman-mekân deneyimini değiştirir iddiasını ispatlayan bir boyuta sahiptir. Ancak fazlasıyla teknolojik bir gelişme olduğu ve tezin sınırlarını aştığı için detaylı bir biçimde ele alınmayacaktır. Daha detaylı bilgi için Gustavo Mercado'nun *Sinemacının Gözü* (2018) metnindeki Stedikam Planı adlı bölüme bakılabilir.



Hem kübistler hem de sinemacılar gerçekliği algılayışın yeni bir tarzını yaratmaya ve tek bakış açısını (resimde perspektif; filmde en avantajlı noktaya yerleştirilmiş kamera) yıkararak sanatsal etki elde etmeye çalıştılar. Durumlara ve nesnelere eşzamanlı olarak birkaç açıdan yaklaşım, parçalı imgeleri yeni bir sentez içinde birleştirerek (nesneyi aynı resim içinde hem önden hem de profilden resmetme; tek bir film sahnesini çözümlemek için genel çekim, orta çekim ve yakın çekimi kullanma) zaman ve uzam arasında, nesnelere kendileri arasında ve nesnelere ortaya çıkan yapıya (resim ya da film) yeni bir tarzda bakması istenen izleyiciler arasında yeni ilişkiler kurdular (Armes, 2011, s. 192).

Sinemada konuya istenilen uzaklıktan bakmak ve uzaklığı değiştirmek mümkündür. Tiyatroda ise seyirci, olaylara hep belirli bir mesafeden bakmaktadır. Sinema bu sınırı kameranın hareketi ile bozmaktadır. Kameranın hareket etmeye başlaması sadece sahneyi hareketlendirmez; aynı zamanda farklı görüş noktaları ve açıları sağlar. Bunun dışında uzaklığı değiştirme ve her varlığı farklı bir görünüşüyle seyirciye sunabilir. Seyirci, tiyatro seyircisi gibi hiç kımıldamadığı halde, kameranın hareketi ile önündeki varlıkları farklı boyutlardan ve açılardan görme imkânına kavuşur (Özön, 2008, s. 75, 85). Kameranın hareket kazanması, mekânı hem içeriden hem de dışardan kuşatması ve farklı mekânlar arasında geçiş yapabilmesi ile seyircinin bakış açılarını çoğaltmıştır; kübistlerin yaptığına benzer biçimde gerçekliği tecrübe etmenin farklı yollarını açığa çıkartmıştır. Bu süreçte insanın gözü değil ama kamera yetkinleşmiştir.

İnsanın gözleri geliştirilemez ama kamera kusursuzlaştırılabilir. İnsan gözü zayıftır ve göz kameraya boyun eğer. Sine-göz, mekanik bir gözdür ve dünyayı bu gözün gördüğü şekilde gösterir. Sine-göz, gözün görmediklerini görür ve gösterir (Vertov, 2007, s. 16, 18, 47). İnsan gözünden daha kusursuz olan sine-göz ile her şey araştırıldığı ve detaylarına vakıf olunduğu için film kameralı adam da bir makine gibi hareket edebilmektedir.

Kameranın hareket kazanmasıyla birlikte hem bir mekân içerisinde hem de farklı mekânlar arasında gezinebilme imkânı ortaya çıkmıştır. Sinemanın sağladığı hareket olgusu herhangi bir insanın normal şartlar altında yakalayabileceği bir şey değildir. Ancak kamera her türlü mekân içerisinde hareket etmekte ve her yere ulaşabilmektedir. Sinema hareket etmeyen, bir koltuğa oturan ve konumu hiç değişmeyen seyircinin mekânını kamera ve bakış aracılığıyla hareketlendirmektedir. Virilio'nun ifadesiyle sinema, hareket etmeyen seyircinin bakışına "yeni bir enerji" getirmiştir (Virilio, 2003, s. 26). Bu durum insan açısından bir ilki oluşturmaktadır çünkü insanın mekânı değişmemekle birlikte farklı mekânlar arasında hareket edebilmesi sağlanmıştır. Sinemada mekân tecrübesi hareketlendirildiği ve çeşitlendirildiği zaman, Vertov'un bedensizleşmiş "sinema göz"ü de her mekâna girebilir ve her şeyi görebilir bir hal almaktadır.

Sinemasal lens, başından itibaren, sık sık bir protez göz gibi işlev görerek insan algısının mekanik bir uzanımı olma amacına hizmet etti. Bir yüzyıl öncesinin büyük ölçüde hava ulaşımı ve özel otomobillerden yoksun dünyası, ulaşımın kolayca elde edilebilir mekanikleştirilmiş yöntemi olarak yalnızca demiryolunu biliyordu. Sinema bu dünyaya engin bir esnekliğe sahip, dizginlenemez bir mobil göz olarak daldı: artık beden bağlı olmayan ve mekanik buluşlar sayesinde özgürce dolaşım seyahat edebilen, pratikte görünmez olabilen, (özel olsun, toplumsal olsun, fiziksel olsun) hemen hiçbir yere girmesi engellenemeyen, yalnızca her yerde bulunmakla kalmayan ... zaman yolculuğunu da mümkün kılan bir organa sahip olmak ne denli kıvanç doğurmuştur kim bilir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 161-162).

Bu alıntı bağlamında Dziga Vertov'un 1929 yılında çektiği "Film Kameralı Adam" filmi incelenecektir. Özellikle de kameranın protez bir göz olarak hareketlilik kazanması ile gündelik

hayatın her alanına dahil olması ve tüm bunları bedensizleşerek gerçekleştirmesi açısından filme bakılacaktır.

### 3.3.1.2. “Film Kameralı Adam” Filmi Örneği

Göz olarak kameranın her yere girebilmesi; tüm mekânları aşarak farklı mekânlar arasında ve içerisinde rahatlıkla hareket edebilmesi söz konusudur. Film birçok eşyanın yakın çekimi ile başlar, sonrasında bir evin içerisine girer; sokakları, farklı farklı insanları ve mekânları gösterir. Her yer boş, sessiz ve hareketsizdir. Bu unsurlar gösterilirken kamera hareket ettirilmediği için kesmeler aracılığıyla geçişler sağlanır. Kentsel mekâna ait detaylar genel olarak yakın çekimlerle gösterilir ve vurgulanır.

Kamera görünür olan her şeye ve dünyaya dâhil olarak, inceleyerek ve kaydederek hem olanı hem de olması bekleneni hesaplar. Kamera her türlü olayı kendi bilinmezliğinden çıkartıp aydınlığa kavuşturmayı sağlar (Vertov, 2007, s. 82-83). Bu bağlamda yakın çekimlerin varlığı çok büyük bir önem arz eder çünkü insanın dahil olmayacağı mekânlar ve o mekânlar içerisindeki bazı unsurlar ancak yakın ve detay çekimler ile gösterilebilir ve fark edilmesi sağlanabilir.

Bu nokta itibariyle yakın çekimler sadece filme özgü bir unsur olarak kullanılarak hareketin içerisindeki bir parçayı büyütebilir. Sahnenin içinden seçilen bir insan, nesne ya da surat, yakın çekim ile tüm görüntüyü kaplar. Normalde ise bu unsurlara sabit bir uzaklıktan bakılabilir. Filmdeki yakın çekim parçaları ayrıntılı bir biçimde gösterebilir. Yakın çekimde seyirci sahneye dâhil olur, gereksiz unsurlar dışlanır ve vurgu tek bir yerde toplanır (Mascelli, 1965, s. 173). Yakın çekim genellikle elleri, ayakları ve küçük nesnelere gösterir. Yüzdeki bir jesti ya da önemli bir nesneyi ön plana çıkartır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 195). Yakın çekimlerin tercih edilme nedeni detayları göstererek seyircinin odağının dağılmasını engellemek ve devasa bir şehir içerisindeki küçük parçaları ön plana çıkartmaktır. Film Kameralı Adam filmi de genel çekimler yerine yakın çekimlerle başlayarak önceliği kent mekânında görülemeyecek ya da görülse bile fark edilemeyecek detaylara verir.

Arabalar, tekerlekler, binalar gösterilmeye devam ederken kamerasıyla binayı terk eden kameralı bir adama kesme yapılır. Bu süreçten itibaren kamera hareketlenmeye ve hayatın her alanına (mekân) ve anına (zaman) iyice girmeye başlar; mekânsal sınırlar kamera vasıtasıyla ortadan kalkar, modern kent mekânının bütünlüklü ve devamlılık arz eden yapısı parçalarına ayrılmaya başlanır. Mekâna dâhil olan hiçbir şey kameradan kaçamamakta; hayata ait tüm unsurlar kadrage girerek çerçevelenmekte ve asli mekânsal bağlamından koparılmaktadır.

Vertov kameraya ve konumuna büyük bir önem atfettiği için film içerisinde kamerayı hem görünür kılmakta hem de her mekâna yerleştirmektedir. Kamera her şeye muktedir bir rol oynadığı gibi hayatın dışında değil içindedir. Neredeyse hiçbir olay hareketli kameranın gözünden kaçamamaktadır. Filmin stüdyoda değil de sokaklarda çekiliyor olması da gündelik gerçekliği kayıt altına alma arzusu ile ilgilidir. Kurgu ise olabildiğince azaltılmakta, gerçekliğin devamlılık içerisinde aktarımı sağlanmaya çalışılmaktadır. Ancak kesmelerin varlığı mekânı parçalamakta, hareket halinde olunan yeni bir devamlılık tecrübesi yaratarak modern ve postmodern düşünceyle örtüşür.

Film kameralı adam her mekânı kuşatarak kaydetmekte; bireysel ve toplumsal mekânları kayıt altına alarak sınırlandırmakta, çerçevelemekte ve bir yandan da hareketlenmektedir. Kamera, mekanik göz olarak bedensiz olduğu için her yere girip çıkabilmektedir. Dolayısıyla kameranın varlığı ile insanın mekânsal sınırları genişlemekte ve ulaşamadığı hiçbir yer kalmamaktadır. Mesafenin sınır olarak üstlendiği rol aşınmaktadır. İnsan gözünün sınırlılıkları da mekanik göz ile aşılarak çok yeni özellikler kazanmaktadır. Kamera ile insan gözünün birbiriyle iç içe geçtiği anlarda karşılaştırma ve benzetme kullanılır. Vertov'a göre mekanik göz olan kamera, insan gözünden daha yetkindir ve hareket serbestisi fazladır. Mesela kamera mesafeyi ortadan kaldırarak her türlü nesneyi yakınlıştırabilmekte ve aradaki mesafeyi önemsizleştirmektedir. Mesafenin yitirilişi ile her yer yakın kılınmakta ve uzaklık bir sorun olmaktan çıkmaktadır.

Gün doğduktan sonra kent mekânı iyice hareketlenir ve mekanik göz kesmeler vasıtasıyla bunları kaydetmeye başlar. Kalabalıklar, koşuşturan insanlar, özellikle de fabrikalar ve mekanik araç gereçler yakın çekimler ile sunulur. Filmde birçok kez kent mekânına tepeden bakılan sahneler vardır; genel çekimler vasıtasıyla mekân parçalanmadan bir bütün halinde kuşatılır. Dolayısıyla filmin başından beri aslında yakın çekimler ile belirli parçalarının görüldüğü mekan, kentin tepesinden gerçekleştirilen aşırı genel çekimlerle (extreme long shot) seyirciye tanıtılır.

Genel planlarda mekanın boyutları belirtilir; insanlar çok küçük gözükür; mekan vurgulanır ve ana olayla seyirci arasında ciddi bir mesafe söz konusudur. Aynı zamanda genel planlar çok fazla görsel bilgi barındırdığı için seyircinin de anlamak için daha fazla zamana ihtiyacı vardır (Mercado, 2018, s. 81). Aşırı genel çekimlerde de benzer biçimde nesnelere çok küçülür ve manzara ya da insan kalabalığı ekranı tamamen kaplar (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 490). Bu ve benzeri çekim ölçekleri sadece mekânsal değil zamansal çıktılara da sahiptir.

Çekim ölçekleri mekânsal olduğu kadar farklı zamansal sonuçlara da neden olur. Mesela genel çekimler insan, mekân ve nesne gibi birçok bilgiyi içerisinde taşır; her türlü hareket, eylem ve giriş çıkışlar burada gösterilir. Genel çekimin tersi olarak yakın çekimler daha az bilgi ve olgu içerir. Önceden belirlenmiş mekânsal parçalara, nesnelere ya da ayrıntılara vurgu yapılır. Bu iki farklı çekim ölçeği farklı zamansal etkilere neden olur. Genel çekimler birçok olguyu içerisinde barındırdığı için uzun süre ekranda kalırken, yakın çekimler daha az şey gösterdiği için kolaylıkla kavranır ve daha kısa sürede gösterilir (Demir, 1994d, s. 50).

Mekânda olduğu gibi zamansal pratikler de teknik unsurlar vasıtasıyla manipüle edilmekte ve istenilen etki yaratılmaya çalışılmaktadır. Genel planların çok büyük bir bilgi yığına sahip olması nedeniyle seyircinin bu planları algılama ve anlamlandırması için daha fazla zaman ihtiyaç duyması gibi yakın planlar da çok az unsuru içerisinde barındırdığı için sadece belirli nesnelere vurgu yaparak anlamlandırma sürecini kısaltır. Görüldüğü gibi çekim ölçekleri belirli anlam setlerine sahiptir ve bunlar hem zamanı hem de mekânı çok açık bir biçimde şekillendirir.

Kameranın şehri kuşattığı aşırı genel çekimler bu amaçlar doğrultusunda kullanılarak mekânla yeni ve farklı bir ilişki biçimi geliştirir. Kentin her alanı mobil göz olan kamera ile taranırken, bir yandan da tepe noktalardan yapılan çekimlerle kentin üzerine silah gibi doğrultulur. Kameranın bir silah olarak gösterimi de bir önceki bölümde maddi dünyanın görüntü düzleminde ele geçirilmesi ile ilişkili bir biçimde okunmalıdır. Kısaca kamera her şeyi kayıt

altına alan ve her şeyden haberdar olan bir araç olarak tehdit edici bir boyuta sahiptir.

Ardından hızlı bir kesmeyle geniş çekimin yerini yakın çekimler ve küçük ölçekli mekânlar alır. Kamera hareket ettirilemediği için sinemanın ilk dönemlerinin klasik bir örneği olarak arabasının üzerine konarak mekan içerisinde hızlı hareketi sağlanır ve genel çekimlerden vazgeçilir. Bazı noktalarda ise filmin zamanı kesintiye uğrattır ve fotoğraflar art arda gösterilir. Fotoğrafların ardından tekrar süreç devam eder ve fotoğrafik anların yerini sinemanın süresi alır. Geçmiş bölümlerde *Cinayeti Gördüm* filmi ekseninde fotoğraf ve sinema arasında zamansal bir karşılaştırma yapıldığı için bir daha bu konuya değinilmeyecektir.

Kameranın bulunduğu mekânlar insanların doğum ve ölüm anları gibi en mahrem zamanlarından oluşmaya başlar. Sonrasında çok hızlı kamera çevrimleriyle mekânsal tecrübe dağıtılır; ne nerede bulunduğu ne de neyin görüldüğü belli olmaz. Sahneler o kadar büyük bir hızla kesilerek birbirine bağlandığı için seyirci görüntüleri algılamakta ve kendi tecrübesine aktarmakta zorlanır. Sahneler arası geçişler o kadar hızlanır ki, Vertov bu anları makinelerin hızlı hareketleri ile örtüştürerek sinemanın da teknolojik bir aygıt olmasına vurgu yapar. Mekânlar arasındaki hızlı geçişler insanın mekân tecrübesini kat be kat aşan bir durum yaratmış olur. Bu sahneler vasıtasıyla vurgulanmak istenen mekanik göz olarak kameranın yetilerinin insanın gözünden daha üstün olduğudur.

Film ilerledikçe kamera mutlak bir konuma sahip olarak mekânı ele geçirmekte; evlenen, boşanan ve ağlayan her türlü insanı göstermektedir. Kameranın hızı ve akışkanlığı ile mekân parçalı ve süreksiz hale getirilmektedir. Bir mekândan diğerine belirli teknik yöntemlerle geçildiği için mekân ister istemez bütünselliğini kaybetmekte; ancak sonradan kurgu vasıtasıyla eklektik bir biçimde devamlılık sağlanmaktadır. Sirtında kamerasıyla kentin her yerini dolaşan ve her yere giren film kameralı adam ile tüm gündelik pratikler kayıt altına alınmaktadır. Birçok kez olduğu gibi bazen kentin tepe noktalarında çekim yaparken görüntülenir; bazen de sadece kent gösterilir. Motorun üstüne kamerasıyla çıkar ve hızla bir kez daha kenti dolaşır. Filmin en sonunda ise çok hızlı kesmeler vasıtasıyla görüntülerin anlaşılacağı bir seviyeye getirilmesiyle film bitirilir. Dolayısıyla doğal fiziksel mekan tecrübesi belirsizleşirken ve devamlılığını yitirirken, sinemada mekân hareketlenmekte, sınırlarını kaybetmekte ve sentetik olarak bir araya getirilmektedir.

İnsan gözünün uzantısı gibi bir işleve sahip olan kamera, mekânı insana açmış ve bilinmedik ya da girilmedik köşe bucak bırakmamıştır. İnsan, gözü vasıtasıyla elde edemeyeceği her niteliği kamerayla elde etmiş ve mekânı ele geçirme noktasında modernliğin amaçlarıyla örtüşmüştür. Kamera inanılmaz derecede esnek ve hareketli bir yapıya sahip olarak insan bedeninin ve gözünün zaafalarını bir kenara atmaktadır. İnsan bedenine ve gözüne ihtiyaç duyulmayan bir noktaya gelindiği için bir iktidar duygusu da yaratmaktadır. Bedensizleşmiş ama bir o kadar güçlenmiş mekanik göz, mekânı hem yüzeysel hem de derinlemesine ele alma imkânına sahiptir. Bedensizleşme durumu ile mekanik göz hareket kazandığı için mekân engel olmaktan çıkmakta ve farklı mekânlar arasında özgürce gidip gelebilmektedir. Dolayısıyla her mekânda bulunabilen mekanik göz, mekânı hammadde haline getirmektedir. Tüm bu esneklik ve hız, kameranın bakışıyla başka bakışların örtüşmesine neden olmaktadır.

Sinema, Baudelaire'ci flâneur'ün bakışıyla bütünüyle örtüşür ve onunla aynı belirsizliği paylaşır. O, kendi tekniğiyle, sürekli akıştaki ve çerçevelerin süreksizliğindeki bir anlam birliğine

'binmeye' çalışır. O, bir açıdan, görsel deneyimin süreğen geçiciliğini yansıtır; bir yandan da, bütün olanaklarıyla, izlenimlerin hızlı akışından bir anlam çıkarmaya ve kendi araçlarıyla onlara çözüm bulmaya çalışır. Her film, bir an sonra görünmezliğe düşen çerçevenin hareketinden oluşur; montaj, çeşitli yollardan onların geçici niteliğini dengeleyen bir ilişkiler, geri dönüşler, kesmeler ve anlatılar dizgesiyle iç içe geçirerek onları korumaya çalışır (Pezella, 2006, s. 15).

Sinemada mekân akışın, hızın ve gösterilerin mekânı olarak modern ve postmodern kent mekânıyla örtüşmekte ve bir yaşam alanı olmaktan ziyade akışa ya da bir sahneye dönüşmektedir. Kentsel mekân içerisindeki akışın sürekliliği ve her şeyin bir an görünüp ardından yok olması ve bakışın parçalarına ayrılması ile tüm sinema tecrübesi ve mekânı dönüşmektedir. En sonunda kent mekânı ile sinemanın mekânı aynışmakta; birbirinden fark edilemez hale geldiği için iki mekân tecrübesi arasındaki sınır diyalektik bir nitelik arz etmektedir. Tüm bu süreçte mekânın ayırt edici hususiyetlerinden bir tanesi da kamera vasıtasıyla kadraja girmesi yani çerçevelenmesidir.

### 3.3.2. Çerçevesi Mekânın Bütünle İlişkisi

Edward Branigan *Point of View in the Cinema* kitabında şöyle bir soru sorar: filmsel uzam görselliğin bir parçası olarak anlam üretir mi yoksa filmsel anlatının sadece bir parçası mıdır? (1984). Sinemada mekân sadece bir arka fon, yaşanabilir alan ya da olayların vuku bulduğu yer olmadığı için mekân her seferinde yeniden hayat bulmakta ve inşa edilmektedir. Mekân sinemanın temel öğelerinden biridir ve bir mekân sanatı olarak sinema, mekânın ele alınış biçimi yani temsili ile aynı zamanda insanın mekânsal tecrübesini de etki altına almaktadır. Sinemada mekân sadece temsille ilişkili olmadığı gibi anlatının da basit bir parçası ya da arka fonu değildir; aksine, insanı içinde bulunduğu mekânsal tecrübeden kopartan ve farklı mekânsal tecrübelerin kapısını açan bir boyuta da sahiptir. Mekân ve mekânın kurgusu filmsel sürecin inşa edilmesindeki baş aktörlerden biri olduğu için mekânın kendisi, kurgulanışı ve ele alınış biçimi filmi, karakterleri ve hikâyeyi deşifre etmektedir. Bölümün başından beri vurgulandığı gibi modern mekânın inşa edilen bir unsur olması gibi sinemada mekân da benzer bir niteliğe sahiptir.

Sinemada yapılandırılan mekânsal deneyim, fiziksel gerçeklikle karşılaştırıldığında meydana gelebilecek olası farklılıklar göz ardı edilmemelidir. Film kimi zaman mekâna müdahale edecek kadar, mekânı çeşitli açı ve görünüşleriyle gözler önüne sererek farklı deneyim sunmaktadır. Bunun yanı sıra sinemanın dinamiklerine göre yorumlanan mekânda kişisel deneyim ve bakış açılarının ayrıcalıklı durumlar oluşturduğu unutulmamalıdır (Adiloğlu, 2005, s. 54).

