

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

**GÖZ VE KAMERA BAĞLAMINDA GÖRÜNTÜNÜN GERÇEKLİK, İKTİDAR VE  
BAKIŞ İLE OLAN İLİŞKİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

EYÜP AL

İstanbul, 2015

EYÜP AL

GÖZ VE KAMERA BAĞLAMINDA  
GÖRÜNTÜNÜN GERÇEKLİK, İKTİDAR VE  
BAKIŞ İLE OLAN İLİŞKİSİ

RADYO TELEVİZYON SİNEMA ABD  
SİNEMA BİLİM DALI

İstanbul, 2015

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

**GÖZ VE KAMERA BAĞLAMINDA GÖRÜNTÜNÜN GERÇEKLİK,  
İKTİDAR VE BAKIŞ İLE OLAN İLİŞKİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

EYÜP AL

Danışman: PROF. DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi EYÜP AL'ın GÖZ VE KAMERA BAĞLAMINDA GÖRÜNTÜNÜN GERÇEKLİK, İKTİDAR VE BAKIŞ İLE OLAN İLİŞKİSİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 15.06.2015 tarih ve 2015-21/21 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından (oy birliği) / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi ...03/07/2015...

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
2. Jüri Üyesi Doç. Dr. F. NEŞE KAPLAN	
3. Jüri Üyesi Doç. Dr. NİLAY ULUSOY	

## ÖZET

Kamera ve göz ilişkisi özellikle son iki yüzyıllık tarihsel süreç içerisinde - 1800 sonrası- büyük bir önem taşımaktadır. Fotoğraf kamerasının icadı ile hayatın bütün alanları görüntü düzlemine çekilebilir ve kayıt edilebilir bir hale gelmiştir. Bu süreçte görüntü ise gözün irtibata geçtiği şey olarak ortada durmaktadır. Göz ve kamera ilişkisi salt sinemaya ait bir olgu olmayarak bütün bir dünyayı kuşatmakta; hem bir birlikteliği hem de zorlamayı kendinde barındırmaktadır.

Kamera aracılığıyla üretim nesnesi olarak ortaya konan görüntü, göz aracılığıyla da irtibata geçilen bir şeydir. Burada görüntü kurgusallık, gerçeklik, gövdesizlik, bellekleşme, çerçeveleme gibi unsurları kendinde barındırarak, kurgusal ile gerçek olanın birbirine karıştığı bir alandır. Bir diğer gözetleme pratiği ise panoptikondur. Panoptikon, dört duvar arasına sıkıştırılmış insanların her an gözetlenmesine dair bir yapıdır. Temel olarak ise görülmeden görerek iktidarın her yerdeliğini sağlamaktadır. Ancak zamanla klasik panoptik yapı değişime uğramıştır. Burada kameranın ortaya çıkışı, daha sonra ise kameranın her yerdeliği, klasik panoptik gözetleme ve gözetlenme ilişkilerini değişime uğratmıştır. Bu noktada gözetim akışkan bir hal almaya başlamış, kamera ve gözetleme olgusu eş zamanlılık, mesafesizlik gibi olguları da gündeme getirmiştir. Gözetleme ve bakış pratiklerine sinema açısından yaklaşıldığında; bakışın kamera aracılığıyla nasıl konumlandırıldığı, seyircinin nereye ve kimin gözüyle baktığını açığa vurmaktadır. Bu bağlamda gözün ve kameranın konumları ele alınmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kamera, Göz, Görüntü, İktidar, Gerçeklik, Bakış

## **ABSTRACT**

The relation between camera and eye has a significant place in the last two centuries -1800 and after-. Following the invention of photography camera, the image could be taken from all areas of life and be recorded. In this process, the image remains in the middle as the thing eye contacted. This relationship is not a specific phenomenon for movies but as a rather global notion, it harbors both togetherness and enforcing.

The image as the producing object that is put forward via the camera is something to be connected through the eye. Image is a territory where the notions like fictiveness, reality, not being able to have a physical existence, to become a memory, and framing exist together and also the fiction and the real meddle. Another surveillance practice is the panopticon which is a structure that compresses people round four walls to monitor at any moment. This situation provides omnipresence for the government via to see without being seen. However, this classical structure of panopticon has changed. The emergence of the camera, and its omnipresence shifted the relations between classical panoptic surveillance and being observed. Surveillance started to exist in a fluid state and then the notions of surveillance and camera brought concurrence and spacelessness into question. Observing the surveillance and camera practices from cinematic perspective would reveal how the gaze was positioned via the camera along with where and through whose eyes the audience gaze upon. The positions of the eye and the camera are also examined.

**Key Words:** Camera, Eye, Image, Power, Reality, Gaze

## **TEŞEKKÜR**

Tez çalışmam sırasında bana daima yol gösteren danışman hocam Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus başta olmak üzere, eleştiri ve önerileri ile beni yönlendiren değerli hocalarım Prof. Dr. Serpil Kirel ve Öğr. Gör. Yusuf Ziya Gökçek'e; değerli arkadaşlarım Müge Bekman, Dr. Ali Özcan, Öğr. Gör. Gökhan Şener, Oğuz Karasu, Zeynep Çavuşoğlu'na; daima yanımda olan ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili anneme, kız kardeşime, babama ve arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

EYÜP AL  
TEMMUZ-2015

# İÇİNDEKİLER

FOTOĞRAF LİSTESİ.....	vii
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>1. KAMERA İLE ÜRETİLEN GÖRÜNTÜ VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ.....</b>	<b>4</b>
1.1. GÖRÜNTÜ VE GÖZÜN TEMEL AYRIMI .....	4
1.2. GÖZ'DEN KAMERAYA GEÇİŞ VE TEKNOLOİK BİR ARAÇ OLARAK KAMERA .....	11
1.3. KAMERA ARACILIĞI İLE ÜRETİLEN GÖRÜNTÜNÜN ÖZELLİKLERİ.....	20
1.3.1. Görüntünün Deneyimden Uzaklığı, Dışsallığı ve Konformizmi.....	20
1.3.2. Görüntünün Estetikliği.....	25
1.3.3. Görüntünün Bellekleşmesi .....	27
1.3.4. Görüntünün Soyutluğu, Gövdesizliği.....	29
1.4. KAMERA ARACILIĞI İLE ÜRETİLEN GÖRÜNTÜ VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ.....	30
1.4.1. Görüntünün Kurgusallığı .....	33
1.4.2. Görüntünün Yersizliği.....	34
1.4.3. Görüntünün Yapaylığı.....	38
1.4.4. Görüntünün Devinim(sizliği) .....	39
<b>2. İKTİDAR'IN GÖZ VE KAMERA İLE OLAN İLİŞKİSİ.....</b>	<b>41</b>
2.1. İKTİDARIN GÖZ İLE OLAN İLİŞKİSİ: PANOPTİKON .....	41
2.1.1. Panoptik Dikizlemenin 'Normalleştirici' Etkisi.....	43
2.2. İKTİDAR'IN KAMERA ARACILIĞIYLA SAĞLADIĞI DENETİM .....	44
2.2.1. Göz'ün ve Kameranın Kurduğu İktidar .....	46
2.2.2. 'Sine-Göz' Olarak Kamera.....	50
2.3. KAMERANIN YENİ İKTİDAR BİÇİMİ.....	52
2.3.1. Akışkan Gözetim.....	53
2.3.2. Gözetleme ve Gözetlenme İlişkilerinin Değişimi .....	55
2.3.3. Yeni Gözetleme ve Gözetlenme Biçimleri .....	58
2.3.3.1. Toplumsal Paylaşım Ağları.....	63
2.4. İKTİDAR VE GÖZETİM İLİŞKİLERİNİN ÖRNEK FİLMER ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ: FİLM KAMERALI ADAM VE AZINLIK RAPORU.....	66
2.4.1. <i>Film Kameralı Adam</i> ve Sine-Göz .....	67
2.4.1.1. Filmin Konusu.....	67
2.4.1.2. Filmde Göz, Kamera ve İktidar İlişkisinin İncelenmesi.....	68
2.4.2. <i>Azınlık Raporu</i> ve Akışkan Gözetim .....	78
2.4.2.1. Filmin Konusu.....	78
2.4.2.2. Filmde Göz, Kamera ve İktidar İlişkisinin İncelenmesi.....	80
<b>3. GÖZ VE KAMERA BAĞLAMINDA SİNEMADA BAKIŞ VE SEYİRCİNİN KONUMU .....</b>	<b>89</b>
3.1. SİNEMADA BAKIŞ VE SEYİRCİNİN KONUMLANDIRILMASI .....	89
3.1.1. Kamera ve Göz İlişkisinin Açığa Çıktığı Yer Olarak Film.....	90
3.1.1.1. Özne ve Nesnel Kamera Kullanımı.....	94
3.1.1.2. Bakış Açısı Çekimi .....	96
3.2. FİLM İZLENEN MEKAN: SİNEMA SALONU, PERDE VE BAKIŞ.....	97
3.3. SİNEMA FİMLERİNDE KADIN VE ERKEĞİN TEMSİLİ.....	101
3.4. KAMERA ARACILIĞIYLA BAKIŞ SORUNU .....	105

3.5. BAKIŞ VE SEYİRCİNİN KONUMLANDIRILMASININ ÖRNEK FİLMLER ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ: ARKA PENCERE VE SAPIK .....	107
3.5.1. <i>Arka Pencere</i> .....	107
3.5.1.1. Filmin Konusu.....	107
3.5.1.2. Filmde Bakış ve Kameranın Kullanımı.....	109
3.5.2. <i>Sapık</i> .....	115
3.5.2.1. Filmin Konusu.....	115
3.5.2.2. Filmde Bakış ve Kameranın Kullanımı.....	117
<b>SONUÇ</b> .....	<b>122</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>127</b>



## **FOTOĞRAF LİSTESİ**

**Fotoğraf 1:** Film kameralı adam kameranın üzerinde

**Fotoğraf 2:** Gündelik hayatın içerisinde görüntüler

**Fotoğraf 3:** Gündelik hayata karışabilen film kameralı adam

**Fotoğraf 4:** Trenin altından ve önünden yapılan çekim

**Fotoğraf 5:** Kameranın kamerayı görüntü alanına dahil etmesi

**Fotoğraf 6:** Kusursuz göz olarak kamera

**Fotoğraf 7:** Tepedeki göz

**Fotoğraf 8:** Film kameralı adam her yeredir

**Fotoğraf 9:** Bütün bir kenti bakışın iktidarına açan kamera

**Fotoğraf 10:** Film kameralı adam her yerde ve hayatın farklı bir hızını yakalamaktadır

**Fotoğraf 11:** Silah gibi gündelik hayatı tehdit eden bir unsur olarak kamera

**Fotoğraf 12:** Görülen film kameralı adam

**Fotoğraf 13:** Gerçekliğin içerisindeki ve perdedeki film kameralı adam

**Fotoğraf 14:** Toplumun üzerindeki hayalet gibi kameralı adam

**Fotoğraf 15:** Filmin başındaki cinayeti izleyen kahinin gözü

**Fotoğraf 16:** Teknolojik imkanlar yaşanmışlıkları dosyalamaktadır

**Fotoğraf 17:** Kahinlerin suçları önceden gördükleri tapınak

**Fotoğraf 18:** Hapishanede zihinler ele geçiriliyor

**Fotoğraf 19:** Teknolojik gelişmişlik

- Fotoğraf 20:** Göz okuyan kameralar
- Fotoğraf 21:** Tasarlanmış ve gerçek olmayan üzüm asmaı
- Fotoğraf 22:** Akıllı örümcekler
- Fotoğraf 23:** Simülasyon evreni
- Fotoğraf 24:** Tutuklama aleti
- Fotoğraf 25:** Filmin açılış sahnesi
- Fotoğraf 26:** Jefferies'in bakışı
- Fotoğraf 27:** Bakış trafiği
- Fotoğraf 28:** Dikizleme pratiği
- Fotoğraf 29:** Voyoristik dikizleme pratiği
- Fotoğraf 30:** Kimin bakışı?
- Fotoğraf 31:** Dikizleme pratiğinin kırılması
- Fotoğraf 32:** Satıcı adam
- Fotoğraf 33:** Marion parayı çaldıktan sonra şehirden kaçarken
- Fotoğraf 34:** Marion'un uyuduğu esnada polise yakalanması
- Fotoğraf 35:** Marion'u polis takip ederken
- Fotoğraf 36:** Norman Bates motelde Marion'u dikizlerken
- Fotoğraf 37:** Marion'un motelin banyosunda öldürülmesi
- Fotoğraf 38:** Dedektif Arbogast'ın bıçaklı saldırıya uğradığı an

## GİRİŞ

Bu tez çalışmasının amacı, göz ve kamera ilişkisini farklı veçheleriyle birlikte incelemektir. Bu bağlamda görüntü, gerçeklik, iktidar, kamera açıları, bakış, dikizleme gibi kavramlar ele alınmaktadır.

Tez, araştırmanın iki temel kavramı olarak seçilen göz ve kameraya dair genel bir literatür taramasını kapsamaktadır. Tezin temel amaçlarından bir tanesi, konuyu sadece sinema sanatı ya da medya gibi benzer alanlar bağlamında ele almak değil hayatın bütün alanlarını kuşatan bir olgu olarak göz ve kamera ilişkisini ve insanın bu ilişkideki değişen konumunu anlamlandırmaya çalışmaktır. Temel hareket noktası olarak, fotoğraf kamerasının icadından bugüne kadar geçen tarihsel süreç, göz ve kamera bağlamında incelenmektedir. İkinci bir nokta kameranın ve gözün alanına giren şeylerdir. Kamera aracılığıyla hayata ve şeylere bakan seyircinin konumlandırılması ise, diğer önemli tartışma noktasıdır.

Göz ve kameraya dair önceden yapılmış akademik çalışmalar, genel itibariyle konuyu tek bir bağlamda ele almaktadırlar. Bu duruma sadece iktidar odaklı ya da bakış odaklı çalışmalar örnek olarak gösterilebilir. Ancak bu araştırma esnasında konu olabildiğince geniş bir bağlamda ele alınıp; iktidar, gerçeklik, kurgusallık, görüntü, bakış, dikizleme gibi kavramlar etrafında tartışılmaktadır.

Tek bir merkezi konu etrafında sıkıştırılmamasının temel sebebi ise göz ve kameranın yaşanmakta olan süreç içerisinde her şeyi etkisi altına alıyor oluşudur. Tezin ele almış olduğu konu, hala devam etmekte olan bir tarihsel sürece atıfla var olmaktadır. Bu tarihsel süreç içerisinde göz ve kamera hem birbirlerini hem de kendileri dışında neredeyse her şeyi etkilemektedirler. Çalışma, iki yüzyıllık süreci belirli konular bağlamında tartışmaktadır. Bu konular ise her bölümün temel izleğini oluşturmaktadır. Birinci bölüm görüntü, ikinci bölüm iktidar, üçüncü bölüm ise bakış bağlamında konuyu ele almaktadır.

Tezin birinci bölümünde kameranın nihai neticesi olarak görüntü olgusunun kendisi tartışmaya açılmaktadır. Burada bahsedilen kamera özel olarak fotoğraf makinesini işaret etse de, genel anlamı itibariyle kameranın taşıdığı öz kastedilmektedir. O yüzden fotoğraf kamerası, film kamerası ya da cep telefonu kamerası arasında temel farklılıklar var olmakla birlikte, kamera dendiğinde bunların hepsini kapsayan bir kamera kavramına atıf yapılmaktadır. Devamında, görüntünün kurgusallığı, sınırsızlığı,

iktidarı, uzaklığı, dışsallığı, konformizmi, gerçekliği, koparılmışlığı, çerçevenmişliği, devinimi ya da devinimsizliği, estetikliği ve bellekleşmesi tartışılmaktadır. Burada görüntü; kameranın sonucunda ortaya çıkan şeydir. En nihayetinde bir fotoğraf da, bir film karesi de görüntüdür. Aralarında bazı farklılıklar var olmasına karşın görüntü kavramı da temel, ortak bir öze işaret etmektedir.

Tezin ikinci bölümünde iktidar ilişkisi bağlamında göz ve kamera ele alınmaktadır. Kameranın uzaktan sağlayabildiği denetimin, iktidar ve bilgi ilişkisini nasıl değiştirdiği gösterilmeye çalışılmaktadır. Konu, Dziga Vertov'un kameranın yaşamın her alanını kuşatan ve gözden daha yetkin bir konuma ulaştığını iddia ettiği bakış açısı üzerinden incelenmektedir. Ardından panoptikon ve akışkan gözetim karşılaştırılıp, iktidar ve bilgi arasındaki gözetleme pratiklerinin göz ve kamerayla olan ilişkisinin, tarihsel süreçteki değişimi ortaya konmaktadır. Panoptikonun normalleştirme gibi var olan etkileri tartışılmaktadır. Ardından gözetleme pratiklerinin zamanla değişime uğraması, bu süreçte bedenin yokluğu ve veri takibi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu tartışmalar, ikinci bölüm sonunda seçilen iki film ile örneklendirilmektedir. Bunlardan bir tanesi Vertov'un *Film Kameralı Adam* filmidir. Filmin temel söylemi, kameranın göze oranla sağladığı iktidar alanının genişliği sayesinde hayatın her alanını kuşatabilmesidir. Diğer film ise Steven Spielberg'ün *Azınlık Raporu* filmidir. Azınlık Raporu, iktidar mekanizmalarının gelişmişliğini ve değişimini göstermektedir. Kamera ve göz aracılığıyla sağlanan dikizleme, gözetleme pratikleri değişime uğramakta, bedenin yokluğunda dahi veriler takip edilebilir bir hal almaktadır. Gözetimin mantığı akışkanlaşmakta ve klasik panoptik söylemi aşmaktadır. Bu iki filmin seçilmiş olmasının temel sebeplerinden bir tanesi filmlerin tarihsel olarak birbirlerinden çok uzak dönemleri yansıtıyor olmalarıdır. Böylece 1929 ve 2002 yıllarında çekilmiş filmler, kamera aracılığıyla yakalanan iktidarı farklı biçimlerde sergilemektedir. Vertov'da, kameranın imkanlarının yeni yeni farkına varılırken, Spielberg'de kameranın mutlaklaşan tavrı ortaya çıkmaktadır.

Tezin üçüncü bölümü kamera aracılığıyla elde edilen bakışın düzenlenmesi üzerinedir. Kameranın erilleştirici bakışı; nesnel ve öznel kamera ve bakış açısı çekimleri aracılığıyla tartışılmakta, seyircinin gözü ve kameranın buradaki etkisi ortaya konmaktadır. Bir diğer taraftan da sinema salonunun ve sinema izleme pratiğinin kendisinin dikizleme, röntgenleme ile olan irtibatı ele alınmaktadır. Bu bölümde klasik anlatı sinemasının önemli bir temsilcisi olan Alfred Hitchcock'un *Sapık* ve *Arka Pencere*

filmleri incelenmektedir. Bu filmlerin tercih edilmesinin temel sebebi; bakma, dikizleme ve seyircinin konumlandırılması bağlamında önemli örnekler oluşlarıdır. Filmler, seyircinin konumlandırılması, eril bakış pratikleri ve özdeşleşme olguları noktasında tartışılmaktadır.

Tez çalışmasında göz ve kamera ilişkisi görüntü, gerçeklik, iktidar, kamera açıları, bakış, dikizleme gibi kavramlar bağlamıyla yeniden, eleştirel bir perspektiften ele alınmaktadır.

# 1. KAMERA İLE ÜRETİLEN GÖRÜNTÜ VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ

## 1.1. GÖRÜNTÜ VE GÖZÜN TEMEL AYRIMI

İnsan denilen varlık dünya hayatına görme eylemiyle başlamaktadır. Bu durum 'hayata gözlerini açmak' ve başlangıç hali ölümle son bulduğunda ise 'gözlerini hayata kapamak ya da yummak' diye ifade edilmektedir. Bu anlamı itibariyle göz, yaşamın başlangıcını ve sonunu imlemektedir. Görmek eylemi yaşamın başlangıcını ve devamını imlerken, gör(e)memek hali ise ölümle eş tutulmakta ya da bizatihi ölümün ta kendisi olmaktadır. Burada gözün irtibata geçtiği şey ise her halükarda bir görüntü olmaktadır.

Görüntü olgusunun kendisi fotoğraf makinesinin ve onun gibi kamera özelliğini taşıyan aygıtların neticesinde ortaya çıkan şeydir. Kamera denildiğinde ise öncelikli olarak fotoğraf makinesi kastedilmektedir. Ancak zaman içerisinde teknolojik gelişmeler eşliğinde kamera değişime uğrayıp film kamerasına da evrilsen ve hatta günümüzde cep telefonlarının bir parçası haline de gelse, aslında kendinde barındırdığı bir öz vardır. Kamera kavramsallaştırması bu öze atıfla var olmaktadır. Burada öz denilen şey bütün kameraları kapsıyan yani hepsinin barındırdığı ortak yandır. Böylece fotoğraf makinesi ile dijital kamera arasında bazı farklılıklar var olsa da, öz olarak aynı şeyi ifade etmektedirler. Bu öz en temelde şeyleri –ister istemez- açığa çıkartan, afişe eden bir yapıdır. Sonuçta her şeyi görüntü seviyesine çekebilmektedir.

Görüntü ise her halükarda tarihsel süreç içerisinde farklı kamera teknolojilerinin neticesi olarak ortaya çıkan şeydir. Görüntü, sinemada art ardalığı kendinde bir özellik olarak barındırsa da, aslında her zaman için tek bir görüntü karesidir. Görüntü karelerine ise kamera aracılığıyla eşlik eden bir göz söz konusudur.

Gözün maruz kaldığı ya da gördüğü şey olarak görüntü, 1800'lü yıllardan itibaren –fotoğraf kamerasının icadıyla birlikte- farklı bir evreye geçmiştir. Bu süreçte insanlık dünyayı ve şeyleri giderek daha çok dolayımli aygıtlar/ araçlar vasıtasıyla görmektedir (Robins, 2013, s. 49). Ortaya çıkan bir başka olgu olarak görüntüyü anlamak, aynı zamanda o görüntüyü ortaya koyan araçları da anlamak demektir. Araçlar ve onların neticesinde ortaya çıkan görüntü, birbirini var eden iki olgudur.

Fotoğraf kamerası ile elde edilen görüntü, temel olarak 1800'lü yılların başından itibaren hayata egemen olmaya başlamıştır ve günümüzde ise görüntüler dilin yerini almaktadır (Karadağ, 2000, s. 166). Bu süreç gün geçtikçe radikalleşmekte ve

öylesi bir noktaya gelinmektedir ki, sözün önemi kalmamakta ve bugünün temel üretimi olarak sadece görüntü kalmaktadır (Aymaz, 2013, s. 47). Görüntü, teknolojik bir üretimin neticesi olarak insanın yaşamında tahakkuk etmektedir.

19. yüzyılda teknolojinin ve rasyonalite'nin gelişimi ise yeni bir gerçeklik bilincinin doğmasına sebep olmuştur. Bu yeni gerçeklik bilinci, sanatta nesnelliğe doğru bir tavrın ortaya çıkmasına neden olmakta ve bu da fotoğrafla ve onun doğasıyla örtüşmektedir (Freund, 2008, s. 68). Böylece 1800'lü yılların toplumsal şartları içerisinde sanat olmanın bedeli aslında teknolojinin hükümlerine altına girmek demektir. Bu durum bir paradoksu da beraberinde getirmekte çünkü bilim olmanın bedeli, sanattan uzaklaşmak anlamına gelmektedir (Ergüven, 2007, s. 122). Bilim olmanın asli değer olarak telakki edildiği bir tarihsel dönemde, sanata dair söylemler de bundan etkilenmiştir. Sanatın kendisi de bilimsellik söyleminden hareketle kendini yeniden ve farklı bir biçimde var etmiştir. Sonuç olarak modern çağ yükselişini pozitivism düşüncesinde ortaya koyarken, bunun doğal bir sonucu olarak sanat eserinde de bilimsel bir şaşmazlık aranmaktaydı (Freund, 2008, s. 68). Bu durum şüphesiz ki sadece sanat alanına hapsedilebilecek bir olgu ya da yaklaşım değildir.

19. yüzyıl dünyasında zirve noktasına varan rasyonalite, aydınlanma ve pozitivism, hayatın her alanında mutlakiyetçi bir tavrı doğurmuştur. Sonuç olarak pozitivism ve kamera birlikte büyümüşür (Robins, 2013, s. 251). Birlikte büyüme sürecinde kameranın ve onun ürettiği görüntü kutsanmıştır. Bu süreçte “fotoğraf, aydınlanma çağının bir buluşu olarak, tüm gelişmelerin sembolü rolünü üstlenmiştir” (Karadağ, 2000, s. 165). Nihayetinde bir görüntü biçimi olarak fotoğraf, Batı dünyasının varmayı arzuladığı objektifliğin, nesnelliğin, ilerlemenin en somut göstergesi olmuştur.

Bilimsellik söyleminin fotoğraf alanına yansması ile fotoğrafın sanat olup olmadığına dair bir tartışma da başlamıştır. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında fotoğraf, bilim ile olan zorunlu bağlarından ötürü sanat dalı olarak kabul edilmemiştir (Derman, 2010, s. 3). Fotoğrafa dair iki temel yaklaşım söz konusudur. Bunlardan birincisi fotoğrafın sanat olamayacağı çünkü kendisinde teknolojik, bilimsel yönelimin ağır bastığıdır. Diğeri ise fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesidir, bunun nedeni insani tercihlerin devrede olduğu ve bu yüzden sanatsallaştığı ve hiçbir zaman da sanat olmaktan vaz geçemeyeceğine dair yaklaşımdır.

Arnheim, mekanik yeniden üretimin bittiği ve insani etkilerle şeylerin temsil edildiği noktada sanatın başladığından bahsetmektedir (Arnheim, 2010, s. 52). Her ne

kadar sinema için geçerli olan bir söylem ortaya koymuş olsa da, kendisi aygıtın etkisinin bittiği an itibariyle sanatsal olanın başlayacağı kanaatindedir. Ancak burada asıl sorulması gereken soru şudur: Aygıtın etkisi bir görüntünün yaratım sürecinde ortadan kalkmakta mıdır? Görüntünün aygıt ile olan ilişkisinden ötürü sanat olup olmadığı meselesi tarihsel bir tartışma olarak ortada durmaktadır.

Ancak teknolojik bir üretim olarak fotoğraf tartışmasını farklı bir bağlama çeken Benjamin, “sanat olarak fotoğraf”tan “fotoğraf olarak sanat”a doğru giden bir tarihsel sürecin varlığından söz etmektedir (Benjamin, 2013, s. 30-31). Böylece tartışmanın odak noktası, fotoğrafın sanat olup olmadığı yönünde değil, diğer sanat türlerinin de doğasını etkileyecek olan “fotoğraf olarak sanat” düşüncesi üzerine odaklanmalıdır.

Benjamin bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Daha önceki dönemlerde, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda çok gereksiz tartışmalar yapıldı. Oysa asıl sorun (fotoğrafın icadının sanatın bütün doğasını esastan değiştirip değiştirmediği sorusu) hiç gündeme getirilmemişti” (Benjamin, 2013, s. 63). Fotoğrafın bir neticesi olarak bütün sanat türleri zaman içerisinde fotoğrafik bir seviyeye çekil(ebil)miş ya da indirgen(ebil)miştir. Böylece farklı olduğuna inanılan sanat türlerinin hepsi, aynı düzlemde –fotoğraf düzleminde- eşitlenmektedir. Bir yağlıboya tablo, tablo olma özelliğini kaybedip bir fotoğraf haline gelmektedir. Ya da bir heykel, heykel olarak varlığını devam ettir(e)memekte ve fotoğraflaşmaktadır. Böylece üzerinde durulması gereken nokta, her şeyin ve bizatihi yaşamın kendisinin bir görüntü haline gelmesidir. Görüntü içerisine sıkışan, hapsolan bir tarihsel süreç, fotoğraf makinesinin icadı ile başlamıştır.

Görüntü, bugünün dünyasının ve insan yaşamının vazgeçilmez bir unsuru olarak ortada –her yerde- durmaktadır. “Görüntü artık; inandığımız, bilgilendiğimiz, okuduğumuz, yaşadığımız, hissettiğimiz, idealize ettiğimiz ve istediğimizdir” (Dayı ve Tekcan, 2013, s. 7-8). Bu süreçte görüntü mutlaklaşmakta ve bir zorunluluk hali olarak kendini ortaya koymaktadır. İnsani varlığın ve var oluş mücadelesinin her alanına sirayet etmektedir. Sonuç olarak görüntü, kendi dışında bir bilgilenme, algılama ve yaşama sürecine izin vermemektedir. Görüntü tam da görüntü olmasından kaynaklanan zorlamacı, dayatmacı öze sahiptir. Diğer taraftan da görüntü olgusu bugünün -21. yüzyıl- dünyasında bütün yaşamsal alanları sarmaktadır.

Görüntü süreci sadece fotoğraf ile değerlendirilemez. Aksine sinema, televizyon, bilgisayar, cep telefonu gibi bir çok farklı aracı etkisi altına almaktadır.



Hayatın neredeyse her alanının kameralar aracılığıyla kuşatılması, görüntünün de bütün yaşamsal alanları kuşattığı anlamına gelmektedir.

Görüntünün egemenliği, insanların kendilerine sunulan görüntülere karşı koy(a)mamaları ile sonuçlanmaktadır. Görüntünün kendinde barındırdığı somutluğu ise insan zihnine ve onun algılamasına pek yer bırakmayarak kendisini dayatmaktadır. Görüntü aynı zamanda kendi algılama kalıplarını da dayatmaktadır. Görüntünün bu hali, yani her şeyi barındıran mutlak tavrı, görüntünün eksiksizliğine atıfta bulunmaktadır. Böylece görüntünün doğası gereği soyutluktan uzaklaştığı her an ve somutluğa doğru attığı her adım, onun tahakküm gücünü arttırmaktadır. Burada sorulması gereken soru şudur: Görüntü bir görüntü olarak kendi somutluğundan nereye kadar vaz geçebilir ya da hiç vaz geçebilir mi?

Bir diğer nokta ise görüntünün bilgi aktarımı olarak kabul görmesidir. Bir bilgi aktarımı olarak kabul edilen görüntü, insanlara ne söylemektedir ya da söyleyebilmekte midir? Gerçeğin kendisi olarak algılanan görüntüler manipülasyondan uzak mıdır? En temelde insan müdahalesine açık olan ve bizatihi insani eylemin neticesinde ortaya çıkan görüntünün inşai yönü, ele alınması gereken bir nokta olarak gözükmektedir.

Görüntü bilgi aktarmanın dolaysız bir yolu olarak kabul edildiğinde, kendinde barındırdığı tehlikeler görünmez hale gelmektedir. En temelde görüntü bir aygıt tarafından gerçeği insanlara iletmektedir. Böylece insan, gerçeklik denilen şeyle bir araya gel(e)memekte aksine bir aracılık görevi üstlenen makine/ aygıt (apparatus) tarafından ona iletilmiş olan şeyle irtibata geçmektedir. Özelde şeylerin kendisiyle değil onların yeniden sunumlarıyla (representation) irtibata geçmektedir.

Aslında her görüntü biçimi, denetim altına alınmışlığı vurgulamaktadır. Denetim altına alınan şeylerin sayısı ise gün geçtikçe artmaktadır. Bütün bir yaşamın, kameralar aracılığıyla üretilen görüntülerin egemenliğine girdiği düşünüldüğünde, hiçbir şey kameradan ve onun ürettiği görüntü olma halinden kaçamamaktadır.

İnsan görünümünün kendileriyle irtibata geç(e)mediği her an aslında büyük bir tehlikeyle karşı karşıya kalmaktadır, çünkü gerçekliğin maruz kaldığı tahribattan habersizdir. Görüntü ise her zaman için kendiyi gerçeklik arasında bir mesafeyi barındırmaktadır. Bu durum onun kendi doğasından kaynaklanmaktadır. Kullanılan araçlar da, doğası gereği dolaysız bir aktarım gerçekleştir(e)memekte ve ilettiği şey üzerinde kendi etkisini yaratmaktadır. Aynı zamanda aracı kullanan kişinin etkisi de bir

başka müdahaleyi doğurmaktadır.

Görüntü, oluşturulan ya da inşa edilen bir şey olarak denetlenebilmekte ve kişisel arzular doğrultusunda istenildiği gibi üzerinde oynamalar yapılabilmektedir. Böylece görüntüler bir iktidar aracı olmaktadır. Aynı zamanda “görünür olan her şeyde bir gözden kaybolma potansiyeli vardır” (Robins, 2013, s. 217). Gözden kaybolup tekrardan göze gelecek ya da getirilecek olan şey, tam da görüntü sürecini kimin kontrol ettiği ile alakalı bir durumdur. Görüntüleri kontrol edenler insanlığın neye bakmasına karar vermekte ve böylece hem kendi hükümlerini ilan etmekte hem de devam ettirebilmektedirler. Sonuç olarak görüntü, görünür olmakla ilişkilidir.

Görüntünün kendinde var olan temel amacı, şeyleri farklı bir düzlemde – görüntü düzleminde- görünür hale getirmektir. Şeyleri görüntü düzlemine getirme ise belirli kişisel tercihleri şüphesiz ki barındırmaktadır. Bu noktada devreye görüntünün gerçeklikle olan ilişkisi girmektedir.

Görüntü gerçeklik ilişkisi özü itibariyle ikiye ayrılmaktadır. Birincisi, gerçekliğin tahrif edilmesidir. İkincisi ise, gerçekliğin yerine başka bir gerçekliğin koyulmasıdır. Görüntünün baskın karakteri, somutluğu ve kendinden olmayana alan bırakmayışı görüntüyü en nihayetinde hakikat –en doğru- katına yükseltmektedir. Böylece görünen şeyler var olmakta, görünmeyen şeyler ise yok olmaktadır. Görüntü, kendi alanına aldığı herşeye bir varlık ve meşruiyet kazandırmaktadır.

Görüntünün gerçeklikle olan ilişkisi her zaman için sorunlu bir haldedir. En nihayetinde görüntü bir tercihtir –fotoğraf açısından- veya tercihler silsilesidir –sinema açısından-. Tercih süreci ise kurgulama olarak adlandırılmaktadır. Bu durumun sonucu olarak aslında gerçeklik hiçbir zaman mutlak biçimde ve olduğu gibi görüntüye aktarılamamaktadır. Bu durum ise her görüntü formu için geçerlidir.

Bir görüntü vasıtasıyla ortaya konan şey, iletilmek istenen mesajın en iyi biçimde sunulması çabasıdır. Temel amaç ise, görüntülerin aracılığı ile izleyiciyi yönlendirebilmektir. Burada kişisel niyetler devreye girmektedir. Çoğunlukla gerçeği olabildiğince ona sadık kalarak sunmak temel nokta değildir ve asıl amaç yeni bir gerçekliğin sunumunu yapmaktır. Görüntülerin bu noktadaki işlevi ise ona bakanları ya da maruz kalanları kendi varlığına, ortaya koyduğu şeye inandırmaktır.

Sorulması gereken asıl soru, görüntülerin neden ve neye hizmetle inşa edildiğidir? Bu anlamı itibariyle hiçbir görüntü masum değildir. Karadağ’ın

“kurgulamak, görüntüyü terbiye etmektir” (Karadağ, 2000, s. 136) söylemi aslında insanın ve onun dünyayı algılayış melekelerinin belirli amaçlar doğrultusunda terbiye edilmesi yani kontrol edilmesidir. Sonuç olarak görüntüyü terbiye etmek aslında insanı ve onun gözlerini terbiye etmek demektir.

Bir terbiye etme formu olarak kurgu, var olan şeyleri kendi doğal yapılarından uzaklaştırmaktır. Kurgu, insan tarafından ortaya konan bir müdahale olarak, görüntünün her zaman için sorgusuz sualsiz kabul edilemeyeceğine dair bir işarettir. Bir diğer taraftan kurgusal tercihleri, sınırları tanımlayanın kim olduğu, neden bu sınırları tanımladığı ve başka sınırları tanımlamadığı her zaman için önemli bir sorudur. Şeyler hiçbir zaman için görüntü düzleminde neyse o olarak kalamamaktadır.

Neyse o olarak kalamayan şeyler, zamanla, sadece göründükleri o şeye dönüşmektedirler (Berger, 2014, s. 68). Görüntü zemininde olanlar yani şeylerin tamamı görüntü düzleminde kaldıkça ya da kalmaya mahkum edildikçe sadece göründükleri şeye dönüşeceklerdir.

Bu süreçte kamera/ aygıt ise sadece önündekileri yani gösterdiklerini değil, göstermediklerini de ifşa etmektedir. Aygıt ile kişinin ilişkisinin neticesi olarak ortaya çıkan görüntüler, böylece her iki tarafın özelliklerini ortaya koymakta yani alenileştirmektedir. Bu süreçte kişinin neleri kadrajına aldığı ya da almadığı ve daha bir çok şey onun bakışını yansıtmaktadır. Böylece görüntüye hapsedilenler, sadece çekilen şeyler olmamakta, aynı zamanda çekenin ya da görüntüyü oluşturanın kendisidir. Kişi kendi varlığını da bir şekliyle kameralar aracılığıyla çektiği, kayıt altına aldığı görüntüye hapsedmektedir.

Peki, görüntüler insanlarla konuşur mu? Şüphesiz bir görüntü, o görüntüyü inşa eden kişi hakkında bilgi sahibi olunmasına imkan tanımaktadır. İnşai bir süreç olarak adlandırılan görüntü, kişisel tercihler ile o görüntüyü oluşturan kişiyi ifşa etmektedir. Sonuç olarak yapılan her tercih, görüntüde kendini ifşa edici bir özellik barındırmaktadır.

Görüntü bağlamından uzaklaşıp gözün görme sürecine geçildiğinde ise çok temel bir ayırım yapılmaktadır. Bu süreçte ortaya konan ayırım bakmak ile görmek arasındaki farktır. Bakmak öylesinedir ve algılama sürecinden uzaktır. Görmek ise fark etmeyi ve yargılamayı barındırmaktadır. Bakış öylesine bir hal iken görmek şuurlu bir edimin neticesidir. Bakış şuursuzluğa vurgu yaparken zihin devre dışı bir konumdadır.

Görmek açısından ise durum tam tersidir.

Bir şey ya da konu hakkında derinlemesine düşünülmediği takdirde, sadece bakmakla yetinilmektedir (Karadağ, 2000, s. 36). Bakmak fark etmemeyi, önemsememeyi imlerken görmek ise tam tersi bir noktada durmaktadır. Görmek, zihni devreye sokar ve fazlasıyla akli bir eylemdir.

Ancak günümüz dünyası -21. yüzyıl-, insanı şuurlu bir görme ediminden uzakta tutmaya çalışmaktadır. Özellikle sinemayla birlikte art arda akışı sağlanan görüntülerin hızı, insanın düşünmesine ya da algılamasına imkan tanımamakta ve aksine şuurunu elinden almaktadır.

Görmek bu şartlar altında yerini, zamanla bakmaya bırakmaktadır çünkü görüntülerin istilasına maruz kalan insan için tek çıkış yolu bu gözükmektedir (Ergüven, 2007, s. 93). Böylece görüntü bombardımanı olarak nitelenen süreç, görme eylemini bir mecburilik içerisinde yadsınmaya zorlarken diğer taraftan da başka bir mecburilik içerisinde bakışı gündeme getirmektedir. Sonuçta, maruz kalınan bu görüntüler hatırlan(a)mamakta çünkü bile isteye ortaya konmuş bir görme sürecinden bahsedilememektedir.

Görmek, aynı zamanda isteyerek gerçekleştirilen bir eylem olarak fark etmeyi, hatırlamayı ve kişisel tercihi ortaya koymaktadır. Böylece görmek bir belleğe sahip iken bakış anlık olana ve unutulana işaret etmektedir. Aynı zamanda bakış, seksüel olanla ve hazla ilişkilendirilebilmektedir.

Bu süreçte bakılan ya da görülen şey olarak görüntü, sınırlandırılmış bir görmeye imkan tanımaktadır. Böylece insan, bilgisi oranında görebilmekte ve bilgisizliği ile de doğru orantılı bir biçimde sadece bakabilmektedir. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki görmek, devamlı gerçekleşen bir şey değildir. Onun yerine bakmak ise kolaylıkla gerçekleştirilebilmektedir. Böylece insan her zaman için kendinde görmeye dair şuru barındıramamaktadır. Sonuç olarak görmek Rilke'nin dediği gibi öğrenilebilen bir şeydir (Rilke, 2014, s. 11).

Bir diğer yandan görme biçimleri, hem tarihsel süreç içerisinde hem de toplumdan topluma değişmektedir. Bu süreçte teknolojik bir olgu olarak görüntü, yeni bir görme ve bakış kültürünü ortaya çıkarmıştır. Kameranın kendisi de yeni bir görme ve bakış pratiği yaratmaktadır. Böylece görmek, bakmak ve onlarla eş zamanlı bir şekilde devam eden algılama biçimleri değişmeye devam etmektedir. Bu yeni görme ve

bakma biçimi, teknolojik bir aygıtın insan gözünde oluşturduğu doğal bir sonuçtur. Görme ve görülme pratiklerinin değişimi özne nesne ilişkilerinde de bir farklılık yaratmıştır.

Özne nesne ayrımı kaosa sürüklenmekte ve kimin hangi konumu teşkil ettiği karışmaktadır. Yer yer özne nesne ayrımı da ortadan kalkabilmektedir. Kameranın önünde olanla arkasında olan birbirine karışmaktadır. Sonuç olarak kimin kimi gördüğü ya da baktığı problem haline gelmektedir. Herkes aynı anda hem bir bakışa maruz kalmakta hem de bir başka şeye bakmaktadır.

Süreçte emin olunan tek bir şey var ki, o da; “Homeros’un devrinde Olimpos’taki tanrıların gözünde seyirlik bir şey olan insanlık, artık kendisi için bir seyir malzemesidir” (Benjamin, 2013, s. 95). İnsanın bizatihi kendisi, görüntüler aracılığıyla kendi gözünde seyirlik bir malzemeye dönüşmektedir. Hazzın kaynağı ve hazzı duyan da insanın kendisi olmaktadır. Ancak bu bir aygıtın aracılığında gerçekleşmektedir. Seyirlik olan bu süreç ise görmeyi değil bakışı cezbetmekte ve merkeze koymaktadır.

Ortaya yeni çıkan her görüntüyle birlikte görme biçimleri de değişmektedir. Bu süreçte ortaya çıkan yeni görüntüler insanın geçmiş görüntülere bakışını değiştirebilmektedir (Sontag, 2011, s. 170). Görme ve bakma sürecine dahil olabilen herşey ikisini de etkilemektedir. Böylece kamera ve görüntü, yeni bir görme ve bakma biçimi yaratmıştır. Sonuç olarak insanlık ‘yeni gözlerle’ ve onun imkanlarıyla hayatı görebilmekte ve bakabilmektedir.

## **1.2. GÖZ'DEN KAMERAYA GEÇİŞ VE TEKNOLOİK BİR ARAÇ OLARAK KAMERA**

Fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte göz, kendinde sahip olduğu temel özellikleri kameraya devretmiştir. Kamera gözün yerine geçerek artık gözün yerine de görmektedir (Freund, 2008, s. 180). Kamera teknolojik imkanları ile şeyleri ve bizatihi dünyanın kendisini bir iktidar ve bakış alanına çevirmiştir. Teknolojik imkanların gün geçtikçe ilerlemesiyle birlikte göz’ün etki alanını aşan bir süreç yaşanmaktadır.

Bugün dünyanın geldiği nokta itibariyle ampirik düzlemde neredeyse hiçbir şey ‘kameranın gözün’den kaç(a)mamaktadır. Şehir merkezlerinden, AVM’lerden, oturma odalarından, hayvanlardan, çöllerden, uzaydan ve yaşamın sayılamayacak kadar çok diğer bütün şeylerinin ve alanlarının görüntülediği, kayıt altına alındığı, saklandığı ve gösterildiği ya da bir başka ifade ile teşhir edildiği bir tarihsel süreç yaşanmaktadır.

Bu tarihsel sürecin başlatıcısı ise kamera'nın kendisidir. Göz'ün ve kamera'nın imkanları bu süreçte farklı olmakla birlikte kamera, göz'ün bazı temel özelliklerini daha ileri taşımıştır ve taşımaya devam etmektedir. Bu ileri taşıma halinin iyi ya da kötü sonuçlar doğurup doğurmadığı ise bir başka tartışma konusudur.

Kamera aracılığıyla insan hayata 'yeni bir gözle' bakmaktadır ve bu 'yeni bakış' insanın anlamlandırma sürecini de mecburen değiştirmektedir. Burada var olan mecburilik, insanın bakışına eklenen ve onu yönlendiren teknolojik aletin sonucudur. Bir tercih olarak değil, kendinde barındırdığı bir zorunluluk olarak insanın bakışına galip gelmekte ve ona hükümler olmaktadır. Kameranın kadrajının gösterdiklerinin dışında, daha fazlasını görememek bile insani görme eyleminin sınırlandırılması için yeterlidir.

Diğer yandan dünyanın kendisi ve içindekiler bir kamera aracılığıyla görüntü zemininde eşitlenmektedir. Mesela fotoğraf makinesi, kadrajına giren her şeyi aynı zeminde eşitlemekte ve anlamların da düzleşmesine sebep olmaktadır (Sontag, 2011, s. 12). Bu durumun sonucu olarak kamera, değerler hiyerarşisini ortadan kaldırmaktadır. Her şeyin kendisine ait bir anlamının ve değerinin olduğu dünyada, bu farklılıkları ortadan kaldıran ve hepsini tek bir şeymişcesine fotoğraf ya da diğer görüntü zeminlerinde eşitleyen kamera, dünyanın ve şeylerin anlamsızlaşmasına neden olmaktadır. Böylece insanların, bir görüntü çeşidi olan fotoğrafla, kişisel bir bağ kurup kurmamaları önemli olmamakta ve her halükarda fotoğraf, kendini kişilerden bağımsız bir biçimde var kılabilmektedir (Mirzoeff, 2009, s. 253).

Görüntü zeminine aktarılan her şey bir görüntüye dönüşmekte ve böylece, ahlaki düzlem açısından diğer bütün görüntülerle ve biçimleriyle eşitlenmektedir. Her görüntü aynı anlamı kendinde taşımaktadır, ister istemez. Bir görüntüde vahşetin, acının, ailenin sergilenmesi anlam açısından herhangi bir fark yarat(a)maz çünkü netice itibarıyla hepsi bir görüntüdür. Sonuç olarak, her şeyin görüntülediği bir yerde, aslında hiçbir şey görüntülen(e)memektedir.

Ahlakiliğe parça bütün ilişkisi bağlamında yaklaşıldığında ise görüntünün dışında kalanlar nelerdir ve niçin kalmışlardır? Kadraja girenler neden böylesi bir kompozisyonda sergilenmekte de başka bir biçimde sergilenmemektedirler? Bu sorular arttırılabilir ve bu tercihlerin hepsi kendinde bir ahlaki tutumu da barındırmaktadır. Ancak şeyleri bütününden, bağlamından koparan görüntü olgusu, tüm ahlaki söylemlerinden azade edilmektedir. Böylece görüntü, herhangi bir ahlakiliği kendinde

barındırma zorunluluğunu taşımama özelliğine sahip olabilmektedir.

Görüntünün olayları, anlamları çarpıtabilme ya da değiştirebilme imkanı fark edildiğinde görüntünün kendisi ahlaki bir meseleye dönüşmüştür (Freund, 2008, s. 149). Şüphesiz ki bu durumun anlaşılması çok uzun sürmedi, çünkü etrafından kopuşu ifade eden görüntü, parça bütün ilişkisinin barındırdığı problemleri bir zorunluluk olarak gündeme getirmektedir.

En temel problem parça bütün ilişkisinin ortadan kalktığı bir zeminsizliğe doğru gidiştir. Halbuki görüntü parçası –her görüntü zaten bütünü koparılmış bir parçasıdır- içinde bulunduğu bağlamla birlikte bir anlam taşımaktadır ve kendinde o bütünü oluşturan diğer parçaların anlamlarını da taşımaktadır. Böylece parça her zaman için kendinde, koparıldığı bütünden bir iz taşımaktadır. Parça ne ise bütün de o olmaktadır.

Görüntünün kendisi de zaten dışarıdan, çevresinden koparılmaktadır. O yüzden dışarıda bırakılanların sorumluluğunu her zaman için kendinde taşımaktadır. Her ne kadar seyirciler neyin dışarıda bırakıldığını bilmeseler de arta kalan bir iz görüntüde varlığını sürdürmektedir.

Bütün denilen şey ise mutlak bir biçimde görüntüye aktarıldığı ya da görüntüde var edildiği kadardır. Ancak bu durum 21. yüzyıl'da değişime uğramıştır çünkü set, plato, bilgisayar, medya gibi ortamlar, gerçekliği tamamen yok edip, görüntüyü istedikleri gibi inşa edebilmektedir. Böylece bütünü kendisi hakkında fikir sahibi olunamamaktadır.

Kamera ve onun getirisi olarak görüntü, her yere ve her şeye ulaşabilmenin imkanını açarak modern insana, Tanrısal bir güç vermektedir. Her şey sözde bir Tanrısal bakışın hükümranlılığı altına girmektedir. Bu süreçte Tanrı'nın varlığı anlamsızlaşmakta, mekanda ve zamanda egemenliği insan devralmaktadır (Berger, 2014, s. 172). Aslında insan, egemenliği dolaylı yoldan elde etmektedir çünkü teknolojik bir araç olarak kamera ile uzamda ve zamanda istediği gibi kurgulayabilme gücünü ortaya koyabilmektedir. Bir diğer taraftan ise kamera, coğrafyanın her köşesine ulaşabilmektedir. Böylece insana atfedilen Tanrısallık, onlarca ve belki de yüzlerce kamera sayesinde bir çift gözün sağladığından çok daha fazlasının sağlanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Böylece kamera ya da teknolojik göz, biyolojik göze üstünlüğünü ilan etmiştir.

Bir görüntü üreticisi olarak fotoğrafçı, sinemacı ya da diğerleri için de Tanrısallık durumu hiç farklı olmamaktadır. Görüntü alanını istediği gibi kurgulayabilme imkanına sahip olabilmeleri, Tanrısallık olgusunu bir sonuç olarak ortaya koymaktadır.

İnsan, kameralar vasıtasıyla aynı anda dünyanın farklı yerlerine ya da bir olaya farklı veçhelerden bakabilmektedir. Aslında temel mesele, görmenin kendisinin bir iktidar kuruyor olmasıdır, ister istemez. En nihayetinde her şey görünür hale gelir, hiçbir şey görüntü alanının dışında kal(a)maz. Dünya kameralar ve görüntüler vasıtasıyla düzenlenebilen ve kontrol edilebilen bir seviyede tutulmaktadır (Robins, 2013, s. 47-48). Görüş alanına girmek, zorunlu bir sonuç olarak kontrol edilmeyi ve hakkında bilgi sahibi olunmayı doğurmaktadır.

Görüntü, bağlamından koparılarak, zamansız ve mekansız bir biçimde her türlü anlamın yüklenebileceği bir imge olmaktadır. Batı dünyasında yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan gelişmeler, hem zamanın hem uzamın anlamını değiştirmiştir (Berger, 2014, s. 171). Ortaya çıkan gelişmelerin bir sonucu olarak kamera, şeyleri fragmante edebilme yani parçalara bölebilmeye yetisine sahip olabilmıştır.

Görüntüler vasıtasıyla idare edilebilen bir dünyada bütün sınırlar, çerçevelenmeler keyfidir ve bu keyfilik en nihayetinde yapaylığı doğurmaktadır. Böylesi bir noktada şeyler birbirinden koparılabilir, kesintiye uğratılabilir (Sontag, 2011, s. 28) bir hal almaktadır. Böylece kamera, insan gözünün sahip ol(a)madığı bir kudretle hareket edebilmektedir. İsteddiği şeyi istediği biçimlerde değişikliğe uğratabilmekte, manipüle edebilmekte ve daha bir çok farklı özelliği kendinde barındırabilmektedir.

Mekanın sonsuzluğu/ bütünlüğü görüntü aracılığı ile parçalanmaktadır. Görüntüde ortaya çıkan ise bütün içerisinde aslında ayrıntı olmaktadır (Ergüven, 2007,s. 16). Kamera ile birlikte bütün parça ilişkisi değişmiştir ve değişmeye devam etmektedir. Bu süreçte neyin bütün neyin parça olduğu anlaşılmamaktadır. Görüntünün ne kadarının seyircilerin önüne konduğu ve ne kadarının kadrajın dışında bırakıldığı görüntüyü müşahade eden her seyirci için tam anlamıyla bir muammadır.

“Bir fotoğraf sadece bir kesittir ve aradan zaman geçtikçe onun maziye demirli halinden kopması mümkün olur; her türlü okumaya ... açık biçimde, giderek daha gevşek, soyut bir geçmişe ait hale gelir” (Sontag, 2011, s. 88). Bir görüntü biçimi olarak fotoğraf bir an'ın dondurulmuş halidir ve durum onu öncesiz sonrasız kılmaktadır.



Sadece o görüntüyü ya da fotoğrafı inşa edenin bilebileceği bir 'önce ve sonra' vardır. Şeyler görüntü düzlemine düştüğü an, kendi bağlamından, zamanından kopmakta ya da koparılmaktadır. Ancak zaman içerisinde ilk oluşturulduğu bağlamdan kopuşu gittikçe güçlenmekte yani radikalleşmektedir. Sinema ise hareketli görüntüler aracılığıyla kendine ait evreni inşa edebilmekte ve bir başkasının keyfi anlama biçimlerine yer bırakmamaktadır. Böylece sinemasal görüntüler kendi anlamlarını beraberinde taşıırken fotoğraflık görüntüler zaman içerisinde anlam kaybına uğrarlar.

Görüntüler oradan oraya savrulan, zeminsiz ve anlamsız bir hal almaktadır. Sonuç olarak görüntü, istenilen anlamların yüklenebileceği mutlak bir keyfiliğe doğru zamanla katmerleşen bir süreç yaşamaktadır. Aslında bir görüntüye mutlak anlamını veren şeyin kendisi, o görüntüyü inşa edenlerle birlikte var olduğu gibi son da bulmaktadır. Zamanla farklı keyfilikler zeminine doğru açılan görüntü, hiçbir zaman için kendinde yüklenen o ilk anlamı beraberinde taşıyamayacaktır ya da saklayamayacaktır.

Böyle olduğu için görüntüde eklektizmin sınırı yoktur (Sontag, 2011, s. 171). Görüntü, her türlü yorumun yapılabileceği, yazının eklenebileceği ve hakkında hikayelerin uydurulabileceği bir şeydir. 20. ve 21. yüzyılın teknolojik imkanları, görüntünün güvenilirlik özelliğini neredeyse mutlak bir biçimde ilga edercesine, görüntü üzerinde oynamayı ve değişiklik yapabilmeyi sağlamaktadır. Bilgisayar ya da cep telefonu gibi aygıtlar, herhangi bir program üzerinden görüntülerle istediği gibi oynayabilmektedir.

Bugünün dünyasında görüntü, kameranın egemenliği altında üretilmektedir. Ancak görüntüler ortaya koyan aracı bir dereceye kadar ifşa etmektedirler. Mesela çekilen her fotoğraf ile, fotoğraf makinasının sahip olduğu özelliklerden bazıları ifşa olmaktadır (Derman, 2010, s. 59). Böylece her teknolojik görüntü kendi teknolojik özelliklerini de fotoğrafla birlikte ifşa etmektedir. Ancak bu durum tek bir görüntüde bütün özelliklerin ortaya çıkması olarak tahakkuk etmemektedir. İnsanlar zamanla o teknolojinin imkanlarını kavradıkça, çektikleri ya da ortaya koydukları görüntüler, bu özellikleri ister istemez faaş edeceklerdir.

Kişilerin imkanları da, elindeki teknolojinin imkanları ile doğru orantılıdır. Mesela fotoğraf çekme eyleminde fotoğrafçı, makinanın gerçekleştiremeyeceği bir karar verememektedir (Derman, 2010, s. 74). Böylece insanın ortaya koyabilecekleri günün teknolojilerinin sınırlılıkları içerisinde gerçekleşecektir. Sinema açısından da durum bir

değişiklik arz etmemektedir. Artık cep telefonları aracılığıyla dahi kısa filmler çekilebilmektedir. Sonuç olarak görüntü, her zaman için aracın hükümlerindedir.

Kamera'nın göz'ün yerini almasıyla birlikte ortaya çıkan görüntü biçimleri, aracı olan şeyi baz alarak sonuçlanmaktadır. “İşleten, aygıtın dışsal özelliklerini kullanarak ona yön verir, ancak her zaman aygıtın programının barındırdığı içsel özelliklerin egemenliği altında sürdürür çalışmasını” (Derman, 2010, s. 60). Böylece belirli ölçüler içerisinde insanın hür iradesi ve yaratma çabası, aracın bizzat kendi doğasından ötürü sakatlanmakta yani kısıtlanmaktadır. Sonuç olarak, her ne yapılacaksa, kullanılan aygıtın teknolojik imkanları içerisinde yapılacaktır. Kişisel tercihler de aygıtın imkanları ile sınırlı olmaktadır.

Kamera aracılığıyla herşeyin görüntülediği ve insanın da herşeyi görmeye başladığı noktada, anlam ve görmenin kendisi yavaş yavaş aradan çekilir. Bu süreçte “... her şeyi görme olanağına kavuşmak, gitgide türdeş hale gelen görüntülerin önemini yitirip, kendini iptal etmesiyle ortaya çıkacak sonun başlangıcı, görmeye indirilen nihai darbedir” (Ergüven, 2007, s. 92). Bu durum tıpkı acının insan bedeninde zamanla yoğunlaştığı ve zirveye çıktığı noktada hissedilmemeye başlaması gibidir. Acının çokluğu ve yoğunluğu acının kendisini ortadan kaldırmaktadır. Böylece görüntü enflasyonunun kendisi de, insanların görüntülerden uzaklaşmasına ve bir görüntü ile diğeri arasındaki farkı ayırt edememe noktasına varmasına sebep olmaktadır. Burada görüntü enflasyonunu yaratan şeyler içerisinde televizyon, sinema, reklam, fotoğraf örnek olarak verilebilir.

“Görüntü enflasyonu aslında bir kaostur; çünkü her şeyi görmek, hiçbir şeyi görmemekle eşanlıdır” (Ergüven, 2007, s. 126). Herşeyi görmek süreç içerisinde hiçbir şeyi gör(e)memek noktasına evrilmektedir. Bunca çok uyarıcının varlığı zorunlu bir netice olarak uyuşukluk ya da donukluk hali yaratmaktadır. Böylece aradan çekilip çıkarılan ve hatırlanan bazı görüntülerin de kaderi değiş(e)memekte, çünkü görüntü kaosu onları da kendi girdabına çekmektedir. Bu tarihsel sürecin neticesi olarak unutmak ve hatırlamak eşitlenmekte ve görüntüler arası farklılıklar yok olmaktadır.

Görüntüleri var eden teknolojik bir araç olarak kameranın hükümlerliği görsel sanatları da etkilemektedir. Teknoloji, neredeyse modern sanatın ayırt edici özelliklerinden bir tanesi haline gelmiştir. Görüntü de, ilk insandan itibaren var oluyor olsa da –mağara duvarına yapılan çizimler- modern dönemde bir aygıt aracılığı ile ortaya konuluyor olmasından ötürü diğer görüntü biçimlerinden farklı bir hal

almaktadır. Derman bu durumu şöyle ifade etmektedir:

*“Teknik görüntülerin bir aygıt (apparatus) tarafından üretilmeleri, onlara diğer görüntülerden çok farklı özellikler kazandırmaktadır. Bilimsel metinlerin bir ürünü olan aygıt da, teknik görüntüleri bilimsel metinlerin dolaylı bir sonucu haline getirir. Bu özellikler teknik görüntüleri tarihsel ve ontolojik bağlamda, geleneksel görüntülerden çok farklı bir konuma oturtmaktadır” (Derman, 2010, s. 54).*

Bu durumun bir sonucu olarak modern görüntü biçimleri sanattan, sanatsallıktan uzaklaşmakta ve bilimsel olana ya da bir başka ifade ile standart olana yaklaşmaktadır. Netice itibariyle teknolojik görüntülerin tamamı bir aygıt tarafından ortaya konulmaktadır (Derman, 2010, s. 56). Bu teknolojinin kendisi ise insanın sanatsal yetilerini kısıtlamaya uğraşmaktadır.

Aygıtın söz konusu edildiği temel meselelerden biri, sanat eserinin kendisi ve kopyasının yaşadıklarıdır. Bu süreçte sanat eserinin teknik araçlarla yeniden-üretilecek çoğaltılması yeni bir durumu ortaya çıkarmaktadır (Benjamin, 2013, s. 45). Bunun neticesinde ‘fotoğraf olarak sanat’ tartışması gündeme gelmektedir çünkü kamera, üretilmiş olan her şeyi yeni baştan kendi kurallarınca ve imkanlarınca üretmektedir. Şüphesiz ki bu üretim orijinal olanın bir kopyası olarak havada asılı durmaktadır.

“Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir: o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradallığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı” (Benjamin, 2013, s. 48). Benjamin sanat eserinin “buradallığının ve biricikliğinin” yok olduğunu söylemektedir. Binlerce kopyası üretilen sanat eseri, kendi asli ortamından koparılmıştır. Özellikle 21. yüzyıl dünyasında görüntü, cep telefonlarında dahi seyredilebilen bir şey olarak hayatın her alanına girmiştir ve girmeye devam etmektedir. Görüntü tarafından kuşatılan bir tarihsel süreç yaşanmaktadır ve bu süreç görüntünün mutlaklaşması yönünde bir tavır takınmaktadır.

Sanat eserleri de artık, her an ve zeminde seyir edilebilecek bir şeye dönüşmüşlerdir. Bu durum sanat eserinin buradallığını ve aynı zamanda onun biricikliğini de ortadan kaldırmaktadır. Sürecin başlatıcısı ise kamera olarak gözükmektedir. Böylece mekanik yeniden-üretimde yok olan şey, bir sanat eserinin aurasıdır/ halesidir (Benjamin, 2013, s. 50). Her an ve zeminde seyirlik bir nesneye dönüşen sanat eserinin artık kendine ait bir halesi/ aurası da kalmamaktadır. Fotoğraf makinesi resmi çoğaltarak onun biricikliğini ortadan kaldırmıştır (Berger, 2012, s. 19).

Göz ve kamera ilişkisi derinlikli bir biçimde incelendiğinde aralarında bazı

benzerliklerin ve farklılıkların olduğu görülebilmektedir. "... Özgürce hareket edebilen bir insan gibi kamera da nesnelere uzaktan ya da yakından bakabilme yeteneğine sahiptir- önemli bir sanatsal araçtan elde edildiği için kanıtı gerek bırakmayacak biçimde açık bir gerçektir bu" (Arnheim, 2010, s. 23). Arnheim'in bahsetmiş olduğu benzerlik aynı zamanda kendi içinde bir farklılığı da barındırmaktadır. Kamera şeyleri yakından ve uzaktan görebilme bahsinde insan gözünden daha yetkindir. İsteddiği şeylere olabildiğince yaklaşabilmekte ve bazen de istediği kadar uzaktan görebilmektedir. Bu kapasitenin kendisi biyolojik gözü bir kez daha aşmaktadır.

Şüphesiz ki gözle birlikte kameranın da sınırlılıkları vardır. Ancak Arnheim şunu söylemektedir: "... insan gözünün ve kameranın işleyişi konusunda çizilen belli paralellikler (örneğin, kameranın ve gözün hareketliliği konusunda yapılan benzetme) yanlıştır" (Arnheim, 2010, s. 31-32). Kamera her ne kadar mekanik bir göz olarak telakki edilse de aslında gözle birlikte ele alındığında birbirlerinden bariz farklılıkları da barındırmaktadırlar. Mesela göz'ün hareket imkanları kafatası içerisinde belirli bir alana hapsedilmiş iken kamera yaşamın her alanına eklenilebilecek bir özelliğindedir.

Kameranın hareket kabiliyeti göze göre çok daha fazladır. Aynı zamanda göz deviniminin bir parçası olamamaktadır ama kamera deviniminin bir parçası olabilmektedir. Temel fark ise gözlerin geliştirilemediği ama kameranın teknolojik ilerlemeler doğrultusunda geliştirilebildiğidir (Vertov, 2007, s. 16). Şüphesiz ki kameranın özellikleri teknolojinin imkanları ölçüsünde değişmekte ve gelişmektedir. Ancak göz insan yaşlandıkça yani zaman geçtikçe kendi özelliklerini yitirmektedir. Kamera ise icat edildiği ilk günden itibaren doğrusal bir gelişim çizgisine oturmaktadır. Her daim kendi teknolojik varlığını ve imkanlarını geliştirmektedir. Şüphesiz ki bu süreç başkaları tarafından yürütülmektedir.

Bir diğer yandan da "... kamera gittikçe salt mekanik bir kayıt aracı yerine koyulur" (Arnheim, 2010, s. 127). Arnheim gittikçe söylemi ile teknolojinin kamera aracılığıyla kusursuzca yakın görüntü yaratmasından bahsetmektedir. Sonuçta gözün özelliklerine sahip bir araç olarak 'mekanik göz', gözden daha fazlasını vaad etmektedir ve gerçekleştirilmektedir. Karadağ ise farklı bir veçheden durumu şöyle ifade etmektedir: "Göz kusursuz göremez, fakat kamera, onu yetkinleştirebilir" (Karadağ, 2000, s. 25). Aslında kamera insan gözünü yetkinleştirmemekte ve sadece ehlileştirmektedir. Bu süreçte kamera insanın gözüne eklenmenin dışında bir yerde durarak kendi hükümlerini ilan etmektedir. Böylece, insan gözünü pasifize eden bir tavrı kendi

içinde barındırmaktadır. Bu süreçte görüntü de, insanın bakışını bir yere, yöne doğru zorlamakta ve her görüntüyle birlikte ehlileşme katmerlenerek artmaktadır.

Görüntü ortaya koydukları itibariyle hem ifşa etmekte hem de saklamaktadır. Bir taraftan şeyleri tüketirken diğer taraftan korunmasına zemin hazırlamaktadır. Görüntüler görüntü alanına dahil ettiklerini hem ifşa etmektedir hem de saklamaktadır. İlginç bir biçimde görüntü kendinde her iki ucu da taşımaktadır. Bu süreçte alenileşme ve yağmalanma görüntüyle birlikte ilk anda gerçekleşmektedir ama korunacak olması fikri zaman içerisinde ortaya çıkabilmektedir.

Süreç içerisinde görüntünün tüketim özellikleri koruma özelliklerinden daha baskın çıkmaktadır. Mesela bir görüntü türü olarak “fotoğrafçılar, daha en başından itibaren, kaybolup gitmekte olan bir dünyayı kayda geçirme görevini kendileri üstlendikleri gibi, o dünyanın kaybolup gidişini hızlandıran güçlerce de bu işe biçilmiş kaftan sayılıyorlardı” (Sontag, 2011, s. 94). Sontag’ın da belirttiği gibi gün geçtikçe hızlanan dünyada şeylerin kaybolup gitme hızı da artmakta ve burada kamera, onları kayıt altına alarak koruma işlevini yerine getirmeye çalışmaktadır. Ancak görüntü bu durumda yok olmuş olan ve yok olmakta olan şeyleri ifade eder hale gelmektedir.

Bir görüntüye bakan ya da maruz kalan kimse bilmektedir ki, bu şey artık yoktur. Böylece görüntüler yok oluş sürecini hızlandırmakla kalmamakta, aynı zamanda yok olandan geriye kalan romantik bir iz olmaktadırlar. Fotoğraf kamerasının icat edildiği günden bugüne kadar geçen –yaklaşık olarak 200 yıl- tarihsel süreçte kameranın yok ediş özelliğinin ağır bastığı görülmektedir. Genel anlamı itibariyle anlık olmayan görüntü, dünde kalmıştır ve dünü göstermektedir. Çekildiği an geçmiş olmakta ve yaşamakta olan şeyleri ölüme sürüklemektedir Böylece görüntü teki, aslında tam tersinden şeylerin ve hayatın geçiçi olduğuna, ölümlü olduğuna vurgu yapmaktadır, ister istemez.