Sinema farklı mekânları kurgu yöntemleriyle bir araya getirme kudretine sahip olduğu için sinemada mekân gerçek mekâna göre çok daha zengin ve çeşitlidir. Ancak sinemada mekân sadece kentle ve onun temsiliyle ilişkili olmadığı için tartışmayı dar bir zemin içerisinde ele almamak gerekir. Sinemada mekân bir yaratı olarak değerlendirilmeli ve bu yaratıda mekânın, sinemanın imkânlarıyla doğru orantılı bir biçimde nasıl oluşturulduğu incelenmelidir. Esas nokta formel bir tartışmaya girişerek sinemada mekânın, fiziksel mekândan farklılıklarını ortaya koymaktır.

Kısaltarak, uzatarak ya da mekanları eliyerek ve gerçekte fiziksel olarak birbirinden uzak olguları birleştirerek (metreler, kilometreler hatta yıllar) kurgu, gerçek mekânın işlenmesine izin verir ve sadece kendine özgü mantıkla sonsuz sayıda değişik yoğunlukla yeteneği ile gerçeği yeniden oluşturur. Bu işlem yoluyla film yapımcısı, seyirciyi bir mekânsal alandan diğerine, bir ülkeden bir başkasına, hatta bir tarihsel dönemden bir başka tarihsel döneme, gerçek ve mantık kurallarını hiçe sayan mekânsal kopukluklar içinde gezdirir (Jacobs, 1994, s. 44).

Gerçek mekân, sinemada işlenen bir malzemeye dönüşür ve bu süreci de modern ve postmodern mantık doğrultusunda gerçekleştirir. Gerçek mekân parçalarına ayrılmakta, birbiriyle hiç ilişkisi olmayan mekânlar devamlılık içerisinde sunulmakta ve tüm bunlar kurgu vasıtasıyla onlarca farklı mekânsal birleşime ve yeniden inşaya imkân tanımaktadır. Bu bağlamda sinemada mekânın ayırt edici hususiyeti diyalektik bir özelliğe sahip olmasıdır; mekân tecrübesi parçalanırken aynı zamanda yeni mekânsal tecrübelerin zeminini oluşturacak biçimde farklı şekillerde birleştirilmektedir. Sinemada mekân tek yönlü bir sürece işaret etmeyerek, modernliğin yaratıcı yıkımıyla işlemektedir. Mesela sinemada mekân sınırlandırılır ve ister istemez içinde bulunduğu bütünsellikten kopartılır; ancak bu keskin bir kopuş değildir çünkü önce parça ardından da bütün yeni bir form içerisinde kurgulanır. Dolayısıyla sinemada mekân hem bağlamından kopararak hem de yeni bağlamlar içerisine yerleştirilerek diyalektik bir yapı arz etmektedir.

Sinema, fiziksel mekânı parçalarına ayırdığı ve sınırlandırdığı gibi sıçrama ve kesmeler de gerçekleştirir. Böylece "... mekân, film perdesinin sınırları içinde kuşatılır. Mekân, görsel düzenlemeye ve çekimden istenen etkiye doğrudan bağlı olarak görsel bir öge olur" (Esen, 2000, s. 7). Sinemada mekân, çekimlerin kurgu vasıtasıyla düzenlenmesi ile açığa çıkmakta; mekânın sahip olduğu gerçeklik bozularak yeni bir gerçeklik inşa edilmektedir. Bu durum sinemada gerçekliğin, kartezyen bir mantık içerisinde ele geçirilebilir ve değiştirilebilir bir olgu olarak kurgulanmasıyla ilintilidir. Sinemanın yapısal nedenlerinden ötürü gerçek fiziksel mekânın parçalanması ve sınırlandırılması mecburi bir durumdur. Her filmde mekân kendi asli bağlamını ve bütünselliğini kaybetmekte, kadraja ve çerçeveye sığdırılmakta ve hikâyenin gerektirdiği ölçüler doğrultusunda gösterilmektedir.

Ancak Tarkovski gibi yönetmenler bu konuda daha farklı düşünmektedir: "İnsanı, sınırları olmayan bir mekâna oturtmak, hem yanından hem de uzağından geçen büyük insan kalabalığıyla onu kaynaştırmak, tüm dünyayla girdiği ilişkiyi göstermek; sinemanın anlamı bu değil de nedir?" (Tarkovski, 2008, s. 52). Burada unutulmaması gereken asli nokta, sinemanın mekân tecrübesinin zorunlu olarak çerçeveleme mantığı içerisinde verilmesidir. Çerçeveleme bütün yerine parçayı öne çıkarmaktadır çünkü fiziksel mekân kadrajın tamamına sığmayacaktır. Geniş çekimin en büyük formları kullanılsa bile bu durum değişmeyecek ve mekânın bir bölümü asli bağlamından kopartılmak zorunda kalacaktır. O yüzden kadraj içerisindeki herhangi bir nesnenin ya da mekânın asli bütünselliğiyle birlikte gösterilmesi yapısal olarak mümkün değildir. Bu yapısal zorunluluk ise sinemanın modern düşünme biçiminin eseri olmasıyla ilişkilidir.

Film görüntüsü ve görüş alanı sınırlıdır ama gözün görüş alanı normalde sınırlı değildir. İnsanın görüş alanı sınırsız ve sonsuz olduğu için göz aracılığıyla bütünlük duygusu yakalanır. Ancak sinema görüş alanını sınırlandırır çünkü görüntüsü verilen alanın her zaman için sınırı vardır ve daha ötesinde ne olduğu bilinemez (Arnheim, 2010, s. 21-22). Film görüntüsü yapısal nedenlerden ötürü bir çerçeveye sahip olarak mekânı parçalarına ayırmak ve bölmek zorundadır. Doğal mekânın devamlılığı kesintiye uğratarak modernliğe ve postmodernliğe uygun bir sinema mekân yaratılmaktadır. Sınırlandırılmış bu mekân, "ötesi ve berisi" ile yakaladığı bütünlüğü kaybetmekte ve parça olarak değer kazanmaktadır. Bütünün yerini alan parça, sinemada mekânın yeni rolüdür. Ancak sinemada mekân sadece parçalarına

ayrılmamakta; aksine, daha farklı mekân parçalarıyla bir araya getirilerek kendine has yeni bir bütünsellik kazanmaktadır.

Bütünsel olarak algılanan sinemada mekân, aslında farklı parçaların birleştirilmesiyle ilgilidir ve bu durumdan kaçınmak mümkün değildir çünkü sinemanın neden olduğu mekân tecrübesi bunu dayatmaktadır. Dolayısıyla Tarkovski gibi düşünerek, sinema aracılığıyla insanı sonsuz mekânın içerisine yerleştirmek mümkün olmadığı gibi bütünün yerini daimi olarak parça aldığı için insanın dünyayla kurduğu o bütünsel ilişkinin sinemada mekân aracılığıyla gösterimi söz konusu değildir. Tüm bu süreç içerisinde sinemada mekân, tıpkı tezin ilk bölümünde değinildiği gibi, parçanın bütün içerisinde taşıdığı araçsal değerden kaynaklı olarak metaya dönüşür ve kendi gerçekliğini kaybederek istenen etkinin yaratılmasında bir unsur olarak kullanılır ve görselliğin parçası olarak filme dâhil edilir.

Gerçek mekânın araçsallaştırılması onun başka unsurlarında da açığa çıkmaktadır. Fiziksel mekân gerçekte yükseklik, uzunluk ve genişlikten oluşurken filmsel mekân bütün bunlardan yoksun kalarak bir kadraj içerisinde çerçevelenerek indirgenmektedir. Sezer Tansuğ'un ifadesiyle sinemada yapılan her halükârda bir indirgemedir çünkü üç boyutlu gerçeklik iki boyuta indirgenmektedir. Sinema elbette sadece boyutların indirgenmesi değildir ama ister istemez boyutları indirgemekte ve bu da önem arz etmektedir (Tansuğ, 1982, s. 314). Üç boyutlu olan dünya, görüntüde daima iki boyuta indirilir. Fotoğraf, sinema ya da tablo gibi tüm görüntülerde üç boyutlu dünya iki boyutlu düzleme aktarılır ama üç boyutlu bir izlenim yaratılmaya çalışılır (Brown, 2014, s. 41, 272). Sinemada üç boyuta dayalı mekânsal gerçekliğin yerini, iki boyutlu filmin mekânı almaktadır. O yüzden mekân yapısal olarak baştan aşağı değişmekte ve asli niteliklerini kaybetmektedir. "Geometrik uzam üç boyutlu, homojen ve sonsuz iken; görsel uzam iki boyutlu, heterojen ve görsel alanla sınırlıydı" (Kern, 2013, s. 207). Geometrik uzam bütünlüklü ve sonsuza doğru açılan bir yapıya sahiptir; mekân içerisindekilerle homojen ve doğal bir birliktelik yakalanır. Ancak görsel uzam kurgulandığı için asli bütünselliğini kaybetmekte, sınırlı hale gelmekte ve heterojen unsurların birlikteliğine sahip olmaktadır. Görsel ve daha özeldir sinemada mekân, ister istemez indirgemeci bir yaklaşımla yola çıkar ve sınırları belirlidir.

Normalde mekân üç boyutludur; uzunluk, genişlik ve yükseklik. Bir insan için fiziksel mekân somuttur ve çok kolay denetlenemez. Mekân içerisinde ani kesintiler yoktur ve aksiyonlar mekânı kesintisiz bir biçimde takip eder. Mesela bahçeden mutfığa doğru giden biri farklı mekânlar kat ederek yoluna devam eder ve gerçek hayatta bu durumun değişmesi söz konusu değildir. Bu örnekteki mekânsal mesafe ne küçültülebilir ne de genişletilebilir. Mekânın fiziksel açıdan sürekliliği kesilemez, bölünemez ve değiştirilemez. Ancak filmde mekân çok boyutluluğunu kaybederek iki boyutlu bir yansımasıyla gösterilir. Fiziksel mekân, yönetmenin isteklerine göre bölümlere ayrılır ve sınırlandırılır. Fiziksel mekân, filmin perdesiyle sınırlandırılır ve filmin hedefleri doğrultusunda görsel bir unsura dönüşür (Jacobs, 1994, s. 41-42).

Filmin sınırı, çerçevesi ve iki boyutlu oluşudur. Çerçeveleme yönetmenin, kamerayı, çerçevenin ikiboyutlu yapısı içerisinde bir bakış doğrultusunda konumlandırmasıdır (Özön, 2008, s. 12, 35). Bunu yaparken de kendi bakış açısından hareketle mekânı düz bir zeminde yeniden kurguladığı için mekân farklı boyutlarını kaybetmekte ve her daim parçalara ayrılmaktadır. Sinema fiziksel mekânı çerçeveleyerek ona farklı bir bağlam ve boyut yüklemektedir. Kendi asli bağlamından koparılan mekân, çerçeve içerisinde yeni bir bağlama

oturtulur. Zaten mekânı çerçevelemek onu bir yanıyla ön plana çıkartmak olduğu gibi asli bağlamından da kopartılması anlamına gelmektedir.

Gerçek fiziksel mekân, filmin mekânsal açıdan kullandığı ya da sömürdüğü hammadededir; basit bir unsurdur, her türlü ontolojik ve epistemolojik yargıdan bağımsız ve bağlamından koparılmıştır. Filmin asli mekânı artık çerçevelenen perdenin mekânıdır ve "... çerçeve içinde olanlar önemlidir, biricik film mekânı çerçeve mekanıdır, çerçeve mekanı sonsuz türde gerçek mekanın yardımıyla işlenebilir" (Burch, 1994, s. 125). Filmin mekânı ister istemez çerçevelenmek zorunda; çerçevelenen mekân da zorunlu olarak çevresinden yani bağlamından kopartılmaktadır. Böylece sinema, mekânı çerçeve içerisinde sınırlandırarak iki boyutlu bir görüntüye indirgemektedir. Sinemanın bu anlayışı ile modern dönemin çerçevelenmiş, sınırları çizilmiş ve önceden belirlenmiş mekânı örtüşmektedir. Sinemada mekân asli bütünselliğinden ve bağlamından koparılıp istenilen anlamın yüklenebileceği parçaya dayalı bir düzleme çekilmektedir. O yüzden farklı mekânlar arasında anlık geçişler sağlandığı gibi rahatlıkla da bütünlük yakalanmaktadır.

Sinemanın çerçeveleme mantığı kaçınılmaz olduğu için mekânın hem çekim hem de seyir pratikleri belirli çerçeveler içerisinde gerçekleşmektedir. Kamera bir çerçeveye sahiptir ve ele aldığı nesnesini ancak çerçeveleyerek bakışa sunabilmektedir. Kamera kadrajı vasıtasıyla çektiği her şeyi yapısal zorunluluktan ötürü bir çerçevenin içerisine sıkıştırılmaktadır. Kameranın zorunlu çerçevesi ile başlayan sürecin ardından sinema perdesi, televizyon ekranı, akıllı telefonlar ve tabletler de gelmektedir. Dolayısıyla çerçevelemenin mantığı hem çekimin hem de sunumun çerçevesi nedeniyle iki katlıdır. Sinemada çerçeve esas yapı taşı olduğu için her türlü anlamı, değeri ve bakışı yönlendirir.

Filmin temel yasası çerçevedir çünkü çerçeve aracılığıyla seyircinin dikkati yönlendirilir; neyi görüp neyi görmeyeceği belirlenir, "buraya bak, şimdi buna bak, şimdi oraya"; bazı şeyler içeri alınır, bazıları da dışarıda bırakılır. Çerçeve basit bir görüntüden öte olarak aslında bilgidir. Burada bilginin önem arz eden kısımları öne çıkartılırken bazıları da dışarıda bırakılır. Çerçeve vasıtasıyla seyirci belirli bir düzen içerisinde algılar. Çerçeve ile seyircinin dikkatini ve bakışını yönlendirmek isteyen yönetmen elindeki malzemeyi farklı bir bakış açısıyla sunar (Brown, 2014, s. 4, 15, 38, 54). Çerçeve teknik açıdan sinemanın bölünmez en küçük birimidir ve perdeye aktarılan görüntüye ancak çerçeveleme biçimleri ile farklı anlamlar yüklenir (Adiloğlu, 2005, s. 27). Çerçeve, sinemanın yapısal olarak vazgeçemeyeceği bir niteliği olduğu gibi her türlü unsurun özellikle de mekânın anlamını ve işlevini oluşturmaktadır.

Sinemada mekân her zaman sınırlandırıldığı için insanın mekânla kurduğu bütünlüklü ve sonsuz ilişki de parçalanır. Normal şartlar altında mekân, insanın içinde bulunduğu ve hayatını sürdürdüğü bir alan iken, sinemda mekân gösterinin zeminine dönüşür. Mekânın sinema açısından asli önemi ele alınan meseleleri görünür kılan bir arka fon olmasıdır. "Üstünde yer alan yatay ve dikey verilerden oluşan beyaz perde izleyicinin bakışlarını sınırlandırırken aynı zamanda imgeye plastik bir "biçim" kazandırmaktadır" (Metz, 2012, s. 17). Bu süreçte mekân asli varlığını ve önemini kaybederek araçsal ve estetik bir konuma indirgenmektedir. Hikâyenin arka fonu olarak mekân, parçalı, bütünsellikten uzak ve indirgenmiştir.



Sinema insanın mekân tecrübesini çerçeve içerisinde her zaman sınırlandırır ve etrafından yalıtırak yani “ötesi ile berisi”nden koparılmış yeni bir durum yaratır. Mekânın bağlamsızlığı ve yalıtılma durumu mutlak anlamda geçerli değildir çünkü mekân her seferinde yeni bir bağlam içerisine oturtularak etrafıyla ilişkili hale getirilir. Sinemada mekânın diyalektik yanı daimî bağlamsızlaştırma ve bağlam içerisine oturtmanın eşzamanlı bir biçimde gerçekleşmesidir. Sinemada mekânın sınırlandırılması çerçeveleme mantığından dolayı kaçınılmazdır ve bu durum modern ve postmodern mekâna çizilen sınır ile örtüşürken klasik mekân tecrübesinin dışındadır. Klasik dünyada fiziksel mekân ufuk noktasıyla birleşirken ve insanın gözü yettiğince sonsuzluğa doğru uzayıp giderken, sinemada mekân asli bütünselliğini, birliğini ve devamlılığını kaybedip daha parçalı ve eklektik bir form içerisinde yeniden sunulmaktadır. Zaten mekân, sinemaya ait tüm unsurlarda olduğu gibi yeniden sunum olduğu için parçaların belirli bir amaç doğrultusunda birleştirilmesiyle bütüncül bir mekân elde edilmektedir. Hâlbuki klasik fiziksel mekân doğanın bir parçası iken modern mekân tasarımı tamamen insan yapımıdır. Modern ve postmodern kentlerin her seferinde yeni baştan ve farklı bağlamlar içerisinde inşa edilmesi gibi sinemada da mekânsal parçalar yeni bağlamlar içerisinde bir araya getirilmektedir.

Sinemanın bu hareketli doğası daima bir ilişkisellik içerisinde açığa çıkar; her çerçeve bir sonraki çerçeveye bağlanır ve gelmekte olan çerçeveye birlikte yeni bir anlam kazanır. “Resim durağan bir şeyken sinema devingen bir şeydir. Dikdörtgen çerçeve resmi sınırlandırılmış, bir daha hiç değişmeyecek bir içeriğe mahkûm ederken sinemada her şey bu dikdörtgenin içinde olup bitmekte ancak dikdörtgen içindeki görüntüler sürekli değişmektedir” (Metz, 2012, s. 20). Sinemada çerçeve ve mekân, sabit bir zemin olmaktan ziyade hep bir sonraki çerçeve ve mekânla irtibatlı ve öncekini de yok eden bir özelliğe sahiptir. Yapısal olarak çerçeve sabit durmasına rağmen çerçevenin içindeki mekân hareketlenmekte ve akışkanlık kazandığı için mekân tecrübesi kayganlaşmaktadır.

Bu süreçte mekânda kopuşlar yaşandığı için mekân, kurgu yoluyla büyük bir anlatının bütünlüklü parçasıymış gibi seyirciye sunulmaktadır. Her bir parça, bütün içerisinde oynadığı rol ile değer kazandığı için sinema modern düşüncenin temsili haline gelir. Mekânsal parçanın bütün içerisindeki görevi, bir makinanın dişlisine benzemektedir. Tezin ilk bölümünde vurgulandığı gibi iletişimin sağladığı imkânlar doğrultusunda küreselleşen dünyada sanki sorunlar ve kopuşlar yokmuşçasına bir tablo çizilmekte; her unsur büyük birliğin bir parçası rolünü en verimli şekilde oynamakta ve en sonunda da bütünlüklü bir yapı ortaya çıkmaktadır. Modernliğin parçayı bütünün araçsal bir unsuru haline getirip verimli bir şekilde kullanma düşüncesi sinema açısından yapısal olarak geçerlidir ve bir yandan da postmodernliğin parçalı doğasına uygundur; istenildiği anda dağıtılabilen ve bir araya getirilebilen esnek bir postmodern yapı da sinemayla uyum göstermektedir. Dolayısıyla sinemanın mekânın tecrübesi hem parçayı hem de bütünü temsil ederek diyalektik bir özelliğe sahip olmaktadır.

Postmodern mekânlar nasıl dağılmakta, parçalanmakta ise sinemada mekân da çok parçalı yapıya sahiptir ama bir yandan da onlarca farklı mekân sanki tek bir mekânmişçasına birleştirilmekte ve bütünlüklü bir mekân tecrübesi yaratılmaktadır. Sinemada mekân modernliğin birlik, bütünlük ve tamamlanmışlık fikrine benzer biçimde hem parçalandığı hem de birleştirildiği, hem bağlamsızlaştırıldığı hem de yeni bağlamlara yerleştirildiği için

diyalektik bir nitelik arz etmektedir. “Sokaktaki insanın ya da uzmanların mekânı bir bütün olarak algulamalarını zorlayan bu parçalanmış ve boyutları değişmiş mekân, kavranması imkânsızlaşan bir mekânsızlaşma halidir” (Süalp, 2004, s. 262).

Postmodern mekânın yapısıyla sinemanın mekânı parçalara ayrıldığı ve devamlılık unsuru sentetik bir biçimde oluşturulduğu için birbirine benzemektedir. Modern mekânın olanca büyüklüğü onun anlaşılmasını zorlaştırırken postmodern mekânın parçalı yapısı anlamı ve anlaşılma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Sinema ise her iki mekân biçimini de bünyesinde barındırarak diyalektik bir yapı arz etmektedir. Bu yapının içerisinde mekân daima bir eşik vazifesi görerek hem ayrımı hem de birleştirmeyi sağlayarak diyalektik niteliğini bir kez daha öne çıkarmaktadır. Sinemada mekân ve perde ilişkisi benzer bir etki yaratarak, “burada” ve “orada” bulunmak arasındaki sınırı geçişken kılarak diyalektik bir niteliğe sahip olmaktadır.

### 3.3.2.1. “Burada” ve “Orada” Olmak

Film ile izleyici arasındaki asli mekânsal sınır sinema perdesi olmakla birlikte aslında perde, mekânı hem ayırmakta hem de birleştirmekte ve “burası ile orası” arasındaki mekânsal sınırı katılaştırdığı gibi geçişken bir hale de getirmektedir.