Sinemasal görüntüler açısından ise durum tam tersi bir yönde ilerlemektedir. Kendini her an yeniden var eden ve o an’da yaşanıyormuş hissini yaratan bir durum söz konusudur. Sinema filmleri, izleyen için geçmişte, dünde kalmışlığı vurgulamamakta ve aksine şimdiki zamanı ön plana çıkarmaktadır.

### **1.3. KAMERA ARACILIĞI İLE ÜRETİLEN GÖRÜNTÜNÜN ÖZELLİKLERİ**

#### **1.3.1. Görüntünün Deneyimden Uzaklığı, Dışsallığı ve Konformizmi**

Bugünün dünyasında ‘görme’ eyleminin yerini ‘görüntü’ almaktadır (Yaykın, 2011, s. 16). Görerek, hayatla ve şeylerle irtibata geçmek yerine o şeylerin kendilerinden uzaklaşmakta ve sadece onları temsil eden görüntülerle yüzleşilebilmektedir. Böylece insanın doğrudan dünya ile kurduğu irtibat ortadan kaybolmakta ve bu süreçte sadece aracılık eden aygıtlar vasıtası ile kurulacak bir ilişkiden sözedilebilmektedir. Gerçeklikle kurulacak ilişkide bu araçların bizatihi kendisi sorun olarak ortada durmaktadır. Böylece gerçekliğe hem ulaştıran hem de ondan uzaklaştıran ikircikli bir yapıya sahip olmaktadırlar. İnsanın içinde yaşadığı dünyayı ve kendini tanımak için ürettiği bu araçlar aynı zamanda araya mesafe koymaktadırlar (Derman, 2010, s. 37). Böylece yakınlaştırırken uzaklaştıran etkileri ile araçlar ortada durmaktadırlar.

Genel itibariyle görüntü, dışarıda olmak, emniyette olmak demektir. Aynı zamanda deneyimlememek ve sadece bakmak demektir. Mesela savaş olgusu insanların evlerinde ya da yaşamın bir çok alanında seyrettikleri onlarca görüntüden bir tanesidir (Sontag, 2004, s. 17). Böylece bir şeyin görüntüsü insanları, o şeyin dışında tutmaktadır. Tehlikenin ya da acıların ve en temelde insani deneyimin dışında kalmak demektir. Böylece bir görüntüye bakıyor olmak aslında hayatın yaşanmadığı ve önüne sunulan şeylere sadece bakıldığı anlamına gelmektedir.

Seyir etmek, izlemek ya da bakmak konformist bir tavrı ister istemez doğurmaktadır. Görüntü, görüntülenen şeyden hep bir adım uzakta olmak demektir. Böylece görüntü hem dışarıda olmak hem de şeylerin dışına nüfuz etmek demektir. Aynı zamanda görüntü yapısı itibariyle etrafından fiziksel anlamda da ayrıdır. Bu ayrılık, görüntünün yapaylığının işaretidir.

Kamera her şeyi görüntü düzlemine çekebilecek kudrete sahiptir ve aynı zamanda her yere ve her şeye ulaşabilmektedir. Böylece görüntü bütün dünyayı avuçlanabilir bir seviyeye ya da nesneye indirgemektedir. Kamera aracılığıyla bakış, dünyayı yeni bir gerçeklik formu içerisinde müşahade etmektedir. İnsanlar ise bu deneyim alanının dışında kalarak sadece seyirci konumunda –ister istemez- kalmaktadırlar. Seyirci olmanın koşulu, dışarıda kalmak ve tecrübe etmemektir

(Debord, 2014, s. 182). Durmadan izleyen kişi, olayların içerisinde değil dışarıdadır. Görüntü özü itibariyle her zaman için dışarıda olmayı imlemekte ve kişiyi bir konformizme itmektedir. Bir diğer taraftan insanları durmadan saran gösteri, aslında insanın çok fazla seyirci kalmasından ileri gelmektedir (Debord, 2014, s. 147). Böylece seyir etme ilişkisi hem bir nedene hem de bir sonuca dönüşmektedir.

Bugünün görüntüyü içselleştirmiş insanı sadece uzaktan enforme edilmek istemektedir. Böylece yaşanmakta olan süreç seyircinin de istediği, arzuladığı bir şeydir. Sonuç olarak görüntüler aracılığıyla dünya ve şeylerin tamamı belli bir güvenlik mesafesinde tutulmaktadır.

Televizyon açısından da durum değişmemekte ve gösterdiği her şey, çok uzaktaymış algısı yaratmakta ve seyirciyi konformist bir alana itmektedir. Ne orada olanlardan etkilenebilirsiniz ne de herhangi bir olumlu harekette bulunabilmişsiniz gibi bir his yaratmaktadır. Süreç içerisinde seyircide oluşan intiba sadece basit bir alımlayıcı olduğundan öteye geçemez hale gelmektedir. “Ekranın gücü ahlaki tepki vermeyi çok daha zorlaştırmaktadır” (Robins, 2013, s. 128). Böylece her şey insanın dışında ve ondan ayrı bir biçimde yaşanıyor gibi bir his ortaya çıkarmaktadır. Televizyon bir yandan da her an güncellenerek geçmiş ile şimdi arasındaki farkları ortadan kaldırmaktadır (Şentürk, 2013, 75). Böylece her şey durmaksızın yeniden yaşanmakta ve tekrarlanmaktadır. Bu durumun sonucu olarak tepki verebilmek imkansızlaşmaktadır. Ayrıca televizyonun sunduğu görüntüler, insanlara deneyimle(ye)mediği şeyleri göstermekte ve haz almalarını sağlamaktadır.

Benzer bir açıdan fotoğrafa yaklaşıldığında da, teknolojik bir görüntü biçimi olarak ahlakiliği, müdahil olmayı engelleyen bir tarafı kendinde barındırmaktadır. Fotoğraf çeken kişi ister istemez müdahil olamayacaktır çünkü kendisi o esnada fotoğraf çekmek ile meşguldür. Sontag bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Gözünün önünde meydana gelen olaya müdahalede bulunan kişi, (fotoğrafla) kayıt yapamaz; (fotoğrafla) kayıt yapan kişinin de herhangi bir olaya müdahalede bulunması söz konusu değildir” (Sontag, 2011, s. 14).

Hem fotoğrafa bakan hem de fotoğrafı çeken kişi dışarıda kalma, ahlaki bir tavır takınma ve bunu eyleme dökme konusunda sıkıntı yaşamaktadır. Bu durumun kendisi ise kişisel bir tercih meselesi değildir. Aksine kameraya ait teknolojinin içsel ve zorunlu bir sonucudur. Netice olarak kamera aygıtı, insanları her türlü sorumluluktan kurtarmakta ve ahlaki kaygıları yok etmektedir. Bu süreçten sadece görüntüyü üreten

değil aynı zamanda o görüntüye bakan herkes etkilenmektedir.

Bir görüntüye bakan kişi açısından herşey belli bir mesafede, uzaklıkta ve hatta soğuklukta kalmaktadır. Sonuç itibariyle bir görüntüye dahil olunamamakta ve gösterdiği olaya karışılmamaktadır. Ancak bir görüntü biçimi olarak sinemada bu yapı değişime uğramıştır. Sinemanın kendisi seyirciyi dışarıda bırakmak değil aksine içeriye dahil etmekle uğraşmaktadır. Burada Aristo'cu özdeşleşme kilit bir önem taşımaktadır. Art arda gelen görüntüler bir akış sağlayarak seyirciyi hikayenin parçası kılmaktadır. Oyuncular, klasik anlatı içerisinde seyirciyi rahatsız etmemekte ve kahramanla özdeşleşme yaratılmaktadır. Özdeşleşme ise her zaman için bir inşadır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 127). 21. yüzyıl dünyasında ise bu yapı daha da ilerlemiş bir halde var olmaktadır. Sinemanın yarattığı dahil olma yanılsaması, simülasyona<sup>1</sup>dayalı ve gerçekliğin tamamen ortadan kalktığı bir noktaya evrilmektedir.

Farklı bir görüntü üreticisi olarak TV ekranı ise, vahşeti ya da şeyleri olduğu gibi ortaya koymamakta ya da koyamamaktadır. Bu süreçte seyirci mutlak manada rahatsız edilmemeli ve sadece uyarılmalıdır. Eğer fazla rahatsız edilirse TV'yi kapatabilmekte ve kanalı değiştirebilmektedir. “Gözlemci konumundaki izleyici deneyimin dışında ve ondan korunmuş durumdadır. Ekran, izleyeni deneyim bombardımanından koruyan bir kalkandır” (Robins, 2013, s. 198). Böylece her şeyin izlendiği ve hiçbir şeyin yapılmadığı bir görüntü alanı olarak televizyon, tahakkuk etmektedir.

“Ekran yoluyla dünyayı görebileceğimiz gibi, gördüklerimizin etkilerinden ve sonuçlarından da korunmuş olacağız” (Robins, 2013, s. 50). Bu korunma halinin neticesinde salt görüntülerle karşı karşıya kalıyor olmak zamanla her şeye karşı bir aşinalık yaratmakta ve bunun doğal bir sonucu olarak insandaki alışkanlık duygusunu arttırmakta ve böylece gerçek hayatta tepki gösterme ya da gösterebilme imkanlarını ortadan kaldırmaktadır (Sontag, 2011, s. 50).

Savaş, cinayet ve benzeri görüntüler, insanlara bu duruma alışmaları gerektiğine dair alttan alta bilgi vermektedir. Görüntüler yaşananları kabullenin, bunlar hep var demektir. Bir diğer taraftan savaş görüntüleri seyircideki düşman algısını ve savaş olgusunu da canlı tutmaktadır. Bu durumda güçlü hayvanın güçsüz hayvanı yediği belgesel görüntüleri, güçlünün güçsüzü her zaman ve her yerde ezdiği anlamını

---

<sup>1</sup> Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir (Baudrillard, 2013, s. 14).



oluşturmaktadır. Bir diğer taraftan da insanın içinde bulunduğu gerçekliğin her zaman için bir kaos, kriz hali içerisinde olduğunu ifade etmektedir.

Görüntüler aracılığıyla güvende hissetme hali, görüntünün temel özelliği olarak insanları konformist bir alana itmektir. Olaya müdahil olunmadığının açık delilidir. Bu güvende hissediş hali bugünün dünyasında zirvesine ulaşmakta olan görüntülerin anlamsızlaşmasına ve etki uyandır(a)mamasına sebep olmaktadır.

“Sürekli görüntü-akışı ise herhangi bir görüntünün ayrıcalıklı bir yere oturup, özel bir anlam kazanmasını imkansızlaştırır” (Sontag, 2004, s. 106). Var olan bu akışın hızı arttıkça durup anlamaya ayrılacak zaman azalmakta ve kişi sadece maruz kalan bir konuma –ister istemez- indirgenmektedir. Görüntü akışı hızlandıkça düşünmenin imkanları zarar görmektedir ve şuurun ortadan kalkması ile kişi sadece bakmakta ancak gör(e)memektedir. Görüp anlayabilmenin imkanı yavaş bir zeminde gerçekleşebilirken bakmak tam zıttı olarak hızın var olduğu yerde ortaya çıkmaktadır.

Her şeyin görüntülendiği bir yerde ya da zaman diliminde hiçbir görüntünün önemi kal(a)mamaktadır. Böylece görüntü, insanları bir başka görüntüye hazırlamaktan ya da taşımaktan daha fazlasını yapamamaktadır. Görüntü fazlalığı, görüntü olgusunun kendisini ortadan kaldırmakta ve yaşamın bizatihi kendisi görüntü olarak tahakkuk etmektedir. Buradan hareketle şöyle bir şey de söylenebilmektedir; bir görüntü hiç bir zaman sadece bir görüntü ol(a)mamaktadır.

Görüntüleri ise, üreten ve her şeye şahitlik eden kamera vardır. Kamera bu süreçte gözün yerini alarak tam da keyfi bir biçimde istediği şeye yaklaşmakta ve insan da, ister istemez o görüntünün egemenliği altında kaldığı için kameranın götürdüğü yere gitmek durumundadır. Kameranın kendinde sahip olduğu özerklik insanın görme sürecini iptal etmektedir.

Görüntünün alanına giren her şey ister istemez bir obje statüsüne inmektedir, çünkü görüntülenen her şey, sahip olunabilecek bir seviyeye çekilmektedir (Sontag, 2004, s. 81). Sahip olunacak şey ise nesneleşmeye işaret etmektedir. Zaman geçtikçe şeylerin görüntüsüne sahip olmak, şeylerin kendisine sahip olmak duygusunun yerini almaktadır. Görüntü böylece insanın deneyimleyemediği gerçekliğin bir görüntü formatı içerisinde insana, yeniden sahiplik ilişkisi içerisinde sunulmasıdır.

Deneyim alanının dışına çıkan her şey mecburen seyirlik bir malzemeye dönüşmektedir. Burada bir örnek olarak kartpostal ele alınabilir. “Kartpostal ortaya

çıktığı an bir koleksiyon nesnesine dönüşmüştür” (Freund, 2008, s. 93). Böylece bazı görüntü biçimlerinin ortaya çıktıkları an, seyirlik bir hal aldıkları söylenebilmektedir. Bir görüntü biçimi olarak kartpostal, dünyanın istila edilmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreç dünyanın her köşesinin bir görüntü biçimi olan kartpostal aracılığıyla ele geçirilmesine zemin hazırlamıştır.

Görüntü oluşturmayı sağlayan araç olarak fotoğraf makinesi de, şeyleri görüntü düzlemine çekerek seyirlik bir hal yaratmaktadır. “... Özünde fotoğraf makinesi, herkesi başka insanların –nihayetinde, kendi kendisinin- gerçekliğinin turisti haline getirmektedir” (Sontag, 2011, s. 69). Bu süreçte insanların kendisi de başka insanların gözünde seyirlik bir hal almaktadır. Aynı zamanda insanın kendisi de kendisi için seyirlik bir malzeme olabilmektedir.

Zamanla, nesneyi görüntüsü vasıtasıyla ve hem de repröduksiyonlarıyla sahiplenme ihtiyacı artmaktadır (Benjamin, 2013, s. 25). Böylesi bir ihtiyacın ortaya çıkıyor oluşu deneyimsizliğin kendisinden yani tecrübe etmekten uzak oluştan kaynaklanmaktadır. Aslında deneyim mutlak biçimde ortadan kalkmamakta, görüntüler aracılığıyla minyatürleştirilmektedir. Bu süreçte deneyimden yoksunluk farklı görüntü imkanları ile tatmin edilmeye çalışılmaktadır.

Tecrübe etme hali bir görüntü biçimiyle seyir eden kişiye aktarılamamaktadır. Berger bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Bugünkü sistemin seyirliğinde zorunluluk yok artık. Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilmiyor. Geriye kalan paylaşılabilir tek şey, seyirlik; kimsenin oynamadığı, herkesin seyrettiği oyun” (Berger, 2011, s. 27). Tecrübeye dayalı olan şey, görüntüler vasıtasıyla iletilemeyince herkes –ister istemez- seyirci konumuna itilmektedir. Dahil olmak, deneyimlemek seyretmenin dışında ve içeride olmak demektir. Artık bir şekliyle insanlık, tecrübeye dayanmayan görüntülerin dünyasında yaşamaktadır.

Deneyim kendi görevini bütün görüntü biçimlerine aktarmış gibidir. “Fotoğrafla uğraşmak, bir şeyi tecrübe etmenin, bir şeye katılmış olma görüntüsü katmanın başlıca araçlarından birisi haline gelmiştir” (Sontag, 2011, s. 12). Bir zorunluluk olarak fotoğraf, deneyim hissini yanılısına içerisinde ortaya koymaktadır. Ancak bir aracı ile gerçekleşen bu süreç sözde deneyimi ortaya koyarken aynı zamanda o deneyimden uzaklaşmayı da imlemektedir. “Deneyimi teyit etmenin bir yolu olarak fotoğraf çekmek, ... deneyimi reddetmenin bir yoludur da” (Sontag, 2011, s. 10-11). Böyle olduğu düşünüldüğüne paradoksal yapı gün geçtikçe radikalleşmektedir. İnsanlık

yok olan deneyimi var edebilmek için görüntüye yaklaşmakta ancak bu yaklaşma hali onu aynı zamanda deneyimin alanından koparmaktadır.

Kamera öncesi tarihsel süreç göz önüne alındığında, görmek aslında şahit olmak demektir yani orada olmak ve o deneyimin bir parçası olmak demektir. 19. yüzyıla kadar görme ile tanık olmak eş zamanlı gerçekleşen şeylerdi. Bu anlamda fotoğraftan önceki süreçte görmenin koşulu tanık olmaktı (Ergüven, 2007, s. 90-91). Artık insan şahit olamamakta ve görüntüler aracılığıyla belirli bir mesafeden seyir edebilecek konumdadır.

Netice itibariyle herşey görsel bir düzlemde seyrin hazzının arttırılması amacı ile önemli ve ilginç hale getirilmektedir. Bu ilginçliği yaratan şey ise aygıtın kendisidir (Sontag, 2011, s. 135). Bütün bir dünya, gösterinin merkezi ve alanı haline gelmektedir. Bir diğer taraftan da şeylerin bazıları önemli hale getirilirken bazıları da önemsizleştirilmektedir. Debord bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Gösteri metası, tamamen normal ve sıradan şeyleri –bir araba, ayakkabı, sosyoloji doktorası-olağanüstü eşyalar gibi, üstün ve belki de elitist bir varoluşun anahtarı gibi sunmuştu. Gösteri metası, bugün ise, gerçekten tümüyle olağanüstü hale gelmiş şeyleri normal ve tanıdık şeyler olarak sunmak zorundadır” (Debord, 2014, s. 29). Böylece gösterinin hem zamana hem de şeylere atfettiği önem değişebilmektedir.

Netice itibariyle görüntü düzlemine çekilen herşey -ister istemez- görüntü olmakdan kaynaklanan bir ilginçliğe sahip olmaktadır. Bu ilginçlik hali de önem olgusunu kendiliğinden doğurmaktadır.

Deneyimin yokluğu olarak değerlendirilebilecek görüntü sürecine Robins bir çözüm önerisinde bulunmaktadır. Ona göre teknolojinin dışladığı ve hatta iptal edip anlamsızlaştırdığı deneyimin önemi üzerinde önemle durulmalıdır (Robins, 2013, s. 54). Ancak Robins’in söylediği deneyimin yaşanabilmesinin ön koşulu insanın görüntü olgusundan uzaklaşabilmesidir. Ancak bu durum kısa vadede gerçekleşebilecek gibi gözükmemektedir.

### **1.3.2. Görüntünün Estetikliği**

Kamera ister istemez kadrajına giren herşeyi güzelleştirmektedir. Her görüntü biçimi kendi içerisinde bir zorunluluk olarak güzellik ya da estetik anlayışını barındırmaktadır. Bu hem kişisel bir tercih olarak hem de aygıtın şeyleri görüntü haline getirme sürecinde ortaya çıkmaktadır. İki durumda kendi içerisinde bir zorunluluk

olarak tahakkuk etmektedir. Netice itibariyle güzelleştirmek, kameranın temel işlemlerinden bir tanesidir (Sontag, 2004, s. 81). Sinema açısından ise, kullanılan uygun ışıklar, makyaj, süsleme, çekim açıları gibi şeyler güzelleştirmenin örnekleri olarak ele alınabilir. Sonuç olarak hiçbir şey kameranın karşısında olduğu gibi kalamamaktadır.

Kamera, şeyleri görüntü haline getirerek seyirlik bir düzeye çekmektedir. Böylece bakışa açılan şeylerin kendisi, estetik bir tavır içerisinde sunulmak zorunda kalmaktadır. Görüntünün oluşturulma sürecinde ortaya çıkan insan müdahalesiyle de ikinci bir estetik tavır ortaya çıkmaktadır ve bu durum görüntüdeki estetik tavrın radikalleşmesine sebep olmaktadır.

Görüntü ve tüketim ilişkisi ise burjuva sınıfının iktidara gelmesiyle, tüm teknolojik gelişmelerin, tüketim toplumunu teşvik edecek bir hal almasıyla açıklanabilmektedir. Böylece görüntü bir diğer tarafıyla da tüketime açık ve tüketmeye yöneliktir. Tüketme olgusu hem hayattaki –neredeyse- herşeye hem de görüntünün kendisine dairdir. Böylece görüntü egemen tüketim ideolojisinin bir yansıması olmaktadır. Fotoğraf, kartpostal, televizyon, sinema gibi bütün görüntü biçimleri egemen kapitalist ideolojiden ayrı bir biçimde düşünülemez.

Görüntü, insanların tüketimine odaklanmış estetik ve haz verici bir olgu olarak tarihsel sürecine devam etmektedir. Şeylerin kendisi hem kameranın hem de kişisel bir tercihin neticesi olarak estetize edilmektedir.

“Fotoğraf alanında ‘yaratıcı’ ilke, moda teslimiyettir. Düsturu, ‘dünya güzel’ şeklinde ifade edilir” (Benjamin, 2013, s. 34). Böylece moda ile kol kola giden bir görüntü süreci söz konusu olmaktadır. Bu sürecin sonunu Benjamin’in ‘dünya güzel’ diye adlandırması ise dünyanın kendisinden ya da insanın bakışından kaynaklanmamakta, aksine kameranın ortaya koyduğu görüntünün ve bunun kullanılma amacının bir neticesi olarak tahakkuk etmektedir. Daha açık bir ifade ile dünya güzel değildir sadece aracın etkisi ve görüntüler vasıtasıyla güzelleştirilmekte, estetikleştirilmektedir.

Görüntü herşeyi bünyesine katabilme gücü ile aslında herşeyi kendinde var olan o estetik tavrın bir uzantısı haline getirebilmektedir. Mesela bir görüntü biçimi olarak fotoğraf, var olan herşeyi kendi konusu saymakta ve böylece her çeşit beğeniye de imkan tanımaktadır (Sontag, 2011, s. 171). Bu süreçte fotoğraf ve diğer görüntü biçimleri, her çeşit beğeniye yer açmamaktadırlar. Aksine beğeni olgusu sabitleşmekte,

standartlaşmakta ve belirlenmiş bir estetik ölçü içerisine hapsedilmektedir. Kişiler beğenin ölçütü olarak görüntünün onlara sundukları ile yetinir hale gelmektedirler. Bu noktada, ana akım sinema da kitlelerin estetik anlayışına şekil vermektedir. Genelleşmiş beğeni algılarının, kalıplarının oluşmasına sebep olmaktadır.

Küresel çapta, medya aracılığı ile görüntünün estetik tavrı, bugünün dünyasını istila edebilmektedir. İnsanların kendilerini beğenme ölçütleri de bu anlamda değişime uğramakta ve görüntülerdeki halleri bir beğeni unsuru olarak ortaya çıkmaktadır. Süreç insanın kendi bedensel var oluşunu bir görüntüye ve onu da belirli estetik sınırlara, kalıplara hapsedmektedir. Sonuç olarak kameranın ortaya koydukları güzel ya da estetik iken kameranın dışında kalan herşey çirkinleşmektedir.

Görüntü ister istemez şeyler üzerinde değiştirici bir etki yaratmaktadır. Bunun neticesi olarak şeyler, hayatta olduklarından daha farklı gözükmektedirler, her zaman için. Bu süreçte vahşet görüntüleri ya da bir acının taşıyıcısı olduğu iddiasında bulunan görüntüler bile güzelleşmekte, estetik bir hal almaktadırlar. Görüntü, görüntü haline getirdiği söylemden yani içeriğinden kopmakta ve estetik hazzı, bakışı tatmine yönelik bir tavır olarak ortaya çıkmaktadır. Görüntünün ister istemez estetik bir tavır içerisine düşmesi aslında onun en korkutucu yanı olmaktadır.

### **1.3.3. Görüntünün Bellekleşmesi**

Bellek hem insana hem de bir topluma ait olabilmektedir. Bellek anlamı itibariyle hafızadır yani hatırdadır, akılda kalan şeylerin toplamıdır. Geçmişin tamamı ise hatırlanamamakta ve bazı şeyler unutulup gitmektedir. Ancak kameranın icadı ile durum değişmiş ve belleğe atfedilen önemin yerini kameranın kendisi ve onun neticesi olan görüntüler almıştır. İnsanın ve toplumun unuttuğu herşey kayıt altına alınıp, görüntüler aracılığıyla saklanabilmektedir.

“Yüzyıllar boyu belleğini tarihsel kayıt gibi kullanan insanoğlu için, fotoğraf makinesi, eşsiz bir bellek olmaya başlamıştır” (Karadağ, 2000, s. 126). Ancak günümüzde bu durum gittikçe problemlili bir hal almaktadır. Burada “problem, insanların fotoğraflar vasıtasıyla geçmişlerini hatırlamalarında değil, sadece fotoğraflarını hatırlamalarındadır. Fotoğraflarla hatırlama, diğer anlama ve hatırlama biçimlerini gölgede bırakır” (Sontag, 2004, s. 89). Böylece insan hem kendi hem de toplumsal belleğini bir şeylere emanet etmekte ve onlar aracılığıyla hatırlama faaliyetini yerine getirmektedir. Aynı zamanda hatırlanmakta olan şey hatırdadır kalanlar olmamakta ve

sadece görüntüde var olanlar hatırlanmakta olanlardır.

Görüntünün tek tek bireylerin ve topyekün bir biçimde insanlığın belleği olması, kendinde çok büyük sıkıntıları barındırmaktadır çünkü görüntü manipüle edilebilir ve değiştirilebilir bir özelliktedir, gün geçtikçe de bu özellikleri artmaktadır. Böylece bellek, görüntüler aracılığıyla belirli mecraların baskısı altında kalmaktadır. Görüntünün bahsedilen özellikleri onun tek başına bellek yerine geçemeyeceğini ya da geçmemesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Görüntüler ne bireysel ne de toplumsal belleğe bir katkı olabilmektedir çünkü her bir görüntü aslında belleğin farklı bir açıdan tahrif edilmesine yol açmaktadır. Böylece belleğin kendine olan inancı sarsılmakta ve hatta zamanla ortadan kalkabilmektedir.

Eğer insan unutursa görüntü herhangi bir önem ihtiva edemez çünkü görüntünün doğruyu ne kadar ve hangi biçimde ortaya koyduğu bilinemez bir hal almaktadır. Bu noktada asli önem insanda ve onun belleğindedir. Bellek ise kendince önemli gördüğü şeyleri hatırında tutmakta ve diğerlerini yani önemsiz gördüklerini unutmaktadır. Ancak görüntü her şeyi unutulmazlar safına çekmekte ve önemli ya da önemsiz olan her şeye istisnasız bir biçimde önem atfetmektedir. Böylece görüntülenen her şey neredeyse unutulmaz bir hal almaktadır.

Her görüntü, ister önemli olsun ister olmasın, zamanla bir anlam konumuna oturmaktadır. Böylesi bir noktada görüntüler eskimemekte ve her geçen günle birlikte daha çok önem kazanmaktadır. Sonuç olarak gözün yerini almakta olan kamera, görüntüleri inşa ederek şeylerin tamamına önem ve unutulamaz bir konum atfetmektedir.

Bir diğer taraftan belleğin yerine geçen görüntü, zamanı istediği gibi eğip bükerek gerçekliği geçmişinden ve geleceğinden koparabilmekte ve gerçekliğin keyfi bir biçimde yaratılabilmesinde baş aktör olabilmektedir (Yaygın, 2011, s. 48). Koparılan bir görüntünün –her görüntü aslında koparılmıştır- ne anlam ifade ettiğini ve nasıl bir zeminden koparıldığını kimse bilememektedir. Böylece geçmişi ve geleceği ol(a)mayan bir an olarak görüntü, belleğin yerini tutma noktasında büyük tehlikeleri kendinde barındırmaktadır. Sinema açısından ise bir an'a ait olmayan bellek olgusu, çok daha büyük bir zaman dilimine müdahil olabilmekte ve etkisi altına alabilmektedir.

Yaygın'a göre görüntüler, şimdi ile geçmiş arasında bir ilişki kurabildiğinde anlam kazanmaktadır (Yaygın, 2011, s. 49). Bu anlam sadece o an'ın bir parçası olanlar

tarafından bilinebilmekte ya da deşifre edilebilmektedir. Geçmişteki zamansal bir dilimin parçası ol(a)mayanlar, görüntüyü anlamlandırma noktasında sıkıntı yaşamaktadırlar. Böylesi bir ilişki kurulamadığında görüntü, bir zeminsizliğe ya da bir boşluğa düşmektedir.

Zeminsizlik noktası görüntünün manipülasyona en açık olduğu ve anlamlandırmanın en az olduğu yerdir. Böylece belleğe yardımcı bir unsur olarak ele alınabilecek görüntünün asıl problemi, onun mutlak bir biçimde belleğin yerini almasında ortaya çıkmaktadır. Zamanla görüntü hem kişisel hem de toplumsal belleğin yerine oturarak, kendisi dışında bir başka hatırlama eylemine izin vermemektedir çünkü kendisinin şaşmaz bir hakikati içinde barındırdığı düşünülmektedir.

Bugün artık görüntü, herşeyi var etmekle yok etmek arasında bir kudrete sahiptir. Kamera ve onun neticesi olan görüntüler aracılığıyla herşey, var olmakla yok olmak arasında gidip gelmektedir. Görülen şeyler önemli iken görülmeyen herşey yok sayılmaktadır (Aydın, 2013, s. 104). Görüntü bir varlık zemini haline gelmektedir ve bu durum gün geçtikçe radikalleşmektedir.

Debord ise bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Gösteri üç gün boyunca bir şeyden bahsetmediği zaman o şey hiç var olmamış gibidir” (Debord, 2014, s. 180). Görüntü dışında kalan herşey ontolojik anlamı itibariyle var oluş imkanını, zeminini kaybetmektedir. Böylece kamera, neyin var olup neyin yok olması gerektiğine karar verebilecek bir kudrete sahip olmaktadır.

Görüntü her zaman için görülmeyi ya da görülebilme ihtimalini kendinde barındırmaktadır. Böylece “görünebilir olmak, orada olmaktır: Orada olmamak, görünmez olmaktır” (Berger, 2014, s. 223). Farklı bir ifade ile Berger, görünmeme halini orada olmama yani varlığa gel(e)meme olarak ifade etmektedir. Böylece görünüyor olmak var olmak anlamına gelmektedir. Bir diğer tarafı ile insani ve toplumsal var oluşun imkanı sadece performatif bir alan olan görüntüler alemine sıkışmış durumdadır. Sonuç olarak var olmak ya da varlığa gelebilmek için görünür olmak yani kadrāja girmek gerekmektedir.

#### **1.3.4. Görüntünün Soyutluğu, Gövdesizliği**

Eskiden görüntüler elle tutulur gövdelere aitti ve fiziksel boyutları vardı. Görüntü insan gözünün karşısında var olmaktaydı. Ancak gelinen noktada her şey uçucu bir hal almakta ve teknolojik yenilikler görüneni varolandan ayırmaktadır

(Berger, 2011, s. 26). Bu teknolojik yenilikler içerisinde kamera temel bir öneme sahipken zamanla bilgisayar ve internet gibi olguların da ortaya çıkışıyla birlikte görüntü, gövdesiz bir hale gelmiştir.

Görüntü, şeylerin kendilerinin görüntüsü olmamakta ve telefon, sinema, bilgisayar gibi araçlarla üretilebilmektedir. Şeyler kendi gerçekliklerinden kopmaktadır. Görüntü ve varlık bir uyuşma içerisinde olamamaktadır. Ancak bütün bu süreç bilinçsizce yaşanmamakta ve birileri tarafından kontrol edilebilmektedir. Görüntülerin ‘gövdesizliği’ ise ilerleyen süreçler de simülasyon evrenine imkan tanıyan bir hal olarak ortada durmaktadır. Yani insan adına mutlak hükümlerliliğin ilan edilebileceği bir yerdir.

Evreni ve şeyleri kontrol altına almak, her zaman insandaki güven duygusunu arttırmakta ve korkuyu azaltmaktadır. Bu da en temelde teknoloji aracılığıyla sağlanmaktadır. Bunun neticesi olarak yeni teknolojiler idealleştirilmekte ve fetişleştirilmektedir. Sanal-gerçeklik arzulan her şeyin gerçekleştirilebileceği mutlak iktidarın bulunduğu bir yer olarak tasavvur edilmektedir. Böylece insan yarattığı seyirlik dünyanın efendisi olmaktadır (Robins, 2013, s. 64). Bu efendilik ya da Tanrısallık hali kurgusal olanın bir neticesidir. İnsanın kendini özne olarak tanımlaması ve kendisinin dışındaki her şeyi objeleştirmesi, nesneleştirmesi insanda her şeyi kurgulayabileceği ve istediği gibi üzerinde oynama yapabileceğine dair bir fikir uyandırmaktadır.

Son dönem teknolojisinin en çarpıcı özelliği, insanda her şeye gücü yetmiş gibi bir mutlak iktidar duygusu uyandırmasıdır (Robins, 2013, s. 77-78). Bu teknolojiler içerisine Robins kamerayı katmasa da ve özelde 1990 sonrası internet ve siber odaklı teknolojileri kast etse de, kameranın da özü itibarıyla böylesi bir ‘gücü yetmiş’ hali uyandırdığı kesinlikle söylenebilmektedir. Bu halin yaratılmasında, teknoloji başat faktörü oynamaktadır. Teknolojik bir araç olarak kamera da bu sonuca varmaya kendinde içkindir. Kamera ardındaki kişiye kudretli bir bakış ve tahakküm edici bir konum atfetmektedir.

#### **1.4. KAMERA ARACILIĞI İLE ÜRETİLEN GÖRÜNTÜ VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ**

Görüntü bahsinde en çok tartışılan mevzulardan biri görüntülerin gerçeği yansıtıp yansıtmadığıdır. Mesela teknolojik bir görüntü biçimi olarak fotoğraf icat edildiğinde, onun gerçeği olduğu gibi yansıttığından şüphe edilmemekteydi. Bu çağ “... ”



görüntüyü şeylere tercih ediyordu, çünkü görüntünün, gerçeği temsiline güveniyordu” (Yaykın, 2011, s. 30). Böylece görüntü hakikatin ortaya çıktığı bir alan olmaktadır. İnsanlar sorgusuz sualsiz görüntünün ortaya koyduklarına iman etmektedirler.