... perdeler gizler ve korur, ama aynı zamanda açar ve yansıtırlar. Perdeler, bir şeyin geçebileceği ama aynı zamanda bir şeyleri dışarıda bırakabilecek (yarı-geçirgen) zarlardır: süzgeç ve filtre gibi davranırlar. Rijit ve katıdırlar, ama aynı zamanda hareketli ve esnek olabilirler. Perdeler aslında bizimle dünya arasında duran, bizi aynı anda hem koruyan hem erişime açan şeylerdir ... (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 76).

Sinema perdesi, mekânı mesafeli ve uzakta tutarken, bir yandan da açığa çıkartıp yakına getirdiği için geçirgen ve hareketli bir sınırdır. Binlerce kilometre uzaklıktaki mekânı aşırı derecede yakınlaştırabildiği gibi çok yakındaki bir mekânı da fazlasıyla uzaklaştırabilir. Perde ya da ekran yarı geçirgen olduğu için diyalektik bir yapıya sahiptir; insanı hem korunaklı bir mesafede tutar hem de filmin içine dâhil eder. “Yine de perde/screen, bir uzamı bölerek (örneğin bir paravan koyarak) bir şeyi ya da birini gizleyen bir düzenlemeyi belirtir. Bu anlamda perde bir şeyi sergilemenin, bir şeyi görünür kılmak yahut yaklaşırmanın, tam karşıtı bir anlama gelerek emniyetli bir mesafeyi korumaya işaret eder” (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 75). Sinema perdesi mekânı bölmekte, sergilemekte, güvenli bir uzaklıkta tutmakta ve dâhil ettikleri kadar dışlamaktadır da. Dolayısıyla perde sadece ayırmanın değil birleştirmenin de mekânı haline gelerek çift taraflı bir görev ifa etmektedir.

Eşik bir mekânı terk edip diğerine geçmeyi imlediği gibi çift yönlüdür, hem birleştirir hem de ayırır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 70, 73). Bu bağlamda film perdesi eşik görevi görerek hem bu dünyaya hem de sinema dünyasına aittir, hem içerisidir hem de dışarısidir; hem burasıdır hem de orasıdır. Sinemanın mesafeye dayalı mekân tecrübesi zaten hem içeride hem de dışarıda olmayı imlemektedir; olayların içerisinde olmak ama bir yandan da büyük bir güvenlik duygusuyla dışarıda kalmaktır. Sinema, seyirciyi olaylara dâhil etmekle birlikte hep büyük bir mesafe içerisinden işlediği için sinemada mekân ne buraya ne de oraya ait olabilmektedir. Elsaesser ve Hagener’in deyişiyle film “pek de burada değil”dir ama aynı zamanda “pek de orada değil”dir. Film bir eşik ve geçiş uzamı olarak aradadır (2014, s. 75). Bu

durum sadece sinema perdesiyle ilişkili olmadığı için bizatihi filmin kendisi mekânsal açıdan hem “burada” hem de “orada”dır.

Sinemada, projeksiyon, perde ve seyircinin kendine özgü düzenlenişi, optik perspektifin ‘merkezleme’ etkisi ve filmsel anlatının odaklama stratejileriyle birlikte seyircinin sınımsız bağlanmasının sağlanmasıyla yahut bu kumpasa sokulmasıyla yetinmez, onu trans benzeri bir hale sokar, bu hal de ‘oradaki’ ile ‘buradaki’ arasında ayırım yapmayı güçleştirir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 134).

Filmin mekânı “orada olmak” ile “burada bulunmak” arasındaki sınırı hem saydamlaştırır hem de güçlendirir. Seyircinin tecrübesi görünür düzlemde “orada olmak” ile gerçekleşmektedir ancak bir yandan da “burada bulunmak”tır. Filmin özdeşleşme pratikleri kendisini ne kadar güçlü bir biçimde var ederse orası ile burası arasındaki sınır saydamlaşır ve kişi buradaki varlığını unuttur. Klasik sinema salonu düzeni zaten seyirciyi burada değil de orada olmayı sağlayacak şekilde kurmaktadır. Gelecek bölümde bu olguyu tartışmaya açan *Kahire’nin Mor Gülü* filmi incelenecektir.

### 3.3.2.2. “Kahire’nin Mor Gülü” Filmi Örneği

Filmin hem “burada” hem de “orada” olması bağlamında Woody Allen’in 1985 yılında çektiği *Kahire’nin Mor Gülü* filmine bakılabilir. Ekonomik krizin yaşandığı dönemde, bir kadın hayatın tüm dertlerini bir süreliğine de olsa unutmak için sık sık sinemaya gider ve kendisini filmsel sürece kaptırır. Film kadın için hayatın yerini alan bir unsur olmaya başlar ve çalıştığı iş yerindeki arkadaşı ile olan konuşmalarında filmin dünyasına duyduğu aşkı ifade eder. Süreç içerisinde kadın kocasından kopma noktasına gelir, işinden kovulur ve her gün aynı filme gitmeye başlar; beşinci kez filme gittiğinde başroldeki erkek oyuncu onu fark eder, konuşmaya başlar ve filmin mekânını terk ederek sinema salonuna yani gerçek mekâna dâhil olur. Kadının en umutsuz olduğu ve hayatla kurduğu sahici ilişkinin bozulduğu bir anda, her şeyin yerini filmin dünyası ve mekânı alır. Kadın şaşırılmış vaziyette durumu anlamaya çalışırken, başkahraman, artık özgür olduğunu ve filmde olanların filmde kaldığını söyler. Sinema salonunda perdede kalması gerektiği düşünülen bir unsur yani başkahraman, eşiği yırtıp atarak içerisi ile dışarısının ya da burada ile orada olmanın farksızlaştığı yeni bir durum yaratır. Filme ait mekânsal tecrübe filmin dışına açılarak gerçek mekâna uzanır. Süreç içerisinde bu karmaşa iyice ilerleyerek burası ile orası arasındaki çatışmanın dozu artar.

Mesela başkahraman, evleneceği kadınla ilgili olarak “Ben buradayım, o da orada” diyerek mekânın farklılaştığını ve ayrıldığını ima eder. Filmdeki karakterler ise yaşanan olaya şaşırır, filmin devam edemeyeceğini söylerler ve salondaki sorumlu kişilerle konuşmaya başlarlar. Süreç içerisinde filmin mekânı ile gerçek mekân birbirinden ayıramaz hale gelmiştir; perde ayırıcı bir eşik olma vasfını iyice yitirerek birleştirici bir rol oynamaya başlamıştır. Filmin karakterleri ile perdede filmi izleyen seyirci arasındaki atışmalar perdenin geçiren bir eşik olduğunu göstergesidir.

Filmdeki karakterler olayları ve oyuncunun gidişini tartışmaya devam ederler. Film kendi özgün ve sabit metnini yitirmiş bir vaziyettedir; karakterler, başkahramanın neden gerçek dünyaya gittiğini anlamaya çalışırken, bir yandan da gerçek hayatın hikâyesi devam eder. Perde, gerçek ile hayali mekân ayırımlarını ortadan kaldırıp tecrübeyi kırılmaya uğrattığı için

perdedeki film olduğu yerde kalmış ve karakterler başkahramanın dönmesini beklediği için film devam edemez bir haldedir. Bundan ötürü perdedeki kahramanlar seyirci ile tartışmaya ve perdenin fiziksel varlığı iki farklı mekânı ayırmaya yetmeyerek geçirilen bir hal almaktadır.

Hikâye ilerlerken başkahramanın gerçek dünyaya ayak uyduramadığı görülür. Mesela sevdiği kadınla birlikte yemek yemeye giderler ama yemeğin parasını ödeyemez çünkü cebindeki paralar gerçek değildir. Restoranttan kaçarlar ama bindikleri araba çalışmaz çünkü arabaların anahtarsız çalışmadığını bilmiyordur. Gündelik hayatın birçok alanını sıkıcı ve kötü bulur. Başkahraman için hikâye zorlaşmasına rağmen olağanüstü romantik bir tavır takınarak, kadına, sevgilerinin onlar için yeterli olduğunu söyler ama dünyanın gerçeğine daha hâkim olan kadın için bu inandırıcı değildir. Dolayısıyla gerçek mekân ile filmin mekânı arasındaki ayrım durmaksızın vurgulanır.

Her iki mekânda bulunanlar birbirleriyle etkileşim halinde olduğu için filmin mekânı ile gerçek mekân birbirine müdahil olur. Mekânsal tecrübenin iç içe geçmesi o kadar ileri noktalara taşınır ki karakteri canlandıran gerçek kişi ile filmde kaçan başkahraman birbirini bulur ve gerçek kişi, kahramanı filme dönmesi için ikna etmeye çalışır. Bir yandan da filmdeki diğer karakterler ile birçok insan konuşmaya ve olay aydınlatılmaya çalışır. Sinemada perdenin güvenli ve mesafeli alanı postmodern tecrübeye uygun biçimde geçişkenlik ve akışkanlık kazanır.

Oyuncu, perde dışındaki gerçek hayatı öğrenmek ister ama bir türlü öğrenemediği için gün geçtikçe daha fazla zorlanır; film ile hayat arasındaki sınır aşılmış olmasına rağmen aralarındaki ayrım keskinleştirilir ve farklılıklar vurgulanır. Başkahraman, kadının kocasıyla kavga eder ve dayak yemesine rağmen hayali olduğu için kendisine bir şey olmadığını söyler ama gerçek dünyanın sertliği karşısında çaresiz kalır. Kadın da bunu fark ettiği için perde dışında var olamayacağını ona ifade eder. En sonunda kadını da alarak gizlice film salonuna gelir, oradaki karakterlerle konuşmaya başlar ve birlikte filme dâhil olarak mekân tecrübesini tersinden inşa eder. Bu sefer de “burada” değil “orada” yani filmin mekânında olaylar yaşanır. Gerçek yaşamın yükünden kaçarak filmin dünyasında yaşamaya başlarlar. Bir süre boyunca her şey iyi giderken gerçek kişi sinema salonuna gelir ve hem kadını hem de başkahramanı ikna ederek her şeyin sorunsuzca kendi yerine, sınırlarına yani mekânına dönmesini sağlar.

Filmin sonunda eski düzenin, perdenin ve gerçeklik düzlemlerinin yerlerine oturması sağlanır. Filmin ikna sürecinde gerçek kişinin kadını kandırmasının anlaşılması ile kadın kaybettiği umudu tekrar sinema salonunda aramaya başlar. Bütün film boyunca gerçek ile kurmacanın ya da hayali olanın mekânı birbirine karışmış olmasına rağmen, Woody Allen’ın filmin sonundaki tercihi gerçekten yanadır. Gerçek olduğu düşünülen kişiye ve onun aşkına inanılır ama o da bir hayal kırıklığı yaratarak gerçeğin acı yüzünü göstermiş olur ve perdenin birleştirmekten daha çok ayırt edici yanı vurgulanarak film sona erer.

Filmde perdenin mekânsal açıdan eşik görevi gördüğü, geçirgenlik kazandığı ve içerisi/burada ile dışarısı/orada arasındaki farkı saydamlastırıldığı görülmektedir. Güvenlikli mekân tecrübesinin, orada yani perdede gerçekleşmesi durumu filmde kırılmaya uğratarak bir yanılısına yaratılmaktadır. Ancak Kahire’nin Mor Gülü filmini izleyen gerçek insanların tecrübesi değişmemektedir çünkü tüm yaşananlar hala perdede ve filmin mekânı içerisinde gerçekleşmektedir. Filmde mekân kendi içerisinde ikiye ayrılmakta ve gerçek seyircinin

tecrübesi değişmeden olduğu gibi kalmaktadır. Tüm bu karmaşa ve iç içe geçme hali fiziksel mesafenin yok edilerek sinemaya ait mesafenin var edilmesiyle ilgilidir. Sinema evreninin içine ne kadar girilirse girilsin, mekânsal ayrımlar ve mesafe her zaman kalacaktır çünkü kurgusal olan kendisini hissettirecektir. Normal şartlar altında mesafeyi ayarlayan insandır; onun bedensel hareketleri ve gözü ile mesafe belirlenir. Sinemada durum değişmekte ve bedene dayalı mekânsal hareketin yerini kamera ve onun hareketi aldığı gibi insan gözünün yerini de kamera almaktadır. Kameranın her hareketi insanın bakışını, mekân içerisindeki konumunu ve mesafesini belirlediği için insanın bedensel tercihleri kişisel olmaktan uzakta, önceden kurgulanmakta ve bedensiz bir bedenleşme tecrübesi yaşanmaktadır. Gelecek bölümde bu bağlamda *Arka Pencere* filmi incelencektir.

### 3.3.2.3. “Arka Pencere” Filmi Örneği

Objektif, insanın dünyayı algılama biçimini değiştirir. Objektifin odak uzunluğu yani geniş ya da dar açılı olmasına göre insanın algı kalıpları dönüşür. Mesela kısa odaklı objektif ile çok geniş bir görüş açısı sağlanırken, uzun odaklı objektif ile teleskop ve dürbün gibi görüş açısı daraltılır (Brown, 2014, s. 7). Çok geniş bir objektif, perspektifte derinliği artırır. En önden arkaya doğru giden nesnelere birbirine daha uzakmış gibi görünmeye başlar ve bu derinlik duygusu farklı psikolojik anlamlara sahiptir. Objektife doğru gelen ya da objektiften uzaklaşan hareketlerin hızı artar, uzam genişler ve uzaktaki nesnelere çok küçülür. Tüm bu süreç seyircinin filme dâhil olmasının imkânını sağlar. Eğer objektif daha da büyütülürse nesnelere, özellikle de kameraya yakın olanlar bozulmaya başlar. Uzun odaklı objektifler, geniş odaklı objektiflere göre mekânı sıkıştırır, alan derinliğini azaltır ve hareketleri yavaşlatır. Mekânı sıkıştırmak klostrifik etkiyi artırır, uzaktakileri yakın gösterir ve hareketin yoğunluğunu artırır (Brown, 2014, s. 55-56).

Geniş açılı objektifler, geniş bir alanı gösterir ve hareketin hızını da değiştirir. Objektife doğru gelen ya da uzaklaşan her türlü nesnenin hareketi hızlanır. Normal objektifler insan gözüne en yakın olanıdır ve genelde yakın planları çekerken kullanılır. Uzun odaklı objektifler, bir diğer adıyla da teleobjektifler ise çok dar bir görüş açısına sahip olduğu için mekânı sıkıştırır. Bu objektifte arka plan iyice ön plana yaklaşır; hareketler değişerek sanki zorlukla ilerleniyormuş gibi gözükür. Yakın planlarda kullanımı tercih edilmez ve alan derinliğini aşırı derecede azaltır (Mercado, 2018, s. 28-29). Objektifler bu kadarla sınırlı değildir ve birçok farklı kullanımı da mevcuttur. Ancak en temel kullanım biçimleri yukarıda değinildiği kadardır. Görüldüğü gibi objektifin kullanılma şekli insanın hem zaman içerisinde açığa çıkan hareketlerini hem de mekân pratiğini tamamiyle değiştirir.

Objektif vasıtasıyla mekânın bazı noktaları bilerek daha iyi ya da kötü de gösterilir. Bu durum insanın temel algılama ve dikkat pratiklerine benzer. Mekân, kameranın netliği yoluyla seyircilere bozularak ya da keskinleştirilerek sunulabilir. Olağan kamera teknikleri ve hareketleri bile insanın mekânla kurduğu ilişkiyi filmsel süreçte köklü bir biçimde değiştirebilir. Filmin mekânı üzerinde yapılan bu türlü müdahaleler fiziksel mekân için geçerli değildir çünkü fiziksel mekân ne küçültülebilir ne de büyütülebilir; mekânın fiziksel özellikleri ne ise o olarak vardır. Bu süreçte sinema postmodernliğe benzer biçimde, bakış açılarını çoğaltarak mekânı hareketlendirmekte ve boyutlarıyla oynamaktadır.

Filmik mekân, perdedeki zamanın gerçek zamanı bozma yöntemine benzer bir yolla gerçek mekânı bozar. Bu filmin yapımcısına mekânsal gerçeği parçalama ve kendi amacına uygun biçimde yeniden kurma olanağı sağlar. Film kamerası fiziksel mekanla sürekli uğraşır, bütünü içinden bölümler ve alanlar seçerek bunları değişik mekânsal uzaklıklardan ve bakış noktalarından görüntüler. ‘Uzak çekim’, ‘orta çekim’ ve ‘yakın çekim’ terimleri, kamera ile konu arasındaki mekânsal uzaklık tarafından adlandırılır. Bu kamera pozisyonlarının her biri mekânsal gerçeğin değişik bir bölümünü gösterir. Bütünü parçaları olan bu bölümler, gerçek mekânsal boyutlara dikkat edilmeksizin, konuya fiziksel sınırlılıklar sağlar. Konuyu değişik bakış noktalarından yapılan çekimlerle görüntülemek, konuyu çok boyutlu gösterir (Jacobs, 1994, s. 43).

Farklı çekim uzaklıkları farklı mekânlar ve deneyimler yaratır. Uzak çekimler mekânı daha büyük bir bütünü parçası kılarken, orta çekimler mekânı daraltırken, yakın çekimler ise ele alınan nesneyi çevresiyle olan bağlarından epey uzaklaştırır. Mekân, kameranın bakışıyla birlikte daralmakta ve bütünlük duygusu dağılmaktadır. Sinemada mekân, farklı kamera açıları ve ölçekleriyle istenildiği gibi değiştirilmektedir. Farklı uzaklıklardan gerçekleştirilen çekimler mekânla kurulacak ilişkiyi belirlemektedir. Jacobs’un değindiği uzak, orta ve yakın çekimin yarattığı mekân tecrübesi de farklı olacaktır. Zaten fiziksel mekân kendi gerçek boyutlarıyla ve bütünlüğüyle sinema perdesine yansıtılamayacağı için mekân elbette parçalanıp sınırlandırılmak zorundadır. Mesela uzak çekim mekânı olanca bütünselliği içerisinde filme taşırken mekânda yer alan unsurları ya da ince detayları görünmez kılar; orta çekim mekânı daha çok sınırlandırmakta, dolayısıyla bütünlüğünü bozmakta ama detaylara daha çok vakıf olunmasını sağlamaktadır. Yakın çekim ise mekânın görülebilirliği açısından gerekli olan mesafeyi ortadan kaldırarak neredeyse mekânı yok etmekte; parçayı bütün haline getirmekte ve sadece detayları görünür kılarak mekânın bütünselliği içerisinde algılanmasını imkânsızlaştırmaktadır.

Kameranın mekânla kurduğu mesafeye dayalı ilişki mekânın boyutlarını baştan aşağı değiştirmektedir. Kameranın mekâna yakınlığı ya da uzaklığı mekânın boyutlarını ve tecrübe edilme şeklini dönüştürmektedir. Yakın çekimler mekânı parçalarken, içinde bulunduğu bütünden ayırırken, genel çekimler mekânı, bağlamı ve bütünselliği içerisinde daha çok sunmaktadır. “Görüntünün alanı kameranın nesneye olan uzaklığına bağlıdır. Gerçek yaşamdan görüntüye taşınacak bölümler küçüldükçe kameranın nesneye daha yakın olması gerekir ve nesne de görüntüde daha büyük olarak ortaya çıkar ya da bunun tam tersi olur” (Arnheim, 2010, s. 22). Arnheim’in de ifade ettiği gibi görüntünün mekânsal hacmi tamamen kameranın konumuyla ilişkilidir. Kamera nesnesine yaklaştıkça bütünlük duygusu ve mekân kaybolurken, kamera uzaklaştıkça mekân büyümekte ve hacim kazanmaktadır. Bu yüzden uzak, orta ya da yakın çekimler filmde inşa edilecek mekânı belirlemektedir.

Sinemada mekân, farklı boyutlarda ve açılarda yeni bir deneyime imkân tanımaktadır. Film vasıtasıyla elde edilen deneyim, mekânın fiziksel gerçekliğiyle uyum göstermez çünkü hiçbir film mekânı olduğu gibi gösterme imkânına sahip değildir. Ancak burada sinemanın farklı imkânları beraberinde getirdiği unutulmamalıdır. Sinemada mekâna hiç olmadığı kadar yaklaşılabilen, aşırı yakın ya da genel çekimlerle mekânın farklı unsurları ön plana çıkartılabildiği için mekân hareketlenmekte, klasik sabitliğinden uzaklaşarak postmodern kentlerin hareketli ve parçalı ruhuyla örtüşmektedir.

Sinemada mekân hep bir adım uzakta durmakta ve tüm boyutlarıyla kavranamamaktadır. Mekân içerisindeki ilişkilerin de benzer biçimde anlamlandırılabilmesi için sahneler genellikle

geniş çekimlerle başlar. Böylece seyirci açısından mekân aşinalık kazanır; yabancılık duygusu azalır, neyin nerede olduğu bilinir hale gelir. Geniş çekimlerden sonra yakın çekimlere geçiş yapılır. Eğer direkt olarak yakın çekimlerle sahne sunuluyorsa ya gizem yaratılmaktadır ya da sadece olayın bir noktasına odaklanılarak mekânda bazı noktalar es geçilmektedir. Sinema her türlü nesneyi ve olguyu, farklı çekimler ile bağlamından kopartarak ayrıcalıklı bir önem atfeder.

Devasa büyüklükteki mekânlar, çekim ölçekleri ve belirli hileler yoluyla küçültülmekte veya büyütülmekte; mekânlar parçalarına ayrılmaktadır. Mesela çok büyük mekânların anlaşılabilmesi için mekânın bölünmesi, parçalara ayrılması gerekir; yoksa seyirci açısından anlaşılabilir bir alan olarak kalacaktır. Genel çekimle başlayan bir sahne gittikçe yaklaşan çekimlerle devam ederek gizli ya da köşede kalmış olan ön plana çıkartılır; mesela yakın çekimle mekânın bir bölümü büyüdüğü ve genişlediği için geniş çekimin sonsuz mekânı, yerini yakın çekimde sınırlandırılmış ama odaklanılmış bir mekâna bırakır.