Bu süreçte şeylerin kendisi ortadan kalkma tehlikesiyle karşı karşıya kalmakta ve böylece geriye kalan tek şey görüntü/ler olmaktadır. Görüntülerin egemen olduğu ve gerçeğin yok olmak noktasına geldiği bir dünyaya doğru gidilmektedir. Makine kendinde barındırdığı teknolojik imkanlar doğrultusunda gerçeği istediği gibi değiştirebilme özelliklerine gün geçtikçe daha çok sahip olmaktadır. Baudrillarda ise bu durumu içinde bulunulan çağa özgü bir hastalık olarak değerlendirmekte ve gerçeğin durmadan yeniden üretilmesinden bahsetmektedir (Baudrillard, 2013, 44). Filmsel süreç bir örnek olarak ele alındığında gerçekliğin sadece sadece taklit edilmediği ve aynı zamanda değiştirilebildiği bilinmektedir (Şentürk, 2013, s. 13).

Bir diğer yandan ise görüntüler de kullanılan aygıtlar gizliden gizliye ben buradayım demektir. Mesela “fotoğraf makinesinin her türlü kullanımında örtük bir öne çıkma özelliğine rastlanır” (Sontag, 2011, s. 7). Böylece aygıt gerçekliğin içerisinde kendi varlığını da bir şekliyle ifşa etmektedir.

Yükselmekte olan orta sınıflar yani burjuvazi yeni bir görüntü biçimi olan fotoğraf ile bir çok avantaja sahip olmuştur. İnsanlar portre fotoğraflarını çektirerek yağlı boya tablonun dominant karakterini kırmıştır. Sadece aristokratlar sınıfına ait olan portre resim olgusu, fotoğraf ile birlikte toplumun daha büyük bir kısmına yayılmıştır. “Burjuva sınıfı, portre fotoğrafı için yeni bir müşteri kitlesi oluşturuyordu. Artık kendilerini parasal açıdan güvenceye almış oldukları için kendilerini göstermek, görünür olmak istiyorlardı. Fotoğrafın ilk görevi de burjuvazinin bu isteğini yerine getirmek olmuştur” (Freund, 2008, s. 51).

Kitleler kendilerini temsil etme biçimini fotoğrafta bulmaktaydı. Zamanla fotoğraf, toplumun üst katmanlarından aşağıya inmiştir (Freund, 2008, s. 23). Bütün bu süreç demokrasi vaadini de kendinde barındırıyordu. Toplum nezdinde statünün belirtisi olan görünürlülük hali, büyük toplumsal kesimlere zaman içerisinde yayılmakta ve bu durum gerçeklik algısını da yavaş yavaş değiştirmektedir. Başlangıçta -1820’ler- fotoğraf seçkin entelektüellerle sınırlıyken, 1860 yılına doğru geniş burjuva kitlelerine doğru kaymıştır (Freund, 2008, s. 75).

Gerçeklik mefhumu sadece fotoğrafla birlikte değişime uğramamış aynı

zamanda günlük yaşama egemen olmaya başlayan kitlesel görsel medya da, gerçekliğin yıkılmasına sebebiyet vermektedir (Yaykın, 2011, s. 25). Böylece fotoğrafla birlikte başlatılabilecek gerçekliğe saldırı süreci medyayla birlikte, en üst mertebesine varmıştır.

Gerçeğin yorumlanmasında, ele alınmasında ya da dönüştürülmesinde aygıtın arkasındaki zihnin ideolojisi de önem taşımaktadır (Yaykın, 2011, s. 40). Böylece gerçekliği değiştiren, manipüle eden, sadece aygıtın kendisi ol(a)mamaktadır. Aynı zamanda kameranın arkasındaki zihin de sürece dahil olmaktadır. Böylece “günümüzde ‘gerçek’ yeniden üretilmektedir” (Yaykın, 2011, s. 43). Bu yeniden üretim sürecinde ise onlarca farklı etken devreye girmektedir. Bu etkenlerin neticesinde gerçeklik, gerçeklik olarak değil sadece üretilmiş, inşa edilmiş bir şey olarak var olabilmektedir.

Sinema söz konusu olduğunda da durum değişmemektedir. Ancak sinemanın gerçekliğe saldırı ve onu yeni baştan yaratabilme imkanları çok daha fazladır. Bazin’e göre sinema bile –teknolojik ilerlemelere rağmen- ister istemez gerçeği yakalayamaz ve onu elinden geçirir (Bazin, 2013, s. 208).

20. yüzyılın ortalarından itibaren bu inşai faaliyet simülasyon evrenine doğru yol almıştır. Artık, var olan bir gerçeklikten bahsedilemez hale gelmektedir. Aksine her an yeniden inşa edilen onlarca farklı gerçeklik biçimleri var olmaktadır. Bu olguyu yaratan temel sebeplerden biri, kameranın varlığıdır çünkü kadrajına ya da görüş alanına aldığı şeylerin tamamını yeni baştan ve durmaksızın inşa edebilme özelliğine sahiptir.

Görüntü, gerçekliği hiçbir zaman için temsil etmemekte ya da edememekte çünkü bir aracı olarak kendi varlığı her zaman için o görüntüde yaşamaktadır. Böylece görüntü, ikinci dereceden bir gerçeklik olarak kalmak zorundadır. Görüntünün kendisi var olan ya da olmuş olan gerçekliğin içerisinde bulun(a)mamaktadır çünkü görüntüyü oluşturmak hep bir adım dışarıda olmak demektir. Burada film ya da fotoğraf kamerası arasında küçük farklılıklar vardır. Bunlardan bir tanesi filmsel sürecin seyirciyi olaya dahil etme noktasında daha başarılı olmasıdır.

Görüntüler aracılığıyla ulaşılan şeyin gerçeklik olup olmadığını Sontag, fotoğraf bağlamında şöyle ifade etmektedir: “Fotoğrafların dolaysız biçimde erişmemizi sağladığı şey gerçekliğin kendisi değil, görüntüleridir” (Sontag, 2011, s. 195). Böylece bir görüntüden başka bir görüntüye geçilmekte ve inşai özellikte olan görüntüler de, neyin gerçek olup neyin gerçek olmadığı bilin(e)memektedir. Sonuç olarak gerçek

denilen şey durmadan üretilebilir bir hal almaktadır (Baudrillard, 2013, s. 15).

Görüntüler süreç içerisinde gerçekliği tüketmektedirler (Sontag, 2011, s. 213). Daha önce de ifade edildiği gibi görüntüler bazen gerçekliği tahrif etmekle, tüketmekle kalmamakta, aynı zamanda gerçekliğin yerine de geçmektedirler. Böylece görüntünün var olduğu her an ve zemin, aslında içten içe gerçekliğin yokluğunu imlemektedir (Derman, 2010, s. 84). Sonucunda her şey neredeyse kendine atıfla var olmakta, başka herhangi bir şeye işaret etmemekte ve görüntü de, özü itibariyle kendi kendini var kılan bir yapıya dönüşmektedir.

#### **1.4.1. Görüntünün Kurgusalılığı**

Gerçeklik görüntü ilişkisinin temel meselelerinden biri görüntünün kurgusalılığıdır. Sinemasal görüntü açısından kurgu, çekimin çekime bağlanmasıdır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 223). Eisenstein açısından ise kurgu, sadece sinemanın değil bütün sanatların özüdür. Kurgusal amaç, anlamın istenilen bir şekilde ve çarpıcı bir biçimde –çatışma üzerinde(n)- inşa edilmesidir (Eisenstein, 1984; Eisenstein, 1985, s. 53). Sinema ise baştan sona kurgu olarak her türlü anlamı istediği yere çekebilme gücüne sahiptir (Eisenstein, 1985, s. 42-151).

Böylece görüntü bazı kişisel tercihlerin neticesinde ortaya çıkmaktadır. Ancak bu tek başına yeterli olmamakta ve görüntü, aygıtın imkanları doğrultusunda, şeylerin bir araya getirilmesi ile de oluşturulmaktadır. “Gerçeklik, böylelikle bir seçim sonucu, bir şeylerin biraraya getirildiği bir parça olarak belirir” (Derman, 2010, s. 84). Böylece gerçeklik, güvenilemeyecek bir hal almakta ve sürecin kırılma anında ise kamera yer almaktadır.

Kamera gerçeklik üzerinde oynayabilme, onu istediği gibi manipüle edebilme yeteneğine sahiptir. “Kamera parçalanmış gerçekliğin yapımcısıdır” (Derman, 2010, s. 84). Kamera, yapımcısı olduğu gerçekliğin parçalayıcısıdır da. Böylece kamera sadece gerçekliği inşa eden tarafta yer almamaktadır. Aksine, gerçekliği bozan ve onu kurgulanabilecek seviyeye indiren bir şey olarak da gözükmektedir. Kurgulama ise yaşamsal gerçeği yok etmekte ve kendine ait bir gerçeklik yaratmaktadır. Böylece kurgunun aynı zamanda bir sansür olduğu da söylenebilir (Gülşen, 2011, s. 48). Sansüre uğrayan ise gerçekliğin kendisidir.

Sinema açısından kurgu anlamın inşa edildiği yapay bir evrendir (Bazin, 2013, s. 34-107). Bu süreçte gerçeklik, kendi kendine bir var oluş imkanı kazanmaktadır. Onu

hem yıkabileceğiniz hem de yeniden var edebileceğiniz bir hal almaktadır. Böylece görüntü koparılmış olmayı, öncesiz ve sonrasız olmayı, sadece kendinde var olmayı imlemektedir.

#### **1.4.2. Görüntünün Yersizliği**

Görüntü her halükarda kendi bağlamından (context) koparılmıştır. İçinde bulunduğu zamandan ve mekandan kopan görüntülerle insanlar karşı karşıya kalmakta ve dondurulmuş bir an'a şahit olmaktadır. Nereden geldiği ve hangi anlamı kendinde ihtiva ettiği belirsiz olan bir görüntü var olmaktadır.

“Fotoğrafın onu alımlayana gönderdiği en çarpıcı ileti, sürekliliğin ortadan kalkışının oluşturduğu kopukluktur” (Derman, 2010, s. 92). Süreklilik -anormal bir durum söz konusu olmadığı müddetçe- her zaman için hayatın her alanında gerçekleşmekte olan bir durumdur. Ancak görüntü kendi varlığı itibariyle bu kopuşu ifade etmektedir.

Görüntü, süreksizliği sebebiyle öncesiz ve sonrasızdır. Böylelikle her türlü anlam zemininden ve kendi doğal bağlarından/ bağlamından (context) koparılan görüntüye istenilen anlam yüklenebilmektedir. Aslında görüntü, ait olduğu zaman dilimi ile birlikte var olmaktadır, bunun dışına çıktığı an hayatiyetini yitirmekte ve kendisine istenildiği gibi yeni anlamlar yüklenebilmektedir (Ergüven, 2007, s. 177).

Filmsel süreç açısından ise pozlandırma, filtreleme, hız, objektif, özel efekt gibi unsurlar görüntüyü değiştirebilme açısından büyük önem taşımaktadırlar (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 170-180). Böylece filmsel görüntülere de istenildiği gibi müdahale edilebilmekte ve gerçeklik problemleri bir hal almaktadır.

İnsanlık gözleriyle gör(e)memekte ama kamera aracılığıyla gördüğü şeylerin de gerçekliğine güvenemez hale gelmektedir. Netice itibariyle kurgusal olanın nerede başlayıp nerede bittiği belirsiz bir hal almaktadır. Filmsel süreç kendi içsel mantığı bağlamında gerçekliği -istediği gibi- inşa edebilme yetisine sahiptir. “Yaşam deneyimlerinin parçalara ayrıldığı fragmanlaşmış bir dünyada montaj, mecranın kendisinden kaynaklanan teknik bir yöntemden fazla bir şeydir; montaj, fragmanlara ayrılmış gerçekliği tarif eder” (Aymaz, 2013, s. 56-57). Böylece kurgunun kendisi, yaşamdır ve yaşamı inşa eden bir hal almaktadır. Gerçek olan bir şey varsa o da; kurgudur.

Görüntü açısından problem teşkil eden noktalardan bir tanesini Berger şu

kavramsallaştırma ile açıklamaktadır; “gövdesizlik” (Berger, 2011, s. 39-40). Gövdesizlik 20. yy’ın ikinci yarısından itibaren görüntüye egemen olmuştur. Gövdesizlik temelde görüntünün köksüzlüğüne ve hiper-gerçekliğine atıf yapmaktadır. Görüntü artık bir şeyin görüntüsü olmamakta ve bilgisayar ortamında üretilen, inşa edilen bir hal almaktadır. Dokunulabilen, hissedilebilen bir zemine sahip olmamaktadır. Böylelikle bugünün dünyasında suretler sadece suret olarak vardılar. Bir ‘gövdeye’ sahip olmayan görüntülerin herhangi bir şeyi temsil etmeleri de söz konusu değildir. Görüntü kopmuş, koparılmış olmayı işaret etmektedir, o kadar.

Böylesi bir süreçte “gerçek yaşam olarak temsil edilen şey, aslında sadece daha gerçekçi bir hale gelmiş gösteri yaşamı olarak ortaya çıkar” (Debord, 2014, s. 122). Aslında gerçeklik sadece gerçeklik dozu arttırılmış bir gerçekliktir. Devam etmekte olan süreçte “... bugün sahte her yerde doğrunun yerini almaktadır” (Debord, 2014, s. 206). Debord açısından sahte, gerçek ve doğru olmayandır. Belirli koşullar içerisinde üretilmiş olan şeydir. Ancak sahtenin doğrunun yerine hangi durumlarda geçip geçmediği meselesi bilinmemekle birlikte, bu durum sadece düşünsel zeminde gerçekliğin tahrif edildiğinin ve hatta yok edildiğinin anlaşılmasıyla kalmaktadır. Görüntü zemininde karşılaşılan gerçekliğin ne dereceye kadar gerçekliği temsil ettiği ya da kurgusallığının nerede başlayıp nerede bittiği belli olmamaktadır.

Görüntünün yalan söyleyebilme, gerçekliği değiştirebilme ve hatta inşa edebilme özelliği onun kurgulama gücünden kaynaklanmaktadır. Kurgulama özelliği görüntünün araçlar vasıtasıyla kendinde sahip olduğu bir özelliktir. “Her görüntü, bir kurgudur. Gerçeklikten alınan kurgulanmış yeni bir gerçeklik...” (Karadağ, 2000, s. 161). Bir görüntüde kurgu ne kadar az olursa görüntü o kadar nefes alabilmekte ve gerçekliğe yaklaşabilmektedir. Ancak gerçekliğe yaklaşma hali bir limit işlemi gibidir, hiçbir zaman sıfır noktasına yani gerçekliğe değememektedir.

Yaşanmakta olan süreç bir fotoğrafçı olan Karadağ’ı da etkilemekte ve bu durum hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: “Çünkü, fotoğraf görüntüleri üzerinde, denetlenemeyen bir şekilde her türlü müdahalenin yapıldığı bu yeni süreçte, fotoğraf yoluyla gerçekliğin nasıl yansıtılacağı ... bizi düşündüren bir soru olarak aklımıza takılmaktadır” (Karadağ, 2000, s. 9). Cevaplandırılması ağır olan bu soru gün geçtikçe daha zorlayıcı bir hal almaktadır. Her ne kadar görüntü, gerçekliği, bugünün dünyasında şüphe edilmeksizin ortaya koyuyormuş gibi algılansa da, zaman içerisinde görüntünün yalan söyleyebildiği ya da manipüle edilebildiği daha büyük kitleler

tarafından anlaşıldığında bu soruyu cevaplandırmak zorlaşacaktır. Gerçeklik netice itibariyle bir görüntü de hem vardır hem de yoktur.

“Konudan habersiz bir insan için fotoğrafın yalan söylemesi mümkün değildir, çünkü ona göre fotoğraf yaşamın birebir suretidir” (Freund, 2008, s. 132). Ancak zamanla bir görüntü biçimi olan fotoğrafın yalan söylediği kitleler tarafından fark edildiğinde bu algı kırılacaktır. Aslında görüntünün yalan söylemediğine inanılmasından ötürü bir görüntü biçimi olan fotoğraf yalan söylemektedir (Karadağ, 2000, s. 130). Görüntünün gerçekliği olduğu gibi yansıttığına inanılması tam da manipülasyona, kurgusala yönelik tavrın göz ardı edilmesine sebebiyet vermekte ve aynı zamanda görüntünün mutlakiyetçi tavrının artmasına sebep olmaktadır.

İnsan açısından temel sıkıntı, gerçekliğin bilgisine görüntü aracılığıyla ulaştığına dair fikirdir. Halbuki seyirciler kameranın gösterdiği kadarıyla görebilmekte ve aygıtın göstermeyi tercih etmediği şeyleri de görememektedir. Görüntü aracılığıyla görülenler sadece görüntünün ortaya koyduğu kadardır. Bu yapısı itibariyle televizyon, sinema ve diğer görüntü üreten araçlar da gösterdiklerini görünür kılmaktadır ve bu kişisel tercihlerle şekillenmektedir.

Ancak bu süreçte sadece kişisel tercihler görüntünün oluşumunda yeterli değildir. Mesela ekonomik ve ideolojik yaklaşımlar ya da teknolojik imkanlar da oluşturulacak görüntüyü etkilemektedir. Görüntünün yaratımı sürecinde yapılan her tercih gerçekliği ister istemez tahrif etmektedir. Sonuç olarak görüntü, her zaman için müdahale edilmiş ve her an yeniden müdahale edilebilecek bir gerçekliği seyirciye sunmaktadır.

Kamera söz konusu olduğunda hem teknolojik imkanlar hem de kişisel tercihler gerçekliği –ister istemez- denetlenmiş bir seviyeye indirgemektedir. Bir görüntüde önce kameranın sonra o görüntüyü oluşturanın ve en sonunda da görüntüye bakan insanın etkisi vardır. Böylece gerçeklik, o görüntüyü algılayan kişiye gelmeden önce iki kez kırılma yaşamaktadır. Bir de kişisel önyargılar, bakılan yer, zaman ve benzeri durumlar hesaba katıldığında görüntünün yarattığı gerçekliğin ne olduğu ve nasıl algılandığı bilinmemektedir. Herşey içinde bulunulan dönem ve ideolojik iklime göre değişebilmektedir.

20. yüzyılla birlikte artan teknolojik imkanlar, gerçekliğin üzerindeki baskıyı arttırmaktadır. Artık bir insandan başka bir insana geçene kadar, görüntü

üzerinde oynamalar yapılabilmekte ve böylece görüntü düzleminde var olduğu zannedilen gerçeklik her an yeni baştan kurgulanabilmektedir.

Mesela 21. yüzyılın akıllı telefonları, görüntüler üzerinde anlık ve çok çabuk biçimde değişiklikler yapılabilmesine imkan tanımaktadır. Bir diğer taraftan da bilgisayar teknolojisi çok daha büyük simülasyonel ortamların yaratılabilmesine zemin hazırlayabilmektedir. Böylesi bir noktada her görüntü az ya da çok kendinde bir sahtekarlığı, manipülasyonu taşımaktadır. Bir diğer taraftan da her görüntü, görünüş itibariyle kusursuzdur ve bu kusursuzluk aslında onun en büyük kusuru olmaktadır.

Gerçeklikle kurulan ilişkiyi tartışmalı hale getiren noktalardan bir diğeri de kameradır, aygıttır, makinedir. Aygıt aracılık ederken şeyleri olduğu gibi ortaya koyamamakta ve onların değişmesine, dönüşmesine sebep olmaktadır. Böylece kamera şeyleri sadece görüş alanına alarak bile değiştirebilmektedir. Herhangi bir müdahale ortaya çıkmadan önce, kendi etkisi şeyler üzerinde hissedilebilmekte ya da görülebilmektedir.

İnsanın aracısız yani sadece kendi gözü ile görmesiyle kamera aracılığıyla görmesi arasında çok temel bir fark vardır. Bu fark insanın birinde gerçekliğe temas edebilmesi diğeri ise edememesi ile noktalanmaktadır. “Kamera, doğruya ve gerçeğe ne denli iyi niyetle yöneltirse de, gerçek, her şeye karşın yine de tartışmalı kaydedilir” (Karadağ, 2000, s. 216). Böylece göz ile kamera arasında gerçekliğe temas edebilmenin imkanı açısından kapanması mümkün olmayan bir fark vardır. Diğer taraftan da görüntünün bizatihi kendisi, insanın gerçeklikten ne kadar uzağa düştüğünün bir göstergesi haline gelmektedir. Böylece her görüntü saptırılmış ya da sıfırdan inşa edilmiş bir gerçekliği kendi içinde barındırmaktadır. Sonuç olarak “... gerçek olan görünür olana asla bütünüyle aksetmez ...” (Ranciere, 2013, s. 83) çünkü gerçeklik her zaman için kurgusallığın içerisinde var olmaktadır. Gerçeklik dışarıda bir yerlerde dururken görüntü alanına aktarılan ya da orada inşa edilen şey yeni bir olgudur.

Kamera her ne kadar gerçeklikten uzağa düşmüş olsa da ortaya çıkışı itibariyle amacı, gerçekliği olduğu gibi yani ‘neyse o olarak’ ortaya koymaktı. Ancak haklı bir soru olarak şu soru sorulabilir; “Acaba arada kamera varken dünyayı olduğu gibi görmemiz mümkün mü?” (Niedzviecki, 2010, s. 22). Kamera gözün konumuna talip olmuştur ancak kamera, bir aygıt olarak gözden daha farklı bir konumda kalmakta ve insanla gerçeklik arasına –ister istemez- girmektedir. Böylece kamera dünyayı yapısı gereği olduğu gibi ortaya koyamamaktadır. Kamera, sadece somut şeyleri

gösterebilmektedir ve buradaki temel sıkıntı gerçekliğin olduğu gibi verilebileceği iddiasında yatmaktadır.

### 1.4.3. Görüntünün Yapaylığı

Görüntü açısından yapaylığı yaratan şey çerçevelemedir. Böylece gerçekliğin kamera ile olan ilişkisinde kamera gerçekliği çerçeveleyerek kontrol altına almaktadır. Ancak sinemasal çerçevelemeden önce resim ve fotoğrafta da çerçeveleme olgusuna rastlanmaktadır (Asiltürk, 2009, s.95).

Görüntüye bakan kişi görüntünün çerçeve aracılığıyla sınırlandırılmış gerçekliğiyle iletişime geçmektedir. Bu sınırlandırılmış, çerçevelenmiş gerçeklik görüntünün yapaylığına işaret etmektedir. Böylece görüntülemek, şeylerin ve yaşamın yalnızca birer parçasını ortaya koymaktır. Çerçevenin kendisi tarafsız değildir çünkü belirli bir bakış tipini zorlamaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 186). Aynı zamanda çerçevelemek bazı şeyleri –ister istemez- dışarıda bırakmak demektir.

Her görüntü en temelde sınıra yani çerçeveye sahip olmaktadır. Çerçevelemek ya da çerçevelenmiş olmak gerçek çevreden kopuşu imlemektedir. Aynı zamanda çerçeve her zaman için bir bakışı kendine davet etmekte ve böylece seyirlik bir malzeme olduğu vurgusunu da keskinleştirmektedir. Çerçeve aynı zamanda bir önem atfetmenin de aracı olmaktadır. Ancak önem verilen şey, her zaman için parçalanmış olan tek bir çerçevedir. Görüntünün ayrıksılığı ve gerçeklikten kopuşu, onun doğası gereği çerçevesi oluşunda öne çıkmaktadır. Mesela bir görüntü biçimi olan fotoğraf, bir başka fiziksel çerçeveleme biçimi olarak ‘çerçevesizliğe’ konduğunda yaşadığı çerçevelenme hali katmerlenmektedir. Aynı oranda da gerçeklikten kopuşu radikalleşmektedir.

Filmsel çerçevelemeye kadraj da denmektedir. Filmsel görüntüde de çerçevelemenin oranları ve biçimleri vardır. Aynı zamanda çerçevenin içi ve dışı da gerçekliği temsil etmektedir. Ancak sinemanın çerçeveleme imkanları bir hayli fazladır. Bu noktada açı, düzlem, yükseklik ve mesafeden bahsedilebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 193). Çerçeveye etki de bulunabilme imkanları doğrultusunda her özelliğin kendine has bir tarafı vardır. Mesela üst açıdan yapılan bir çerçeveleme kişiye Tanrısal bir egemenliğin ve bakışın kapısını aralayacaktır.

Çerçeveleme filmsel bağlamda ele alındığında bir tablo ya da fotoğraftan farklılıklar göstermektedir. Filmsel çerçeveleme/ kadraj her an içerisi ile dışarı



arasında geçişliliğe imkan tanırken, tablo ya da fotoğrafta çerçevenin içerisinde ile dışarısında kalanlar değişim gösterememektedir (Asiltürk, 2009, s. 103). Böylece çerçeveleme, filmsel evren içerisinde net bir sınırlamayı ifade etmemektedir.

#### **1.4.4. Görüntünün Devinim(sizliği)**

Durağan görüntü biçimlerinin gerçeklikle olan temel sıkıntısı, devinimi yansıtamamalarıdır. Bu bağlamda fotoğraf ele alındığında yaşamsal devinim her halükarda görüntüye durağanlık olarak yansımaktadır. Hareket eden her şey, bir durma hali içerisinde görüntü zeminine düşmektedir. “Fotoğraf hareketi saptayamaz. Bu aygıtın programının bir özelliğidir. Konu ne kadar hareketli olursa olsun, fotoğrafı çekildiğinde hareket kaybolur” (Derman, 2010, s. 99). Bir mecburilik olarak ortaya çıkan bu durağanlık daha sonra sinemada ve televizyonda hareketlendirilmiş görüntülerle bir dereceye kadar kırılabilmiştir.

Fotoğraf kendinde barındırdığı tekniğin imkanları ölçüsünce şeyleri görüntü zeminine çekebilmektedir. Bu da genel olarak tek bir an’ın dondurulması biçiminde ifade edilmektedir. Bir görüntü biçimi olarak fotoğraf, zamanı kendisinden önce ve sonra diye ikiye bölmektedir böylece devinimi temsil etme imkanı ortadan kalkmaktadır (Ergüven, 2007, s. 180). Devinim, görüntü düzleminde kendini ister istemez durağanlığa hapsetmektedir ve gözün imkanları kameranın oluşturduğu görüntü zemininde kısıtlanmaktadır.

Sinemanın bu süreçteki temel farkı durağan görüntülere devinim kazandırmış olmasıdır. Aslında sinema, “... göz kusurundan kaynaklanan bir hareketli görüntü yanılmasıdır” (Kırel, 2010, s. 54). Hareketli görüntünün sırrı ise saniyede 24 adet fotoğrafın yansıtılmasıdır.

Bazin açısından hareketli ve hareketsiz görüntü şöyle ele alınmaktadır; “Fotoğraf, zamanın bir kesitini donduran teknik bir işlemdir. Sinemada böylesi bir paradoks görülmez. O nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıtır” (Bazin, 2013, s. 100). Böylece tek bir görüntü karesi olarak fotoğraf, zamanın akışının dışında kalmakta ve durağanlığa hapis olmuş vaziyettedir. Ancak sinema zamanın akışına ayak uydurabilmekte ve belirli bir süreliğine de olsa onunla birlikte var olabilmektedir. Burada Andrei Tarkovski’nin sinemayı tanımlama biçimi olarak “Mühürlenmiş Zaman” (2008) ifadesi de yeterince açıklayıcı olmaktadır. Sinema böylece belirli bir zaman aralığının aktarımını hareketli görüntüler vasıtasıyla sağlayabilmektedir.

Metz sinemasal devinimin “yaşamı yeniden üretmek” konusunda fotoğrafa oranla daha başarılı olup olmadığını sormaktadır (Metz, 2012, s. 180). Ardından sinemayla fotoğraf arasındaki en önemli farkı devinim olarak nitelendirmekte ve böylece sinemanın yarattığı gerçeklik hissinin fotoğrafa göre daha fazla olduğunu ifade etmektedir (Metz, 2012, s. 21-22).

Tek tek durmakta olan görüntülerin, art arda sıralanması devinim kazanmış hissi yaratmaktadır. Ortaya çıkan illüzyon ise hareketli görüntüyü doğurmaktadır. Burada sinema kelimesinin ingilizcesi yeterli açıklamayı ortaya koymaktadır. Sinema genel olarak “movie” ya da “moving pictures” olarak adlandırılmaktadır. “Movie” kelimesinin kökü olarak ‘move’, hareket anlamına gelmektedir. “Moving pictures” tanımlaması da hareket eden görüntüler anlamına gelmektedir. Böylece sinema her zaman için görüntülerin hareketine odaklanmış ve bununla tanımlanmıştır. Devinimin kendisi sinemanın özü olmaktadır.

## 2. İKTİDAR'IN GÖZ VE KAMERA İLE OLAN İLİŞKİSİ

### 2.1. İKTİDARIN GÖZ İLE OLAN İLİŞKİSİ: PANOPTİKON

Panoptikon en temelde ve basit bir ifadeyle hapisane modelidir. Daha özeldense bir mimari biçimdir. Bu hapisane merkezi bir kule etrafında daire şekline sahiptir. Kelime anlamını ise Lyon şöyle açıklamaktadır; Yunanca pan ve optikon kelimelerinden türetilerek elde edilen panoptikon, her yeri gören yer anlamına gelir (Bauman ve Lyon, 2013, s. 19). Böylece kelimenin kendisi anlamı itibariyle amaçladığı şeyi ortaya koymaktadır. Her yerin görünmesi ile iktidar kendi varlık alanını ve egemenliğini genişletmiş olmaktadır. Bu süreçte her yerin görünmesi, iktidarın barındırdığı kaygının bir neticesidir. Panoptikon ise iktidarın barındırdığı bu kaygının bir arayışı olarak ortaya çıkmış ancak tarihsel süreç içerisinde hiçbir zaman inşa edilememiştir (Mirzoeff, 2009, s. 96).

Panoptikon 1800'lü yılların başlarında Jeremy Bentham tarafından ortaya konan bir yapıdır. O tarihsel koşullarda teknolojik yeterlilikler kitlelerin takip edilebilmesine imkan tanımıyordu. İnsanların gözetlenmesi ise bir olgu olarak her zaman için var olmuş olsa da panoptikon söz konusu olduğunda bazı kırılmalar yaşanmıştır. Onlarca çalışanın aynı anda ve merkezi bir noktadan kontrol edilebileceği bir yapıya duyulan ihtiyaç, panoptikonu var etmiştir.

Panoptikon dönemin koşullarında yeni bir var oluş ve gözetleme pratiğini ifade etmektedir. Temelde panoptikon görünmeden görmekle birlikte gözetleyicinin merkezi konuma sahip olduğu bir sistemdir (Bentham, 2008, s. 23). Mimari bir model olarak panoptikon sadece hapisane değildir, aynı zamanda birçok farklı kurum için de kullanılabilir dairesel bir yapıdır Her türlü kuruma uygulanabilecek bu yapıdaki temel amaç, herkesin her an gözetim altında tutulmasıdır (Bentham, 2008, s. 23). Panoptikon hiç kimsenin iktidarın bakış alanının dışında kal(a)mayacağını ve her şeyin görselleştirebileceği ve görülebileceği ihtimaline dayalı bir sosyal sistemdir (Mirzoeff, 2009, s. 98).

Panoptikonun dairesel yapısının merkezinde bulunan gözetleme kulesi, herkesi her an için bir başkasının gözetimine açmaktadır. Gözetleme hali her an için birileri tarafından gerçekleştirilmiyor olsa da, gözetlenmekte olan kişiler bu baskıyı üzerlerinde hissetmelidirler. Böylece gözetlenmedikleri an da dahil olmak üzere gözetlenme duygusunu içselleştirebilmelidirler. Burada temel amaç, disiplinin ve çalışmanın etkin bir hale getirilmesidir. Bu manada panoptikon salt bir kontrol aracı değildir aksine

verimli şekilde disipline etme aracıdır.

Zaman içerisinde iktidarın işleyiş biçimi çok doğal olarak bir değişime uğramıştır. Bu noktayı Foucault cezalandırmadan gözetlemeye geçiş olarak adlandırmaktadır (Foucault, 2012, s. 23). Cezalandırmadan gözetlemeye geçiş anı, 1800'lü yıllarda ortaya konan panoptikon örneğinde belirginleşmektedir.

Panoptikonda bedenler artık cezalandırılması gereken 'şeyler' değildir. Aksine işveren ve devlet açısından kontrol edilmesi ve verimliliği artırılması gereken 'şeylerdir'. Bu süreçte gözlemleyen kişinin görünmeme üzerine kurulu hali kontrol açısından büyük bir önem arz etmektedir (Bentham, 2008, s. 61). İktidarı inşa eden temel faktör dikizleyen, gözlemleyen görünmemesidir. Kendi iktidarını zaten bu görünmeme hali üzerine kurmuştur.

Panoptikon içerisinde bulunan insanlar "... gözetmen açısından, bir yığındırlar, ama bir topluluk değildirler; onlar açısından ise, onlar yalnızdırlar ve tecrit edilmiş bireylerdir" (Bentham, 2008, s. 30). Tecrit edilmiş halleri onları yalnızlaştırmakta ve çaresiz bir hal içerisine sürüklemektedir. Ancak bir diğer taraftan da, her zaman dilimi için ötekinin bakışına maruz kalarak aslında hiç yalnız kal(a)mamaktadırlar. Zamanla bakışın kendisi kişiler tarafından içselleştirilmek zorundadır. İnsanlar bunu tercih etseler de etmeseler de bakışın hükümranlılığı kendilerinde bir değişime sebep olmaktadır. Her daim dikizleniyor, gözetleniyor olma hissi ister istemez insanları etkisi altına almaktadır. Foucault bu durumu şöyle ifade etmektedir;

*"Gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bakışı öyle içselleştirir ki, sonunda kendini gözleme noktasına varır; böylece herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletecektir. Mükemmel formül: Sürekli bir iktidar ve sonuçta gülünç bir maliyet!"*  
(Foucault, 2012, s. 95).

Her daim gözetlendikleri hissiyle hareket etmek zorunda olan insanlar iktidarın bakışıyla birlikte yaşamaya alışmak zorunda kalmaktadırlar. Bu durum ise "önleme çabası" (Bentham, 2008, s. 74) olarak adlandırılmaktadır. Böylece iktidar tarafından yanlış olarak tanımlanan şeyler artık ortaya çıktıktan sonra değil aksine problemin öncesinde çözülmeye çalışılmaktadır.

Yanlışın ortaya çıkmasına izin vermeyen bu tavır klasik cezalandırıcı tavrın dışında kalmaktadır. Buradaki niyetin kendisi denetlemeye dairdir. Bunu sağlayan durum ise "merkezi gözetim"dir (Weret, 2008, s. 91). Böylece gözetim eyleminin kendisi merkezileşerek panoptikonu var etmektedir. Tek bir merkezde bakışın,

dikizlemenin hükümranlığı ilan edilmektedir.

### 2.1.1. Panoptik Dikizlemenin ‘Normalleştirici’ Etkisi

Klasik gözetleme biçimi olarak panoptikon neye hizmet etmektedir? Bu durum özü itibariyle, insanları yani kitleleri normalleştirmeye ve disipline etmeye yaramaktadır (Foucault, 2012, s. 44). İktidarın kılcal damarlardaki bu tip ilerleyişi, bireylerin her türlü zihinsel faaliyetine ve bedenlerine yansımaktadır. Her daim dikizlenen bireyler kendi var oluş temellerini bu dikizlemeye göre şekillendirmektedir. Gören kişinin görünmeden bu eylemi yerine getiriyor oluşu ise, yasayı gereksiz kılarak bir norm toplumunun oluşmasına hizmet etmektedir (Foucault, 2012, s. 77).

“Panoptikonun ardındaki amaç, bireyleri olmadıkları ya da olmayı düşünmedikleri bir şeye dönüştürmektedir” (Dolgun, 2004, s. 64). Norm toplumunun varlığı zaten kişilerin farkına var(a)madıkları bir sürecin neticesinde ortaya çıkmaktadır. Panoptik öz, dikizleme aracılığıyla kişileri kontrol altına alarak onları büyük bir değişime tabii tutmaktadır.

“Gözün şiddeti”ni (Çoban, 2014, s. 4) üzerlerinde hisseden insanlar kendi kendilerini otomatik bir biçimde kontrol altına almaktadırlar. Böylece herhangi bir yasaya ya da onun hükümsüz bırakılmasına rastlanmamakta aksine insanlar ‘tehlikeli’ olarak adlandırılabilir durum henüz ortaya çıkmadan kendilerine çeki düzen vermektedirler. Yasanın olmadığı yerde yasaya aykırılık da anlamsız bir hal almaktadır (Orwell, 2010, s. 13). Ortaya çıkan norm toplumunu Foucault şöyle tanımlamaktadır;

*“Esas olarak norma dayalı bir toplum haline gelmekteyiz. Bu toplum, çok daha başka bir gözetleme ve kontrol sistemi gerektirir: bitip tükenmeyen bir görünürlük, bireylerin sürekli sınıflandırılması, hiyerarşikleştirme, nitelendirme, sınırların oluşturulması, teşhis koyma. Norm, bireyleri bölümlere ayırmanın ölçütü haline gelir”* (Foucault, 2012, s. 77-78).

Norm, bir şekliyle, içselleştirilmiş ya da kabul edilmiş yasadır. Kişi normun içerisinde bulunarak yasanın yani egemenin koyduğu kuralların dışına çık(a)mamaktadır. Panoptik bakışın içselleştirilmesi doğal olarak normu doğurmaktadır. Her an görünüyor olmanın yarattığı his, doğal olarak, kişiyi bakışın hükümranlığına vermektedir. Böylece hukukun içselleştirildiği bir norm toplumu ortaya çıkmaktadır (Foucault, 2012, s. 155).

Normun kendisi böylece “normalleştirme”nin (Foucault, 2012, s. 157) yani normal kılmanın bir aracı olmaktadır. Normun ya da içselleştirilmiş bakışın dışında

kalan herkes, normal olmayan olmakta ve cezanın alanına girmektedir. Ceza; hukuka, yasaya ait evrenin sonucudur. Norm ise cezanın hükümsüzleştiği ve herkesin 'normalleştiği' bir alan olmaktadır. Bakışın göz ile yakaladığı iktidar, kendisini neredeyse mutlak bir biçimde panoptikonda var etmektedir.

Gözetlemenin sürekliliği şüphesiz ki disipline etme ile alakalıdır. Disiplin bu noktada birileri tarafından zor kullanılarak uygulanmamaktadır. Aksine zamanla kişilerin içselleştirdikleri bir haldir. Panoptikonun özü yasayla, hukukla değil normla ilintili olarak insanların potansiyellerini ıslah etmektedir (Foucault, 2011, s. 223).

Panoptikon olgusu Foucault'ya göre üçlü bir yapıya sahiptir. Bunlar gözetleme, denetim ve ıslahdır (Foucault, 2011, s. 237). Gözetleyerek denetim altına alınmış olan kitleler sonuç olarak ıslah edilmeye çalışılmaktadır ve hatta ıslah olmaktadır. Bu olgular panoptizmin hüküm sürdüğü bir toplumda yaşanıldığı anlamına gelmektedir (Foucault, 2011, s. 237). Ancak Foucault, bunları ifade ettiğinde 20. yüzyılın ikinci yarısı yeni başlamıştı. Özellikle 1980 sonrası hız kazanan teknolojik gelişmelerin - bilgisayar, internetin yaygınlaşması gibi- varlığı, gözetlemenin ruhunu, yapısını, şekillerini değiştirmiştir. Bu durum yeni tipte bir gözetlemenin -akışkan gözetim- var olmaya başladığını göstermektedir.

## **2.2. İKTİDAR'IN KAMERA ARACILIĞIYLA SAĞLADIĞI DENETİM**

İktidar, kendi egemenlik alanını kurabilen kişi(ler) ya da grup(lar) tarafından oluşturulmaktadır. İktidar, inşa edilen bir olgu olarak kendi varlığını bilgi üzerine ve üzerinden kurmaktadır. Böylece iktidar, iktidar olmaktan elde edilen bilgi ile doğru orantılıdır (Foucault, 2011, s. 197-198). Aynı zamanda iktidar kendi yapısını salt yasaklama, negatiflik ya da baskı üzerinden kurmamakta aksine zevki, pozitif olanı da üretmektedir (Foucault, 2012, s. 42-74). Bu süreçte salt yasaklamanın ve negatif olanın kendi karşısında bir başka güç odağı oluşturabileceği unutulmamalıdır. Ancak ne zaman ki iktidar kendisini pozitiflik, eğlence gibi yapılar üzerinden kurarsa, varlığını daimi kılma noktasında daha az sıkıntı yaşayabilmektedir.

İktidar, her halükarda tek bir merkezde toplanmamaktadır (Foucault, 2011, s. 274-275). İktidarın tek bir yerde olmayışı iktidarın parça parça toplumun her yanına ve ilişki biçimine sirayet etmiş olduğunu göstermektedir. Bu noktada iktidar sadece devletle ele alınabilecek ve sınırlandırılabilir bir olgu değildir (Foucault, 2012, s.

175-177). Bizatihi bürokrasi ile birlikte kapitalizmin kendisi de bir iktidar merkezi olabilmektedir. Aynı zamanda görünürlülüğün başat bir önem kazandığı süreçte herkes bir şekliyle iktidarın parçası olabilmektedir.

Aynı zamanda Foucault'nun bahsetmiş olduğu kurumlar hastane, klinik, okul, hapisane gibi yerler, iktidarın ve kendi ifadesiyle “büyük kapatılmanın” gerçekleştirildiği alanlardır. Bu durum aynı zamanda iktidarın mikroskobik, kılcal var oluşunu kanıtlamaktadır (Foucault, 2012, s. 23,48). İktidarın mikroskobik var oluşu gözetlemenin klasik biçimi olan panoptikon örnekleminde ortaya çıkmaktadır. Son hali ise “akışkan gözetim” olarak adlandırılmaktadır.

İktidarın elde ettiği bilginin kaynakları tarihsel süreç içerisinde dönem dönem farklılıklar gösterse de, son ikiyüz yıldır kameranın ve ona bağlı olarak görmenin ağır bastığı görülmektedir. Fotoğraf makinesinin 19. yüzyılın başında icat edilmesi ile iktidarın kendini kurgulayış biçimi köklü bir değişime uğramıştır. Bir egemenlik söylemi olarak iktidar, kontrol odaklı yapısını kameranın varlığı ile etkinleştirebilmiş ve böylece kendi egemenlik alanını, fiziki varlığının daha da ötesine taşıyabilmiştir. Aynı yüzyılın sonuna doğru film kamerasının icadıyla birlikte “bedensizleşmiş göz, güçlü bir iktidar ve kadiri mutlaklık yanılması olarak selamlanıyordu” (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 162).

Uzaktan denetleyebilme kudreti, bazı ahlaki çıkmazları da beraberinde getirebilmektedir. Gözetimin kendisi 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yy'da uzaktan kontrol edebilmeyi mümkün kılmıştır ve böylece insanı kendi eyleminin çıktılarından ayırmaktadır (Bauman ve Lyon, 2013, s. 16). Kameralar aracılığıyla yapılan gözetim kendi doğal sonucu olarak kayıtsızlaşmayı doğurmaktadır (Bauman ve Lyon, 2013, s. 92). İnsanlar yapıp etmelerinin ya da gözetleme eylemlerinin sonuçlarından uzakta kalmakta ve bu durumun ahlaki sonuçlarından etkilenmemektedirler.

Gözetim şüphesiz ki yeni bir olgu değildir. Ancak zaman ve mekan tanımaksızın bir bakışın hükümlerliliğinin ortaya çıkışı tarihsel süreç içerisinde bir ilktir. “... Günümüz toplumlarında gözetim; zaman ve mekanın ötesine geçerek her yerde her zaman belirli-belirsiz, bilindik-bilinmedik yöntemlerle gerçekleşmektedir” (Tümürtürkan, 2010, s. 6). Gözetim böylece kendini hem saklamakta hem de ifşa etmektedir.

“Çok fazla mesafe kayıtsızlığa sebep olur; çok fazla yakınlık ya merhamet

uyandırır ya da ölümcül bir rekabete yol açar” (Ginzburg, 2009, s. 189). Böylece mesafenin uzaklık ve yakınlığa göre insanda yarattığı duygulanımlar farklılık göstermektedir. Kamera aracılığıyla yapılan gözetlemede yakınlık duygusu yakalanabilse dahi –zoom özelliği ile- sahibilikten uzak oluşu kişiyi her halükarda bir yanılısına içerisinde tutmaktadır. Zamansal ve mekansal uzaklık tutumların içeriğini değiştirebilmektedir. Uzakta yaşanmakta olan şeylerin etkisi insanın hemen yanı başında olanlardan daha azdır. Mesela bir görüntü üreticisi olarak TV’nin sunduğu imkanlar da bundan farksız değildir. Her şeyin, her an insanın yanı başında yaşanıyor olması hissi, uzaktaki şeyleri yakın kılarken aslında fazla yakınlık olgusu TV’nin sağladığı görüntülerin anlamsızlaşmasına ve etkisizleşmesine sebep olmaktadır. Bu süreçte ise iktidar, kendi varlığını zaman ve mekan ilişkisi bağlamında yeniden kurgulamaktadır.

Lyon iktidarın denetim olgusunu şöyle açıklamaktadır; “eski mekan ve zaman engelleri ortadan kalkmıştır; öyle ki artık yetki alanları ve hiyerarşilere meydan okunmakta, ‘uzaktan denetim’ gittikçe uygulanabilir olmaktadır” (Lyon, 2013, s. 155). Uzaktan denetimin teknolojik kuvveti gün geçtikçe artmaktadır. Sonuç olarak fiziki mesafeleri aşabilen bir gözetleme kültürüne doğru gidilmektedir.

### **2.2.1. Göz’ün ve Kameranın Kurduğu İktidar**

Göz kendinde hem sınırlı hem de sınırsız olanı barındırmaktadır. Gözün sınırsızlığı alabildiği her yere ve her şeye bakabilme hüviyetini ona bahşetmektedir. Kendi imkanları ölçüsünde nereye kadar ulaşabiliyorsa oraya kadar ulaşmaktadır ve ulaştığı her şeye bakabilme hürriyeti olduğu zannındadır. Bu durum, gözde, şeylerin üzerine çöken ve onlara bakarak kendi iktidar alanını genişleten bir etki yaratmaktadır. Göz, görüş alanını genişlettikçe iktidar alanını da genişletmektedir. Bu doğru orantı ancak gözün kendini şuurlu bir bilinçle kısıtlamasıyla bozulabilmektedir. Böylece göz haddini, hududunu bilmekte ve boyun eğmektedir.

Gözün bu süreçte kendi görüş alanını genişletmesi teknolojik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan kameranın –fotoğraf ve özellikle film kamerası- varlığı ile alakalıdır. Böylece göz kendi biyolojik sınırlılıklarının ötesine geçerek, kendi var oluş zeminini genişletebilmiştir. Kameranın varlığı gözün eksikliklerini belirli ölçüler içerisinde giderebilmiş ve onun iktidarını perçinleştirmiştir.

Göz, şeylerin kendilerinde var olanı afişe eden özelliği ile her zaman için



kontrol edilmeye çalışılmıştır. Gözün ifşa edici bu özelliği, onun pornografikleştirici yanı olarak ortada durmaktadır. Böylece göz iki temel özelliği ile baktıkları üzerinde hem iktidar kurmakta hem de onları faaş etmektedir.

Gözün irtibat kurduğu görüntü de özü itibariyle pornografiktir çünkü görüntü de şeyleri ifşa etmektedir. Görüntü şeyleri seyirlik bir malzeme olarak ‘ortaya koyarak’ onların dikizlenmesine, ifşa edilmesine sebep olmaktadır. Seyir etmenin kendisi, bakılmakta olan şeyi ister istemez nesneleştirmektedir. Herşeyin görüntüye indirgendiği anda dünyanın kendisi de görsel bir seyre dönüşmektedir (Aymaz, 2013, s. 48). Netice itibariyle artık hiçbir şey, görüntü alanının dışında kal(a)mamaktadır.

Konuya fotoğraf bağlamında yaklaşan Sontag, durumu şöyle ifade etmektedir; “Akıllı gözlemciler, bir fotoğrafın taşıdığı hakikatin –onu çeken kişi başkasının hayatına burnunu sokmaya niyetlenmediğinde bile- müstehcen bir tarafı bulunduğunu fark etmişlerdi” (Sontag, 2011, s. 105). Sontag’ın tespitindeki niyet kavramı çok önemlidir çünkü fotoğrafı çeken ya da görüntüyü oluşturan kişinin böylesi bir amacı olmasa dahi, fotoğraf ya da genel anlamı itibariyle görüntü, her zaman için kendinde müstehcenliği, pornografiyi<sup>2</sup> barındırmaktadır. Görüntü zeminine aktarılan her şey, her an için seyredilmeye, bakılmaya açık hale gelmektedir. Böylece kameranın ve gözün iktidarı, istedikleri her şeyi seyirlik bir hale getirebilmelerinde yatmaktadır.

Zamanla gözden kamera’ya doğru geçen iktidar, görüntüler aracılığıyla her şeyi kayıt altına alarak ve gözetleyerek egemenliğini perçinleştirmekte ve iktidar alanlarını aygıtın imkanları doğrultusunda genişletmektedir (Yaykın, 2011, s. 33). Bu durumda göz devreden çıkmakta ve onun adına görme eylemini kamera devralmaktadır. Artık gözün imkanlarından bahsedilememekte ve kameranın imkanları devreye girmektedir. Göz kameranın yanında ikincil bir öneme sahip olmaktadır. Burada hem kamerayı kullanan hem de görüntüye maruz kalan kişinin gözü, zapturapt altına alınmaktadır. Kameranın imkanları ise teknolojinin kendi gelişme hızıyla doğru orantılı olarak ilerlemektedir.

Görme eylemi göz ile değil kamera ile gerçekleştiğinde göz, kameranın iradesine boyun eğmektedir (Vertov, 2007, s. 16). Netice itibariyle kamera aracılığıyla

---

<sup>2</sup> Pornografi özü itibariyle şeylerin bir bakış hesap edilerek görülür hale getirilmesidir. Görüntü de en temelde insanların bakışını merkeze alarak inşa edildiği için her halükarda pornografik olmaktan kaçınamayacaktır.

görmek aslında kameranın hükümranlılığı altında görmek demektir. Böylece aygıtın kendisi, kadrajına aldığı şeyler üzerinde iktidar kurarken aynı zamanda gözü de kendi iktidarının bir parçası kılmaktadır. Bu süreçte insanın bakışı, bir şekliyle ve bir yere kadar iptal edilmektedir. Ortaya çıkan sonuç, kamera aracılığıyla elde edilmektedir ve gözün kendisi asli konumundan uzaklaşarak zayıflamaktadır. Kamera ise yetilerinin çokluğu ve geliştirilebilirliği ile gözden daha önemli bir konuma yerleşmektedir.

Kamera'nın gücü neye ve nereye kadar yetiyorsa gösterilenler ya da görülenler o kadardır. Ancak aygıt, göze nazaran 'görülebilir olan'ın alanını büyük ölçüde genişletmiştir (Sontag, 2011, s. 138). Zamanla, teknolojinin imkanları arttıkça kameranın da hem görüş hem de iktidar alanı artmıştır ve artmaya devam etmektedir. Böylece yaşamın her alanını ve anını kuşatan kameralara doğru evrilen tarihsel bir süreç yaşanmaktadır. Kameralar tarafından algılanmayan ve görüntülere dönüştürülüp tüketilmeyen herhangi bir şey kal(a)mamaktadır. Herşeyin görüntü zemininde yaşanmaya başlandığı tarihsel süreç radikalleşmektedir.

Görülen şeyler, görüntü zemininde sadece görme eylemi ile ilişkilendirilmemektedir. Aynı zamanda aitlik, sahiplik olgularını da doğurmaktadır (Karadağ, 2000, s. 229). Böylece kapitalist mantık içerisindeki tüketim olgusu sahiplik olgusu ile eş zamanlı yürümektedir. Bu anlamı itibariyle görüntülemek her zaman için sahiplik hissi yaratmaktadır. Görüntü, görüntülenen şeylerin bir parçasıdır, devamıdır ve böylece görüntüye sahip olmak aslında şeylerin kendisi üzerinde iktidar kurma ya da sahip olma olanağına imkan tanımaktadır (Sontag, 2011, s. 183). Görüntü her zaman için denetim, iktidar, tüketim olgularıyla birlikte var olmaktadır.

21. yüzyılda teknolojik imkanların artmasıyla birlikte süreçte bazı değişiklikler yaşanmıştır. Artık insanlar aynı anda hem kameraların önünde hem de arkasında olabilmektedir. Böylece kimin kimi görüntüye aldığı ve kimin kimi iktidar alanı kıldığı ya da tükettiği paradoksal bir hal almaktadır.

Yaşamakta olan bu süreçte neyin görüntülendiği kadar, neyin görüntülenmediği de önemli bir sorudur (Robins, 2013, s. 26). Bütün bir yaşamın kameralar aracılığıyla yeni baştan üretildiği ve kontrol edildiği noktada, görüntüye dahil edilenler kadar edilmeyenler de bir anlam taşımaktadır. Belki de sorulması gereken soru, kimin neyi öne çıkarıp insanlığın önüne sunduğudur yani kameralar neyi kadrajlarına almayı ve almamayı tercih etmektedirler. Bu noktada kameranın kendisi çekim yapma tercihinin sahip olmadığı için kameranın arkasındaki kişi ve kişiler ya da

bu kişilerin içinde çalıştığı kültür endüstrisi içindeki belirli güç odaklarının, grupların varlığı ve yayın politikaları sorgulanabilir.

Bir diğer taraftan da gözetleme olgusu ile birlikte gözetleyen konumu da zaman içerisinde değişmiştir ve yeni araçlarla birlikte değişime uğramaya devam edecektir. Bu süreçte gözetleme ve gözetleyen de değişime uğramaktadır. Panoptikonun merkezi kulesinde oturan gözetleyici, 360 derecelik bir bakış serbestisine sahiptir. Ancak kamera aracılığıyla dikizleyenlerin bakışları kameranın imkanları ile doğru orantılı olmaktadır.

Kamera neyi ne kadar gösteriyorsa, insanların görebilme ihtimali de o kadardır. Kameranın teknolojik imkanları arttıkça gözetleyicinin iktidarı da perçinleşmektedir. Gözetleyici aynı zamanda kameranın varlığı ile ikincil bir konuma sahip olmaktadır. Böylece asıl dikizleyen konumuna oturan kameranın kendisi olmaktadır. Diğer taraftan da panoptikondaki gibi kameranın ardındaki gözetleyen kişi bilin(e)memektedir. Kendi dikizci varlığını, gizemini saklı tutmaktadır.

Kamera aracılığı ile bakışta gözlemcinin nereye nasıl bakması gerektiği öğretilmektedir. Hatta bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece görme sürecinin kendisi kontrol altına alınmaktadır. Kamera aracılığıyla görmek uzaktan müdahale etme potansiyelini var etmektedir. Artık olay yerinden uzakta olmak, olaya müdahil olunamayacağı anlamına gelmemektedir. Böylece gözlemcinin kendi tarihi konumu zaman içerisinde olay yerinden uzaklaşarak değişime uğramıştır.

Kameranın kendisi modern düşüncenin inşa ettiği bir araçtır. Kamera 1800'lü yılların batı dünyasında ortaya çıktığında modernitenin kendini kabul ettirdiği ve yeni bir yaşam biçimi ortaya koyduğu bilinmektedir. Modernite, Tanrı'nın Ölümü ve insanın özneleşmesi olarak adlandırılabilir süreçte, kontrol ve homojenize etme odaklı yapısını güçlendirmiştir.

Burada 'Tanrısal kontrol' ya da 'mutlak kontrol' iddialarının bir karşılığı olarak gözlemciye her şeyi bilen, duyan, gören bir konum atfedilmiştir. Panoptik bakışın –modernite- ya da akışkan gözetimin –postmodern- özü de budur zaten<sup>3</sup>. Modernliğin mutlak bakış iddiası kendisi üzerinde başka herhangi bir otoriteyi kabul etmeyip

---

<sup>3</sup> Modernite ve postmodernite iki ayrı tarihsel sürece ve düşünce yapısına atıfta bulunuyor olsa da, aslında gözetleme ve kontrol odaklı yapılarında öz itibariyle bir değişim yaşanmamıştır. Hatta postmodern dönemde Tanrısal kontrol mekanizmalarının daha da ilerlediği söylenebilmektedir.

kendi Tanrısallığını ilan etmiş olmasıyla sonuçlanmaktadır. Kameranın varlığı Tanrısallaşma iddiasını, düşüncesini perçinleştirmektedir.

Gözlemcinin Tanrısallık bakışı bugünün dünyasında çok daha büyük bir karşılık bulmaktadır çünkü gözlemlenimin sınırlılıkları ortadan kalkmıştır. Artık belirli bir mekana ve zamana göndermede bulunmama özgürlüğüne sahiptir. Mesela kamera, dikizleyebilme eylemini kişinin fiziki varlığından ayrı bir konumda tutabilmektedir. Böylece bireyin kendisi o bakışla birlikte Tanrısallık bir iktidara sahip olabilmektedir. Teknolojik bir aygıt olarak kamera, bu süreçte, bakışı rasyonalize etmekte ve mutlaklaştırmaktadır. Herşeyin kendisine boyun eğdiği ve hiçbir şeyin kendisinden kaçamadığı evrensel bir bakış inşa edilmeye çalışılmıştır. Bunun ne kadar başarılıp başarılmadığı ya da gelecekte başarılabilceği ise ayrı bir tartışma konusudur. Ancak Lyon da bu iddianın kendisini “Tanrı gibi olma”yla (Lyon, 2006, s. 254) ilişkilendirmektedir.

### **2.2.2. ‘Sine-Göz’ Olarak Kamera**

Sinemanın imkanları ve onun kamera aracılığıyla sahip olduğu iktidarı en iyi kavrayabilmiş isimlerden bir tanesi olan Dziga Vertov, gerçeği yakalayıp göstermenin peşindeydi. Vertov açısından bu gerçek gündelik hayatın kendisiydi. Ancak daha özelden işçilerin içinde bulunduğu yaşamsal koşulların gerçeğidir.

Sinema ise sadece gerçekliğin bir kaydı değildir. Sinema, gündelik hayattaki gerçeklikten çok daha fazla gerçekliği kendinde barındırabilmekte ve hatta o gündelik gerçekliği yaratabilmekte/ inşa edebilmektedir.

Öncelikli olarak sinemanın kendisi insanın bakışını hareketlendirebilme özelliğine sahiptir (Virilio, 2003, s. 26). Bu durumun seyircilerin pozisyonuyla ise hiçbir ilişkisi yoktur. Sinema koltuklarında oturan insanlara yeni ve farklı bir bakış alanını açmaktadır. İnsanın farklı şeyleri farklı açılardan görebilmesinin temel şartı hareket halinde olmasıdır. Ancak sinema, kamera aracılığıyla seyirciye bakış serbestisi, özgürlüğü sağlayabilmektedir.

Bu süreçte insan, kameranın varlığı ile bir ilerleme gösterdiği kanaatinde ve insani eksikliklerinden, beceriksizliklerinden kurtulabildiği iddiasındadır. Kameranın varlığı, insana kendinde sahip ol(a)madığı bazı özellikleri bahşetmiş gibidir. Bu durum, netice olarak insanın egemenlik alanı ile ilişkilidir.

Vertov, sine-gözü insan gözünün kusursuzlaşmış hali olarak ele almaktadır

(Vertov, 2007, s. 15). Bu kusursuzlaşmayı yaratan şeyin kendisi kamera olmaktadır. Artık, insan gözünün kendinde barındırdığı zaafiyetleri barındırmayan bir kamera vardır. Bu durumda Vertov, kameranın her daim geliştirilebileceğini ama insanın gözlerinin bu geliştirilebilir noktadan uzakta olmasından bahsetmektedir (Vertov, 2007, s. 16). İnsan gözünün kameranın yanında bariz bir zayıflığı söz konusudur. Kamera ve dolayısıyla onun üretim alanına giren herşey, kameranın iktidarını ifşa etmektedir. Böylece kamera, gözün iktidar yetisini aşabilmiştir.

Kameranın kendisi yaratıcı bir iktidar kaynağı ve mekanik bir göz olarak değerlendirilmektedir (Vertov, 2007, s. 18). Zamanla insanın gözünün yerini alan bu mekanik göz, kendi bakma/ bakılma, izleme/ izlenme, görme/ görülme, dikizleme/ dikizlenme pratiklerini ve anlayışlarını ortaya koymaktadır. Mekanik göz insana yeni bir varlık alanı açmıştır. Kadrajına aldığı şeylere istediği gibi yaklaşabilmekte/ uzaklaşabilmekte ya da hızlandırabilmekte/ yavaşlatabilmektedir. Her ne kadar bu teknolojik olgular zamanla ortaya çıkmış olsa da, 20. ve 21. yüzyıl içerisindeki koşullar kameranın iktidarını perçinleştirmektedir.

Zamanla insan gözünün yerini alan kamera, kendi görsel bilincini inşa etmiştir ve etmeye devam etmektedir. Bu süreçte karşılaşılan her görüntü, kameranın neticesinde ortaya çıkmaktadır ve ortaya çıkan şey de “göz, kameranın iradesine boyun eğer...” (Vertov, 2007, s. 16). Böylece mekanik bir göz olarak kameranın iktidarı hem şeylerin hem de insanın gözü üzerindedir. Kamera aracılığıyla elde edilen iktidar, kendi mutlak tavrını ilişkiye girdiği herşey üzerinde ister istemez hissettirmektedir.

Vertov açısından sine-göz, hem ‘gözün görmediği şey’ hem de gerçeğin olduğu haliyle ortaya çıkarıldığı bir şeydir (Vertov, 2007, s. 47). Böylece kamera, gözün görmediklerini gösterebilme özelliğine sahipken, onunla eş zamanlı olarak gerçeğe ulaşabilme, onu keşfedebilme ve gösterebilme kudretine sahip bir araç olarak telakki edilmektedir. Vertov açısından sine-göz gerçeğe ulaşmanın aracıdır (Vertov, 2007, s. 178). Böylece kameranın kendisi insan gözünden daha yetkin bir konumda olarak şeyleri aydınlatmakta ve açıklığa kavuşturmaktadır.

Vertov açısından amaç, gündelik hayatın gerçekliğini olduğu gibi diğer insanlara da gösterebilmektir. Bunu da kurgudan olabildiğince uzak durmaya çalışarak sağlamaktadır. Kamera ise bu süreci yakalayıp gösterime sokabilecek yegane araçtır. Amaçladığı şey ise hayatı kuşatabilmektir. Vertov *Film Kameralı Adam* ile bunun bir örneğini de göstermiş durumdadır.

Kamera ve dolayısıyla sine-göz, hem uzamı hem de zamanı fethetmektedir (Vertov, 2007, s. 104). Böylece kameranın iktidarı, kendi önünde herhangi bir engel bırakmamaktadır. Kameranın teknolojik imkanları geliştikçe de kendi ‘Tanrısallık’ iddiası radikalleşmektedir. Bu iddianın radikalleşmesi ise aslında kameranın arkasında bulunanların egemenlik alanlarının genişlemesi ile sonuçlanacaktır.

### **2.3. KAMERANIN YENİ İKTİDAR BİÇİMİ**

Mesafe, teknolojinin imkanları ölçüsünce ortadan kalkmaktadır. Kamera bu mesafeyi ortadan kaldırma noktasında başat rol oynamaktadır. Her yeri aynı anda var kılabilmekte ve televizyonlar, cep telefonları, internet gibi araçlar vasıtasıyla da kendi iktidar alanını genişletebilmektedir. Böylece gerçek olan tek şey kameraların mesafelerden ve zamandan bağımsız bir şekilde sunduğu bilgi olmaktadır. Kamera, mesafeyi ortadan kaldıran ve hızın anındalığını, eşzamanlılığını var etmektedir. Bu şartlar altında insanlar coğrafyanın sonuna şahitlik etmektedirler (Virilio, 2003, s. 14).

Zamansal sıralamanın kendisi de ortadan kalkmaktadır. Geçmiş, şimdi, gelecek ayrımları ortadan kalkmakta ve anındalık hüküm sürmektedir (Virilio, 2003, s. 113). Hem zamansal mesafe hem de mekansal mesafe (Ginzburg, 2009, s. 199) ortadan kalkmaktadır. Anındalık ve eşzamanlılık mutlak ve tek bir var oluş biçimi olarak kendini dayatmaktadır. Kamera ise bütün bu sürecin var olmasına imkan tanıyan bir aygıt olarak gözükmektedir.

Aynı zamanda tele-varoluş imkanını sağlayan kameralar ya da teknolojik yenilikler “zamansal sıkışmaya” (Virilio, 2003, s. 17) sebebiyet vermektedir. Böylece herşey üst üste binmektedir. Zamanın ortadan kalktığı ve her şeyin bir eşzamanlılık içerisinde teknolojik araçlar vasıtasıyla sunulduğu bir gözetleme ve gözetlenme evreni var olmaktadır. Dolgun bu durumu şöyle ifadelendirmektedir; “Bentham’ın hayalini kurduğu, Foucault’nun akademik alanda kuramsallaştırdığı ve Orwell’in karşı-ütopya şeklinde tahayyül ettiği panoptik toplum, 20. yüzyılın sonlarından itibaren dünyayı baştanbaşa saran elektronik ağlar ve siber-uzay sayesinde (artık!) mümkün hale gelmiştir” (Dolgun, 2008, s. 22).

21. yüzyıl dünyasının içinde bulunduğu hızı hem var eden hem de ondan etkilenen bir teknolojik ve kamerasal var oluştan bahsedilebilmektedir. Dünyanın her yerinde yaşanmakta olan olaylar canlı (live) görüntüler aracılığıyla teşhire açılmaktadır. Böylece bakmanın ve bakılmanın her an gerçekleştiği bir düzlemde, aslında bir tarafıyla

hiç kimse neyin yaşanmakta olduğunu farkında ol(a)mamaktadır.

Virilio bu durumu şöyle ifade etmektedir; “Hiçbir şey gerçekleşmemekte, her şey geçmektedir” (Virilio, 2003, s. 21). Bu geçiş hali ise sadece dikizleme ilişkisine zemin hazırlamaktadır. Anlamın kendisi bu hız içerisinde ortaya çık(a)mamaktadır. Böylece görme süreci yani anlamlandırma ortadan kalkmakta ve sadece bakış hükümlerine olmaktadır (Rilke, 2014, s. 32). Anlamlandırmanın kendisi ancak hızın yavaşlaması ile ortaya çıkabilecek bir şeydir.

Yaşamsal ve kamerasal hızın kendisi hayatın her alanını tahakkümü altına almaktadır. Virilio bu hız olgusunu “dromoloji”<sup>4</sup> (Virilio, 1998, s. 60) kavramsallaştırması etrafında açıklamaktadır. Böylece hareketin kendisi bir zorunluluğa, diktatörlüğe dönüşmektedir (Virilio, 1998, s. 34-36). Durmanın, yavaşlamanın kendisi ise ölüme ve hiçliğe karşılık gelmektedir. Hızın kendisi bireyleri, toplulukları kontrol etmenin yeni bir aracıdır. Klasik panoptik söylemin kesin duvarları dışında modern gözetlemenin akışkanlığı her gün hız aracılığıyla artmaktadır. Hızın ve akışkanlığın kendisi gün geçtikçe radikalleşmektedir. Bu radikalleşme “evrensel gözetlemecilik”i (Virilio, 2003, s. 20) doğurmaktadır.

Döngüsel bir sonuç olarak hızın, akışkanlığın kendisi de kameralar aracılığıyla kontrol altına alınmaya çalışılmaktadır. Kamera artık bütün bir hayatın kuşatılmasına, kontrol edilmesine temel oluşturmaktadır. Bu noktada hızın kendisi ise insani özgürlüğü ters yönde etkilemektedir.