Sinemada yakın çekim ele alınan nesneyle hem aşırı yakın olmaya hem de boyutun büyüklüğü altında ezilmeye neden olur. Mesela bir yüzün yakın çekimi ile yüz hem çok yakındır hem de çok büyüktür. Yakın çekim uzaklaşmaya izin vermediği için bir boşluğa neden olur. Bu noktada uzam seyirciyi hapseder çünkü seyirci nesneyle arasına bir mesafe koyamadığı için oran duygusunu tamamen yitirir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 154). Yakın çekim ile mekânın bütünü yok olmakla birlikte bir parçası biricikleştirilerek seyircinin orada sıkışmasına neden olmaktadır. Bunların dışında yakın çekimin doğurduğu belirli mekânsal sorunlar da vardır.

Her şeye karşın yakın planın ciddi bir sakıncası vardır. Nesnenin içinde bulunduğu ortam ya da nesnenin üstlendiği rol açısından seyircinin kafasını kolaylıkla karıştırabilir ... Yakın planların çok fazla olması izleyicinin sıkıcı bir belirsizlik ve konumsuzluk duygusuna kapılmasına yol açar kolayca. Bu nedenle yönetmen, yakın planları yalnız kullanmaması gerektiğini, genel duruma ilişkin gerekli bilgiyi verecek olan genel çekimlerle bir arada kullanmak zorunda olduğunu anlayacaktır (Arnheim, 2010, s. 70).

Bu yüzden geniş ve yakın çekimler birlikte kullanılır; seyircinin mekân içerisindeki konumunu ve sahnedeki ilişkileri anlamlandırması sağlanır. Geniş-yakın-geniş çekim olarak ilerleyen bir sahnede seyirci hem mekânı hem de mekân içerisindeki tüm unsurları rahatlıkla konumlandırabilecektir. Sadece yakın çekimin kullanıldığı sahnelerde bütün hakkında en ufak bir fikir sahibi olunamayacağı için seyircinin tecrübesi de karmaşık olacaktır.

Alfred Hitchcock'un 1954 yapımı *Arka Pencere* (Rear Window) filmi sinematografik unsur olarak kameranın kullanılma biçimleri açısından incelenecektir. Film açılış yazıları ekranda akmaya başladığı an itibariyle seyirci olanları bir pencereden izlemektedir. Yazıların bitişi ile açılış sekansında küçük bir kesme yapıldıktan sonra sahnede herhangi bir kesme yapılmadan devamlılık sağlanarak pan ve tilt hareketleriyle çekim sürdürülür.

Tilt hareketi, kameranın konumu değiştirilmeksizin aşağı ya da yukarı çevrilmesidir. İnsan hayatı genel olarak yatay bir düzlemde geçer ve filmlerde tilt dikey bir hareket olduğu için pandan daha az kullanılır. Tiltin ve genel olarak kameranın sabit konumu standart film çekimi ile ilişkilidir. Bu düzende kameranın yerleştirilebileceği alanlar sınırlıdır (Brown, 2014, s. 212). Tilt kameranın sabit bir durumda iken fiziksel açıdan aşağı ya da yukarı dönmesidir. Kameranın bu dönüş hareketi ile sahnenin tüm alanı dikey olarak gösterilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 495).

Arka Pencere filmi kameranın ve seyircinin eşitlenen konumu ile ilişkili bir biçimde ele alınmaktadır. Filmin açılış sekansında tüm mekân kesme yapılmaksızın yatay ve dikey kamera hareketi doğrultusunda bir bütünlük içerisinde gösterilir. Seyircinin mekân deneyimi tanıtım çekimleri ile önceden tüm soru işaretleri ortadan kaldırılarak inşa edilir. Genel tanıtıcı çekimin ardından yakın çekimlerle mekânsal bütünlük parçalarına ayrılarak detaylar üzerinden devam edilir. Dış mekânın yerini iç mekân aldığı da karakterin odası yakın çekimlerle detaylıca gösterilir; genel mekân yerine daha küçük ölçekli mekân birimleri üzerinden ilerlenir. Filmin geçeceği mekân, karakterin evinin içerisinden gerçekleştirilen bütünlüklü çekimlerle gösterilir. Bu sahnede kamera sabit bir koltukta oturan seyircinin gözü gibi tüm alanı tarar. İnsan gözü mekânla nasıl kesme yapmadan devamlılık içerisinde ilişki kurarsa, yönetmen de kameranın kullanımında benzer bir tercihe yönelir.

Filmin mekânı, karakterin oturduğu yer ile belirlenir; bu yer aynı zamanda sinema salonundaki seyircinin konumuyla benzerdir ve her şeye bir pencerenin/perdenin ardından bakar gibi bakmaktadır. Hem mekân hem de göz ilişkisi klasik sinema seyircisinin konumu ile eşleştirilir; karakterin kırık bacağı ile hareket etme imkânının azaltılması da buna hizmet eder. Sinema salonunda fiziksel hareketi ve bakışı ekranla kısıtlanmış bir seyirci gibi karakter de hareket edememekte, her şeyi bir pencerenin ardından izlemektedir. Seyircinin film tecrübesi bir mekân içerisinde kameranın gösterdikleri ile sınırlıdır. Sinema salonundaki perde ile karakterin evinin pencereleri arasındaki ilişkiden hareketle seyir deneyiminin her zaman için bir çerçeve/perde içerisinde gerçekleştiği görülür. Bu durumun çağdaş örnekleri olarak bilgisayarlar, tabletler ve akıllı telefonlar ele alınabilir. Ancak seyretme araçlarının ve seyir pratiklerinin değişmesine rağmen mekânın çerçeveleme mantığı değişmemektedir.

Filmin açılış sekansının ardından adamın evinin içine girilir ve bu sefer de betimleyici yakın çekimlerin gerçekleştirildiği görülür. Adamın kim olduğu ve hayatında kimin olduğu bu çekimler vasıtasıyla adım adım kurulur. Bu sahnede çekimler arası geçişler kesme ile sağlanmaz; kameranın hareket etmesi ile nesnelere arasında gezilir ve filmin açılışındaki sabit kameranın konumu değişir. Adamın konumu daima pencerenin önündedir ve bu süreçte diğer insanların hayatlarına seyirci olarak dâhil olur. Genellikle yakın çekimler ile diğer dairelere ve oralarda neler olup bittiğine bakılır.

Adamın her türlü olaya mesafe içerisinden yaklaşması ile seyircinin mesafe tecrübesi aynıdır çünkü yaşananlara dışarıdan bakmakta ve dâhil olamamaktadır. Ancak filmin mesafeye dayalı dışarıda kalma halinin yarattığı problem, daha önce de değinildiği gibi, “orada olmak” ile “burada bulunmak” arasındaki sınır olduğu için, bu durum birçok sinematografik yöntemle ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır. Arka Pencere filminde Hitchcock, öznel kamera (subjective camera) ve bakış açısı (point of view) çekimlerini seyirciyi filme dâhil etmek ve aradaki mesafeyi yok etmek için sık sık kullanır.

Bakış açısı, sahnedeki bir oyuncunun bakış açısı ile kaydedilir ancak öznel ve nesnel arasında bir yerde durur. Bakış açısı, nesnel çekimin öznel çekime en yakın olduğu yerdir. Sahnedeki oyuncunun hemen yanına kamera konur ve öznel çekimdeki gibi oyuncunun gözünden görülmez ama bakış açısından görülür. Kamera nesnel bir açıda olduğu için merceğe doğrudan değil, kameranın hemen yanına bakılır. Bu kamera açısı seyirciyi filme dâhil etmek için kullanılır; seyirci oyuncunun hemen yanındadır ve özdeşleşme duygusunu güçlendirir



(Mascelli, 1965, s. 22-23). Bakış açısı, kameranın bir karakterin/oyuncunun gördüğüne benzer şekilde görmesidir. Sinemanın temelinde zaten kamera izleyicinin gözü olur ve neyi nasıl çekerse, seyirci de öyle algılar. Bakış açısında ise oyuncuyla yakınlaşarak filme dâhil olma söz konusudur. Bakış açısı planının kullanımından önce daima karakterin baktığını gösteren bir plan vardır. Bu planın ardından bakış açısı planı kullanılır çünkü seyirci bakışın kime ait olduğunu öğrenir (Brown, 2014, s. 10, 31). Bakış açısı çekiminde kamera, yaklaşık olarak karakterin gözlerinin yanına konur ve karakterin gördüğüne benzer bir bakış elde edilir. Bu çekimin kullanımından önce ya da sonra bir kesme yapılır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 490).

Bakış açısının ilk kullanıldığı sahnede adam sevgilisi ile öpüşmektedir. Bu sahnede önce nesnel çekim ile ikisi, sonra adamın tekli çekimi ile kadına bakışı, adamın konumunu paylaşan kameraya doğru öpmek için yönelen kadın ve en sonunda da yakın çekimle öpüşen çift gösterilir. Birkaç defa kesmenin yapıldığı sahnede olay farklı noktalardan gösterilerek seyircinin bu duygusal sürece dâhil olması sağlanır. Film ilerledikçe benzeri kamera kullanımları tekrarlanır. Kurgu yöntemi olarak açılma-kararma ile zaman-mekân pratiklerinin değişimi sağlanır. Bir sahnede adam gene olayları uzaktan izlerken saate ayrıntı çekim ile geçilir ve saatin 01:55 olduğu gösterilir. Detay çekim uzun tutulmaz ve kararma ile sahne bitirilir. Sahnenin karanlık halinden açılmaya geçişi ile kamera hala saati göstermektedir ama bu sefer saatin 02:35 olduğu görülür. Çok basit bir kurgu yöntemi olan açılma-kararma ile zamanda ilerleme sağlanmış ve aradaki zaman dilimi eksik bırakılarak atlanmıştır.

Filmdeki birçok olay pencereler içerisinde gösterilir; başka evlerin dikizlendiği sahnelerde yakın çekimler ile camların içerisindeki olaylara şahitlik edilir. Kameranın kadrajı ve camların çerçeveleri ile mekân üst üste iki kez sınırlandırılır. Dış mekânın yani avlunun çekildiği sahnelerde genelde kesmelere yer verilmezken bunun ana nedeninin adamın bakışları ile örtüşmek olduğu bellidir çünkü gözün mekânla kurduğu devamlılık ilişkisi kesintiye uğratılmaz, açılış sekansından sonraki çekimde olduğu gibi kameranın pan ve tilt hareketi ile mekânda gezinilir. Ekran ya da perde karşısındaki seyircinin konumuna benzer konum sürdürülür ve adam oturduğu yerden tüm olayları izlemeye devam eder.

Ancak insan gözü ile kamera arasında doğrusal bir ilişki kurulması sadece basit teknik yöntemlerin ötesinde kameranın mekânla kurduğu ilişki içerisinde gözün kurallarına riayet etmek içindir. Bu sahnelerde mekânın devamlılık üzerinden inşa edilerek gerçeklik duygusunun artırıldığı görülür. Mekânın bütünlüğü parçalanmaz, yakın çekimlerde bile kesme yapılmadan kameranın kesintisiz akışı sağlanarak adeta bir göz gibi mekân içerisindeki devamlılığı sağlanır. Günler aynı şekilde devam ederken, adamın pencere önündeki yeri ve dikizleme biçimleri ile mekânsal tecrübe pek değişmez. Ancak dürbünün gelişi ile hem bakış hem de mekân dönüşüme uğrar çünkü öznel ve nesnel kamera kullanımının birlikteliğine geçilir.

Öznel kamera açısında olay, kişisel bir bakış aracılığıyla sunulduğu için seyirci filme dâhil olur. Oyuncunun kamera merceğine bakması ile oyuncu yani seyirci göz göze gelir. Öznel kamerada seyirci, kamera vasıtasıyla sahnenin bir parçası olur. Kamera seyircinin gözleri olur; basit bir gözlemci olmak yerine sahnenin içinde olur. Öznel çekimler genellikle nesnel çekimlerle birlikte kullanılır çünkü seyircinin kiminle özdeşleştiği konusunda kafa karışıklığına izin verilmek istenmez. Bu süreçte oyuncu ile kamera bütünleşir ve diğer oyuncular da kamera ile

iletişim kurarak doğrudan merceğe bakarlar. Öznel kamera seyirciyi filme duygusal olarak dâhil etmek için kullanılır (Mascelli, 1965, s. 14-20).

Öznel plan, seyircinin olayları bir karakterin gözleri ile görmesini sağlar. Karakterin duygusal ve ruhsal durumu ile seyirci özdeşleştirilir. Öznel plan boyunca seyirci olayların bir parçası olur ve bu planın en ayırt edici yanı diğer karakterlerin kameranın objektifine bakarak izleyici ile doğrudan bir etkileşim kurmasıdır. Ancak öznel planlar uzun süre kullanıldığında izleyici rahatsız olur, konumunu yadırgar ve özdeşleşmeden kopar çünkü tepkileri gösteren planların eksikliğinden ötürü nasıl tepki vereceğini bilemez. O yüzden öznel planlar dramatik etkiyi artırmak için izleyicinin kısa bir süreliğine karakterin yerini alarak olayları farklı bir şekilde kavramasını sağlayacaksa kullanılmalıdır (Mercado, 2018, s. 99).

Filmlerde genelde kamera, “her şeyi bilen” anlatıcı konumundadır. Her şeyi bilen anlatıcı hikâyeye dâhil olmaz ama olan biteni de tamamıyla görür. Öznel plan ise kameranın karakterlerden birinin yerini alması ile gerçekleşir. Öznel planda kamera karakterin yerini aldığı için karşıdaki oyuncu konuştuğu esnada onun gözüne yani doğrudan objektife bakar. Bu düzende kamera yani objektif hem onun hem de seyircinin gözü olur. Sinemadaki tüm yöntemlerin amacı görünmez olmaktır çünkü seyircinin kamerayı fark etmemesi sağlanmaya çalışılır. Eğer seyirci kamerayı fark ederse öyküden kopacağı için oyuncunun direkt olarak objektife bakarak konuştuğu planlar dördüncü duvarı yıkar (Brown, 2014, s. 31, 33). Arka Pencere’de seyircinin bu klasik konumu birçok kez tartışmaya açılır ve şu ana kadar gösterildiği gibi farklı kamera teknikleri kullanılır.

Nesnel çekimle adam ve elindeki dürbün gösterilir, ardından kesme ile öznel çekime geçilir ve dürbünün içerisinden karşı pencereler gözetlenir. Dürbünden bakıldığı hissini artırılması için mekân yuvarlanır. Öznel çekimden çıkılarak nesnele ve ardından tekrar öznel çekime geçilir. Seyirci uzun bir süre öznel çekim içerisinde tutulmaz. Bu sahnelerde aşırı yakın çekim (extreme close-up) ile tüm mekân parçalanır, aradaki mesafe ve diğer mekânsal parçalar es geçilerek sadece karşıdaki olguya odaklanılır. Parçanın öne çıktığı ve mekânın diğer unsurlarının hikâyenin amaçları doğrultusunda önemsizleştirildiği görülür. Dürbünün ardından fotoğraf makinesiyle de benzer çekimler gerçekleştirilir. Önce nesnel çekim ile başkahraman, ardından da fotoğraf makinesi ile öznel bakış gösterilir. Bu durum bir döngü içerisinde devam ederken mekân modernlikle uyumlu biçimde bütünleştirilmekte, postmodernlikle uyumlu biçimde parçalanmaktadır.

Adamın fotoğraf makinesiyle olayları izlediği sahnede, diğer karakterin kadrajdan çıkması ile takip etmenin imkânı da ortadan kalkar. Tıpkı seyircinin mekânının kadrajın belirledikleriyle sınırlı olması gibi adamın da mekân tecrübesi ve oturduğu yer bakışlarını belirlemektedir. Sinema tecrübesinin merkezinde kamera olduğu ve bunun dışına çıkmak mümkün olmadığı için seyircinin tecrübesi film vasıtasıyla her sahnede sınırlandırılır ve şekillendirilir.

Mekânın sınırlandırılma biçimlerinden biri de kameranın yarattığı mesafedir ve film başından sonuna kadar mesafenin yarattığı sorunlardan ötürü dışarıda kalmanın izlerini taşır. Sinema seyircisinin her türlü olaya ve hikâyeye olan fiziksel mesafesi nasıl değişmiyorsa, adamın mesafesi de değişmiyor, her şeyi dışarıdan izliyor, müdahale edemiyor hatta bir seyirci gibi duygusal reaksiyonlar yaşıyor, ne orada ne de burada bulunabiliyor. Adamın mekân tecrübesi

her şeye dışarıdan ve pencerenin ardından bakmakla oluşuyor. Filmin mekânı esas olarak dışarıda olmakla ilişkili olduğu için adamın konumu da aslında bu olguyu seyirciye gösteriyor yani kendi konumunu film içerisinde seyretmesine imkân tanıyor. Seyirci ile adamın konumu bir ve aynı olduğu için sinematografik yöntemler ile mesafe sorunu aşılmaya çalışılmaktadır.

Mesafeyi aşmanın bir yöntemi olarak yakın çekim ile mekân biricikleştirildiğinde ve mekânın bütünselliği kaybolduğunda, gizem duygusu yaratılır ve çerçevenin dışında kalan bölgeler görünmez olur. Mekânla dışarıdan ama aşırı yakınlaştırılmış bir çekimle ve mesafenin yitirilmesi ile ilişki kurmanın doğurduğu sakinca bilinemezliğin artması ve tüm mekâna hâkim olamamaktır. Film içerisinde yakın çekimler genelde bu amaç için kullanılmakta ve seyretmenin her zaman için mekânsal açıdan manipüle edilebilirliğine atıfta bulunmaktadır. Mekânın görünmeyen kısımları bir gizemi içerisinde barındırmakta ve seyirciyi hikâyenin içerisinde canlı bir biçimde tutmaktadır.

Film devam ettikçe hem dürbünün hem de fotoğraf makinesinin benzer kullanımları ve bakış pratikleri devam eder. Özne kamera durmaksızın yinelenir, adamın konumu ve bakışı ile seyircinininki eşitlenir. Özne kameranın kullanımı filmin başından beri izlenen her daireye daha fazla yaklaşılarak mesafenin aşıldığı ve hatta özel alanların barındırdığı mahremiyetin dönüşümü açıkça gösterilir. Filmin ana olayı bir cinayet ekseninde döndüğü için yan hikâyelere yüzeysel bakışlar atılırken, esas olarak hep aynı karaktere ve onun dairesine yakın çekimlerle bakılır. Bu sahnelerde yakın çekimlerin kullanılma nedeni ise aradaki mesafeyi ortadan kaldırarak yakınlık kurmak ve olayları derinlikli bir biçimde analiz etmektir.

Adamın sevdiği kadın karşıdaki evde bazı ipuçları bulabilmek için araştırma yaparken seyir tecrübesinin mesafeye dayalı olması nedeniyle müdahale etmenin imkânsızlaştığı görülmektedir. Sinemanın seyrine benzer bir durum yaratıldığı için mekân hep oradadır ama hiç burada değildir. Ancak Hitchcock bir yandan da sinemanın iki ayrı mekânda bulunma halini yıkmak istercesine, seyretme deneyimini gerçekleştiren adamı olaya dâhil ederek mesafeyi ortadan kaldırır; sinema seyircisi gibi filmi izlemesine rağmen filmin sonunda konumunu yani mekânını kaybederek hem oraya hem de buraya dâhil olmasını sağlar. Film izleyen gerçek seyircilerin mekânı ise *Kahire'nin Mor Gülü* filminde olduğu gibi hiçbir şekilde değişmemektedir.

Kadın karşıda olaylara dâhil olduğunda adam yanındaki yardımcısıyla birlikte film izler gibi olanı biteni izleyerek heyecanlanmakta ama bir yandan da olaylara istediği ölçüde dâhil olamamaktadır. Bir kez daha kadını karşıya gönderir ama bu sefer diğer karakterin eve gelmesiyle birlikte aksiyon artmakta ve kadın yakalanmak üzeredir. Böylece hem adam hem de seyirci olayı heyecanla izlemektedir. Bu sahnelerin tamamında nesnel çekimler ile öznel kameranın kullanımı söz konusudur. Ancak olmaması gereken bir şey olur ve öznel kamerayla adam/seyirci olayı izlerken karşıdaki karakter bunu fark eder ve direkt olarak merceğe bakar. Onun merceğe bakışı ile seyirci ile göz göze gelmesi sağlanır ve seyirci olayın iyice içerisine dâhil olur. Karşıdaki karakter kendi mekânından çıkarak fark ettiği adamın dairesine gelir ve öznel kamera tersinden kullanılır. Bu sahnede sinemanın hem burada hem de orada olması fikri işlenir. Sahne ilerledikçe adam kendisini korumak için fotoğraf makinesinin flaşlarını dört defa patlatır ve diğer karakterin kamaşan gözleri nesnel çekimle gösterildikten sonra konumu öznel kamera ile paylaşılır. Bu olgu flaşların patlaması ile tekrar edilir ve en sonunda adamın camdan

atılması ile biter. Süreç içerisinde önemli noktalardan bir tanesi filmin sonudur çünkü kamera tekrar tüm mekânı kuşatır, her şeyi detaylarıyla gösterir ve adamın dairesine gelir. Filmin başındaki gibi bir pencerenin önünde perdenin kapanması ile film son bulur; tüm anlatıyı oluşturan kamera, seyirci ve perde olguları tekrar vurgulanmış olur.