### **2.3.1. Akışkan Gözetim**

Yeni gözetleme biçimi, teknolojik gelişmelere paralel olarak gözetimin akışkanlaşmış halidir (Bauman ve Lyon, 2013, s. 7). Gözetimin akışkanlaşması, özellikle 1990 sonrasında küresel dünyasını açıklamaktadır. Gittikçe hızlanan ve her şeyin daha hızlı değişime uğradığı bir dünyada gözetimin kendisi de sabit duvarlarını ve bedenlerini yıkmaktadır. “Gözetimin sabit, ‘kapalı’ yerlerden hareketli ortamlara geçişi açık bir şekilde yeni bir durumdur” (Lyon, 2013, s. 133). Böylece klasik panoptik yapının hükümlerine sarsılmakta ve değişime uğramaktadır. Süreç içerisinde gözetlemenin dijitalleşmesi (Lyon, 2006, s. 221) ve elektronikleşmesi (Lyon, 2013, s.

---

<sup>4</sup> Dromoloji her an hareket halinde olma anlamına gelmektedir. Bir hıza sahip olmak ve durmanın ise ölümlerle anlamlandırıldığı bir yerde dromoloji savaş olgusundan hareketle oluşturulmuştur. İçinde yaşanılmakta olan 20. ve 21. yüzyıl dünyasını açıklamakta Paul Virilio'nun oluşturduğu bir kavramdır (Virilio, 1998).

140) söz konusu olmuştur. Teknolojik imkanların gün geçtikçe artışı, gözetleme olgusunu panoptikonda olduğu gibi bir kişinin bakışına bırakmamaktadır. Gözetleme pratikleri de teknolojik imkanlardan beslenmekte ve bu durum Lyon'un bahsettiği dijitalleşmeyi ve elektronikleşmeyi doğurmaktadır.

Gözetim ya da dikizleme olgusunun kendisi her an için yeni formlara bürünmektedir. Akışkan gözetim ise şöyle tanımlanmaktadır; “ “Akışkan gözetim”, gözetimi bütünlüklü bir biçimde tanımlamanın bir yolu olmaktan ziyade bir yönelimdir...” (Bauman ve Lyon, 2013, s. 10). Böylece akışkanlığın kendisi, bir tanımlama olmaktan ziyade, yaşanmakta olan sürece atıfta bulunmaktadır.

Akışkan gözetimi sağlayan en temel unsurlardan biri, hayatın her alanını kuşatan kameralardır. Kameraların varlığı ve onun yarattığı görünürlük olgusu insanları zaman içerisinde farklı bir tavır ortaya koymaya zorlamaktadır. Kameranın kendisi artık bir tehlike olmaktan çıkmakta ve bizatihi insanın varlığına anlam katan bir hal almaktadır. Artık görünürlüğün kendisi dikizleme olgusu ile ilişkilendirilmemekte ve aksine talep edilmektedir. Böylece görünürlülük toplumsal kabul görmeyen karşılığı olmaktadır (Bauman ve Lyon, 2013, s. 31). Kamera neyin değerli ve neyin değersiz olduğuna karar verebilecek bir yerde konumlanmaktadır. Bunun neticesi olarak insanlar kamerayı hayatlarının bir parçası kılmak için çaba göstermektedirler.

Bütün bir teknolojik gözetim ağını yönlendiren sebeplerden biri güvenlidir. Aşırı korku ve buna dayalı kaygı, güvenlik kameralarının hayatın her alanını sarmasına sebep olmaktadır. Böylece korkulara karşı mücadele etmek, insanın ömrü kadar sürmektedir (Bauman ve Lyon, 2013, s. 102). Bu keşif korkuları çözüme kavuşturmaktan ziyade onları canlı tutmaktadır. Böylece “önemli olan, savaş durumunda olmaktır” (Orwell, 2010, s. 167-168). Savaşın, tehlikenin her zaman var olduğuna dair olan inanç gözetlenmeyi, dikizlenmeyi makulleştirmektedir. Bu süreçte kameralar korkulara çözüm olmak bir yana insanları takıntılı bir tavra doğru sürüklemektedir. Her an bakılabilen ve kontrol edilebilen kameraların varlığı insanları onlara bağımlı kılmaktadır.

Günümüzde panoptik yapı, kapalı, çevrili mekanlardan kurtulmakta ve akışkanlaşmaktadır (Bauman ve Lyon, 2013, s. 133). Panoptikonun yarattığı gözetim olgusu sadece tek bir mekana aitti ve bu mekan kendi içerisinde tasnif edilmişti. Ancak yüzyıl gözetim olgusu, teknolojik gelişmeler ışığında hayatın her alanını kuşatmaktadır. Aynı zamanda kişisel bir gözetleyicinin ya da dikizcinin varlığından kurtulmakta ve



her zaman dilimine yayılmaktadır. Panoptik öz yapısını sürdürürken, şekil ve imkan itibariyle kendi varlığını geliştirmiştir. Ancak burada unutulmaması gereken temel nokta, panoptikonun zora dayanan özüdür. Günümüzün bütün gözetleme biçimleri ise kişisel iştirake ve arzuya dayanmaktadır. Böylece insanlar kameralar karşısında isteyerek görünür hale gelmektedirler. Mesela facebook bir görünürlük alanı olarak kişilerin kendi arzuları ile katıldıkları bir sitedir. Bir başka durum ise iş yerlerindeki kameralardır. Orada da güvenlik kaynaklı bir tercih etme ve kabul etme durumu söz konusudur. O güvenliği kabul etmemek söz konusu dahi olamamaktadır.

Gözetlemenin ve görünürlüğün en erken temsillerinden bir tanesi de, kent alanıdır. Daha özeldir ise herkesin herkesi gördüğü büyük meydanlar. Modern kentlerin kendisi, gözetleme merkezlerinden bir tanesidir ve bu durum gün geçtikçe gelişmektedir. Kentin oluşumu dahi günlük hayatın, toplumsal yaşamın düzenlenmesi ile alakalıdır. Böylece düzenleme ve gözetleme olgusu modern kentin ayrılmaz bir parçasıdır. Özellikle 21. yüzyıl kentleri içerisinde bakışın hükümranlığından yani kameraların varlığından kaçınmak imkansız hale gelmektedir. Böylece “anonimlik imkansız gibi görünürken, bakış handiyse her yerde gibidir” (Lyon, 2013, s. 167). Bakış kentsel alanda hiç kimseye ait olmamakta ve aksine herkesin herkes üzerinde sahip olduğu bir şey olmaktadır. Panoptikonun merkezi kulesindeki gözetleme mantığı artık herkesin herkesi gözetlediği bir noktaya doğru evrilmiştir. 360 derece çekim yapabilen kameralar, Mobese sistemleri, dükkanların özel güvenlik kameraları derken bakışın/gözetlemenin her yerdeliği ortaya çıkmaktadır.

### **2.3.2. Gözetleme ve Gözetlenme İlişkilerinin Değişimi**

Gözetleme ilişkilerine kişisel katılım, kendi varlığını ‘amatör kamera’ çekimleri ile de ortaya koymaktadır. Böylece insanlar klasik panoptik söylem içerisinde olduğu gibi sadece gözetlenen konumunda kalmamakta ve aynı zamanda ifşa eden, dikizleyen, kayıt altına alan, gözetleyen tarafa da geçmektedirler. Sonuç olarak gözetleme ve gözetlenme olguları her an yer değiştirebilmektedir. Kimin kimi dikizlediği karışabilmekte ya da süreç eşzamanlı gerçekleşebilmektedir. Panoptik yapıdaki merkezi gözetleme kırılmakta ve herkesin herkesi gözetlediği ve bir şekliyle de herkesin bu durumdan memnun olmaya başladığı bir süreç yaşanmaktadır.

Mesela cep telefonlarının taşıdığı kameralar ve diğer çekim yapabilen aygıtların varlığı ile amatör çekim olgusu hayatı kuşatmaktadır. Hızal bu duruma “yeni gerçek” (Hızal, 2012, s. 8) demektedir. Ancak bu yeni gerçek nereden doğmaktadır?

Tam da kaybolan ya da kaybolmaya yüz tutan gerçeklik kendi var oluşuna yeni bir zemin bulmuştur. Artık herkes her an ve her zeminde her şeyi kayıt altına alabilmekte ve bu durumun kendisi mutlak doğru olarak kabul edilmektedir. Böylece optik göz, biyolojik gözün imkanlarını bir kez daha aşmakta ve hayatı kuşatmaktadır (Hızal, 2012, s. 4). Görmenin kendisi kameralar aracılığıyla gerçeklik seviyesine çıkmaktadır. Böylece gerçeklik, optik gözün sundukları olmakta ve bu durum herhangi bir şüpheye yol açmamaktadır.

Sürecin içerisinde seyirci de değişime uğramaktadır. Dışarıda duran ve sadece görmeye, dikizlemeye odaklanmış bir tavır artık yok olmaktadır. Aksine herkesin hem izlediği hem de izlendiği ikili bir yapı ortaya çıkmaktadır. Baudrillard'a göre ise artık hiç kimse seyirci olmamakta ve aksine oyunun bir parçası olmaktadır (Baudrillard, 2012, 42-43).

Mesela amatör kameralar herkesin dikizleme ve dikizlenme sürecine dahil edildiği bir boyutu var kılmaktadır. İçinde yaşanan görsel zaman herşeyi bu görselliğin içerisine çekmektedir. Bu görsellik içerisinde skopofili (bakmanın hazzı ya da izlemenin zevki), yaşanan tek tatmin biçimine dönüşmektedir (Kahraman, 2010, s. 50). Ancak Kahraman'ın bu ifadesi panoptikon için geçerli iken bugünün dünyasını açıklamakta eksik kalmaktadır, çünkü artık tek tatmin biçimi izlemek, gözlemlemek, dikizlemek değil aynı zamanda izlenmek, dikizlenmek ve görülmektir. İki taraflı işleyen bir haz alma süreci söz konusudur. Görmenin hazzı, göstermenin hazzı ile bir araya gelmiş durumdadır.

Dikizleme olgusu da 21. yüzyılda boyut değiştirmiştir. Artık dikizlemek demek aynı zamanda dikizlenmek demektir. Böylece içinde bulunulan zaman dilimi "Dikizleme Kültürü Çağı" (Niedzviecki, 2010, s. 7) olarak da adlandırılabilir. Bu kültür artık sadece sinemanın ya da panoptikonun sağladığı dikizleme ile açıklanamamaktadır. Her an görünen ve gören bireyler vardır. Herkes bir şekliyle bu kültüre eklenmekte ve bundan haz alır hale gelmektedir. İçselleştirilen norm kültürü, yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamaktadır.

Bu süreçte oluşan şey, "bilmen ve bilinmen gerek!" (Niedzviecki, 2010, s. 11) gibi bir duygudur. Böylece bilmek ya da gözetlemek yetmemekte aksine kameralar aracılığıyla bir var oluşu da sergilemek gerekmektedir. Bilinmek de bütün bir dikizleme sürecinin arzulanır kısımlarından bir tanesi olmaktadır. Bilinmenin ön şartı ise görünür olmakta yatmaktadır. Bilin(e)meme, görünür olmama hali ise yok olmakla eş anlama

gelmekte ve toplumsal dışlanmayı barındırmaktadır. Kamera ve dolayısıyla görünmenin kendisi gerçek olmaya tekabül etmektedir (Niedzviecki, 2010, s. 228).

Dikizleme çağı kendinde iki kutupluluğu barındırmaktadır. Böylece dikizleme, görme ilişkisi aynı zamanda görülmeye de kapı aralamaktadır. Buna verilebilecek en iyi örnek sosyal paylaşım siteleridir. “Twitter ve Facebook gibi sitelerin artışıyla hepimiz dikizlemeye ve dikizlenmeye gönüllü olduk” (Niedzviecki, 2010, s. 25). Böylece başkalarının profillerine bakan kişi, aynı zamanda kendi profilini başka insanların bakışına da açmaktadır. Kameralar ve paylaşımlar vasıtasıyla insanlar her an gözetim altında tutulmaktadır ve bunu bile isteye yapar hale gelmektedirler.

Dikizleme ve dikizlenme eyleminin bir zorunluluk ilişkisi ya da panoptik bir zorlama ve kapatılma ilişkisinden kurtulması çok önceleri gerçekleşmiştir. Böylece karşılıklı bir mutabakata dayalı dikizleme ve dikizlenme ilişkisi bir bütünlük yaratmaktadır. Sonuç olarak “izlemek ve izlenmek bütün hayatımızı ele geçirmiş durumda”dır (Niedzviecki, 2010, s. 128). Bu noktada kameraların her yerdeliği alışkanlık yaratmakta ve fark edilmemelerini sağlamaktadır (Niedzviecki, 2010, s. 180). Böylece kameranın varlığı Foucault’cu bir norm haline gelmektedir.

Kameranın kendisi rahatsızlık vermek bir yana aynı zamanda daha fazla görüntüye, bilgiye ihtiyaç duyan modern insanın rahatlama noktasıdır. İzlemenin ve izlenmenin kendisi bir var oluş biçimine dönüşmüş durumdadır. Ancak kameranın varlığı belirsizliği ortadan kaldırmak bir yana aynı zamanda onu tetiklemektedir. Aslında endişenin temel kaynağı “daha fazlasını bilmek” (Niedzviecki, 2010, s. 217) arzusu ile alakalıdır.

Var olan gözetleme sistematiğini kabul etme hali Orwell’in “Büyük Birader”ini (Orwell, 2010, s. 9) akıllara getirmektedir. Gözetlemenin panoptik merkezi noktası olarak tasavvur edilen Büyük Birader, her şeyi gözetimi altında tutmaktadır. Tanrısal bakışı ve gözetleme pratiğini kendisinde toplamaktadır. Bunu ise ancak dikizleme sistematiği ile yapabilmektedir. Orwell’ci bağlamda gözetim merkezi bir noktadaydı. Akışkan gözetim döneminde ise kameralar ve internet aracılığıyla bir merkezleşme yaşanmakta ve bu durum da herkesin herkesi gözetlemesine yol açmaktadır. Herkes her zaman dilimi için bir başkasının bakışına maruz kalmakta ve bu da gözetimin merkezi yapısını kırmaktadır.

Teknolojik ilerlemenin bir neticesi olarak var olan “Tele ekran” (Orwell, 2010,

s. 10), Büyük Birader'in varlığını ve bilgi kanallarını inşa edebilmesinde temel rollerden birini oynamaktadır. Herkesin her an izlendiği ve kontrol altında tutulmaya çalışıldığı bir yapı söz konusudur. Bu noktada görüntü, iktidarın gerçeği denetleyebilmesine (Orwell, 2010, s. 37) imkan sağlamaktadır.

Görünürlülük bağlamında ise herkes birbirinin muhbiri konumundadır. Ailenin kendisi bile muhbirlik sistemiğinin dışında kal(a)mamaktadır. Sistem açısından sonuç ise ölüm değil tamamen silinmek olmaktadır. Bu noktada insanın belleği ve geçmişin kendisi kayda değer bir önem taşımamaktadır.

Görüntüler ve bilgiler aracılığıyla her an yeniden inşa edilebilen bir geçmiş söz konusudur. “Geçmiş, bir kez değil, sürekli değişmekteydi” (Orwell, 2010, s. 75). Böylece neyin gerçek neyin sahte olduğu anlaşılabilir bir hal almaktadır. Görüntü olgusunun sahip olduğu iktidar; tarihi, belleği, geçmişin kendisini de etkisi altına alabilmektedir.

### **2.3.3. Yeni Gözetleme ve Gözetlenme Biçimleri**

Gözetimin akışkanlığı her an kendini yenilemektedir. Kameralar aracılığıyla her an kontrol altına alınan bedenlerin yerini artık beden de bir şekliyle ortadan kaldığı ve sadece verilerin takip edildiği bir süreç almaktadır. Bunun sonucu olarak bugünün dünyasında soyut veri ayrıcalıklı bir konuma ulaşmaktadır (Lyon, 2006, s. 310). Kaybolan bedenlerin izi teknolojik ortamlarda belirli bilgiler aracılığıyla sürdürülmektedir.

Kameraların zemini devam etmekle birlikte yeni gözetleme ve gözetlenme biçimleri var olmaktadır. Panoptik öz de değişime uğramaktadır. Görülmeden görmek anlayışı ve bunun üzerinden kurulan iktidar, 21. yüzyılda yerini herkesin herkesi dikizlediği bir evrene bırakmıştır. Şüphesiz ki bu tarihsel süreç içerisinde gözetimin kendisi Foucault'cu anlamda bir norm seviyesine ulaşmıştır. Gözetimin her yerdeliği çoktan kanıksanmış durumdadır.

Günümüz dünyasında artık “... ‘görülen’ insanlar değildir, daha çok, sağladıkları ya da DNA ve parmak izi teknolojilerinde olduğu gibi kendilerinden alınan verilerdir” (Lyon, 2013, s. 11). Dolgun bu durumu “biyolojik gözetim” (Dolgun, 2008, s. 170) olarak adlandırmaktadır. Bedenin kendisi hem kameralar aracılığıyla kontrol edilirken hem de veri açısından merkezi bir konum teşkil etmektedir. Böylece beden hem bilginin hem de onun aracılığıyla üretilen iktidarın kaynağı olmaktadır. Gözetim,

insanlar kameralar önünde, bakışın hükümlerinde var olmasa dahi verilerinin takibi ile her an sürmektedir.

Bir diğer taraftan da gözetimin artan bu çeşitliliği iktidarın varlığını perçinleştirmektedir. Burada iktidardan kasıt salt bir devlet, bürokrasi mekanizması değildir. Aynı zamanda kapitalist düzlemdeki firmaların kendi büyüme potansiyellerini ve hayatta kalabilmelerini gerçekleştirebilmek için sürdürdükleri bir izleme, dikizleme pratiği söz konusudur. Gözetim, 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın başlangıcında, herkesin ortaklaşa biçimde inşa ettiği yeni bir var oluş biçimidir. Gözetlemekten ve gözetlenmekten ayrı bir gerçeklik zemini kendi varlığını kaybetmektedir. İnsanlar buna isteseler de istemeseler de katılmakta ya da maruz kalmaktadırlar.

Gözetlenmenin kendisi her zaman için görünürlülük ile ilgilidir (Lyon, 2013, s. 33). Böylece gözetlenmenin, dikizlenmenin anlamı görüntü zemininde ve diğer insanların bakışlarında bir varlığa dönüşmektir. Ancak belli bir noktadan sonra beden yokluğu bakışın formunu değiştirmiştir. Artık takip edilen bedenin kendisi değil beden aracılığıyla elde edilen veridir.

Bu noktada temel bir soru sorulacak olursa, gözetimin ne olduğu önemli bir noktada durmaktadır. Lyon gözetimi şöyle açıklamaktadır; “Temel sav olarak ilk solukta, gözetimin etkileme, yönetme, koruma, yönlendirme gibi amaçlarla kişisel enformasyona dönük odaklı, sistemli ve düzenli ilgi olduğunu söyleyebiliriz” (Lyon, 2013, s. 31). Gözetimin kendisi kontrol odaklı panoptik özünü sürdürmektedir. Var olan yeni gözetleme biçimleri ise bunun en kesin delilidir. Gözetimin, gözetlemenin kendisi ortadan kalkmamakta sadece şekil değiştirmektedir. Salt hapsedilen bedenler ve onları dışarıdan bir kuleden gözetleyen yapı değişime uğramakta ve gözetlemenin kendisi gün geçtikçe yaygınlaşmakta ve mutlaklaşmaktadır.

Klasik panoptik söylem görülmeden görme üzerine belirsizliği inşa etmiştir. Bu belirsizlik hali gözetleyene, dikizleyene iktidar bahşetmektedir (Lyon, 2013, s. 88). Ancak bugün bütün dikizlenme biçimleri bir rahatsızlık yaratmamakta ve aksine herkes herkesi izlediği için iktidarın kendisi tek bir merkezi bakış etrafında toplan(a)mamaktadır. Ancak şüphesiz ki merkezi bir iktidar açısından kitlelerin görünür olması ve hatta görünürlülük kazandırılması önem arz etmektedir. Böylece sınıflandırmanın, kimliklendirmenin yani tasnif etmenin kendisi önemli bir nokta arz etmektedir. Lyon bu durumu “sınıflandırma dürtüsü” (Lyon, 2013, s. 121) olarak tanımlamaktadır. Bugün hem şirketler hem de bürokrasinin kendisi bu sınıflandırmayı

eldeki veriler imkan verdiği ölçüde yapabilmektedir.

Bu süreçte gözetimin kendisi sadece kötü olarak değerlendirilemez çünkü bu söylemin toplumsal açıdan herhangi bir karşılığı var olmamaktadır (Lyon, 2013, s. 233). Ancak gözetimin kabullenilmesi önemli bir sürecin sonucunda oluşmuştur. Burada televizyon, sinema, internet, sosyal paylaşım siteleri gibi araçlar gözetimin normalleşmesine, kanıksanmasına sebep olmaktadır. Bilgisayar oyunları ve televizyon programları (Biri Bizi Gözetliyor) da örnek olarak verilebilir. Böylece gözetlemenin kendisine dair pozitif yaklaşımlar zamanla inşa edilmiş olmaktadır.

“Bugünün gözetimi çok yönlü, sürekli ve ağ tabanlıdır; bireye yararlı görünebilmesi ve hatta olabilmesi de mümkündür” (Lyon, 2013, s. 251). Sürekliliği sağlanmış ve 7/24 içinde bulunulan bir gözetim ağı söz konusudur. Her türlü merkezilikten bir şekliyle de olsa uzaklaşan bir yapı söz konusudur. Aynı zamanda bir merkezi iktidar tarafından da dikizlenme söz konusudur. Böylece gözetlenmenin kendisi kaotik bir sürece evriliyor gibi gözükmektedir. Acaba gerçekten de böyle midir?

Gözetlemenin ilk önemli versiyonlarından bir tanesi olan panoptikon, sistemli gözetim adına önemli bir noktaydı. Bakışa, gözetlemenin kendisine merkezi bir konum atfedilmiş olunmaktaydı. Bu sistemli dikizleme hali ise bugün mutlaklaşma seviyesine doğru ilerlemektedir. Böylece herkesin herkesi izlediği alanın dışında bir başka dikizleme alanı daha var olmaktadır. Burası özel bir alan olarak sadece firmalara, bürokrasiye açık olmaktadır. Herkese açık olan temel gözetleme ve gözetlenme alanlarının dışında herkesin ulaşamadığı bir gözetlemenin varlığından da böylece bahsedilebilir olmaktadır.

Gözetimin kendisi en temelde güvenlik olgusu ve kapitalist dürtülerle açıklanabilmektedir. Böylece gözetim bireylerin ve toplumun denetlenmesine, düzenlenmesine fayda sağlamaktadır (Lyon, 2006, s. 16). Bu durumun kendisi devletler açısından güvenlik politikaları ile ilişkilendirilmektedir. Özel şirketler açısından ise kapitalist dürtülerle açıklanabilmektedir. Mesela tüketici olarak bireyin yaptığı her türlü alışveriş işlemi kayıt altına alınmaktadır. Alışveriş yaparken kişinin adından, cep telefonundan yaşadığı adrese kadar her türlü bilgi depolanmaktadır.

Bugünün dünyasında firmalar açısından temel mesele, verinin kendisi ile alakalıdır. “... Ciddi bir pazar gücüne sahip olan şirketlerin değeri, satışını yaptıkları ürün ve hizmetlerin tutarıyla değil, sahip olunan müşteri bilgilerine ait veri bankalarının

büyüklüğü ile ölçülmeye başlanmaktadır” (Dolgun, 2004, s. 74). Her türlü hareketin izlenmesi ve takip edilmesinin ardında yatan sebep budur.

Buna örnek olarak internet üzerinden yapılan alışverişlerde her türlü işlem kayıt altına alınmaktadır. Her türlü fare hareketi ve hangi sayfada ne kadar kaldığı bilinebilmektedir. Böylece tüketicilerin sınıflandırılması mutlaklaştırılmaktadır. Gittikçe bireyleşen, kişiye özel bir panoptik var oluş kendini inşa etmektedir. Gözetlemenin kendisi riski minimuma indirmekle ve önlemeye çalışmakla alakalıdır (Lyon, 2006, s. 94). Böylece gözetleme devletler açısından güvenlikle alakalı riskleri ve şirketler açısından ise rekabet ve zarar etme risklerini minimuma indirmekle alakalıdır.

“Gözetleme, gerçek hayatta henüz gerçekleşmemiş olaylar ve süreçler üzerine önveri oluşturmak için kendi kendinin önüne geçer” (Lyon, 2006, s. 114). Dikizleme böylece geleceği kontrol altına almakla ilişkili bir tavır kendinde barındırmaktadır. Panoptik gözetlemenin kendisi cezalandırma olgusundan önce ortaya çıkabilecek yanlışları durdurmaya dair bir tavidir.

Bir diğer taraftan da aktifliğin ve pasifliğin temel var oluş koşulları herkesce bilinmekte ve kabul edilmektedir. Bakmanın, görmenin, izlemenin ya da dikizlemenin kendisi her zaman için öğrenmekten ya da eylemde bulunmaktan uzak olarak adlandırılmaktadır. Bir şeyi öğrenebilmenin uzaktan izlemekle değil ancak eylemde bulunmakla olabileceği kabul edilmektedir. Ranciere bu temel kabullerin sorgulanması gerekliliğini şöyle ifade etmektedir; “Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar” (Ranciere, 2013, s. 18).

Ranciere temel etkinlik ve edilgenlik kalıplarını sorgulamakta ve seyircinin aslında pasif olmadığını söylemektedir. Dinlemek ya da bakmak neden pasiflik ya da edilgenlik ile özdeşleştirilsin ki demektedir. Böylece bakmanın kendisi bilgi edinmeyle ve onu yorumlamayla birlikte ele alındığında, aktif bir var oluş biçimi ve dolayısıyla bir egemenlik ilişkisi ortaya çıkarmaktadır. Bir başka yerde ise seyir etme durumunu şöyle açıklamaktadır; “Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. Normal durumumuzdur seyircilik. Gördüğü şeyi görmüş ve söylemiş olduğu, yapmış ve düşlemiş olduğu şeyle sürekli ilişkilendiren seyirciler olarak bizler öğreniyor ve öğretiyoruz, eylemde bulunuyor ve tanıyoruz” (Ranciere, 2013, s. 22).

Böylece gözetlemenin kendisi de en az eylemde bulunmak kadar faal bir davranıştır. Kameralar aracılığıyla sunulan görüntüler yığınına kişiler bir şekliyle

sadece maruz kalmamaktadırlar. Aynı zamanda anlamlandırmaya dair bir çaba da sergilemektedirler. Böylece gözlemcinin kendisi de en az eylemde bulunanlar kadar aktif bir sürece dahil olabilmektedir. Ancak gözlemcinin panoptik konumu zamanla yerini teknolojiye devretmektedir. Çoban bu durumu “teknolojik panoptikon” (Çoban, 2008, s. 111) olarak adlandırmaktadır.

Duvarların arasına sıkışmış klasik panoptik yapı, teknoloji ile değişime uğramıştır. Böylece küresel çapta kendi egemenliğini teknoloji vasıtasıyla sürdürmektedir. Sürecin kendisi “... mimarinin temel alındığı mantıktan teknolojinin temel alındığı bir mantığa doğru evrilmiştir” (Çoban, 2008, s. 113). Bir dikizleme özü olarak panoptik inşa, kendi varlığını sürdürmekle beraber yapısal olarak değişime uğramıştır. Bu değişimin kendisi panoptik özün hükümlerlik alanını genişletmiştir. Hükümlerlik artışının iktidar ile olan ilişkisi ise şöyledir; “Yeni emperyalizm sürecinde teknolojinin gelişmesiyle birlikte, her şeyi bilen (omniscience), her yerde olan (omnipresent) ve her şeye gücü yeten (omnipotent) iktidar giderek bir gerçek haline gelmekte, iktidarın kurgusunun baskı ve rıza ile toplumun gerçekliği haline getirildiği bir süreç yaşanmaktadır” (Çoban, 2008, s. 116-117).

Böylece teknolojik bakış, her yerdeliği ile, kendi Tanrısal iktidarını gerçekleştirebilmektedir. Her an izleniyor, kontrol ediliyor olma hissi bakışın hükümlerliğini devam ettirmektedir. Bakışın her yerdeliği ise panoptik gözetlemenin özünün sürdürüldüğünün doğal bir kanıtıdır. Bir yandan da insanın kendisi kendi rızasıyla gözetlenme sistemine dahil olmaktadır. Böylece öznenin kendi var oluşunu yerine getirebilmesi için kameraya, dikizlenmeye ihtiyaç duyması söz konusu olmaktadır.

Kişi baskıyla değil rıza ile gözlemcinin bakışına kendini açmaktadır. Ancak bu süreci toplum içerisindeki ikili bir yapı olarak yani “gözetleyenler ve gözetlenenler” (Özarlan, 2008, s. 139) diye ele almak artık anlamsızlaşmaktadır. Küresel çaptaki gözetleme sistemine herkes bir şekilde dahil olmaktadır. Ortada artık gözetleyen ve gözetlenen bireyler yoktur.

Bizatihi insanın kendisi aynı anda her iki rolü de birden oynayabilmektedir. Bu süreçte Foucault’cu kapatılma pratiği bir zorunluluğu ve zorlamayı barındırmaktadır. Ancak 21. yüzyıl gözetleme ve gözetlenme ilişkileri, insanların rızaları üzerine kurulmaktadır.



Rıza mantığını üreten en temel sebep ise güvenlik olgusudur. Böylece mahremiyetin de bir şekliyle ortadan kalkmasına tanıklık edilmektedir. Ancak bu olguların hiçbiri bugünün dünyasında salt bir ülkeye özgü olarak yaşanmamakta aksine küresel çapta yaşanmaktadır. Bu duruma Dolgun “küresel panoptikon” (Dolgun, 2008, s. 28) demektedir. Bütün bir küreyi saran ve sarmaya devam eden panoptik bir yapı söz konusudur.

Küresel panoptik yapı içerisinde kameranın kadrajına yani görüntü alanına giren herşey bilginin nesnesi kılınarak kontrol altına alınabilmektedir. Bireysel ve toplumsal denetim dikizlemenin hükümlerinde sağlanmaktadır. Bu süreçte “...görme, bir üstünlüğün ifadesidir” (Dolgun, 2008, s. 30). Herşey görülerek ele geçirilmektedir. Böylece görmenin kendisi hem sahip olmayı hem de ifşa etmeyi barındırmaktadır (Dolgun, 2008, s. 35). Sürecin kendisi iktidarı her zaman için gözlemleyene, dikizleyene bağlamaktadır.

Görmenin kendisi iktidar açısından bilmeye karşılık gelmektedir. Bu bilme eylemi ise egemenliği doğuran şeydir. Gözetleme olgusunun modern toplumlardaki ilk karşılık bulduğu yer ise kapitalist yapı içerisindeki fabrikalardır (Dolgun, 2008, s. 77). Böylece işçilerin çalışırken verimli olup olmadıkları ya da çalışıp çalışmadıkları işveren açısından önemli bir hal almaktadır. Mesele işçilerin sadece tek bir mekana kapatılıp zorla çalıştırılmaları değildir. Buradayken verimli olup olmamalarıdır.

Çalışan insanları kontrol edecek insanların varlığına ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak çalışan insanları kontrol edecek insan sayısının çokluğu da durumun kendisini ekonomik açıdan verimsizleştirmektedir. O yüzden panoptik yapının her türlü uygulanabilirliği ve tek bir merkezi kuleden herkesin görülebiliyor olması verimlilik açısından önemli bir unsurdur.

### **2.3.3.1. Toplumsal Paylaşım Ağları**

Gözetleme, akışkanlaşan dünyanın ruhuna uygun olarak şekil değiştirmeye devam etmektedir. Bu noktada internet aracılığıyla ortaya çıkan siteler, bloglar ve toplumsal paylaşım ağları da yeni bir görünürlülük, dikizcilik alanı açmaktadır. Kameranın dikizleyeni saklayan, görünmez kılan yapısı ile internet ortamı benzerlikler göstermektedir. Bizatihi toplumsal paylaşım ağları da denetimi, gözetlemeyi ve dikizlemeyi kendi süreçleri içerisinde barındırmaktadır.

Bu yapılar içerisinde var olan kişi, görmeyi arzuladığı ve buna imkan yarattığı

kadar aynı zamanda görülmeye de izin vermektedir. Hatta görülmenin kendisini de arzuladığı söylenebilmektedir. Bir örnek olarak “facebook ortamı hem bir gözetleme, gözetim, hem teşhir alanına dönüşmüştür” (Toprak ve diğerleri, 2014, s. 70). Bu durum insanların zamanla dikizleme ve dikizlenme olgularına alışmalarına sebebiyet vermektedir. İlk başlarda garip karşılanabilecek bir durum zamanla bir var oluş biçimine dönüşmektedir. İnsanlar bakmadan ve bakılmadan yapamaz hale gelmektedirler.

Kamera insanlara bakmanın ve bakılmanın hazzını sağlayabilmektedir. Her türlü fotoğrafın da kameralar aracılığıyla çekilip yüklendiği düşünüldüğünde kamera insanların var olmalarını sağlayan en önemli araç haline gelmektedir. Görme ve görülme bağlamında bir çok sosyal paylaşım sitesinden bahsedilebilir. Instagram da kişilerin fotoğraflarını hem de kendi arzuları doğrultusunda gösterdikleri bir mecra olarak var olmaktadır.

Başka bir örnek olarak Twitter ise görünürlüğün yazısal bir form içerisinde var olduğu bir alandır. İnsanlar yazarak kendi dikizlenebilir hallerine katkıda bulunmaktadırlar. Böylece bugünün şartları içerisinde gözetimin değişen koşulları netleşmektedir. Kameralar aracılığıyla sadece bedenin gözetlendiği bir noktadan artık her türlü faaliyetin dikizlenebildiği bir sürece doğru gidilmektedir. İktidarın kendisi her türlü eylemi kendi çıkarlarına uygun bir biçimde kullanabilmektedir. Böylece paylaşımın kendisi paylaşım olmaktan çıkmakta ve yeni bir anlam kazanmaktadır.

İnsanların fiziksel var oluşlarının kaybolduğu bir zaman-mekanda şüphesiz ki görüntüler bu boşluğu kapatmaktadır. Verilmiş tek bir pozda kendince mükemmelin yakalanması ile sonsuzluğa açılan bir kapı var olmaktadır. Hep aynı kalmaya ve her daim gözükmeye dair saplantılı bir kaygı söz konusudur. Kişinin kendini, kimliğini, karakterini var kılabildiği yeni bir alan var olmaktadır. Artık, yazılardan, görüntülerden, her türlü paylaşımına kadar var olan herşey dikizlenmenin, gözetlenmenin alanındadır.