Ancak bu filmin gösterdiği birkaç sonuç vardır. Mesela gözün ve kameranın mekânla kurduğu ilişki birbirinden çok farklıdır. Göz belirli bir yakınlığa sahip olmakta, mekânla bütüncül bir ilişki kurmakta, mekânın bir bölümüne yani parçasına odaklanırken bile bütüncül bağını koparmamakta, fiziksel mekânı devamlılık içerisinde algılamaktadır. Kamera ise mekânı aşılması imkânsız bir mesafe içerisinde sunmakta, mekânın bütünüyle değil parçasıyla ilgilenmekte hatta bütünü yansıtmaya gayretindeyken bile çerçeveleme mantığı nedeniyle mekânı bölmekte ve sonradan eklektik bir biçimde kurgulamaktadır.

Sonuç olarak insanın gözü, fiziksel mekânı devamlılığı ve bütünselliği içerisinde algılamak, sinemada mekân deneyimi parçalı ve kesintilidir. Sürekli akış halinde olan mekânlar arasında kamera vasıtasıyla hareket edilmekte, böylece hem mekân hem de insan akışkanlık kazanmaktadır. Benzer bir durum kentsel mekân tecrübesi için de geçerli olduğu için sinemada mekân ile kentsel mekân örtüşmektedir. Bu süreçte filmin mekânı en asli niteliğinden yani fiziksel boyutundan uzaklaşarak içine girilebilen, üzerinde yaşanabilen bir mekân olmaktan çok seyirlik bir nesneye dönüşür. Estetik unsurların ağır bastığı ve hikâyeye doğru orantılı mekân inşa edilir. Hatta bu mekân çoğu kez gerçek olmaktan bile uzaktır ve birçok durumda set olarak tasarlanmıştır.

### 3.3.3. Seyirlik Malzeme Açısından Kent

Descartes *Metot Üzerine Konuşma* (1994) metninde aklın bilgiyle kuracağı ilişkide nasıl bir yönteme sahip olması gerektiğini ele alırken bir yandan da insanın doğayı evcilleştirme sürecinden bahseder. Meselenin tarihine daha önceki bölümlerde değinildiği için burada unutulmaması gereken konu modern kentin bu süreci alabildiğine radikalleştirmesi ve doğayı evcilleştirmekten ziyade mutlak anlamda kontrol altına almaya dönük bir tavır sergilemesidir.

Modern kentler insanın doğadan nasıl ve ne kadar kopabildiğini gösterdiği gibi doğa üzerindeki tahakküm edici gücünü de göstermektedir. Modernlik fikri ekseninde insan doğal olandan kopup kendi mekânını kurgulamış ve modern kent mekânı da mutlak anlamda kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Ancak mekân üzerindeki tahakküm edici bu güç bir yandan da mekânı elinden kaçırmakta ve kontrol edememektedir. Kent mekânının baskısı, kısa süreli görünüşleri, imajları, anlık karşılaşmaları, şokları ve patlamaları ile sinemanın mekânı ile örtüşür çünkü sinema da anlık olanla, şoklarla ve gelip geçici görünüşlerle iş yapar. Modern kentte kontrol altına alınamayan ve rasyonelle edilemeyen her unsurun varlığı ile sinema yapısal açıdan örtüşür çünkü düzensizliği ve elden kaçırma duygusunu kontrol altına alarak yapay ve eklektik bir düzen tecrübesi yaratır.

Sinema büyük bir düzenin ve her şeyin kontrol altında olduğu sakin bir dünyayı resmeder; hem de bunu içerikten bağımsız bir biçimde yapar. Büyük kentleri kontrol etmek için kullanılan dakiklik, kurallar ve rasyonellik sinemanın formuyla tam olarak uyuşur çünkü sinemada her şey önceden ve mantıklı bir zeminde hesaplanarak inşa edilir. Dolayısıyla sinema, modernliğin arzu

ve istekleriyle olduğu kadar modern kent mekânıyla da uyum gösterir. “Dünya gözlerimizin önünde ve filmin yüzeyi üzerinde ortaya konmuştur. Kentler, o halde bu filmlere ve mekânın rasyonelleşmesine benzemektedir, tersi değil” (Castro, 2008, s. 91). Kentsel kaos ve kargaşa sinemada kontrol altına alınır ve rasyonel bir şekilde düzenlenir. Mekânın gerçek karmaşasına sinemada çeki düzen verilmekte; kentsel kaos sadece belirli ölçüler içerisinde ama gene en sonunda düzene dayalı bir yapıya atıfla son bulmaktadır çünkü yapısal olarak film düzenden, birlikten ve süreklilikten taviz veremez. Burada fark edilmesi gereken nokta sinemada mekânın birliği ve çokluğu, düzeni ve düzensizliği bir arada sunan diyalektik yapısıdır.

Modern kent mekânı düzeni, postmodern kent mekânı da düzensizliği temsil ederken sinemada mekân ise her ikisini de kapsamaktadır çünkü mekânı hem büyük bir düzen ve bütünlük içerisinde sunmakta hem de parçalı ve süreksiz hale getirmektedir. Sinemada mekân, yapısal olarak diyalektik bir özelliğe sahip olduğu için hem modernliğin hem de postmodernliğin mekân tecrübesine benzer bir tecrübeye neden olmaktadır.

Kentin rasyonalize edilmiş anlamlarından belki de en büyüğü işlevselliktir. Kent, belirli amaçlar ve hedefler doğrultusunda durmaksızın inşa edilen bir yapıdır; yaratıcı yıkımın mekânıdır. Devasa ölçekli kentlerin meydana çıkmasında yeni ulaşım ve iletişim araçlarının etkisi çok büyüktür çünkü mekân ve içerisindeki her unsur birbirine organik bağlarla bağlanamadığı için onun yerine bu araçların yardımıyla sentetik bir ilişki içerisinde var edilir. Bu yeni düzlem kent ve sinema mekânının görüntü düzlemine çekilerek nicel açıdan eşitlenmesine; yüzeysel bir görünümünden ibaret kalmalarına ve her türlü organik bağın ilga edilmesine neden olur.

Bilgisayarlar, kredi kartları, telefonlar ve anındalığı sağlayan diğer araçlar şehrin çimentosu olan yakınlığı hızlıca değiştirir. Son yıllarda yeni ve coğrafi olmayan bir şehir Amerika’da ortaya çıktı. Bu yeni şehir gökdelenlerden oluşan alanların, devasa alışveriş merkezlerinin, kıyıda kıyıya kopyalanmış kapalı otellerin ve sonsuzca yayılan yeni banliyölerin toplamından oluşur ve yapısı itibarıyla televizyona benzer. Televizyonun asıl olayı kesmedir; reklam parçaları arasındaki kopuşlardan, pembe dizilerden yarı belgesel filmlere kadar görünmez sonsuz dilimlerden oluşur. Televizyonun tasarlanma şekli parçalar arasındaki farklılıkları silmektir. Burada her parçaya aynı değerin verilmesi ile sonsuz sayıda kombinasyon gerçekleştirilir ve yayın günü tüm bunlar mantıklı hale gelir. Yeni şehir her türlü ilişkinin kurulabileceği bir zemine sahiptir. Her şeyin silikleştiği, şehrin bir bölge haline geldiği bu büyüklükte sanal olarak farksızlaşma söz konusudur; evler, ofisler, fabrikalar ve alışveriş merkezleri bir araç içerisinde su üstünde yüzmektedir. Mekânı olmayan kentsel alan sadece temel ihtiyaçları giderir ve kente hayat veren tüm sosyal kurallardan yoksundur (Sorkin, 1994, xi-xii). Artık coğrafyasız ve temel niteliklerinden arındırılmış bir mekân tercih edilmektedir. Mekân tüm fiziki ve coğrafi niteliklerini kaybedip önceden belirlenmiş ve kurgulanmış bir hale dönüştüğü için Sorkin’in örneğinde televizyonla, tez çalışması bağlamında ise sinemayla örtüşmektedir. Klasik mekân tecrübesi her şeyiyle önceden belirlenemediği için doğal bir yapı arz etmekteydi ancak sinemada mekân görsel bir tasarıya sahiptir; coğrafyasızdır ve parçalardan oluşmaktadır.

Yeni şehrin üç temel özelliği vardır: Birincisi; her türlü sabit, yerel ve fiziksel coğrafi bağlar belirli bir mekânla olan ilişkilerini kaybediyor. Geleneksel şehirler küresel sermaye ve üretimin

elektronik araçları ile değişime uğruyor ve farklılıkları törpüleniyor. Artık coğrafi olmayan yerler vardır; mesela havaalanlarındaki McDonald's. Bunlar her yerde aynı şekilde açılabilir; şehrin merkezinde ya da istenen başka bir yerde olabilir. Mekân bu süreçte parçalarına ayrılır; şehir, iletişimin ve insani bağların sağlandığı bir yer olmaktan çıkar. İkinci özellik, güvenlik takıntısıdır. Bu hem vatandaşları gözleme hem de ayrımcılık ile gerçekleştirilir. Yöntemler ise hem teknolojik hem de fizikseldir. Üçüncüsü ise bu bölgelerin simülasyon, televizyon yani tema park şehri olması ve gerçeklerle arasına mesafe koymasındır. Şehrin mimarisi semiyotiktir ve tema parkı yapısına sahiptir. Bu tarzdaki bir yapılanma tarihselliğinden soyularak reklama dönüşür; zaten esas fikir de saf olan her şeyin imajlaştırılması ve gerçek ihtiyaçların ortadan kaldırılmasıdır (Sorkin, 1994, xiii-xv).

Kentin mekânı fiziki şartlarından kurtulmakta, her an üzerinden geçilip gidilmekte ve parçalı bir hal almaktadır. Sorkinin televizyonun yayın akışına benzettiği durum sinemada mekân için de geçerlidir çünkü mekânların büyük bir devamlılık arz edip etmemelerine bakılmaksızın formun sürekliliği sağlanmakta ve mekânlar ardı ardına sıralanmakta; formel birlik ve bütünlük, mekanların içsel tutarlılığını önemsememektedir. Dolayısıyla organik bağlar yitirilmekte; coğrafi olmayan alanlar inşa edilmekte, mekân parçalanarak bir yüzeye dönüştürülmekte ve sadece gösterinin, akışın ve imajların alanı haline gelmektedir.

Sentetik ve eklektik yapı postmodern kentlerin sınırlarının açıklığıyla ilişkilidir çünkü durmaksızın genişleyen, büyüyen ve hatta dağılan bir kent söz konusu olduğu için insanın mekân tecrübesi de çok parçalı hale gelmektedir. Postmodern mekân, dekadansın niteliklerine haiz olduğu için merkezileşmekten ziyade çoğullaşmakta; çok parçalı yapısı da sinemanın mekânıyla örtüşmektedir. Postmodern kentler anlaşılabilir, göz aracılığıyla sınırları belirlenemez ve tanımlanamaz olduğu için mekân coğrafi niteliklerinden ve fiziki gerçekliğinden uzaklaşmaktadır. Artık tanım yapmakta zorlaşmakta çünkü her şey parçalarına ayrılmaktadır. Benzer bir durum sinema için de geçerlidir çünkü sinemada mekân dağıtılıp birleştirilebildiği için postmodern kent mekânıyla benzer niteliklere sahiptir.

Megapole dönüşen büyük şehir, var olan anlamların büyük bir hızla kaotik olarak çoğalmasına neden olur. Kent, sakinlerini aynı andan hem olay, hem baskı çokluğuna maruz bırakır. Kentin gösterisi, sinemanınki gibi, sürekli görsel arzuların nesnesidir. Parçalanmış kentle aynı şekilde, endüstri olarak tasarlanan sinemasal sistem de, toplumsal etkileşimler, aracılık ve pasajlar (yollar, geçişler) inşa etmiştir (Öztürk, 2008, s. 4).

Kentin mekânı artık anlamdan ziyade akışın, hareketin, eylemin, kesişmenin alanına dönüşerek sabit anlamların çıkarılabileceği bir zemin olmaktan ziyade zamansal baskıyla şekillenen aracı bir roledir. Geçişkenlik ve hareketlilik postmodern kentlerin artık tek bir merkezden oluşmadığını, merkezin dağıldığını ve çoğullaştığını göstermektedir. Mesela İstanbul'un bir merkezi yoktur; neredeyse her ilçe merkezi bir boyut kazanmaktadır. Benzer bir durum sinema için de geçerlidir çünkü film içerisindeki her mekân o gösterim anının merkezini teşkil etmekte ve film formu açısından herhangi bir mekân diğerinden daha önemli hale gelmemektedir.

Postmodern kentler dağınık, parçalı ve çokmerkezli doğalarından ötürü bilinemezdir. Modern kentler ise büyüklükleri dolayısıyla bilinemezdir çünkü insanın mekân tecrübesi devasa büyüklükteki bir alanı kuşatamamaktadır. Her iki mekân tecrübesi de mekânın bilinebilir olma imkânlarını ortadan kaldırmaktadır. Sinema her iki tecrübeye benzer bir biçimde mekânı bilinemez kılar çünkü sinemada mekân hem sonsuz büyüklüktedir hem de parçalı bir

bütünselliğe sahiptir. Yapısal açıdan sinemanın mekânı hem modern hem de postmodern mekânla örtüşen çift taraflılığa sahiptir.

Beş duyula içinde dolandığın kent, bilişsel haritalarını çizmenin ön koşulu mekânlara ait hafızan, duyguların ve bir mekânı sürekli var eden onun toplumsal olarak yeniden üretiliyor oluşu ya her gün yeniden dağılıyorsa? Yani kentin seslerinden, kokularından, kente dokunduğumuz uçlarından, en bildiğimiz perspektiflerinden bir harita çıkarmak, kent bu alışkanlıklarından hızla ve sürekli olarak sıyrılıyor diye daha da zorlaştığında ne olmaktadır? (Süalp, 2004, s. 76-77).

Mekân çoktandır bilinebilirliğin ve tanımlanabilirliğin ufkunu yitirmiştir. Kentin mekânında sesler ve görüntüler birbirine karışarak kaotik bir hava oluşur. Böylece kentte yaşayan insanın her türlü tecrübesi dağılma ve parçalanma üzerinden ilerler. Parçalı yapılardan oluşan ve dikkati tek bir merkezde toplamak için ciddi çaba harcayan sinemada da benzer bir durum söz konusudur. Yukarıdaki sorular eşliğinde hem postmodernin hem de sinemanın mekânsal nitelikleri çok benzer bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Mekân sabit ve değişmez bir unsur olmak yerine her seferinde yeniden yaratılmaktadır.

Büyük merkezli anonim yapılar, her ne kadar özneyi kitle içerisinde eritse de bireysel arzunun mahalleye kıyasla dolaşımına imkân sağlamaktadır. Mahalle homojen yapısıyla bireysel ve toplumsal aidiyeti belirli ölçülerde baskıcı bir biçimde yeniden üretmektedir. Hâlbuki mahallenin dışında kalarak kent, heterojenliği sağlayarak, kentli özneye farklı mekânlara gidebilme çeşitliliğini sunmaktadır (Besnard, 2008, s. 249-250). Mahalle klasik mekânın alanı olarak düşünüldüğünde, bir karşıtlık içerisinde modern mekânı da anlamlandırmaktadır. Kent her türlü farklı unsuru bünyesinde barındırarak çeşitlik yaratmakla birlikte farklı mekânlar içerisinde rahatlıkla hareket edebilmenin imkânını sağlar. Sinema, kentsel mekânın özgürlüğünü çok daha iyi bir biçimde seyirciye sunmakta ve farklı mekânlar içerisinde seyahat edebilmesini sağlamaktadır. Sinemada mekân, Besnard'ın bahsettiği farklı mekânları görme ve oralara gidebilme özgürlüğü sunduğu için kente benzemektedir.

Sinema tüm kentsel mekânları birbirine yakınlaştırarak sadece mesafe olgusunu iptal etmemekte aynı zamanda her şeyi gösterinin parçası kılmaktadır. Kentsel mekânda nasıl her şey seyrin parçası kılınyorsa, sinemada çerçevelediği imgesini seyrin nesnesi kılmakta ve mekân tecrübesini gözle irtibatlandırmaktadır. Kentsel kalabalık içerisindeki insanın herhangi bir unsurla gerçek anlamda temas edip ilişki kurması söz konusu değildir. Hızlı bir akışın gerçekleştiği bu kentsel mekânlarda ancak yüzeysel bir görme ve işitme gerçekleşir. Ses normalde bir kişiye ya da bir kaynağa aitken kent ortamında sesin ait olduğu bir yer yoktur. O yüzden ses, anlamsız bir kakofoni olarak açığa çıkmaktadır. Kentteki görme eylemi de sinemaya benzer biçimde mekânın fark edilmemesi ve sadece yüzeyin üzerinde bir akış olarak gerçekleşmektedir.

Kent, görme ve işitme gibi mesafeye dayalı duyuları ön plana çıkarırken, koklama ve dokunma gibi fiziksel yakınlığa dayalı duyuları ise arka planda tutmaktadır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 228). Sinema bu kentsel yapıyla örtüşmektedir çünkü görme ve işitme başat unsur iken koklamaya ve dokunmaya yer yoktur. Mekân normal şartlar altında hareket edilerek, yürünerek, bakılarak ve içinden geçilerek tanınır. Sinemada ise kamera, her şeyiyle önceden belirlenmiş mekânı ve manzarayı sadece gösterme imkânına sahiptir. Kameranın hareketi doğrultusunda mekânın içinde gezilebilir; ancak bu durum fiziksel mekân tecrübesiyle pek örtüşmemektedir.

Sinema, hareket eden resimler bütünü olarak tanımlandığı için sinemanın doğasının hareketle iç içe olduğu görülmektedir (Adiloğlu, 2005, s. 17). Sinema harekete ve eyleme dayalı yapısıyla çarpışmalarla ve kesişmelerle iş yapar. Sinemanın doğası olarak açığa çıkan hareket daima bedenle ve mekânla ilişkilidir; beden mekânlar içerisinde hareket etmektedir.

Beden ve mekân ilişkisi hareketle tanımlanmakta; genel itibariyle beden, ardışık mekânlarda zaman içerisinde hareket etmektedir. İnsanın mekân deneyimi de nerede olduğu ve nereye gittiği ile oluşur (Ching, 2007, s. 240). Filmin yarattığı mekân ise kamera ve bakış vasıtasıyla yönlendirilerek hareketlendirildiği için beden-mekân-hareket üçlüsü sinemada kırılmakta ve genel itibariyle uygulanma imkânı bulamamaktadır. Normalde mekân, bedensel hareketler ve diğer duyularla tecrübe edilirken sinemada mekân bunların herhangi birine imkân tanımaz. Seyircinin deneyimi sadece bir koltukta açığa çıkmaktadır.

Sinemanın mekân tecrübesi bedenleşme problemi yaşadığı için bedensizdir. Normal şartlar altında mekân, fiziksel deneyimin ve hareketin alanıdır. Ancak sinemada mekân içerisinde bulunmak kamera vasıtasıyla ve seyircinin konumunu değiştirmeden sağlanan bir durum olduğu için kentin ya da stüdyonun dekor olarak inşa edildiği ve filmler için kullanışlı birer malzemeye dönüştürüldükleri görülmektedir. Sinemada seyircinin mekân içerisinde hareket edemiyor olmasından ötürü kameranın mekânı olabildiğince güçlü bir biçimde kuşatması ve seyircinin tecrübesini zenginleştirebilmesi sağlanmaktadır.

### **3.3.3.1. Dekor ve Stüdyo Olarak Mekân**

Sinema, icat edildiği andan itibaren mekânla ve kentle ilgilenmek zorunda kalmış ve burada her zaman ele geçirmeci bir tavır açığa çıkmış olduğu için kamera mekânı ve kenti fethetmiştir. Modernliğin bu arzusu zamanla tamamen eklektik ve sentetik biçimlerde üretilmeye başlanan başka bir deneyimin açığa çıkmasına neden olmuştur. Bu tecrübe film mekânının kentten uzaklaşıp stüdyoya geçmesiyle gerçekleşmiştir. Filmin mekânı hiçbir zaman şans eseri kurgulanmadığı ve çerçevelenmediği için her türlü mekân tercihi rasyonel bir nedene dayanmaktadır. Böylece sinema yeni mekânlar üretmekte, kentler film platolarına ve setlerine dönüşmekte, aynı zamanda film stüdyoları oluşturmaktadır.

Film stüdyosu hayali ve baştan aşağı kurgulanmış olarak dışarıya kapalı ve her türlü mekânı kendi içinde barındıran çok özel bir yerdir. Stüdyoda her şey depolanmakta, istiflenmekte, parçalarına ayrılmakta ve gerektiğinde yeni baştan yaratılmaktadır. Orijinal ile kopya olanın ayrımı yapılamamaktadır. Her şey gerçek ama bir yandan da hiçbir şey gerçek değildir; her şey sahte ama bir yandan hiçbir şey sahte değildir. Hiçbir şey gerçek bir boyuta, zamana ya da mekâna sahip değildir. Her şey görüntünün yüzeysel bir formuna sahiptir ve içerikten bağımsızdır. Dolayısıyla film stüdyosu hem modernliğin hem de postmodernliğin niteliklerine sahiptir. Modernliğin kendi içine kapalı bütünsel yapısına sahiptir; her şey önceden belirlenmektedir, verimlilik esastır ve tüm parçalar bir amaç doğrultusunda bir araya getirilmektedir. Postmodernlik açısından ise her şey birbirinin yerine geçebilmekte ve kurgusal bir zeminde gerçekliğe kavuşarak hem yaratma hem de yok etme aynı anda gerçekleşmektedir.

Sinema pratiği açısından film stüdyoları farklı ve yeni bir mekân yaratmıştır. Stüdyoda mekân ve içindekiler önceden belirlenmekte, fonksiyonlarına göre kullanılmaktadır; her şey baştan



aşağı kurgudur ama aynı zamanda gerçektir. Dolayısıyla stüdyonun mekânı diyalektik bir yapıya sahiptir, hem gerçektir hem de gerçek değildir.