“Facebook’taki bir kişinin varoluşunun sınanması, teyit edilmesi veya onunla ilişki kurulması, her hangi bir iletişimsel eylemde bulunulması onun görseli- profil fotoğrafı- üzerinden gerçekleşmektedir” (Toprak ve diğerleri, 2014, s. 15). Böylece herşey görüntü anlamına gelmektedir. Görüntünün gösterdiklerinin dışında bir başka iktidar, sahiplik ilişkisi var ol(a)mamaktadır. Kişi sadece görüldüğünden ibaret bir hal almakta ve salt bir arzu nesnesine dönüşmektedir.

Aynı zamanda facebook bağlamında paylaşılan herhangi bir video da kişiliğin

gösterilmesinde, dikizlenmeye açılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bütün mesele “benliğin temsili/sunumu (presentation of the self)” (Toprak ve diğerleri, 2014, s. 79) olarak gözükmektedir. Mutlak bir varlık alanı olarak ortada duran şey görüntünün kendisi olunca insanlar da kendi var oluşlarını orada gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar. Bu noktada tek bir görüntü var olmayan insanı var kılabilmektedir (Orwell, 2010, s. 47). Görüntü mutlak bir Tanrısal güce doğru zamanla evrilerek şeyleri istediği gibi hem var edebilmekte hem de yok edebilmektedir.

Kendini durmadan gösteren birey aslında farkında olmadan bir başkasının egemenliğine de kendini açmaktadır. Mahremini ortaya dökerek kendi kontrol edilebilirliğini, bilinebilirliğini mümkün kılmaktadır. Eskiden firmaların ya da belirli iktidar mekanizmalarının bir şekliyle öğrenmek için çaba sarf ettiği herşey, 21. yüzyıl dünyasında insanlarca ortalığa serilmektedir. Bu durumun kendisi mahremi ortadan kalkışı ve onun da kamusallaşması anlamına gelebilmektedir. Bakışın hükümranlığında herşeyin afişe olması söz konusudur. Böylece iktidar açısından neredeyse bilinemez ve görülemez hiçbir alan ya da bilgi kaynağı kalmamaktadır.

Bilginin kendisine ulaşmak egemenler açısından eskisi kadar zor olmamaktadır çünkü bireyler bir gönüllülük ilişkisi içerisinde kendi bilgilerini ifşa etmektedirler. Buna fazlasıyla meyilli oldukları ve bugünün toplumsal şartları içerisinde bunu gerçekleştirdikleri görülmektedir. Sürecin vardığı yer ise görülmeme halinin yok olmaya eş tutulmasıdır. “Toplumsal kaygı, artık gözetlenmek değil, göz önünde bulunamamak yönündedir” (Toprak ve diğerleri, 2014, s. 152). Kameranın, görüntünün, dikizlenmenin yokluğu bireysel var oluşu ortadan kaldırma noktasına varmıştır.

Sonuç olarak, mesele, her zaman için gözetlemek ve gözetlenmek bağlamında sıkışmaktadır. Bu tarihsel sürecin neticesi ise “videor ergo sum” (Toprak ve diğerleri, 2014, s. 94) (görülüyorum öyleyse varım) ile noktalanmaktadır. Görülmek, dikizlenmek arzulanan bir şey olmaktadır. Kameraların varlığı gözetlenmenin varlığını kanıtlamaktadır. Böylece kişisel yaşamın ifşa olması bir tehdit unsuru olmaktan çıkmaktadır. O yüzden “mesele yalnızca metaya dönüşmek değil “kendini meta haline getirmek”tir” (Bauman ve Lyon, 2013, s. 40). Belirli iktidar merkezlerinin insanları zorlayarak görünür kılma hali çoktan aşılmıştır. Dikizlenmenin kendisi norm haline gelmekte ve temel sıkıntı kişinin gizlenmeye çalışması olarak algılanmaktadır.

Mesela güvenlik söz konusu olduğunda kişi, kameraların varlığını kabul etmediği takdirde güvenlikten yana bir tavır takınmadığı için insanlar tarafından

suçlanmakta ve dışlanmaktadır. Firmaların aldığı ve sakladığı her türlü veri kabul edilmediğinde ise bizatihi yaşamın kendisi yaşanmaz hale gelmektedir. Alışveriş yapmak ya da en küçük bir eylemi bile yerine getirmek imkansızlaşmaktadır. Devlet bazında konu ele alındığında ise her türlü bürokratik işlemin kaydı tutulmakta ve buna karşı çıkılamamaktadır. Bu veriler aynı zamanda devlet içerisinde farklı kurumlar arasında da gidip gelmektedir.

Yaşanmakta olan süreçler insana bir dışsallık hissi vermektedir. Müdahale etmeyen ve herşeyin yolunda gittiği gibi bir algı yaratmaktadır. Tıpkı gözlemlemenin kendisi gibi. “Gözlemleyen bakış müdahaleden sakınır: Dilsiz ve hareketsizdir. Gözlem, şeyleri oldukları gibi bırakır; ona göre, verili olanda saklı bir şey yoktur” (Foucault, 2002, s. 141). Gözlemenin, dikizlemenin kendisi kontrol odaklı olduğu için öncelikli amaç müdahale ya da cezalandırma değildir.

Gözetleyici, gözlemci, dikizci ancak bir sorun olarak düşünülen esna da kendi varlığını ortaya çıkarmaktadır. Normdan çıkılıp hukukun alanına geçildiği anda ceza ortaya çıkmaktadır. Cezanın ortaya çıkması için bilgiye gereksinim vardır. Bu bilgiyi sağlayan şey ise gözetleme sürecinin kendisidir. Böylece bazen insanlar gözetlendiklerini ancak cezanın ortaya çıkışıyla anlayabilmektedirler. Aslında hiçbir zaman unutulmayan gözetlenme olgusu zaman içerisinde alışkanlık yaratmaktadır.

#### **2.4. İKTİDAR VE GÖZETİM İLİŞKİLERİNİN ÖRNEK FİLMLER ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ: FİLM KAMERALI ADAM VE AZINLIK RAPORU**

Bu bölüm içerisinde Dziga Vertov’un *Film Kameralı Adam* ve Steven Spielberg’ün *Azınlık Raporu* filmleri ele alınmaktadır. Göz ve kamera aracılığıyla yakalanan iktidarın iki farklı tarihsel zaman dilimi içerisinde nasıl ele alındığı ve hangi farkları barındırdığını bu filmler aracılığıyla görebilmek mümkündür.

Film Kameralı Adam 20. yüzyılın başlarında kameranın hayatın her alanını kuşatabilen özelliğini göstermektedir. Hiçbir şey kameranın ve dolayısıyla insanın gözünün iktidarından kaçamamaktadır. Dolayısıyla bütün yaşamsal unsurlar birer bilgi nesnesi haline gelmektedir.

Azınlık Raporu filmi ise kameranın sağladığı iktidarın bir norm haline gelişinin en büyük göstergesidir. Film Kameralı Adam’da kameranın varlığı bir yadırgamaya sebep olurken Azınlık Raporu’nda gündelik hayatın ve toplumsal yaşamın vaz geçilmez

bir parçası haline gelmektedir. Burada ilk önce Vertov'un Film Kameralı Adam'ı sonra da Spielberg'ün Azınlık Rapor'u kameranın sağladığı iktidar bağlamında ele alınmaktadır.

#### **2.4.1. Film Kameralı Adam ve Sine-Göz**

##### **Filmin Künyesi**

**Yönetmen:** Dziga Vertov

**Senaryo:** Dziga Vertov

**Yapım Yılı:** 1929

**Oyuncular:** Yok

**Görüntü Yönetmeni:** Mihail Kaufman

**Montaj:** Dziga Vertov

**Süre:** 68 dakika

##### **2.4.1.1. Filmin Konusu**

Film Kameralı Adam Dziga Vertov'un yazıp yönettiği ve Sovyet Rusya'sında yaşayan insanların anlatıldığı, 1929 yılında yapılmış bir belgeseldir. Gündelik yaşamı herhangi bir oyuncu, dekor, ya da kurmaca olmadan kendi akışı ve gerçekliği içinde anlatmaktadır. Vertov'un amacı kurmacaya ve sanatsal olana karşı bir tavır takınarak sokaktaki gündelik gerçeği olduğu gibi göstermeye, ortaya koymaya çalışmaktır ([www.megep.meb.gov.tr](http://www.megep.meb.gov.tr), 2015).

Film, güneşin doğumundan batışına kadar bir Sovyet kentini kayıt altına almaktadır. Gün henüz yeni yeni doğmaya başlamıştır, sokaklar bomboştur. Sadece sokaklarda uyuyan evsizler vardır. Günün hızlanmasıyla birlikte insanlar şehri doldurmaya başlarlar. Otobüsler ve tramvaylar kalabalıklaşır, şehir artık uyanmıştır ve yeni bir gün daha başlamıştır.

Gündelik hayatın gösterimi bütün bir belgesel boyunca devam etmektedir. Ambulanslar, itfaiyeciler, bebekler, doğum yapan kadınlar, sokakları temizleyen çöpçüler, farklı sahalarda çalışan işçiler gösterilmektedir. Böylece Film Kameralı Adam gündelik yaşamı dikizleyerek kaydetmektedir. Bu süreçte herşeyi kayıt altına alan Film Kameralı Adamın kendisi de kayıt altına alınmaktadır. Sonuç olarak dikizleme ve dikizlenme pratiği çift taraflı olarak işlemektedir.

Lokaller, barlar, halk plajları, farklı sporlar (sırıkla atlama, gülle atma,

atletizm) görülmektedir. Bu süreçte filmin bir amacı da kameranın ya da sinemanın imkanlarını insanlara tanıtmaktır. Yer yer film içerisinde kameranın konumu ve onun göz ile olan karışık irtibatı da gözler önüne serilmektedir.

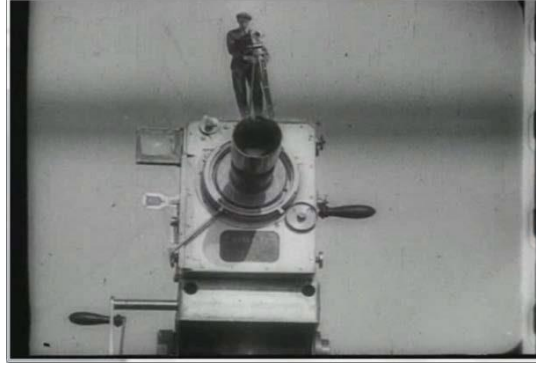
Vertov kameraya önem atfetmektedir bu yüzden onu mümkün olabilecek her yere koymaktadır. Bir trenin önüne kamerayı koyup seyircilere trenin gözünden hayatı, o anları ya da hızı gösterebilmektedir. Kameranın kendinde barındırdığı iktidarı, kudreti böylece ortaya koyabilmektedir. Toplumsal yaşantıyı, gündelik hayatı kameranın zorunlu neticesi olarak biraz daha dışarıdan ve uzaktan çekmektedir. Temel olarak film doğrusal bir hikaye akışına sahip değildir. Daha çok gündelik hayatın içerisinde olan şeylere tanıklık ederek başladığı gibi bitmektedir.

#### **2.4.1.2. Filmde Göz, Kamera ve İktidar İlişkisinin İncelenmesi**

Film Kameralı Adam hikayenin, dramının, arayazıların olmadığı deneysel bir filmidir. Bu deneysel çalışmanın amacı gerçek bir uluslar arası sinemasal dil oluşturmaktır. Oyuncuların olmayışı ve gündelik hayatın olduğu gibi gösterilmesine dair olan inanç, kameranın iktidarını ortaya koymakta ve filmin özdüşünsel yapısına katkı sağlamaktadır (Kleinhans, 2010).

Film Kameralı Adam, bir film olarak kendisi üzerine düşünen ve düşünülmesine imkan tanıyan bir yapıya sahiptir. Buradan hareketle amaçlanan şey kameranın gücünü ve her yerdeliğini ortaya koymaktır. Aynı zamanda Sovyet toplumunda var olan işçi sınıfını sinema aracılığıyla diğer işçi sınıflarına gösterip bir şuur edinmelerini sağlamaktır.

Film, Film Kameralı Adamın gösterimiyle başlar. Ardından bir tiyatro salonuna kitlelerin dolması ile müzik başlar. Kamera hayatın içerisinde yani sokaklardadır. Fakir insanlardan işçilere, boş fabrikalardan her türlü binaya kadar her şey olduğu gibi aktarılmaya çalışılır. Sokakta yaşanmakta olan hiçbir olay ya da kişi kameranın kadrajından kaçmamaktadır.



**Fotoğraf 1:** Film kameralı adam kameranın üzerinde

Filmin açılış sekansında kamera üzerinde bir adam vardır ve o adam da kameralı bir adamdır. Böylece kamerasal iktidar, kameranın kamera ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır. İlginç olan yan ise, seyircilerin de bu duruma başka bir kamera aracılığıyla bakıyor olmasıdır. Her türlü bakışın kendisi, bugünün dünyasında -20. ve yüzyıl-kamera aracılığıyla meydana gelmektedir. Görme eylemi kamera ile gerçekleşmektedir. Bu süreçte bakılan şeylerin tamamı ise kameranın ürettiği görüntüler olmaktadır. Bir karmaşa ya da paradoks olarak bakış trafiği yaşanmaktadır. Kimin kimi dikizlediği ya da kayıt altına aldığı karışmaktadır.

Filmin içindeki görüntüler tek tek hayatın içinden ve sahici görüntülerdir. Bir film stüdyosunda inşa edilmemişlerdir. Bu anlamda herhangi bir teatrallik söz konusu değildir. Hepsi o anın kendi gerçekliklerini olabildiğince barındırmakta ve kurgu azami bir biçimde kullanılmaktadır. Vertov kurgusal müdahaleyi gerçeklikten kopuş olarak değerlendirdiği için bu filmde de müdahalenin imkanlarını en aza indirmişti. Böylece elde etmeye çalıştığı şey gündelik yaşamın gerçekliğini olabildiğince yakalamaktır.

Süreç içerisinde kamera aracılığıyla göz, boş mekanlara, cansız mankenlere şahitlik etmektedir. Bir yandan da film kameralı adamın varlığından ve kamerasından habersiz insanlar, bakışın alanına çekilmektedir. Sokaklarda uyuyan ya da çalışan insanlar buna örnek olarak verilebilir. Hiç kimse gözün, bakışın, dikizlemenin, gözlemlemenin şiddetinden/ iktidarından kaçamamaktadır. Göz, kendi dikizleme ve kontrol altına alma ya da bir başka ifade ile kayıt altına alma eylemini kamera aracılığıyla geliştirmektedir. Kameranın kendinde sahip olduğu iktidar bireysel ve toplumsal hayatı kuşatmaktadır. Film kameralı adamın 'her yerdiliği'de bunun bir göstergesidir.



**Fotoğraf 2:** Gündelik hayatın içerisinde görüntüler

Film kameralı adamın kendisinin de bir kamera aracılığıyla izleniyor, dikizleniyor oluşu bir kez daha bakışın iktidarını sarsmakta ve tarafları hem dikizleyen hem de dikizlenen konumlarına oturtmaktadır.

Herşey kameralı adam sayesinde mekanik bir biçimde oluşturulmuş görüntülerin diline hapsedilmektedir. Sokağın gösterimi film boyunca devam etmektedir. Binalar, dükkanlar, cansız mankenler bile bu süreçte gösterilir. Yakın çekim aracılığıyla bir daktilonun tuşları da kameranın iktidarından kaçamaz. Boş sokaklar günün erken saatlerinde dikkati çekmektedir. O günün Sovyet Rusyası gözler önüne serilmeye çalışılmaktadır. Burada Sovyet Rusya'nın gündelik hayatı kamera aracılığıyla dinamik bir hal almaktadır.



**Fotoğraf 3:** Gündelik hayata karışabilen film kameralı adam

Sokağa çıkabilen kameranın varlığı bakışın iktidarını her yere taşımaktadır. Artık, herkesin ve herşeyin kent içerisinde gözetlenebildiği, dikizlenebildiği görüntüleri yaratan bir kamera vardır. Böylece gerçeklik –ister istemez- kontrol altına alınabilmekte ve istenildiği gibi kurgulanabilmektedir. Vetov'un amacı bu durumdan uzaklaşmak olsa



da kendisi de bundan kaçınmaz. Sonuç olarak kamera aracılığıyla elde edilen görüntüler ile insanın panoptik Tanrısallığı ilan edilmektedir.



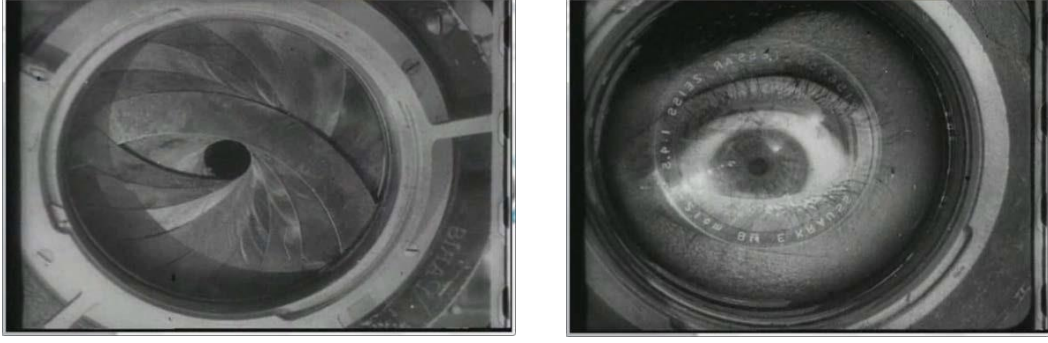
**Fotoğraf 4:** Trenin altından ve önünden yapılan çekim

Panoptik iktidarın özü, kendini kameranın varlığı ile hayatın her alanında ‘akışkan gözetim’e imkan tanıyacak şekilde yeniden var etmektedir. Kameranın yeni bir bakış imkanı yarattığı ve insanın kendisine Tanrısalsal bir özellik kazandırdığı aşıkardır. Bakışın kamera aracılığıyla yakalanan her yerdeliği, zaman-mekan boyutlarının aşılmasına imkan tanımaktadır. Bir diğer taraftan da kamera aracılığıyla var oluş, Foucault’cu normalleşmeyi/ normu doğurmaktadır.



**Fotoğraf 5:** Kameranın kamerayı görüntü alanına dahil etmesi

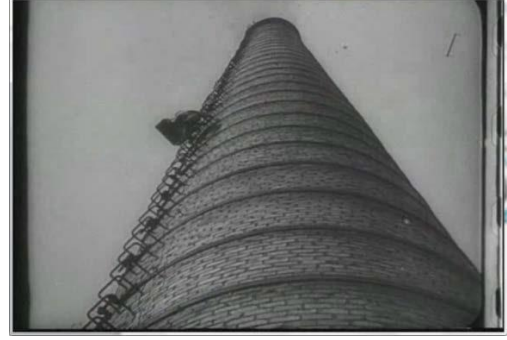
Gündelik yaşam içerisinde varlığını sürdüren kamera yer yer insanların özel yaşamlarına dahil olmaktadır. Yatak odalarına, çalışma alanlarına girebilmektedir. Kamerasal iktidar zoom yapabilme özelliği ile şeylere daha yakından bakabilme özelliğine de sahiptir. Yeni bir bakış pratiğini yaratan kamera, biyolojik gözün iktidarını, özelliklerini aşabilmektedir. Böylece Vetov’un “Sine-Göz”de belirttiği üzere insanın biyolojik gözünün yerini almakta olan yeni bir göz olarak film kamerasından söz edilebilir.



**Fotoğraf 6:** Kusursuz göz olarak kamera

Kameraya kamera aracılığıyla yapılan çekimler bakış trafiğini karıştırmakla birlikte kameranın göz olarak konumlandırılışını ifşa etmektedir. Fotoğraf 6’da solda bulunan fotoğraf ise tam da insan gözüne benzer yapıyla kamera göz ilişkisini kurmaktadır. Bu noktada kendi yetilerini kusursuzlaştırabilmiş bir kameradan bahsedilebilmektedir. Sağdaki fotoğraf ise kameranın gözün yerini almasını tam da makinenin içerisinde bulunan bir göz ile ortaya koymaktadır. Ancak burada bakış trafiğinin karıştığı da aşık bir durumdur. Kameranın içerisinde görünen göz aslında kameraya bakan bir gözdür. Bu süreçte bütün olup bitenleri çeken ise gene bir kameradır. 20. ve 21. yüzyıl gözetlemesinin ruhuna uygun bir biçimde kimin kimi izlediği karışmakta ve gözetlemenin kendisi akışkan bir form almaktadır. Sabit duvarlar içerisindeki klasik Panoptik gözetleme mantığı değişmekte ve hayatın her alanını kuşatan kameralar var olmaktadır. Bu durum ise gözetleme mantığının her yerdeliğine ve anlığına işaret etmektedir. Böylece gözetimin kendisi hayatın hızına ayak uydurarak akışkan bir hal almaktadır.

Fotoğraf 6’da sağdaki karede kameranın gözü insan gözü olmaktadır. Buradaki gözün kameranın ardındaki göz mü yoksa ona bakan bir göz mü olduğu her halükarda önemsizleşmektedir çünkü kameranın önünün kapanmasıyla birlikte, zorunlu olarak göz de kapanmaktadır. Böylece kameranın gözü, insanın gözüne muktedir bir konumdadır. Zaten Vertov kameranın gözünü insanın gözünden daha üst bir konuma yerleştirmektedir. Sonuç olarak kamera aracılığıyla yakalanan iktidar da mesafe, zaman ve mekan olgusu ortadan kalmakta ve kameranın iktidarı her yeri kuşatabilecek bir seviyeye gelmektedir.



**Fotoğraf 7:** Tepedeki göz

Kamera özellikle film kameralı adam aracılığıyla yüksek yerlere çıktığında bu durum onun bakışa kontrol amaçlı tanıdığı imkandan kaynaklanmaktadır. Dikizleme olgusu yüksek yerlerde tüm kent alanını sarmakta ve her yeri kuşatmaktadır. Burada ortaya çıkan gözetleme mantığı ise görülenleri Foucault'cu norm seviyesine çekmektedir.

Gündelik hayatın gösterimi sabahın erken saatleriyle birlikte başlamıştır. Bu süreçte kamera toplumsal hayatın her anını kayıt altına almaya devam etmektedir. İtfaiyecilerden, polislere, tramvaylara, çöpçülere kadar herkes görüntülenmekte ve kayıt altına alınmaktadır. Bu durum ise yeni bir gözetleme pratiği doğurmaktadır. Bir diğer yandan da toplumsal hayatın içerisinde kameraya çekildiğini anlayan insanlar, bu durumdan –kameranın varlığından- rahatsızlık duymaktadırlar.



**Fotoğraf 8:** Film kameralı adam her yerdedir

Film kameralı adam, hayatın her anını ve alanını kuşatabilmektedir. Bu süreçte ilginç olan durum ise bir başka kameranın film kameralı adamı çekiyor oluşudur. Kameranın bu hareket kabiliyeti ise o dönem -1920'ler- itibariyle kameranın iktidarına büyük bir imkan yaratmıştır. Sokaklar, pazarlar, işyerleri kayıt altına alınmaya devam edilmektedir. Böylece kameranın hareket kabiliyeti ile gözetleme pratikleri de değişime uğramaktadır.



**Fotoğraf 9:** Bütün bir kenti bakışın iktidarına açan kamera

Gündelik hayatın kayıt altına alınması ve gösterimi devam etmektedir. Panjurlarını açan kadınlardan dükkanlarını açan erkeklere kadar herkes dikizlenme

kültürünün bir parçasıdır. Bu noktada kamera Tanrısal iktidarını merkezi ve tepe noktalara yerleştirerek adeta gözünden bir şeylerin kaçmamasını istemektedir. Böylece panoptik dikizleme mantığının verimliliğe dayanan özü kamera ile birlikte gelişmektedir. Tek bir kamera bir insanın yapabileceğinden daha fazlasını yapabilir hale gelmektedir. Aynı zamanda görüntülerin kayıt altına alınabilmesi belleğin yeni bir formu olarak gözükmemektedir. İktidar açısından mesele, sadece içinde bulunulan anın gözetlenmesi olmaktan çıkmakta ve geçmiş olarak adlandırılabilir şeyler de var olmaktadır. Kayıt altına alarak yeniden bazı şeyler izlenebilmekte ve üzerinde egemenlik kurulabilmektedir.



**Fotoğraf 10:** Film kameralı adam her yerde ve hayatın farklı bir hızını yakalamaktadır

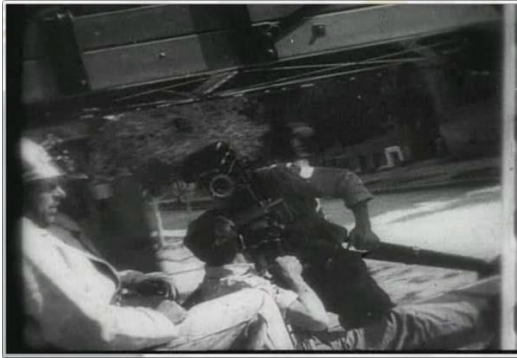
Bu sefer hayatın içerisine bir araba ile katılan film kameralı adam, yaşamın hızına ayak uydurmaya çalışmaktadır (Vertov, 2007, s. 314). Trenin, arabanın ve herşeyin üzerinde kendine yer açabilen ‘mutlak kamera’ söz konusudur. Ancak bir kez daha onu da çeken farklı bir kamera söz konusudur. Panoptik dikizlemenin hıza, zamana, mekana göre yeniden ele alınması ve zamanla değişime uğramasının kesin delili, kameranın varlığıdır. Kamera aracılığıyla sağlanan yeni bir gözetleme, dikizleme pratiği söz konusudur. Arabanın ya da bisikletin üzerinden yapılan çekim de böylece farklı bir bakışı, dikizleme pratiğini ortaya koymaktadır. Elde edilen görüntüler hız unsurunu da bir problem olarak aşmakta ve yardımcı araçlar vasıtasıyla gündelik gerçekliğin farklı bir boyutunu yakalayabilmektedir.



**Fotoğraf 11:** Silah gibi gündelik hayatı tehdit eden bir unsur olarak kamera

Kameranın iktidarı her şeyi gözetleyebileceği bir noktadan şehri kuşatmakta ve yaşamakta olan bütün süreçlerin üzerinde kendi varlığını hissettirmektedir. Gündelik hayatın gösterimiye bir yandan devam etmektedir. Evlenen, boşanan ve mezar başında ağlayan insanlar vardır. Hayatın her alanı kameralar aracılığıyla kuşatılmaktadır. Doğum gibi bir an dahi kameranın bakışından kurtulamamaktadır. Gözetimin muhtemel ilk akışkanlaşmasını sağlayan şey kameradır. Klasik panoptik söylemdeki katı duvarlar ve onların içerisinde gözetlenen insanlar artık değişime uğramaktadır. Hayatın her alanı/ mekanı ve anı/ zamanı, film kameralı adam sayesinde bakışın, dikizlemenin hükümranlığına açılmaktadır.

Kamera ile yaşamakta olan olaylara müdahil olunamamaktadır ve onun yerine şeyler belirli bir mesafeden kayıt altına alınmaktadır. İtfaiye ve ambulans araçlarıyla birlikte hareket eden bir kamera söz konusudur. Ancak görüntü yaratmanın temel açmazlarından biri, yaşamakta olan sürecin dışında kalmaktır. Sadece izlemeye ve kayıt etmeye dayalı bir tavrı barındırmaktadır.



**Fotoğraf 12:** Görülen film kameralı adam

Kimin kimi iktidar alanı kıldığı yer yer karışmaktadır. Kameranın varlığı bir

başka kamera ile teyit edilmekte ve herkes -iktidar koltuğunda oturan film kameralı adam da- gözetlenebilmekte, dikizlenebilmektedir. Kamera gündelik olanı seyir etmeye, kayıt etmeye film boyunca devam etmektedir ve bu sefer de kadrajın alanına plajlar, sahiller girmektedir. Yüzen, spor yapan insanlar vardır. Eğlenen, lunaparkta oynayan ve motorla yarış yapan insanlar da bir diğer yandan kameranın hükümranlığında hayatlarına devam etmektedirler.



**Fotoğraf 13:** Gerçekliğin içerisindeki ve perdedeki film kameralı adam

Film izleyicisinin algısının kırıldığı anlar vardır. Hem film içerisinde film kameralı adam gözükmektedir hem de sinema salonunun perdesinde. Aynı zamanda sinema salonunun da onu izleyen insanlar vardır. Filmi dışarıdan izleyenler ise filmi izleyen insanları izleyebilmektedirler. Aynı zamanda film kameralı adamın kendisi de kayıt etme eylemini gerçekleştirmektedir. Dikizleme pratikleri tam anlamıyla herkesin dikizlediği ve dikizlendiği bir evreye doğru sürüklenmektedir. Bu noktada insan hem aktif olarak bakma eylemini yerine getirmekte hem de bakılan olarak pasifliği sürdürmektedir. Her iki eylem iç içe geçmiş durumdadır.



**Fotoğraf 14:** Toplumun üzerindeki hayalet gibi kameralı adam

Yeni bir gözetleme pratiği olarak kamera, görünmekle birlikte görünmez bir konumdadır. Hayaletimsi var oluşu onun hem var olduğunu hem de var olmadığını imlemektedir. Buradaki temel mesele kameranın varlığının kabul görerek bir norm

haline gelmesidir. Böylece kamera fark edilmeyecek bir konuma gelerek hayaletimsi bir rol kazanır.

Panoptik gözetlemenin mantığı ise işlemeye devam etmektedir. Görünmeden görme eylemi, kameranın bugünün -21. yy- gündelik hayatını kuşatması ile fark edilmeyecek bir noktaya gelmiştir. Belgeselin sonunda ise çekim süreleri kısaltılmış görüntüler, insanın algısını ortadan kaldırmakta ve sadece maruz kalan konumuna indirgemektedir. İnsanın gözü yani biyolojik göz aciz kalmaktadır. Bu durum kameranın iktidarını farklı bir açıdan ortaya koymaktadır. Kamera görüntüleri istediği kadar hızlandırabilmekte ve farklı anlamlardaki görüntüler üst üste bindirilebilmektedir.

#### **2.4.2. Azınlık Raporu ve Akışkan Gözetim**

Bu bölümde Steven Spielberg'ün Azınlık Raporu filmi akışkan gözetim bağlamında ele alınmaktadır. Kamera hayatın her alanını ve anını kontrol edebilmektedir. Bir norm haline gelen kameralar gündelik yaşantının ve toplumsal hayatın vaz geçilmez bir unsuru haline gelmekte ve yadırganmamaktadır.

Bakışın iktidarı akışkanlaşarak her yeri kuşatmaktadır. Aynı zamanda teknolojik ilerlemeler farklı gözetleme pratiklerine de imkan tanımaktadır. Mesela kameralar sadece dikizleme eylemini gerçekleştirilmekte aynı zamanda göz taraması yaparak kişileri tanıyabilmektedir.

#### **Filmin Künyesi**

**Yönetmen:** Steven Spielberg

**Senaryo:** Scott Frank, John Cohen

**Yapım Yılı:** 2002

**Oyuncular:** Tom Cruise, Max Von Sydow, Colin Farrell, Samantha Morton

**Müzik:** John Williams

**Görüntü Yönetmeni:** Janusz Kaminski

**Montaj:** Michael Kahn

**Süre:** 145 dk

#### **2.4.2.1. Filmin Konusu**

Azınlık Raporu filmi bir kadının kendi evinde kocasını aldattığı sahne ile başlamaktadır. Ancak bu yaşanacak olayı önceden gören üç tane kahin vardır. Yıl 2054



olmuştur ve bu kahinlerin görevi cinayetleri önceden görmektir. Bunun için Önsuç Departmanı (department of precrime) kurulmuştur. Kurum, cinayet olayından belirli bir süre önce haberdar olmakta ve böylece olaylara müdahale edebilmektedir.

Olayların görüntülerini yaşanmadan önce izleyen John (Tom Cruise) ve ekibi, bütün teknolojik imkanları kullanarak olaylara müdahale ederler. Filmin ilk cinayet vakası olarak gerçekleşen aldatılma hikayesinde cinayetin işlendiği yer bulunmaya çalışılmaktadır. Bu süreçte görüntüler incelenmektedir. Ancak cinayette olayın gerçekleştiği yerin bulunmasında sıkıntı yaşanır. İlk yasak aşk cinayetine son anda müdahil olunmuştur. Cinayeti gerçekleştireceği düşünülen kişi ise olayı gerçekleştiremeden tutuklanır.

Ardından John bir gece yarısı sokak satıcısından uyuşturucu alır. Mutsuz bir adamdır çünkü çocuğunun ölümünde payı olduğunu düşünmektedir ve sonuçta yuvası dağılır. Bir gece vakti evinde çocuğunun ve karısının üç boyutlu görüntülerini izler. Aynı görüntüleri onlarca kez izlediği anlaşılır çünkü cümleleri ezberlemiştir.

Ardından üç kahinin yaşatıldığı tapınak gösterilir. Kadın kahinin adı Agatha'dır. Diğerleri ise ikiz ve erkek olan Arthur ve Dashiell'dır. İnsandan daha üstün özelliklere sahip olan kahinler aracılığıyla Önsuç Programı tam altı yıldır kusursuz bir biçimde çalışmaktadır. Bu süreci kontrol etmek için atanan ajan (Collin Farrel) ise sistemde hata arayan bir tavra sahiptir. Oradaki Tanrısalıktan kuşku duymaktadır.

Kahinlerden biri John'u tapınakta iken yakalar ve böylece bazı olaylarda eksik kahin görüşlerinin olduğu ortaya çıkar. Bir gün gene cinayet vakası yaşanacağı haberi gelir. Ancak bu sefer John Anderton kendi işleyeceği cinayeti görmüştür. Bu durum onu şok eder ve olayı gizlemeye çalışarak kaçır. Ardından ajan ve diğer görevliler John'un peşine düşerler.

John kendisi hakkındaki kehanetin yanlış olduğunu düşünmektedir. Sistemin kendi içinde bazı hatalar verebileceğini öğrenir. Kendi geleceğinin farklı olabilme ihtimali için Azınlık Raporu'na ihtiyaç duymaktadır. Ancak o da kahinlerin içindedir ve geri yüklenmesi gerekmektedir. John bu bilgiyi elde edebilmek ve yakalanmamak için gözlerini değiştirir.