... UFA diye bilinen Alman film şirketinin stüdyolarında gerçekleşti. Bu stüdyolarda amaç, dışardaki hava koşullarından ve zamandan bağımsız olarak film yapımlarını gerçekleştirebilmektir. Burası temel aydınlatma araçlarının ilk geliştirildiği, film yapımcılarının bu araçları kullanmayı öğrendikleri, iki boyutlu perde üzerinde üç boyutlu dünyanın görüntüsünü sunmanın gerekli olduğunun ilk anlaşıldığı ve bunun stüdyo içinde ilk kez başarıldığı yerdi (Edmonds, 1994b, s. 152).

Grünwald'ın orta yerinde sadece belirli insanlara açık, kapalı bir bölge vardır ve burası adeta çöldeki vaha gibidir. Bu bölgenin dışındaki tüm doğal şeyler burada geçerliliklerini yitiriyorlar. Dünya bu mekânın içerisinde toplanmış gibidir. Ancak burada hiçbir şey gerçek değildir, yapaydır. Her şey dünya Film Kenti'nde parçalarına ayrılıyor ve bir araya getiriliyor. Dünyanın içeriği boşaltılıyor ve her şey depolanıyor. Birbirleriyle hiç alakası olmayan nesnelere yan yana bekliyorlar. Eski ve yeni, kopya ve orijinal arasındaki ilişkiler karmaşık. Binalar var ve yüksekler ama sadece yüzeyden ibaretler. Bir yanda kilise var ama korosu yok. Yeraltı şehirleri öylece duruyor. Harabelere ihtiyaç duyulduğunda eskimiş malzemeler kullanılmıyor; aksine, harabeler yeni baştan ve özel olarak inşa ediliyor. Her şeyin tek bir mekân içerisinde toplandığı bu yerde zamanın ilerleyişini fark etmek mümkün değildir. Bu kapalı dünyaya hükmedenlerin istediklerini yapma özgürlüğü var. Bazen kültürler inşa edip yıkıyorlar bazen de şehirleri pislik içerisinde bırakıyorlar. Burada yaratış bile yıkımla geliyor. Birçok şey mekân içerisinde yer değiştiriyor ve anakronik unsurlar çok olmasına rağmen kimse bunu önemsemiyor. İsveç'teki barışçıl bir tren istasyonu ertesine gün Bolşevik karakoluna dönüşebiliyor. Bu keyfiyet rejimi oranın sunduğu imkânlardan biridir. Nesnelere sürekli manipüle edilmekte, değiştirilmekte, uzatılmakta, kısaltılmakta ve her türlü mucize gerçekleştirilmektedir. Mesela bir binanın kolonları gerçek değildir, sadece görüntüde vardır. Gökdelen aslında gösterildiği gibi yüksek değildir, sadece alt yarısı inşa edilmiştir. Belirli hayvan türleri de alınıp saklanır ve gösterişli malzemeler olarak kullanılır. Seralar ve bitkiler de hazır vaziyette beklemektedir. Her türlü parça ayrı ve özel olarak inşa ediliyor ve yerli yerine koyuluyor. Sahneler uzunca bir sürede hazırlanır, herkes bekler ve en sonunda mozaığın parçaları gibi birleştirilir. Hiçbir şey parçalanmış halde bırakılmaz aksine birleştirilerek yeniden dünyaya getirilir. Olay örgüsü film çekimi boyunca anlaşılmasında ancak film bittiğinde tamamına hâkim olunabilmektedir. Yönetmen filme ait tüm şeritleri tek tek inceler, sarar, eler, parçalar ve en sonunda bütünleştirir; kaostan bir bütünlük oluşturur. Tüm bu süreç her şeyin doğal olmasını sağlamak içindir (Kracauer, 2008, s. 62-68).

Film stüdyosunda nesnelere birbirinin yerine geçebilmekte ve kullanılabilir. Bugün okul olan bir yer yarın hastane ya da başka bir zaman iş merkezi olabilir. Burada nesnelere dağıtmanın ve parçalarına ayırmanın ardından tüm dağıtım işlemi yeni bir form içerisinde bir araya getirilmektedir. Zamansal geçişler de yoktur; her şey eşzamanlılık içerisinde farklı biçimlere bürünmektedir. Okuldan eve, evden arabaya, arabadan da bir gemiye rahatlıkla geçilebilmektedir. Mekânsal farklılaşma için de benzer bir durum söz konusudur. Aynı mekân içerisinde farklı mekânlar açığa çıkmaktadır ya da farklı mekânlar tüm farklılıklarından kopararak yan yana dizilmektedir. O yüzden mekân kaygan ve hareketlidir; sabitliği ve bağlamı olmadığı gibi her seferinde yeniden inşa edilmektedir. Stüdyoda mekân tüm asli

boyutlarını yitirerek sadece basit bir formdan ibaret kalmaktadır. Mesela binaların sadece görünen dış cephesi, evin bir odası vardır ya da ev vardır ama çatısı yoktur.

Kracauer, UFA stüdyolarını kent ve tülde dünya olarak değerlendirerek, her bir parçanın ve bütünü özel olarak inşa edildiğini düşünmektedir. Parçalar sanki ayrı birimler değilmiş gibi sonrasında bütün haline getirilmekte ve en sonunda filmsel mekânın doğallığı yaratılmaktadır. Modernliğin faydacı bakışı film stüdyolarında her şeyin bir görevi olduğu ve bu görevi yerine getirdikten sonra da çöpe atılması ile sonuçlanmaktadır. Stüdyonun dışına çıkıldığı ve kent mekânının sinemada nasıl ele alındığı incelendiği takdirde ikili yapı görülmektedir.

Sinema kenti iki şekilde ele almaktadır. Kentin birinci ele alınış şekli, seyircinin alışık olduğu tasviri ve yeniden üretimi sağlamaktır. Herkes için tanıdık olan mekânlar tanıdık biçimlerde kullanılır. Stüdyo mantığı dışarıya ve kente çıkarılarak kentsel mekân fethedilir. Sinematografik açıdan kentin ikinci ele alınış biçimi, seyircinin kendini hikâyeye dâhil edebileceği ve rahat bir izleme imkânı sağlayan düşsel kenttir. Böylece kentler, sinema kentleri haline gelirler; Woody Allen'ın New York'u buna örnek verilebilir. Düşsel olanla harmanlanan kentler, belirli tekrar kalıplarıyla film için vazgeçilmez bir koşul yaratarak, kent sakinini, röntgenci turisti ve halkı ortak biçimde sınırlandırılmış bir mekâna sokar. Ancak ekrandaki kentler gerçek koşullarından oldukça uzaktırlar (Besnard, 2008, s. 240-241). Kentin sinemada resmedilme biçimi her ne kadar gerçeğe yakın olsa da hiçbir zaman olduğu gibi gösterilemez ve böyle bir zorunluluk da yoktur. Kamerayı stüdyonun dışına çıkarmak kentsel mekânı değiştirir ve stüdyonun mekânından çok farklı bir süreç söz konusu olur.

Sinema 'devasa sahne'nin aktörü olduğu için kentsel mekânı ve oraya ait ne varsa kişiselleştirmekte ve yeniden yapılandırmaktadır. Sinemanın yeniden sunumu, mekâna farklı sesler, renkler, anlamlar ve duygular katar (Okçu, 2008, s. 117). Hâlbuki sinema açısından mekân bir gerçeklik barındırmadığı gibi böylesi bir zorunluluk da yoktur çünkü filmin ihtiyaçları doğrultusunda filme özgü yeni bir mekân üretilmektedir. Üretim süreci içerisinde ise kentin filmin dekoru olarak kullanıldığı birçok örnek mevcuttur.

### 3.3.3.2. "Ah Güzel İstanbul" Filmi Örneği

Kentin dekor olarak kullanımının Türk sinemasındaki örneklerinden biri Atif Yılmaz'ın 1966 yılında çektiği *Ah Güzel İstanbul* filmidir. Meyhanede başlayan açılış sekansının ardından mahalleye kesme yapılmakta ve tüm mahalle Haşmet (Sadri Alışık) ile yürünerek geçilmektedir. Bu yürüme esnasında kamera kesmeler ile olaya aracılık etmekte ve orta mesafeli çekimler ile mekânın yani mahallenin bir kısmı gösterilmektedir. Yürüme yarım bırakılmaz ve boğazın kenarında sahne devam ederken tüm İstanbul gösterilir; kesmeler aracılığıyla yakın çekimde Haşmet gösterilirken bir yandan da geniş çekimlerde İstanbul'un farklı noktaları gösterilir. İstanbul'un boğaz görüntüsünün fon oluşturduğu sahnelerde genel çekimler tercih edilmiş ve Haşmet'in görüntü içerisindeki yeri küçültülmüştür.

Bu sahnelerin ardından Haşmet gemiye biner ve filmin açılış yazıları akarken İstanbul'un sahildeki yalıları, balıkçı tekneleri, evleri, sarayları ve camileri gösterilir; gösterim esnasında da eserler yakın çekimlerle kadraja dâhil olur ve kentin bütünlüğü içerisinden kopartılırlar. Hiç kimsenin bakışıyla örtüşmeyen bu nesnel çekimlerde seyirciye İstanbul manzarası parçalar

halinde sunulur. Gemiden önceki sahnelerde İstanbul genel çekimler aracılığıyla sunulurken, gemiye binildikten sonra yakın çekimler kullanılmıştır. Bunun nedeni ise öncesinde genel çekimler ile şehrin büyük bir kısmı dışarıdan gösterildiği için sonrasında da yakın çekimlerle içeriden gösterilmek istenmesidir. Tek tek yalıların, sarayların ve camilerin yakın çekimlerinin ardındaki amaç genel çekimlerde uzaktan görülen şehrin belirli parçalarını ön plana çıkartmak ve daha yakın bir bakış deneyimi yaratmaktır. Toplamda altı buçuk dakika süren bu sahnelerde filmin mekânı hem genel hem de yakın çekimler aracılığıyla inşa edilir.

Hikâyenin merkezi İstanbul'un en tarihi yerlerinden biri olan Sultanahmet'te geçer; hem Ayasofya hem de Sultanahmet görüntülerin arka fonunu oluşturur. Bölümün başında vurgulandığı gibi kent, filmin dekoruna dönüşür. Kapalı iç mekânlar olarak Medeniyet Pansiyonu, otel odaları, lüks barlar ve genellikle de meyhane kullanılır. Dış mekânlarda ise genellikle tarihi yerler kullanılır; surların dipleri, İstanbul manzarasının görülebileceği tepe noktalar ya da sahil kesimleri. İstanbul'un tepelerinden ise arka fona geniş çekimler vasıtasıyla Galata Kulesi gibi tarihi unsurlar yerleştirilir. Bu sahneler özellikle İstanbul'un tepelerinde gerçekleştirilir çünkü *Film Kameralı Adam*'da olduğu gibi şehri olabilecek en genel çekimlerle sunarak seyircinin bakışları aracılığıyla mekânı kuşatmasını sağlar. İstanbul, bütünlüklü biçimde sunulur ve kesmelere pek yer verilmez.

Aynı zamanda İstanbul'un büyük bir kısmı gösterilir ve sahneye birçok farklı yapı, özellikle de boğaz manzarası dâhil edilir. Şehir, yatay düzlemde kameranın hareketi ile taranır ve boğazdaki yapılar benzer biçimlerde gösterilir. Bu süreçte İstanbul, filmin görselliği oluşturan bir dekor ya da stüdyo olarak tüm yönleriyle farklı biçimlerde çekilir. Filmin geçtiği merkezlerden biri de Haşmet'in boğaza yakın yerdeki gecekondusudur. Hikâye ilerledikçe gazino gibi farklı mekânlara geçilse de, film esas olarak dış mekânlarda İstanbul'un gösterimiyle ilerler. Haşmet'in gecekondusunun etrafındaki konuşma sahneleri, sobaya atılacak çalı çırpı gibi unsurların toplanmasında da arka fonda hep İstanbul vardır. Haşmet'in kendisiyle kaldığı, yürüyüş yaptığı ve düşündüğü sahnelerin birçoğu boğaz kenarında geçer. Bir mekân olarak İstanbul filme neredeyse hep dâhildir.

Gecekondunun kenarında Haşmet ile Ayşe'nin ikili çekimlerinde de benzer bir durum sürdürülür ve filmin dekoru olarak İstanbul hep görünür. Haşmet'in mahalledeki yürüyüşleri ve gemiye binerek boğazı geçmesi esnasında kamera ya onu takip eden ya da tamamen dışarıda bırakan çekimlerle İstanbul'u gösterir. Bunların dışında Haşmet'in mahallede esnafın içerisinden geçerken eski binalar, sokaklar ve yapılar gösterilir. Mekân parça parça işlenmesine rağmen tam da sinemanın doğasına uygun bir biçimde o dönemin İstanbullu mekânsal açıdan bütünlüklü bir arka fon olarak inşa edilir. Eski püskü mahalleler, pahalı lokantalar ve lüks oteller ile kentin her hali gösterilir ve bunun üzerinden film boyunca mekânlar, zengin ve fakir diye ikiye ayrılır. Atıf Yılmaz'ın tercihi ile kentin farklı mekânlarındaki farklı yaşama biçimleri sunulur. Haşmet'in yardım istemek için gittiği mekânların banka ve fabrika oluşu da bunu göstermektedir.

En sonunda Haşmet Ayşe'ye yardım eder; Ayşe lüks mekânlarda, gazinolarda sahne almaya başlar ve takıldığı mekânlar oteller olur. Tam bununla karşıtlık oluşturacak biçimde Haşmet'in yaşadığı mahalle eski püskü binalardan oluşmaktadır. Boğazı geçerken kullandıkları kayıklar ve kayıkların bağlandığı yerlerin dağınıklığı ve pislik içerisinde hali durmadan gösterilir.

Özellikle Ayşe'nin zenginleşmesi ile İstanbul'un farklı mekânları karşılıklı biçimde kesmelerle sunulur. Zaman ilerledikçe Ayşe'nin çöküşü baş gösterir ve Haşmet'ten yardım istemek için onun kayıkla denize açıldığı bir zamanda Ayşe'de başka bir kayıkla yanına gelir. Bu tartışma sahnesi tam olarak İstanbul boğazında gerçekleştirilir ve karakterlerin gösteriminde arka planı İstanbul'un tarihi bir yapısı doldurur.

Filmin en sonunda birbirine kavuşan Haşmet ve Ayşe'nin içinde bulunduğu yerin gemi olması da İstanbul'un tüm güzelliğiyle arka fonu oluşturarak adeta bir dekor vazifesi görmesi için tercih edilmiştir. Filmin açılış sekansından sonra yazıların akmaya başladığı sahnenin de gemide olduğu düşünüldüğünde başlangıcın ve sonun birbirine benzer bir mantık içerisinde kurulduğu görülür. Hayatın gerçek anlamıyla aktığı İstanbul, filmde seyrin nesnesine dönüşerek sadece hikâyenin amaçları doğrultusunda rasyonalize edilerek kullanılan dekora dönüşür.

Sonuç olarak filmler aracılığıyla kentin mekânı dekora dönüşmekte ve bu andan itibaren yeniden sunumun göreceliliği ile mekân, istenildiği gibi şekillendirilmekte ve inşa edilmektedir. Her kent potansiyel olarak sinemanın dekoruna dönüşebileceği gibi bugün kent çoktan bir film setine dönüşmüş durumdadır. Modern ve postmodern kentler tıpkı filmin mekânı gibi insanların, olayların ve her türlü unsurun üzerinden akıp geçtiği bir stüdyo gibidir.

## SONUÇ

Bu çalışmada kitle iletişim araçları ile modernlik arasında bir ilişki kurarak, teknolojik determinist perspektifle, araçların ve özelden de sinemanın insanın zaman-mekân tecrübesini nasıl dönüştürdüğünü incelenmiştir.

Ancak tezde bu noktaya gelinene kadar farklı tarihsel, kültürel ve sosyal süreçler çözümlenmiştir. İletişim olgusu genel olarak ele alındıktan sonra kitle iletişimine ve kitle teknolojisine değinilmiş; tüm bunların zemini ise kitle olgusu üzerinden tartışılmıştır. İletişimin ve özellikle de kitle iletişiminin yeni bir toplumsallaşma ürettiği görülerek, kitle iletişim araçları ile kitlenin tarihi arasında açık paralellikler kurulmaktadır. Bu süreçte söz ve yazının yarattığı farklı deneyim biçimleri ve insanın bilgiyle kurduğu ilişki gibi bilme biçimleri de değişime uğramaktadır. Yazıyla birlikte bilgi ve hatırlama kalıpları dönüşerek, yazı kendine has yeni bir toplumsal düzen yaratmıştır. Bu toplumsallaşma içerisinde söz ve yazı, zaman-mekân açısından analiz edilerek; sözün kalıcılığının olmadığı, yazının ise bir metnin zemininde sabitlenerek zaman-mekân içerisinde hareket serbestisine sahip olduğu fark edilmiştir.

Bireyin toplumsallaşma tarihi açısından önemli noktalarından bir tanesi de sanayi toplumdur. Sanayi hem bireyi hem de toplumu şekillendirmiş ve hayatın her alanında kitlesel unsurların açığa çıkmasına neden olmuştur. Kitleleri kitle kılan ve onlarca insanı bir arada tutan yeni pratikler tez içerisinde incelendiğinde, şehirlerde ve sanayi merkezlerinde toplanan insanların bir aradılığını ve toplumsal düzeni sağlayan esas unsurun toplum sözleşmesi olduğu görülmüştür.

Bireyin ve özellikle de kitlenin bu tarihsel anlatı ışığında toplumsal bir düzene sokulmasında ve bu düzenin sürdürülmesinde kitle iletişim araçlarının merkezi bir rol oynadığı argümanı tezin odak noktalarından birini oluşturmaktadır. Kitlesel olan içerisinde bireysel nitelikler yok edilmekte, formel yapılar baskınlaşmakta ve bireyin sadece belirli rollerle, tanımlarla, görevlerle ele alındığı modern döneme geçilmektedir. Bu durum yeni toplumsallaşma biçiminin bir başka göstergesidir. Kitle iletişim araçları ise yeni toplumsallaşma biçimi olarak kitleselleşmeyi artırma noktasında çok elverişli imkânlar sunmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde C. Wright Mills ve Jürgen Habermas gibi isimler kamuyu, kamusal alanı ve kamusal iletişimi ön plana çıkartsa da kapitalizmin baskıları doğrultusunda iletişim araçlarının kamusal olana pek yer bırakmadığı görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının popülerlik açısından alternatif bir imkân sağlayabileceği gibi bir bakış yöneltirse de her halükarda kitle iletişim araçları yeni toplumsal düzen içerisinde birleştirici bir rol oynayarak kitlesel unsurlara neden olmaktadır.

Teknolojiyi kendilerine temel alan kitle iletişim araçlarının neden olduğu dönüşümler, bireyin tüm tecrübesini özellikle de zaman-mekân tecrübesini etki altına almaktadır. Bu süreçte belki de ilk defa matbaa, kitlesel üretimi oluşturmuş ve kapitalizmin nüvelerini içerisinde barındırmıştır. Matbaanın neden olduğu seri üretim mantığı ve kitap ile kilisenin, bireyin ve toplumun hem konumu hem de aralarındaki ilişkiler dönüşmüştür. Bir kitle iletişim aracı olarak

matbaanın yarattığı değişim içerikten azade ve yapısal olarak yani formundan hareketle ele alındığında Protestanlık, reformasyon, kilise ve milliyetçilik gibi olguları tetikleme noktasında çok etkin olduğu görülmektedir. Sözün ve elyazmasının yerine matbaa kültürü geçmiş; zaman ve mekân sınırları sonsuzca genişletilmiştir. İlk defa matbaa böylesi bir zaman-mekân kırılmasına neden olmuştur. Çünkü onlarca defa aynı üretilen metinler Avrupa'nın her yerine yayılma başlamıştır.

Matbaa ile kitle iletişimi küreselleşmiş; iletişimin küreselleşmesi belirli adaletsizlikleri örtmüş ve bütünlüklü bir toplumsal imajın çizilmesini sağlamıştır. Artık bilgi, iktidar ve sermaye sahiplerine zaman-mekân özgürlükleri sunulmaktadır. Tüm bu tarihsel ve sosyolojik sürecin belirli ölçülerde yok sayıldığı ve kendi içerisinde kapalı bütünsellikler olarak kodlanan kitle iletişim kuramları tartışmaya açılacak ve zayıflıkları tez kapsamında gösterilmiştir. Böylece birinci bölümde bireyin ve toplumun varlığı tarihsel ve sosyolojik bilgilerden hareketle ele alınmış; ardından da tek tek belirli kitle iletişim araçları incelenerek nasıl bir kırılmanın yaşandığı gösterilmiştir.

Çalışma boyunca kitle iletişim araçları merkezinde zaman-mekân tecrübesi incelenmektedir. Kitle iletişim araçlarıyla birlikte bir kırılma yaşandığı için zaman-mekân artık sorun olmaktan çıkmış ve mesafeler önemsizleşmiştir. Ortak zaman-mekân tecrübesi yapay şekilde kurulmuş ve kitle iletişim araçları ağ gibi tüm evreni sarmıştır. Bu süreçte kitle iletişim araçları zaman-mekân ayrışmasına imkân tanıdığı gibi birleştirerek diyalektik bir nitelik arz etmektedir. Kitle iletişim araçları özelinde zaman-mekân tecrübesi tek yönlü değil çif yönlüdür; sıkışmadan genişlemeye, genişmeden de sıkışmaya doğru bir süreç yaşanmaktadır.

Mesela matbaa ile söz ve yazı arasındaki fark artmış; söz ile ortak bir zaman-mekân tecrübesi varken, yazı ile bu tecrübe dağılmaktadır. Ancak matbaa ile kitap farklı bir zaman-mekân ortaklığına izin vermektedir. Gazete de hayali cemaate ve toplumsallaşmaya imkân tanıyarak ortak bir zaman-mekân yaratmaktadır. Gazete farklı mekânlarda bulunan insanlar arasında eşzamanlılık ve gündelik kesişmeleri de beraberinde yaratmıştır. Bu iki iletişim aracı eşzamanlılık konusunda eksik kalmış ve bu eksikliği telgraf gidermiştir. Telgraf fiziksel zaman-mekân pratiklerinden kurtularak anındalığı devreye sokmuş ve ortak zaman-mekân tecrübesini gerçek anlamıyla artırmıştır. İki merkez nokta arasında ilk defa anında iletişim sağlanmış; mesafeler önemsiz hale gelmiş, zaman da anındalığa ve eşzamanlılığa evrilmiştir. Fotoğraf ise modernlik gibi hep şimdiki zaman içerisinde işlediği için zaman-mekân açısından başı sonu, hareketi ve öyküsü yoktur. Televizyona gelindiğinde anlık olan ses ve görüntü olarak 7/24 sunulduğu ve postmodern parçalı kültürle uyum arz ettiği görülmüştür. Televizyonla birlikte artık kitle iletişim araçlarının ulaşamadığı bir mekân kalmadığı gibi herkes eşzamanlılık ekseninde birleştirilmiştir. Televizyon her yeri her an ulaşılabilir kıldığı için hem zamanı hem de mekânı sorun olmaktan çıkartmıştır. Tez boyunca sürdürülen tarihsel ve toplumsal soruşturma, insanın zaman-mekân tecrübesindeki dönüşümlerin izlerini kitle iletişim araçları merkezinde sunmaktadır.

Tüm bu tarihsel olgulardan hareketle tezin ikinci bölümünde klasik ve modern ayrımı yapılarak, ardından da klasikten moderne geçişin izleri aranmıştır. Klasik düzen hiyerarşiktir ve Tanrılarla dolu bir dünyadır. Klasikten moderne geçişte insanın ve Tanrının konumu değişmiş, dünya belirli doğa yasalarıyla açıklanmaya başlanmış, insan her türlü olayı belirli nedensellikler

içerisinde açıklayıcı bir konuma yerleşmiştir. Klasiğin yok olduğu, rasyonel öznenin var olmaya başladığı, teolojik tasarımların ve organikliğin yerini mekanik dünya görüşüne bıraktığı, aydınlanma ile her şeyin açıklanabilir olduğuna inanılan bir geçiş süreci yaşanmıştır. Artık her şey belirli matematiksel ilkeler etrafında anlaşılabilir ve açıklanabilir fenomenler düzeyine indirgenmiştir.

Klasikten modern düzene geçişte iletişim araçlarının oynadığı role bakıldığında matbaanın ve basılı kültürün önemi çok büyük olmuştur. Her şeyin matematikleşmesi ve matematik vasıtasıyla belirlenmesi matbaa gibi iletişim araçları üzerinden okunduğu takdirde kitle iletişim araçlarının klasik ve modern dünya arasındaki kırılmayı yaratan unsurların başında geldiği görülmektedir. İletişim araçları belirli anlamların sabitlenmesini ve her türlü içeriğin zaman-mekân sınırlarına takılmadan dünyanın her yerinde istenilen zamanda ulaşılabilir kılınmasını sağlamıştır. İletişim araçlarının rolü bununla sınırlı kalmadığı gibi bir yandan da modernliğin belirli ölçüler içerisinde kırılarak devam eden gövdesi olarak postmodernliğin de başlatıcısı konumundadır.

Modernliğin ileri ve radikal bir aşaması olarak postmodernlikte epistemoloji, dil oyunları, gerçeğin yokluğu ve büyük anlatıların geçersizliği söz konusudur. Postmodern süreçte ortak değerlerin ve hükümlerin yokluğunu, anlamın ve öznenin dağılmasını da kitle iletişim araçları üzerinden okumak, bu tez çalışmasında mümkündür. Belirsizliğin yükselmesi, kategorik açıdan kuşatıcı tanımların yok sayılması ve en sonunda da fiziksel olandan iyice uzaklaşıp soyutlaşmanın başlaması ile postmodernlik varlık kazanmaya başlamıştır. Postmodernlik, modernliğin devamı olarak değerlendirildiği için modernin keskin bir şekilde bitip, postmodernin de akabinde başlaması gibi bir süreç söz konusu değildir. Çünkü postmodernlik, modernliğin radikal bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Aydınlanma ve ilerleme düşüncesi ekseninde zaman üçe ayrılmış olmasına rağmen ontolojik açıdan geçerliliği sorunludur çünkü zaman bir bütün olarak tecrübe edilmektedir. Bu tez çalışmasının paradigması; modernlik içerisinde geçmiş-şimdi-gelecek ayrımları olmakla birlikte, zamanın esas baskısı şimdiki zamanın mutlaklaştırılması, geçmişin ve geleceğin de şimdinin hedefleri doğrultusunda manipüle edilmesidir. Bir yandan da zaman soyut eş birimler olarak değerlendirilebilmekte ve bu bağlamda saat, zamanı fiziksel açıdan ölçülebilir ve elde edilebilir bir olguya indirgenmektedir. Sermaye de bu sürece destek vererek zamanın maddi boyutlarını ön plana çıkartmış ve saate dayalı zamanın küresel ölçekte kabul görmesini sağlamıştır. Dolayısıyla modernliğin zamanı, yerel tecrübe biçimlerine zarar vererek küresel çapta saate dayalı bir ortaklık yaratmıştır. Aynı zamanda saat, zaman-mekân tecrübesi birbirinden ayrılmaz bütünlüklü bir yapı arz etmesine rağmen, zamanı mekândan kopartmış ve bu kopma sermayenin şimdiki zamana dayalı düzenini hâkim kılmıştır.

Modernlik ve özellikle de postmodernlik, şimdiki zamanı ön plana çıkartarak diğer zaman birimlerine zarar vermekte ve şimdiki zamana bağlı yaşama pratiğini var etmektedir. Bu süreçte geçmiş zaman durmaksızın her seferinde yeniden şimdi için ve şimdi içerisinde kurgulanmaktadır. Gelecek fikri de klasik dönemde, inançlar doğrultusunda umutla ilişkilirken, aydınlanma ve ilerleme düşüncesiyle birlikte gelecek, şimdiki zamanda tahakkuk etmeye zorlanmaktadır. Mesela fabrikadaki üretim bandı geleceği ön görülebilir ve kontrol edilebilir bir düzeye çekerek “şimdi”den belirlemektedir. Postmodern süreçte gündelik hayatın

hızlanması nedeniyle hıza ayak uyduramamak geride kalmaya neden olduğu, anlık olanı ön plana çıkarttığı için uzun vadeli planlar uygulanamamakta ve boşa düşmektedir. Şimdiki zamanın baskınlığında uzun dönemli stratejilerin yerini anlık çıkarlar almakta ve benzer bir durum mekân tecrübesi için de geçerli olmaktadır.

Mekânın anlamı tarihsel ve ekonomik unsurlarında gizli olduğu için modern bilimsel bakış ve kitle iletişim araçları mekânı etkilemiştir ve hala etkilemeye devam etmektedir. Mesela perspektif, zaman gibi matematikleştirilmiş yeni bir mekân yaratmış ve tüm toplumsal birimler mekân vasıtasıyla belirlenmeye çalışılmıştır. Modern mekânlar tamamen insan eliyle oluşturulmuş bir tecrübe yaratırken postmodern mekânlarda bu süreç hızlanmıştır. Mekân tarihselliği içerisinde mesafe gibi belirli vasıflarıyla ön plana çıkmasına rağmen, zaman içerisinde kitle iletişim araçlarıyla birlikte mesafe sorun olmaktan çıkartılmıştır. Mesafenin aşılması ile sınır ortadan kalkmış, yaklaşma başlamış ve postmodern süreçte bu durum kapalı formların yerini dışarıya açık formların almasını hatta iç ve dış ayrımının anlamını yitirmesine neden olmuştur. Modern mekân postmodern mekâna evrilirken, mekân iyice hareketlilik kazandığı için modern mekânın bütünlüklü yapısı ve merkezi unsurları bundan zarar görmektedir. Postmodern mekânın daha esnek, parçalı ve merkez fikrinden uzaktır. Modernlik bu süreçte doğal mekâna müdahale etmiş ve yapay bir mekân inşa etmişken; postmodern mekân kolajla ilişkili olarak kes ve yapıştır mantığı ile kurgulanmıştır. Özellikle postmodern süreçte yerelin yerini küresel mekân ve küresel coğrafya aldığı için artık her şey birbiriyle ilişkili hale gelmiştir. Bu süreçte mekânın asli değerlerini ve özelliklerini kaybederek, tıpkı zamanda olduğu gibi sermaye değeri ile ölçülmeye başlandığı görülmüştür.

Tez çalışması boyunca yapılan tüm bu tarihsel ve sosyolojik araştırmaların ve tartışmaların örneklem kümesini diğer iletişim araçlarında olduğu gibi yapısal olarak sinema oluşturmaktadır. Bu süreçte sinema bir sanat aracı olmaktan ziyade, bir kitle iletişim aracı olarak değerlendirilmiş ve sadece formuna odaklanılmıştır. Sinemada şimdiki zaman baskı aracına dönüşerek sürekli kendisini var ettiği, “orada olmuş” değil “orada olan” bir zaman olduğu için *Hızlı ve Öfkeli 8* filmi, ayrımı çekim ve hızlı geçişler ile önce mekânın ardından da zamanın nasıl parçalarına ayrıldığı ve ardından da büyük bir hızla birbirine bağlandığını göstermektedir. Sinemanın zaman kipi ele aldığı her unsuru daima şimdiki zaman içerisinde işlemektedir ve şimdiki zaman akışkan ve hareketli yani değiştirilebilir bir yapıya sahiptir. Değiştirilebilirliğin getirdiği rahatlık ile kayıt altına alınan her şey keyfi bir biçimde zaman üzerinde birbiriyle ilişkili bir hale getirilmekte; zaman istenildiği gibi hem genişletilmekte hem de sıkıştırılmaktadır. Bu bağlamda *Potemkin Zirhlisi* ve *Ekim* filmleri zamanın daha önce de vurgulanan çift yönlü yapısını örneklemektedir. Bu filmlerde zaman, hikâyenin ihtiyaçları doğrultusunda genişletilebildiği gibi sıkıştırılabilmektedir; dolayısıyla sinemada zaman söz konusu olduğunda sadece tek yönlü bir sıkışmadan değil, aynı zamanda bir genişlemeden de bahsetmek mümkündür. Sinemanın zamansal açıdan sahip olduğu bu diyalektik yapı, form olarak hem modern hem de postmodern niteliklere aynı anda sahip olduğunu göstermektedir ve bu durum modern ya da postmodern sinema anlamına gelmemektedir. Aksine, sinema, teknolojik determinist bir perspektifle değerlendirildiğinde, modern ya da postmodern sinema olarak adlandırılan dönemselleştirmelerin dışında, bir araç olarak hem modernliğin hem de postmodernliğin kendisiyle doğrudan örtüşen nitelikte sahiptir. Zamansal açıdan fotoğrafın anı ile sinemanın süresi arasında bir ilişki kurulduğunda *Cinayeti Gördüm* filmi detaylı bir analiz



imkânı sunmaktadır. Sinemanın fotoğraftan farklı olarak bütünlüklü bir zaman tecrübesini hareket ve süre ekseninde nasıl kurduğu görülmektedir. Fotoğraf, dizge ve ardışıklık yerine tek bir ana odaklanırken, sinema, kadrajına aldığı nesnesini öncesi ve sonrası ile yani bir dizge içerisinde sunabilmekte ve zamanı çok daha bütüncül bir biçimde ortaya koyabilmektedir.

Zaman üzerinde istenildiği ölçüler içerisinde oynayabilme yetisi, doğrusal ve teleolojik anlatıların dışına çıkmaya imkân tanımıştır. Bu bağlamda en somut örneklerden biri *Ayna* filmidir çünkü tüm zamansal birimler iç içe geçmiş vaziyettedir ve hangi zamanda olduğu net bir biçimde ifade edilmemiştir. Fazlasıyla öznel ve geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki sınırları kayganlaştıran bir zaman kurgusu söz konusudur. *Rezervuar Köpekleri* de *Ayna* gibi anlatıyı ve doğrusal akışı belirli ölçüler içerisinde bozarak farklı zamansal kompozisyonlara yani dizilimlere imkân tanımıştır. Hem dönem hem de anlayış itibarıyla birbirinden çok farklı iki filmin zamanı inşa etme noktasında ciddi ortaklıkları olduğu görülmüştür.

Sinema, zamanı parçalı ve eklektik bir form içerisinde bir araya getirerek bütünlüklü bir yapı oluşturmaya çalışmaktadır. Bu süreçte zaman çok katmanlı ve değişken bir yapıya sahip olduğu için zemini kaygandır ve kurgu vasıtasıyla her an değiştirilmektedir. Sinemada, geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki klasik ilişkinin devamlılığı bozulmakta ancak bu durum hem modern hem de postmodern gündelik tecrübeye benzer belirlenimlere sahiptir. Özellikle sinemada zamanın, şimdiki zaman vurgusunu ön plana çıkartarak diğer zaman birimlerini de verimlilik ekseninde şimdiye eklediği görülmekte ve bu durum hem modernliğin hem de postmodernliğin zaman biçimiyle uygunluk arz etmektedir. Dolayısıyla sinema, içinde bulunduğu dönemin düşünme ve yaşama biçimiyle örtüşen bir zemine sahiptir.

Sinema, parçalı ve bütünlükten uzak zamansal birimleri eklektik ve sentetik bir biçimde birleştirerek modern ve postmodern tecrübeye benzer bir tecrübe yaratmaktadır. Sinemada zamanın istenildiği gibi kurgulanma, manipüle edilme ve yeniden şekillendirilme imkânı mevcuttur. Modernliğin bakışıyla zaman bütünlüklü bir yapı arz ederken, postmodernlik açısından ise kopuşlar ve süreksizlikler mevcuttur. Tez boyunca elde edilenler doğrultusunda sinemada zamanın hem modern hem de postmodern tecrübeye örtüştüğü söylenebileceği gibi benzer olguların mekân içinde geçerli olduğu görülmektedir. Zaten zaman, mekânda açığa çıktığı için sinemada zaman sadece zamanla ilgili bir tecrübeyi değil mekânsal tecrübeyi de etki altına almaktadır.

Sinemanın maddi dünyaya ait unsurları kendi görüntü düzlemi içerisine hapsederek modernliğin ele geçirmeci bakışı ile uyum gösterdiği görülmüştür. Sinema tarihi içerisinde kameranın hareket kabiliyetinin ve bakış açılarının çoğalmasından dolayı mekânı çok daha iyi bir biçimde kuşatması *Film Kameralı Adam* filmi üzerinden ele alınmıştır. Sinemada mekânın temel kipi indirgenerek çerçevelenmesi ve bir dekor malzemesine dönüşmesi olduğu için her halükârda mekân üç boyutluluğundan koparak iki boyuta indirgenmekte ve çerçeve içerisine hapsedilmektedir. Filmin mekânı bir yandan da mesafeye dayalı bir uzaklığı barındırırken *Kahire'nin Mor Gülü* gibi bazı filmlerde mekânın konumu tartışmaya açılarak hem burada hem de orada olan perdenin mekânı geçiren özellikler sergilemiştir.

*Arka Pencere* filminde ise öznel kameranın kullanımı ile mekân manipüle edilmiş, parçalarına ayrılmış ama bir yandan da toparlanmıştır. Film boyunca mekân öznel-nesnel, genel-yakın

çekimler vasıtasıyla çift yönlü bir biçimde kurgulanmıştır. Bu süreçler içerisinde kentsel mekân genel itibariyle seyirlik bir malzeme olarak filmlerde sunulmuştur. Artık neredeyse her mekân, herhangi bir filmin dekoru ve stüdyosu olarak işlevsel hale gelmiştir. *Ah Güzel İstanbul* filmi de bu bağlamda ele alındığında filmin arka fonunu oluşturan İstanbul'un, mekânsal açıdan estetik bir işlevden daha fazla rolünün olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla sinemada mekân her türlü fiziksel boyutunu kaybederek farklı bir zeminde var oluş imkânı kazandığı gibi modern mekân tasavvurunun doğal olandan uzakta ve tamamen insan eliyle imal edilmiş mekânıyla örtüşmüştür. Ancak bir yandan da postmodern mekânın hareketli, kaygan ve değişken mekânıyla uyum gösterdiği için sinemada mekân, zaman gibi diyalektik bir yapıya sahiptir. Dönemler, yönetmenler ve bakış açıları değişse de sinemada mekânın çerçevelenerek bir bakışa sunulması sabit kalmaktadır.

Sinemada mekân çerçevelenmekte, asli bağlamından kopartılmakta ve her seferinde yeni bir bağlama oturtulduğu için kendi bütünlüğü içerisinde gösterilemeyip eksik kalmaktadır. Bu süreçte mekânın devamlılığı zarar görmekte, mekân parçalarına ayrılmakta ama gene de en sonunda bütünlüklü bir form içerisinde birleştirilmektedir. Dolayısıyla parçalı ve bütünsel mekân tecrübesi, diyalektik bir nitelik arz ederek, zaman tecrübesinde olduğu gibi var olmaktadır. Tez çalışması boyunca, sinema tecrübesinin her ne kadar kendisine has bir durum yarattığı ifade edilse de aradaki farklılıkların anlaşılabilmesi noktasında klasik zaman-mekân tecrübesine atfita bulunmuş ve karşılaştırmalı bir biçimde analiz edilmiştir. Sinemada zaman-mekân, insanın klasik tecrübesinden çok farklı olarak, modernliğe ve postmodernliğe uygun biçimde inşa edilmekte ve gündelik tecrübeyle örtüşen yönleri sahip olmaktadır.

Bu doktora tezinde tarihsel, sosyolojik ve felsefi arka planın çokça tartışılmasının nedeni, zaman-mekân tecrübesini değiştiren kitle iletişim araçlarının ve özelde de sinemanın daha iyi anlaşılmasını sağlamak olmuştur. İnsanın zaman-mekân tecrübesinde klasikten moderne, modernden postmoderne var olan devamlılıklar ve kırılmalar kitle iletişim araçları ekseninde karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmıştır. Özellikle kitle iletişim araçlarının merkeze alındığı ve teknolojik determinizmin belirleyiciliği ekseninde bir tartışmaya girilmiş, süreç boyunca kitle iletişim araçlarının neden olduğu zaman-mekân tecrübesindeki değişimin izleri aranmıştır.

İletişim araçlarının ve sinemanın doğasına odaklanılan bu tez çalışmasında, teknolojik determinist perspektif gereği döneme, yönetmene ve anlayışa dayalı ayrımlar es geçilmiş ve araç olmak bakımından filmlerin taşıdığı ortak yapısal zaman-mekân parametrelerine odaklanılmıştır. Benzer bir bakış açısından hareketle dijital sinemaya odaklanmak da mümkündür. Dijital dönemin neden olduğu zaman-mekân kırılmaları teknolojik determinist bir perspektifle ele alınabilir. Dijital sinemada bilgisayar destekli görüntülerin analizi yapısal açıdan gerçekleştirilebilir; aracın gelişen ve dönüşen doğası ekseninde tartışmalara devam edilebilir.

Sinemanın ve diğer kitle iletişim araçlarının teknolojik açıdan gelişmeleri son bulmadığı ve dijitalleşme hız kazandığı için bu alandaki tartışmalar güncelliğini korumaktadır. Sözden yazıya geçişte yaşanan kırılmalara benzer biçimde dijitalleşmenin hem sinemayı hem de tüm iletişim alanını ve araçlarını çok ciddi bir biçimde dönüştürdüğü görülmekte ve zaman-mekân deneyimi açısından tartışılmayı beklemektedir. Benzer bir biçimde yeni medya alanı da zaman-mekân pratiklerini postmodernliğe uygun olarak değiştirmekte ve dönemin ruhuna göre dönüşümler

devam etmektedir. Tezin sınırlılıkları açısından dijitalleşme olgusuna değinilmemekle birlikte iletişimin doğasının kesintisiz bir hal alması kamusal platformları aşarak özel hayatın her alanına da sirayet etmekte ve akıllı telefonlar gibi araçlar üzerinden dijital ağ hiçbir zaman-mekân sınırı tanımamaktadır.

Sonuç olarak tezde, modernliğin kapalı, önceden belirlenmiş, katı, sabit yapıları ve postmodernliğin hareketli, kaygan, esnek yapıları ile sinemanın formel olarak örtüştüğü görülmüştür. Bu durum sinemanın zaman-mekân tecrübesini de benzer bir biçimde belirlemektedir. Sinema her ne kadar kendi içine kapalı bir bütün görüntüsü arz etse de aslında parçalı ve kesintili doğasıyla hem modernliğin hem de postmodernliğin niteliklerine haiz olarak diyalektik bir yapı arz etmektedir.



## KAYNAKÇA

- Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiş Filmleri*. İstanbul: Es Yayınları.
- Adorno, T. W. (1991). The Schema of Mass Culture. J. M. Bernstein (Ed.). *The Culture Industry* içinde. London: Routledge, 1991, 61-97.
- Adorno, T. W. ve M, Horkheimer. (2010). *Aydınlanma'nın Diyalektiği*. (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Althusser, L. (2016). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (5. b.). (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altındış, S. ve A, Ergin. (2018). Araştırma Evreni ve Örneklemi. ř. Aslan (Ed.). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* içinde. Konya: Eğitim Yayınevi, 2018, 81-104.
- Anderson, B. (2015). *Hayali Cemaatler*. (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Anells, M. (2006). Triangulation of qualitative approaches: Hermeneutical phenomenology and grounded theory. *Journal of Advanced Nursing*. 56.1, 55-61.
- Armes, R. (1995). Video Görüntüsünün Estetiği. L. Kılıç (Ed.). *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış* içinde. İstanbul: Hil Yayınları, 1995, 48-60.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Armitage, J. ve Graham, P. (2001). Dromoeconomics: Towards a Political Economy of Speed. *Parallax*. 7.1, 111-123.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (2. b.). (R. Ü. Tamdoğan, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Arslanoğlu, R. A. (2002). Küreselleşme ve Üniversite. *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. 21.1, 1-12.  
<http://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/details.php?recid=3035&lng=0> (10.10.2018).
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. (2. b.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Atkinson, J. (1997). *Zamanı Yönetme Sanatı*. (C. S. İslâm, Çev.) İstanbul: Nehir Yayınları.
- Aymaz, G. (2018a). İletişim Araçlarının Toplumsal Tarihi İçin Bir Giriş. *Global Media Journal TR Edition*. 8.16, 124-139.
- Aymaz, G. (2018b). Sosyal Bilimlerde Bir Disiplin Olma Sürecinde İletişim Bilimleri ve Felsefe İlişkisi. *İnsan & İnsan*. 5. 18, 278-298.
- Aytaç, Ö. (2002). Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 12.1, 231-260.  
<http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt12/sayi1/231-260.pdf> (01.06.2018).

- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (4. b.). (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bağce, H. E. (2004). Modernliğin Temelleri ve İkircikli Serüveni. Kişi (Ed.). *Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye içinde*. Ankara: Babil Yayınları, 2004, 3-59.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavalın Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bal, H. (2014). *Sosyolojide Yöntem ve Araştırma Teknikleri*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Bal, H. (2016). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Balcı, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma*. (13. b.). Ankara: Pegem Akademi.
- Baldini, M. (2000). *İletişim Tarihi*. (G. Batuş, Çev.) İstanbul: Avcıoğlu Basım.
- Baloğlu, B. (1997). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemi*. İstanbul: Der Yayınevi.
- Başaran, F. (2014). *İletişim ve Emperyalizm*. (2. b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Batur, Y. (1998). *Bilim Kurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. (9. b.). (A. Berktay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Anahtar Sözcükler*. (O. Adanır, ve L. Yıldırım, Çev.) Ankara: Paragraf Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012a). *İmkansız Takas*. (2. b.). (A. Sönmezay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012b). *Kötülüğün Şeffaflığı*. (5. b.). (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012c). *Sanat Komplosu*. (4. b.). (E. Gen, ve I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (7. b.). (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Küreselleşme*. (5. b.). (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beck, U. (1987). The Anthropological Shock: Chernobyl and the Contours of the Risk Society. *Berkeley Journal of Sociology*. 32, 153-165.
- Bekman, M. (2020). Halkla İlişkiler Uygulamalarında Dijital Medyanın Kullanımı: Sosyal Medya Bağımlılığının, FoMo ve Kompulsif Çevrimiçi Satın Almada Aracılık Rolü. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Benli, L. (2002). *Sinema ve Fotoğraf*. <http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/sinemavefotograf.htm> (18.06.2019).
- Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri*. (Pembecioğlu, N. Çev.) Ankara: Nobel.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. (18. b.). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Berman, M. (2009). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (12. b.). (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Besnard, M. C. (2008). Kahire: Arzu Nesnesi. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler* içinde (M. Öztürk, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, 239-255.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman*. (A. C. Altunkanat, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım*. (D. Fırat, ve B. Günce, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bordwell, D. ve K, Thompson. (2012). *Film Sanatı*. (2. b.). (E. Yılmaz, ve E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema*. New York: Mouton de Gruyter.
- Briggs, A. ve P, Burke. (2011). *Medyanın Toplumsal Tarihi*. (Ü. H. Yolsal, ve U. Erkan, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*. (4. b.). (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Bryman, A. (2006). Integrating quantitative and qualitative research: How is it done? *Qualitative Research*. 6.1, 97-113.
- Burch, N. (1994). Zaman ve Mekân İle İlgili Bağlantılar. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekan* içinde (Y. Demir, Çev.) Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 117-130.
- Burger, P. L, ve Luckmann, T. (2015). *Modernite, Çoğulculuk ve Anlam Krizi*. (M. D. Dereli, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., E. K. Çakmak, Ö. E. Akgün, Ş. Karadeniz ve F. Demirel. (2020). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (28. b.). Ankara: Pegem Akademi.
- Cannetti, E. (2016). *Kitle ve İktidar*. (7. b.). (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Capra, F. (2018). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*. (4. b.). (M. Armağan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Carey, J. W. (2014). Zaman, Mekân ve Telgraf. D. Crowley, ve P. Heyer (Ed.). *İletişim Tarihi* içinde (B. Ersöz, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi, 2014, 228-235.
- Castro, T. (2008). Sinemada Haritasal Kent Anlayışı: Albert Khan'ın 'Dünya Arşivi' Deneyimi. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler* içinde (M. Öztürk, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, 82-92.
- Ching, F. D. K. (2007). *Architecture: Form, Space and Order*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- Chomsky, N. (2012). *Medya Gerçeği*. (A. Yılmaz, ve O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Connerton, P. (2014). *Modernite Nasıl Unutturur* (2. b.). (K. Kelebekoğlu, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Conrad, P. (1999). *Modern Times, Modern Places*. London: Thames ve Hudson.

- Creswell, J. W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çağan, K. (2007). Değişim ve Postmodernlik: Zaman ve Mekân Bağlamında İletişim Araçları ve Anlamları. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Dergisi*. 17, 135-146.
- Çitil, A. A. (2017). Selefilğin Çözümlemesi İçin Bir Anahtar: Modern Bilimlerin Gelişiminde Kuram-Gözlem Bağıntısının Dönüşümü. *Modernleşme, Protestanlaşma ve Selefilik Kongresi*. [https://www.youtube.com/watch?v=XoUUTmOK\\_wU](https://www.youtube.com/watch?v=XoUUTmOK_wU) (10.04.2019).
- Debord, G. (2014). *The Society Of The Spectacle*. (Knabb, K, Çev.) Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Demir, Y. (1994a). Sunuş. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde. Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994.
- Demir, Y. (1994b). Filmde Zaman ve Mekân Üzerine. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde. Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 1-9.
- Demir, Y. (1994c). Film Niçin Zaman ve Mekân Sanatıdır? Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde. Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 11-17.
- Demir, Y. (1994d). Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Rollerini. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde. Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 47-69.
- Demir, Y. (1994e). Mercekler ve Perspektif. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde. Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 109-116.
- Demir, Y. (1994f). Öykü Mekanının Yaratılmasında Çerçeve İçi ve Çerçeve Dışı Mekânın Kullanımı. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde. Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 131-143.
- Dikmen, A. A. (2003). Standart Üründen Marka Standardizasyonuna. *Siyasal Bilgiler Fakültesi Gelişme ve Toplum Araştırmaları Merkezi Tartışma Metinleri*. <http://www.politics.ankara.edu.tr/dergi/tartisma/2003/marka-standart.pdf> (01.06.2019).
- Descartes, R. (1994). *Metot Üzerine Konuşma*. (K. S. Sahir, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Edmonds, R. (1994a). Filmin Temel Yap Taşları ve Bir Film Formu. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde (Y. Demir, Çev.) Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 71-80.
- Edmonds, R. (1994b). Işık ve Mekân. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde (Y. Demir, Çev.) Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 145-155.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı*. (B. Soner, ve B. Yıldırım, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Esen, H. (2000). Anayurt Oteli Filminde Zaman ve Mekân. *Selçuk İletişim*. 1.3, 3-13.
- Esslin, M. (2001). *Televizyon Çağı*. İstanbul: Pınar Yayınları.

- Eşli, M. Ö. (2012). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus*. (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. (S. İrvan, Çev.) İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Fiske, J. (2014). Postmodernizm ve Televizyon. S. İrvan (Ed.). *Medya Kültür Siyaset* içinde, (N. Gürkan, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi, 2014, 29-48.
- Florenski, P. (2011). *Tersten Perspektif*. (3. b.). (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Fraenkel, J. R., N. E. Wallen ve H. Y. Hyun. (2012). *How to Design and Evaluate Research in Education*. (8. b.). New York: McGraw Hill.
- Freud, S. (2017). *Kitle Psikolojisi*. (3. b.). (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Freyer, H. (2014). *Sanayi Çağı*. (B. Akarsu, ve H. Batuhan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gasset, O. Y. (2003). *Kitlelerin Ayaklanması*. (K. Kardeşin, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları*. (8. b.). (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gottschalk, S. (1999). Speed Culture: Fast Strategies in Televised Commercial Ads. *Qualitative Sociology*. 22.4, 311-329.
- Görgün, T. (2017). Selefî(cî)lik ve Modernizm. *Modernleşme, Protestanlaşma ve Selefîlik Kongresi*. [https://www.youtube.com/watch?v=XoUUTmOK\\_wU](https://www.youtube.com/watch?v=XoUUTmOK_wU) (03.06.2019).
- Görgün, T. (2018). *Medeniyet Meselesi*. İstanbul: Endülüs Yayınları.
- Güngör, N. (2013). *İletişim kuramlar yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Habermas, J. (1993). *'İdeoloji' Olarak Teknik ve Bilim*. (2. b.). (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Habermas, J. (2001a). *İletişimsel Eylem Kuramı 1. Cilt*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Habermas, J. (2001b). *İletişimsel Eylem Kuramı 2. Cilt*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Habermas, J. (2015a). Kamusal Alan. M. Özbek (Ed.). *Kamusal Alan* içinde (3. b.) (M. Özbek, Çev.) İstanbul: Hil Yayın, 2015, 95-102.
- Habermas, J. (2015b). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. (13. b.) (T. Bora, ve M. Sancar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hall, S. (2005). Kodlama, Kodaçımılama. Ş. Yavuz. (Ed.). *Medya ve İzleyici* içinde (Y. Yavuz, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları, 2005, 85-98.
- Hall, S. (2014). İdeoloji ve İletişim Kuramı. S. İrvan (Ed.). *Medya Kültür Siyaset* içinde. (A. Gürata, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi, 2014, 79-132.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. (7. b.). (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.



- Hauser, A. (1999). *The Social History of Art Volume IV*. Routledge: London.
- Held, D. (2001). Frankfurt School. *A Dictionary of Marxist Thought*. (T. Bottomore Ed.). Massachusetts: Blackwell, 2001, 208-213.
- Hobsbawm, E. J. (2013). *Sanayi ve İmparatorluk*. (A. Ersoy, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- İçli, G. (2001). Küreselleşme ve Kültür. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*. 25.2, 163-172.
- İrvan, S. (2014). Sunuş. S. İrvan (Ed.). *Medya Kültür Siyaset* içinde. Ankara: Pharmakon Yayınevi, 2014, 7-10.
- Jacobs, L. (1994). Zaman ve Mekanın Anlatımı. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekan* içinde (Y. Demir, Çev.) Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 35-46.
- James, I. (2007). *Paul Virilio*. New York: Routledge.
- Kafka, F. (2010). *Dönüşüm*. (26. b.). (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Kant, I. (2015). *Seçilmiş Yazılar*. (5. b.). (N. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Katz, E. ve F. P. Lazarsfeld. (1964). *Personal Influence*. New York: The Free Press of Glencoe.
- Keane, J. (2015). *Medya ve Demokrasi*. (5. b.). (H. Şahin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kellner, D. (2013). *Medya Gösterisi*. (2. b.). (Z. S. Doğruer, Çev.) İstanbul: Açılım Kitap.
- Kellner, D. (2016). Kültürel Marksizm ve Kültürel Çalışmalar. (Tezcan, F. Çev.) *ETHOS*. 2016. 9.2, 132-151.
- Kern, S. (2013). *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*. (A. Selman, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kleinknecht, R. (2007). Olay ve Gerçeklik Zamanı. (M.S. Genç, Çev.) *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*. 11, 17-30.
- Koç, Y. (2014). *Anadolu Mayası*. (4. b.). Ankara: Cedit Neşriyat.
- Koselleck, R. (2007). *İlerleme*. (M. Özdemir, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Köse, E. (2017). Bilimsel Araştırma Modelleri. (5. b.). R. Y. Kıncal (Ed.). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* içinde. İstanbul: Nobel, 2017, 99-123.
- Kracauer, S. (2008). Siegfried Kracauer'ın 'Sine-Kent' Denemeleri. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler* içinde (Ö. B. Albayrak, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, 43-68.
- Küçükalp, K. ve Cevizci, A. (2009). *Batı Düşüncesi*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Lafargue, P. (2015). *Tembellik Hakkı*. (7. b.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Lafrance, J. P. (2016). Toplumsal Hareketlerin Kavşağında Medya. J. Perriault (Ed.). *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri* içinde (H. Köse, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, 47-59.
- Laswell, H. D. (1958). *Politics: Who Gets What, When, How*. New York: The World Publishing Company.

- Laswell, H. D. (2013). *Propaganda Technique in the World War*. USA: Martino Publishing.
- Lawson, J. H. (1994). Zaman ve Mekân. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde (Y. Demir, Çev.) Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 19-34.
- Lazar, J. (2009). *İletişim Bilimi*. (C. Anık, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Lazarsfeld, P. F; Berelson B. ve H. Gaudet. (1968). *The People's Choice*. New York: Columbia University Press.
- Le Bon, G. (2014). *Kitleler Psikolojisi*. (H. Can, Çev.) Ankara: Tutku Yayınevi.
- Levine, J. M. (1999). *Between The Ancients and the Moderns, Baroque Culture in Restoration England*. New Haven and London: Yale University Pres.
- Lundby, K. ve Ronning, H. (2014). Medya Kültürü Aracılığıyla Modernliğin Yorumlanması. S. İrvan (Ed.). *Medya Kültür Siyaset* içinde (N. Gürkan, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi, 2014, 13-27.
- Loo, H. V. D. ve Reijen, W. V. (2006). *Modernleşmenin Paradoksları*. (2. b.). (K. Canatan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Lyotard, J. F. (2014). *Postmodern Durum*. (2. b.). (İ. Berkan, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Marx, K. ve Engels, F. (2018). *Komünist Manifesto*. (2. b.). (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mascelli, J. V. (1965). *The Five C's of Cinematography*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Mattelart, A. (2005). *Gezegensel Ütopya Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mattelart, A. (2013). *İletişimin Dünyasallaşması*. (3. b.). (H. Yücel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mattelart, A. ve Mattelart, M. (2016). *İletişim Kuramları Tarihi*. (8. b.). (M. Zillioğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- McLuhan, M. (2014). *Gutenberg Galaksisi*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- McLuhan, M. ve Powers, B. R. (2001). *Global Köy*. (B. Ö. Düzgören, Çev.) İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Mengüşoğlu, T. (2017). *Felsefeye Giriş*. (3. b.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mercado, G. (2018). *Sinemacının Gözü*. (2. b.). (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Mills, C. Wright. (2007). *Toplumbilimsel Düşün*. (Ü, Oskay, Çev.) İstanbul: Der Yayınları.
- Mills, C. Wright. (2017). *İktidar Seçkinleri*. (Ü, Oskay, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Mitchell, T. (2001). *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*. (Z. Altok, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Montagu, I. (1994). Ritm. Y. Demir (Ed.). *Filmde Zaman ve Mekân* içinde (Y. Demir, Çev.) Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, 157-169.
- Mumford, L. (1996). *Makina Efsanesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- O'Brien, R. (1992). *Global Financial Integration: The End of Geography*. London: Pinter Publishers.
- Oktuğ, M. (2008). Kent-Sinema İlişisine Kuramsal Bir Yaklaşım. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler* içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, 117-126.
- Okumuş, E. (2010). Zaman Sosyolojisi: Bir Giriş Denemesi. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 10.2, 121-174.
- Ong, W. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (5. b.). (S. P. Banon, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ormanlı, O. (2016). Dijital Sinemada Zaman, Mekân ve Gerçeklik: "Yıldızlararası" Filmi Örneği. R. Şentürk, ve F. Zengin (Ed.). *Dijital Sinema* içinde. İstanbul: İnsan Yayınları, 2016, 51-86.
- Oskay, Ü. (2014). *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*. (14. b.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Özçınar, M. (2009). Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 37, 88-108.
- Özdemir, Ü. A. (2011). Kültür Bağlamında Kent ve Mekânsal Örgütlenme. *Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2, 62-76.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. (2. b.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Özgül, G. E. ve Tahan, K. (2014). Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlamanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekân ve Gerçeklik. *Global Media Journal*. 4.8, 241-259.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, M. (2008). Giriş. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler* içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, 1-6.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parsons, T. (2012). *The Social System*. New Orleans: Quid Pro Books.
- Perivolaropoulou, N. (2008). Kracauer'ın Sine-Kent Anlayışına Kuramsal Bir Yaklaşım. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler* içinde. (M. Baydur, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, 25-40.
- Pezella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. (F. Demir, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Platon. (2011). *Devlet*. (XXI. b.). (S. Eyüboğlu, ve M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Postman, N. (2014). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. (4. b.). (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Proulx, S. (2016). Birleşik Devletler’de 1940’lı Yıllar Askeri Koşullarında İletişim Bilimleri Alanının Doğuşu. J. Perriault (Ed.). *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri* içinde. (H. Köse, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, 35-46.
- Punch, K. F. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş*. (Akyüz, Z., D. Bayrak ve H. B. Arslan, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Robbe-Grillet, A. (1981). *Yeni Roman*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Yazko.
- Rousseau, J. J. (2017). *Toplum Sözleşmesi*. (XVIII. b.). (V. Günyol, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schmitt, C. (2005). *Siyasi İlahiyat*. (2. b.). (E. Zeybekoğlu, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Schumpeter, J. A. (2003). *Capitalism, Socialism and Democracy*. London and New York: Routledge.
- Sennett, R. (2017). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*. (4. b.). (A. Onacak, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shanon, C. E. ve W, Weaver. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press.
- Simmel, G. (2017). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soja, E. W. (2017). *Postmodern Coğrafyalar*. (Y. Çetin, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sorkin, M. (1994). Introduction: Variations on a Theme Park. M. Sorkin (Ed.). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* içinde. New York: Hill and Wang, 1994, xi-xv.
- Sözen, M. F. (2008). Bakhtin’in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema. *Akdeniz Sanat*. 91-108.
- Stevenson, N. (2015). *Medya Kültürleri*. (G. Orhon, ve B. E. Aksoy, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Süalp, Z. T. (2004). *ZamanMekan- Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Şentürk, R. (2010). Mekânsal Bilişime Ontolojik Yaklaşım. *Akademik Bilişim Konferansı*. Muğla: Muğla Üniversitesi, 105-116.
- Şentürk, R. (2016). Sinemanın Dramı. R. Şentürk, ve F. Zengin (Ed.). *Dijital Sinema* içinde. İstanbul: İnsan Yayınları, 2016, 5-49.
- Şentürk, Ü. (2008). Modern Kontrol: Tüketim. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 32.2, 221-239.
- Tansuğ, S. (1982). *İnsan ve Sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (3. b.). (F. Ant, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Tarkovski, A. (2011). *Zaman Zaman İçinde*. (S. Yurt, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (U. Canbilen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. (S. Öztürk, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Topakkaya, A. (2017). *Felsefe, Din ve Kültürde Zaman*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tosun, E. K. (2007). Küreselleşme Sürecinde Kentlerde Mekânsal, Sosyal Ve Kültürel Değişim: Bursa Örneği. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Touraine, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi*. (10. b.) (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turan, M. (2011). *Postmodern Teori*. İstanbul: Oniki Levha Yayıncılık.
- Trusted, J. (2018). *Fizik ve Metafizik*. (3. b.) (S. Yılmaz, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Urry, J. (2015). *Mekânları Tüketmek*. (2. b.) (R. G. Ögdül, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Valkola, J. (2008). Anı Kent: Tokyo. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler içinde*. (A. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı. 2008, 316-333.
- Vattimo, G. (2012). *Şeffaf Toplum*. (Ü. H. Yolsal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Verstraeten, H. (2014). Medya ve Kamusal Alanın Dönüşümü. S. İrvan (Ed.). *Medya Kültür Siyaset içinde*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi. 2014, 245-270.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. (A. Ergenç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Virilio, P. (1998). *Hız ve Politika*. (M. Cansever, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Virilio, P. (2003). *Enformasyon Bombası*. (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Weber, M. (2015). *Şehir*. (11. b.) (M. Ceylan, Çev.) İstanbul: Yarın Yayınları.
- Weber, M. (2017). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhunu*. (3. b.) (M. Köktürk, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Whitehead, A. N. (2018). *Bilim ve Modern Dünya*. (S. Çalıcı, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum*. (U. Kocabaşoğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wolton, D. (2016). Bilgi Vermek İletişim Kurmak Değildir. İletişimin Güncel Bir Kuramı. J. Perriault (Ed.). *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri içinde*. (H. Köse, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, 129-132.
- Yalsızuçanlar, S. (2014). *Rüya Sineması*. İstanbul: Palto Yayınevi.
- Yaygın, M. (2010). *Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (11. b.) Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yırtıcı, H. (2005). *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yırtıcı, H. ve B. Uluoğlu. (2004). Mekânın Altyapısal Dönüşümü. *İtü Dergisi*. 3.1, 43-52.

Zerubavel, E. (1985). *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life*. Berkeley: University of California Press.

Zıllıoğlu, M. (1986). *Sinematografik Bilim Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri*. Eskişehir: A. Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