En sonunda yüzünü de bir süreliğine değiştirebilen John, tapınağa girip en yetenekli kahin olan Agatha'yı kaçıtır. Agatha'nın ona film boyunca sorduğu bir soru vardır; "Görebiliyor musun?". John bu süreçte kaçışını Agatha ile birlikte

sürdürmektedir.

John öldürdüğünü gördüğü adamın yanına gitmektedir. Kendisi hakkında herhangi bir Azınlık Raporu olmadığını öğrenir. Ancak John gene de tanımadığı bir adamı öldürmeyeceğine inanmaktadır. O yüzden olayın ve adamın peşinden gitmektedir. Agatha ise ona herşeyi bırakıp gitmesini söylemektedir. John'un yakaladığı kişi, oğlunu kaçıran adamdır. John en sonunda kahine haklı olduğunu ve alternatif geleceğinin olmadığını ifade ederek adamı öldüreceğini söyler.

Ancak John bir tercih yapar ve adamı öldürmekten vaz geçer. Onu tutuklar ama adam böyle yaparsa ailesinin hiçbir şekilde para alamayacağını söylemekte ve John'dan kendisini vurmasını istemektedir. John bu planı kimin hazırladığını sorar ancak adam bilmemektedir. En sonunda John'un elindeki tabancayla kendini vurdurtur. Altı yıl aradan sonra ilk kez bir cinayet işlenmiş olur.

Yaşanan süreç içerisinde Anne Lively adlı bir cinayette eksiklik olduğu anlaşılır. Biri cinayet işleyip, kaçmıştır. Anne Lively ise Kahin Agatha'nın annesidir. Her şeyin başındaki adam olarak Lamar, Anne Lively cinayetini çözen ajanı öldürür. Böylece olayı kurgulayan kişinin kendisi olduğu belli olur.

John Anderton ve Agatha daha fazla kaçamayıp yakalanırlar. Karısı ise John'un dediklerine inanmaktadır ve John'u hapisten kurtarır. Bir balo akşamı Lamar'ın işlediği suç ortaya dökülür. Agatha'yı elde edebilmek için onun annesi Anne Lively'yi kendisi öldürmüştür. Ancak suçun üzerini örtmüştür. Bu süreçte yeni bir kırmızı top gelir ve öldürülecek kişi olarak John'u gösterir ve öldüren de Lamar'dır. Ancak Lamar özür dileyip kendini vurur.

Altı yıl sonra önsuç programı iptal edilmiş olmakta ve bütün mahkumlar ise affedilmektedir. John karısıyla bir araya gelir ve karısı hamiledir. Agatha ve ikizler ise gizli bir yere transfer edilirler. Film mutlu bir sonla bitmektedir.

#### **2.4.2.2. Filmde Göz, Kamera ve İktidar İlişkisinin İncelenmesi**

Azınlık Raporu filminin kendisi teknolojik gelişmelerin aracılığıyla iktidar olgusunun gündelik hayatı nasıl kuşattığını göstermektedir. Bu süreçte artık dijital teknolojiye de geçilmiştir. İnsanların yaşamı her türlü yeni araçlar vasıtasıyla izlenmekte, gözetlenmektedir. Kameralar ise klasik konumlarını sürdürmekle beraber etkinliklerini arttırmaktadırlar. Ancak zaman içerisinde yeni gözetleme pratikleri de ortaya çıkmaktadır.



**Fotoğraf 15:** Filmin başındaki cinayeti izleyen kahinin gözü

Elde edilen dijital görüntülerle istenildiği gibi oynama yapılabilmektedir. Dijital teknoloji ile birlikte gerçeklik ve manipülasyon farklı anlamlar kazanmıştır. Burada gerçeklik en üst seviyede bir gerçekliğe ulaştırılmaya çalışılırken manipülasyon da devreye girmektedir (Erus ve Künüçen, 2010, s. 281). Burada dijital görüntüler ileri geri düzenlemesinden görüntülerin içine girilebilmesine kadar bir çok imkan sunmaktadır.

Aynı zamanda dijital görüntüler parçalarına ayrılabilen ve sistemle eş zamanlı olarak eşlenip görüntülerdeki kişilerin kimler olduğu ve daha özel olarak bu kişilerin bütün bilgileri gözler önüne serilmektedir. Panoptik gözetleme, dikizleme mantığı kendi varlığını mutlaklaştırmaktadır. Görüntüler sadece elde edilip üzerine konuşulan şeyler olmaktan çıkmakta ve görüntünün kendisi her türlü bilginin kaynağı olmaktadır.

Panoptik gözetleme yerini akışkan gözetime bırakarak gözetleme pratiklerini teknoloji odaklı bir hale getirmiştir. Teknolojik gelişmişlik hali cinayetsiz bir dünyayı düşünmeye kadar varabilmiştir. Bu noktada Önsuç Programı denetiminde bulunan Columbia bölgesinde cinayet oranı %90 düşmüştür. Bir diğer yandan da Önsuç Programı'nın pazarlanması 'güvenlik ve özgürlük' söylemleri üzerinden yapılmaktadır. Bu noktada devletin kendisi ya da bu programa sahip olanlar egemenlik alanlarını genişletme işlemini zorla değil insanların rızası ile elde etmeye çalışmaktadırlar. Orwell'ci gözetim mantığı böylece başka bir sistemde tahakkuk etmektedir. Kimse baskı ya da zorlama yolu ile değil kendi istekleri doğrultusunda denetlenme pratiklerini tercih etmektedirler.

Dünyanın daha tehlikeli bir yer olduğu söylemi üzerinden güvenlik, vaz geçilmez bir unsur olarak sunulmaktadır. Aynı zamanda cinayet oranlarında yaşanan

olumlu değişimler insanları bu programı kabul etmeye zorlamaktadır. Bütün yaşamsal alanlar Önsuç Programı'nın reklamları ile de donatılınca insanlar bu maruz kalma eyleminin neticesinde programı olağan karşılamaya başlamaktadırlar. Zamanla programın varlığını kabul eden insanların yanında muhalif ses çıkarmak ise imkansız bir hal almaktadır. Programı kabul etmemenin kendisi 'normalin ve normun' dışına çıkmak anlamına gelmektedir. Kişinin kendisinin cinayetden ve kaostan yana bir tavır takındığı düşünülür hale gelecektir.

Teknolojik gelişmelerin neticesi olarak artık her yerde insanları ya da suçluları belirlemek için göz taraması yapılmaktadır. Ancak muhalif var olma biçimi kendine de teknolojik gelişmelerin ışığında yeni bir alan açmaktadır ve bu alan gözlerin değiştirilebilmesidir.



**Fotoğraf 16:** Teknolojik imkanlar yaşanmışlıkları dosyalamaktadır

John üç boyutlu bir biçimde kendi çocuğuyla ve eşiyle irtibata geçebilmektedir. Kayıt altına alınmış görüntüler onlarca kez hem de teknolojik gelişmelerle doğru orantılı olarak oynatılabilmektedir. Bu yeni biçim, gözetleme pratiklerinin sahicilik olgusunu radikalleştirmektedir. John ayağa kalkıp eşine ve çocuğuna dokunabilecek seviyede bir ilişki kurabilmektedir. Böylece kişisel yaşamın kendisi mutlak biçimde kayıt altına alınabilmektedir. Bu durum sadece kameralar aracılığıyla değil aynı zamanda göz taraması, beden ısısının algılanması gibi yeni gözetleme ve iktidar pratikleriyle sağlanabilmektedir. Fotoğraf 16'da kayıt altına alınmış olan şeylere bakıldığında; Sean'ın 4. yaş günü, Lara ve John, Sean evdeyken gibi kayıtlar vardır.

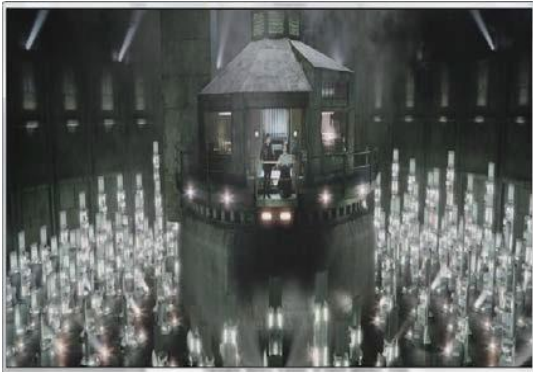


**Fotoğraf 17:** Kahinlerin suçları önceden gördükleri tapınak

Kahin olgusu gözetleme, dikizleme pratiklerinin mutlak bir Tanrısallık seviyesine çekilme çabalarının bir sonucudur. Gözün gözetleyebilme olgusu değişime uğrayarak zaman ve mekan kalıplarını aşmaktadır. Böylece geleceği görebilme özelliği iktidarın egemenlik alanlarını oldukça genişletmektedir.

Klasik panoptikonun özü suç olduktan sonra suça müdahale etmek değildir. Asıl amaç bakışın hükümranlığının içselleştirilerek suçun ortaya çıkışını engellemektir. Kahinler üzerinden geleceğin görülebilmesi durumu panoptik gözetleme mantığının ileri derecede uygulanmış halidir. Kişilerin kendisi Önsuç Programı'nın farkında olarak cinayet işleme eyleminden uzak duracaklar ve aynı zamanda da sistemin kendisi olay meydan gelmeden önce müdahale edebilecektir.

Bakışın, gözetlemenin iktidarı kamerayı ve insanın gözünü aşmış durumdadır. Klasik gözetleme mantığı yaşanmakta olan zamanı baz alırken, geleceği görebilmekle birlikte gözetleme olgusu şimdiki zamanı aşmaktadır. Bir diğer taraftan dijital olarak kayıt altına alma özelliği ile görüntüler üzerinde istenildiği gibi oynanabilmekte ve yaşanacak olan olaylar derinlemesine bir biçimde ele alınabilmektedir.



**Fotoğraf 18:** Hapishanede zihinler ele geçiriliyor

Suçlular tek tek bir kapsülün içerisine hapsedilmekte ve hareket halinde olabilmeleri söz konusu olmamaktadır. İnsanlar ve onların bedenleri mutlak kapatılma ile karşı karşıya kalmaktadır. Kafalarına takılmış olan teknolojik aygıt ise bu kapatılmanın cezai yönünü oluşturur. Artık panoptik gözetlemenin mantığı hapishane açısından değişime uğramıştır. Bireylere en küçük bir şekilde dahi yaşam alanı bırakılmamakta ve tamamen dondurulmuş, hareketsiz bir halde tutsak edilmektedirler.

Gözetlemenin her yerdeliği ve akışkan mantığı, klasik panoptik söylemin ortaya çıktığı yer olan hapishane açısından değişime uğrarken bütün bir toplumsal hayatta da karşılığını genişletmektedir.



**Fotoğraf 19:** Teknolojik gelişmişlik

Teknolojinin varlığı bütün bir yaşamsal alanı kuşatmaktadır. Her yer akıllı reklamlarla, panolarla, arabalarla, ekranlarla doludur. Böylece panoptizm toplumu her geçen gün kendi alanını genişletmektedir. Devletin ve ticaretin her türlü mesajı kitlelere anlık olarak sunulmakta ve hatta bu durum bir saldırı olarak bile gözükebilmektedir (Başaran, 2007).

Mesela John'un tehlikeli biri olarak aranması sürecinde metroda gazete okuyan kişi, haberlerin güncellenmesiyle karşısında oturan adamın tehlikeli olduğunu hemen öğrenebilmektedir. Aynı zamanda kullanılan silahlar da güçlendirilmiş ve özellikleri geliştirilmiştir. Kurşun atmak yerine daha farklı bir sisteme sahiptirler.

Kameraların temel kayıt yapma, dikizleme işlemleri değişime uğramakta ve daha akıllı hale gelen kameralar, insanları gözlerinden tanıyabilmektedir. Bu durum sadece çok gizli ve güvenliği yüksek alanlar için gerekli bir yapı değildir. Herhangi bir metro istasyonunda dahi bulunabilmektedir. Böylece normal olanın yani normun dışına çıkmış olanın hemen yakalanabilmesi söz konusudur.



**Fotoğraf 20:** Göz okuyan kameralar

İktidar teknolojik yenilikler aracılığıyla kendi kudretini mutlaklaştırmaktadır. Göz taraması gündelik hayatın rutininin bir parçası olduğunda insanlar artık onu fark edememekte ve bu durum alışkanlık yaratmaktadır. Toplumsal hayatın akışkanlığının artması ile buna uyum gösteren yeni gözetleme, dikizleme pratikleri ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda modern kentlerin kendisi panoptizmin en iyi görülebileceği alanlardır.

John'un takip edildiği süreçte termik tarama yapılabilmektedir. Nabızı ve gözü olan her şey dikizlemenin konusu, nesnesi olabilmektedir. John'un yerinin bulunabilmesi bir tarafıyla çok kolay olmaktadır. Panoptik kültürün içerisinde kaçmak ve görülmekten sakınmak neredeyse imkansız bir hal almaktadır.

Bazen hız olgusundan dolayı takip edilenler sadece kişinin bıraktığı veriler olabilmektedir. Saat kaçta nerede ne yaptığından ne yediğine kadar her şey dikizlenebilmektedir. Yeni dikizleme pratiği yeni bir gözetleyici tipini de kuşkusuz ki doğurmaktadır. Hayatın her alanına ve anına karışan aktif bir gözetleme, dikizleme durumu söz konusu olabilmektedir.

Ancak teknolojik panoptizmin kendisi her ne kadar kesinlik söylemi içerisine otursa da, film bağlamında Önsuç Programı'nın hata yapabilme ihtimali herşeyi alt üst edebilmektedir. Sistemi icat eden kişi bunu açıkça söylemekte ancak bunu kimse bilmemektedir. Bazı insanların geleceklerinin farklı olabilme ihtimali vardır. Bu durum ona inanmış olan John ve toplum açısından büyük bir sıkıntı yaratmaktadır.



**Fotoğraf 21:** Tasarlanmış ve gerçek olmayan üzüm asması

Bütün yaşamsal alanlar da gerçeklik tartışmalı bir hal almaktadır. Üzüm asması, sarmaşıklar bile tasarlanmış bir hibrit olabilmektedir. Asmalar güvenlik görevi görmektedir. Doğal ve gerçek sandığınız herşey aslında gözetleme, dikizleme kültürünün bir parçası olabilmektedir.



**Fotoğraf 22:** Akıllı örümcekler

John'u bulabilmek için binaya salınan akıllı örümcekler göz taraması yapabilmektedirler. John bu süreçte gözlerinden yeni ameliyat olduğu için gözlerini açamamakta ve eğer 12 saatten önce gözlerini açarsa kör olacaktır. Ancak akıllı örümcekler binada oturan insanları tek tek vücut ısılarına göre bulmaktadır. John da vücut ısını ortadan kaldırabilmek için kendini buzlu bir küvete sokar. Ancak gözetleme pratiğinden bir şekliyle kaçış yok gibi gözükmektedir ve sonuç olarak örümcekler John'u bulur. Ancak gözlerini kontrol ettiklerinde aradıkları kişinin o olmadığını zannederler.

Bu sahnede önemli bir olay yaşanmaktadır. Örümcekler binaya girdiklerinde hiç kimse onların varlığına tepki göstermemekte ve insanlar hayatlarını bir anlığına dahi



olsa da askıya alabilmektedirler. Sonrasında ise yaşamlarına kaldıkları yerden devam etmektedirler. Herkes yaşanmakta olan süreci bir şekilde kabullenmiştir. Ancak sadece çocuklar duruma biraz tepki göstermiştir (Değirmen, 2015).

Peki, neden bunlar kabul edilmektedir? Çünkü iktidarın ve toplumun inandığı bir tür şeffaflaşma yakalanmak istenmektedir. Herkesin herkesi gördüğü ve her şeyin kontrol altına alınabildiği bir yapı (Kutluay, 2008).

John ise yüz taramalarından ve kameralardan kaçabilmek için yüzünü de bir süreliğine değiştirebilecek ilaç kullanır. Film bu sahnelerde aslında şunu söylemektedir; kontrol odaklı dikizleme kültürü her ne kadar kendi gücünü artırsa da her zaman için muhalif bir var oluş biçimi söz konusudur.



**Fotoğraf 23:** Simülasyon evreni

Gerçekliğin yitirilmesini sağlayan teknolojik ilerleme, simülasyon evrenleri inşa edebilmektedir. İnsanların kendi Tanrısallıklarını inşa ettikleri ve mutlak anlamda kontrol edebildikleri bir mekan söz konusudur. Herşeyin kurgulandığı ve gözetleme pratiğinin en üst seviyeye çıktığı yeni bir durum söz konusudur.



**Fotoğraf 24:** Tutuklama aleti

İnsanların tutuklandıkları aletler de, gözetleme mantığı doğrultusunda değişime uğramaktadır. Kişinin kelepçe aracılığıyla tutuklanmasında her an tepki koyabilmesi ve kaçışı söz konusu iken teknolojik bir araçla tutuklanmasının neticesinde artık neredeyse mutlak kapatılma söz konusu olmaktadır. Tutuklama aleti kişinin kafasına takılan ve onu bayıltan özel bir araçtır.

Sonuç olarak, filmin vardığı yer, aslında kör bir uyuşturucu satıcısının ağzından dökülmektedir: “Körler diyarında tek gözlü adam kraldır”. Böylece bütün bir toplumun körleştiği, normalleştiği noktada Orwell’ci gözetim ortaya çıkmaktadır. Kitlelerin ikna ve rıza ile sistemi sürdürdüğü bir durum söz konusudur.

### **3. GÖZ VE KAMERA BAĞLAMINDA SİNEMADA BAKIŞ VE SEYİRCİNİN KONUMU**

#### **3.1. SİNEMADA BAKIŞ VE SEYİRCİNİN KONUMLANDIRILMASI**

Sinema öncelikli olarak bir bakış pratiğini kendinde barındırmaktadır. Bakış sinema açısından olmazsa olmaz bir unsur olarak hayati öneme sahiptir, çünkü sinema görme ile ilişkili zorunlu bir formata sahiptir. Sinemasal açıdan bakışın konumlandırılması aynı zamanda seyirciyi de konumlandırmak demek olduğu için tercih edilen bakış açısı her halükarda ahlaki bir düşünceyi de dışa vurmaktadır. Bakış sinemada kamera aracılığıyla elde edilen bir unsur olarak seyirciye nereye ve nasıl bakması gerektiğini öğretmektedir. Bu süreçte kadının ve erkeğin konumlandırılması ve gösteriliş biçimleri de önem kazanmaktadır.

Kadın ya da erkek, şu ana kadar farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Ancak sinemasal temsil içerisinde belki de en basit şekliyle kadın, erkeğin bakışının hükümranlığında ve nesneleştirilmiş bir biçimde gösterilmektedir. Kamera aracılığıyla kadını bir ‘arzu nesnesi’ olarak konumlandırmakta ve bu durum erkeği baz alarak yapılmaktadır. Böylece kadın arzu sahibi olmayan cins olarak nitelendirilirken sadece başka bir arzunun nesnesi olabilmektedir. Erkek ise hiç şüphesiz ki arzulayan konumuna itilmektedir. Kadının bu süreçte nesneleşmesi bakışın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakış ise kameranın bakışının ya da konumlandırılışının sonucudur. Kadının bu süreçteki rolü ise sadece bakılan olarak pasifize edilmektir.

“Kadının cinsel nesne olarak sunulduğu, sinemanın icadıyla başlar ve artarak devam eder” (Akbulut, 2008, s. 82). Akbulut’un bu ifadesi yanlış bir zemine oturmaktadır, çünkü sinema kadının nesneleşmesi sürecini küresel çapta yaygınlaştırmış ve arttırmıştır. Ancak kadının nesneleşmesi şüphesiz ki sinemanın icadıyla başlamamıştır. Bunu daha önceleri Batı resim sanatında görebilmek de mümkündür (Berger, 2012, s. 47). Ancak şüphesiz ki kadının sinemadaki temsili “... (eril) göze hitap edecek biçimde özel düzenlenmiş mizansenlerle, kamera açılarıyla davetkar ve erotik bir biçimde yansıtılır” (Kirel, 2012, s. 228). Kadının nesneleşmesi sinema açısından ustalıklı bir biçimde kurgulanmaktadır. Özellikle güzel kadın oyuncular ve onlara yapılan yakın çekimler sinemada kadının erkeğin arzusunun nesnesi olduğu anlamına gelmektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 221). Burada kadınlar her zaman için erkeğin arzusunun temsil etmektedir. Arzu her zaman için kendinde egemenliğe

dair bir ilişkiyi barındırmaktadır.

Sinema perdesindeki kadınların var oluş biçimleri, genellikle erkeğin arzusunun karşılığı olarak salt bedene indirgenmelerine neden olmaktadır. Bu noktada kadının bedeni, cinselliğin “mekanı ve arzusunun merkezi olarak görülür” (Kelly, 2014, s. 267-268). Kadın bedeni bu süreçte eril bakışın hükümranlılığına ait bir alan olmaktadır.

Sinemanın inşai yönü zevk/ haz ile ilgilidir. “Sinema insanlara bazı zevkler sunar. Bunlardan biri de skopofilidir<sup>5</sup>. Öyle durumlar vardır ki; bakmanın kendisi bir zevk kaynağı olur; bunun tersi de geçerlidir, bazen de bakılıyor olmak zevk kaynağıdır” (Mulvey, 2014, s. 281). Böylece sinemanın kendisi, koltuklarda oturan insanlara bakmanın zevkini yaşatmaktadır. Kadınlar ise perdede bakılan olarak zevk almakta ve bakışın nesnesi olmak, kadına bir imtiyaz olarak sunulmaktadır. Burada skopofili genel itibarıyla kadını nesneleştirmekle, denetlemekle alakalıdır (Mulvey, 2014, s. 281).

Bu süreçte kadınların kendilerine ait bir bakışları olmamasını Erus ve Gürkan şöyle ifade etmektedir;

*“... kadınların, kendilerini, erkeklerin arzularının gözüyle görmeleri, bilinçsiz biçimde erkeksi düşüncenin güdülenişine boyun eğmeleri de, ‘erkek egemen kültür’ ve ‘üstün erkek’ imajının kadınlar tarafından içselleştirilmesini gündeme getirmektedir” (Erus ve Gürkan, 2012, s. 209).*

Kadınlar kendi gözleriyle bakma özgürlüğüne sahip olamayarak erkeklik kalıbının içerisine sıkışmaktadırlar. Sinemanın kendisi insanın en büyük isteği olarak adlandırılan zevk olarak bakmanın karşılandığı bir alan olmaktadır. Ancak Mulvey bunu daha da ileri götürerek sinemanın “skopofilinin narsisizm yönünü” güçlendirdiğini iddia etmektedir (Mulvey, 2014, s. 282). Böylece salt bakmanın hazzı değil aynı zamanda kişinin narsistik yönleri de sürece dahil olmaktadır. Şüphesiz ki, bu süreçte nesneleştirmek, bakışın bütün seyir haklarını kendinde farz edip her şeyi yapabileceğine dair bir düşünme biçiminin olumsuz bir sonucudur.

### **3.1.1. Kamera ve Göz İlişkisinin Açığa Çıktığı Yer Olarak Film**

Modern çağda özellikle fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte gözün aldığı konum değişmiştir ve değişmeye devam etmektedir. Kırel bu süreçte gözün artık bilinçli bir biçimde özel uzmanlar tarafından inşa edilmiş malzemelere –film, reklam, klip vb-

---

<sup>5</sup> Freud’un izlediğini belli etmeden başkalarını izlemekten zevk alma durumunu anlatmak için bulduğu terim. Yunanca “skepeo” (bakmak) ve “philia” (sevgi) sözcüklerinden türetilmiştir (Antmen, 2014, 281).

karşı sadece “alıcı” görevini üstlendiğini söylemektedir (Kırel, 2012, s. 142). Böylece göz kendi özgürlük alanını kaybetmekte ve bazı şeylere bakmaya zorlanmaktadır. Ancak gözün buradaki bakış biçimi, sadece bazı özel bakış biçimlerinin dayatılması ile ortaya çıkmaktadır. Kırel’in ifade etmiş olduğu ‘alıcı’ olmak mevzusu göz açısından kaçınılmaz bir hal almaktadır. Sinemasal açıdan da göz belirli bir hızda, tempoda akan görüntülere maruz kalarak sadece alıcı görevini üstlenmektedir.

Sinemada kameranın kendisi seyirciyi filme dâhil etmektedir ve bunu ana karakterin bakışıyla özdeşleştirerek sağlamaktadır.

*“Filmler, merkezine aldıkları karakterler aracılığıyla ele aldıkları olayları anlatırlar. Kameranın kendi içinde mantıklı gerekçelerle yerleştirilmesiyle anlama hizmet etmek üzere çekimler düzenlenir. Bu nedenle yapılan tercihlerin sadece filme estetik açıdan katacaklarından yola çıkılmamalıdır. Kamera açılarının seçimi olayların kimin gözünden aktarıldığını ortaya koyduğu için önemlidir” (Kırel, 2012, s. 188).*

Seyircinin kim ile özdeşleştiği kırılma noktasını oluşturmaktadır. Özdeşleşmenin kendisi insanın gözünü hapsedmektedir. Özdeşleşilen kamera ve karakter ile insanın kendi görüş açısı ortadan kalkmaktadır. Klasik sinemada kamerayla birleşen bakış, genel itibariyle erkeğin bakışıdır. Böylece bakma hakkının kendisi durmadan erkeğe verilmektedir. Buradaki bir başka sıkıntı ise kadın seyircilerin erkeğin bakışıyla özdeşleşmeleridir. Kadın seyirci kendi bakışına sahip olamamakta ve izleyici olarak varlığı, arzuları yok sayılmaktadır. Burada önemli olan nokta bakışın genellikle beyaz, orta sınıf erkeğin hakkı olmasıdır (Peterson ve Mathews, 2014, s. 28).

Arzu, sinemasal yeniden sunumda genellikle erkeğe aittir. Ancak bu durum öylesine bir biçimde ortaya çıkmamakta aksine kendi somutluğunu erkeğin bakışında ortaya koymaktadır. “... Arzunun sinemadaki ideolojik temsili, feminist film teorisyenlerince ‘eril bakış’ ya da ‘nazar’ olarak çözümlenmiştir; iki terim de doğrudan bakış açısına atıfta bulunur” (Smelik, 2008, s. 95). Böylece erkeğin sinemasal varlığı onun eril bakışıyla ortaya çıkmaktadır. Diğer bütün eylemleri buradaki bakışın varlığı ile ilişkilendirilmiş durumdadır çünkü bakış hem nesneleştirmekte hem de sahiplik duygusu içerisinde gasp etmektedir.

“... Eril bakış, sadece kadının seyirlik bir malzeme olarak inşa edilmesiyle işleyebilir. ‘Seyirlik malzeme olarak kadın’, ‘eril bakış’ madalyonunun arka yüzünden başka bir şey değildir” (Smelik, 2008, s. 160). Böylece erkeğin bakışı, bakış anlamını kadının nesneleştirilmesi üzerine kurmaktadır. Smelik de aynı durumu şöyle ifade etmektedir; “eril nazar, sadece dişil karakterin imge olarak temsil edilerek

nesneleştirilmesi ve fetişleştirilmesi halinde işlev kazanabilir (Smelik, 2008, s. 97). Böylece erkeğin bakışı kadına muhtaçlık içerisinde ve zorunlu bir biçimde kurulmaktadır.

Ancak zamanla teknolojik gelişmelerin varlığı ile ortaya çıkan yeni imkanlar, klasik anlatı sinemasının yapısının artık eril bakıştan ve kadınların sömürüldüğü görüntü düzenlemelerinden kurtulabileceği bir noktaya doğru ilerleyebilmektedir. Şüphesiz ki tam tersi bir süreç de gerçekleşebilir. Ancak, “sinema salonlarında film, hareket illüzyonu yaratmak için doğru hızda ve belli bir anlatsal sıraya göre gösterilirdi. Şimdi ise sinemanın durağanlığı, yansıtılan filmin o en büyük sırrı, tek bir tuşa basılarak ortaya çıkabiliyor” (Mulvey, 2012, s. 32). Böylece aslında sinemanın ortaya koyduğu hazın kendisi de, eril bakış da ifşa edilebilir bir konuma indirgenmektedir. Mesela video, dvd, internet gibi araçlar bunu sağlayabilmektedir. Bu araçlar filmleri durdurulabilme, ileri geri oynatılabilme özellikleri ile klasik dikizleyici bakış pratiğini ortadan kaldırılabirler.

Mulvey ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin –mesela dvd- eril bakışı, klasik anlatı sinemasını ve onun temel kodlarını değiştirdiğini söylemektedir. “Geciktirim süreci, sadece görselliğe durağanlık getirmekle kalmaz; aynı zamanda anlatının sürekliliğini kesintiye uğratarak, onun geleneksel doğrusal yapısını değiştirir” (Mulvey, 2012, s. 37). Bu doğrusal yapının kırılması ana akım sinemanın içerisindeki diğer yapıların da kırılması anlamına gelmektedir. Böylece evde izlenebilen filmler hem sinema salonunun hem de hikayenin yarattığı yanılısamayı, özdeşleşme duygusunu kırabilmektedir. Mulvey bu durumu şöyle ifade etmektedir;

*“Eğer izleyici anlatsal dürtünün akışını kontrol edebiliyor ve bazı sahneleri atlarken bazılarını geri dönüp tekrar izleyebiliyorsa, anlatsal dürtü zayıflama eğilimi gösterir. Hikayenin doğrusallığı ve ileri doğru hareketi pürüzlenir ve düzensizleşir; erkek kahramanın eylem üzerindeki hakimiyetinin altını oyar. Genellikle olay örgüsü ve karakter, erteleme ve aşkınlık arasındaki ilişki tarafından yerli yerinde tutulan özdeşleşme süreci, izleyici üzerindeki etkisini kaybeder” (Mulvey, 2012, s. 195-196).*

Mesela eril bakışın kadını nesneleştirilmesi çok daha kolaylıkla fark edilebilmekte ve seyirci kendini bu durumdan kolaylıkla sıyrabilmektedir. Özdeşleşme süreci de çok net bir biçimde askıya alınabilmektedir. Dolayısıyla film izleme deneyimi değişmekte ve sinema salonlarındaki gibi saniyede 24 kare seyretme zorunluluğu ortadan kalkmaktadır (Mulvey, 2012, s. 38). Mulvey bu yeni imkana “genişletilmiş sinema” (Mulvey, 2012, s. 125) demektedir. Genişletilmiş sinema filmsel sürenin

uzatılarak yani durdurularak ya da geri alınarak izlenmesi sonucunda ortaya çıkan yeni bir durumdur. Kişinin arzusuna göre bazı sahneler onlarca kez izlenebilmektedir. Bu yeni durum ise özdeşleşme mekanizmasını kırarak bakış trafiğinin fark edilmesinde kolaylıklar sağlamaktadır.

Genişletilmiş sinema, kişinin kendisinin istediği gibi durdurabildiği ve ileri geri oynatabildiği bir filmsel süreçtir. Bu yeni sinema hali, kameranın, hikayenin ve sinema salonunun dayatma biçimlerinden belirli ölçülerde kurtulabilmenin ve sonuç olarak ortaya yeni bakış pratikleri çıkarabilmenin imkanını tanımaktadır. Seyirci gizlenen ideolojik, kültürel, cinsel yapıları deşifre edebilecek bir hakimiyet konumuna oturmaktadır. Filmi geciktirmek ya da genişletmek filmin içerisinde bulunan eril bakışı ortadan kaldırmaya bile etkisinin kırılabilmesine imkan tanımaktadır.

Seyircinin film üzerindeki yeni yetkisi, fetişizme de kapı aralayabilmektedir, çünkü beğenilen sahnelerin istenildiği kadar tekrar ettirilebilmesi, ayrıntının ön plana çıkarılabilmesi buna imkan tanımaktadır (Mulvey, 2012, s. 125). Seyirci, sinemadaki bakışın gelip geçiciliğini ortadan kaldırabilmekte ve istediği zaman dikizlediği görüntüyle haz dolu bir ilişki kurabilmekte ve hatta ona sahip olabilmekte, onu ele geçirebilmektedir.

Kişi istediği şekilde haz aldığı sahnelere dönebilecekken bir diğer taraftan da anaakım sinemanın kurduğu eril bakış sistematiğini ve kadının nesneleştirilmesini yapısökümüne (dekonstrüksiyona) uğratabilmektedir. “Kadınların sinemada itham edilme yollarını incelerken kamera retoriği özellikle önem kazanır” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 251). Kamera kullanım amacına göre hazza, dikizlemeye imkan tanıyan bir rol üstlenebilmektedir. Bu yüzden kameranın üstlendiği rol ifşa edilmelidir.

Filmin seyirci üzerindeki etkisi, kameranın “bakış açısının filmin içinde ne şekilde işlendiğiyle yakından ilgilidir” (Smelik, 2008, s. 92). Böylece göstermenin kendisi ahlaki bir tutum yüklenmektedir. Kamera aracılığıyla bilinçli bir biçimde inşa edilen erkeğin bakışı yerini farklı bakma biçimlerine bırakmak zorundadır çünkü ancak böylesi bir bakış kadının varlığına imkan tanıyabilir. Aynı zamanda kadının bakıştan mahrum bırakılışı “dişil arzusunun saf dışı bırakılması”nı (Smelik, 2008, s. 98) kendinde barındırmaktadır. Halbuki bir insan olarak kadının da kendine ait arzuları vardır.

Burada sorulması gereken soru “... zevk alınabilen bir kadın izleyici konumu nasıl yaratılabilir?” (Kelly, 2014, s. 273). Bu durum kameranın bakışının ve

gösterdiklerinin yeniden ele alınmasını gerektirmektedir. Kadın arzuya sahip bir özne olarak nasıl temsil edebilir? (Kelly, 2014, s. 270) diye bir soru sorulduğunda, mesele sinemasal dünyada kamera aracılığıyla kadına insani bir bakışın verilmesinde yatmaktadır.

Feminist film teorisi “özgül seyretme biçimlerine” imkan tanıyabilmenin yollarını aramaktadır (Smelik, 2008, s. x11). Bu süreçte anaakım sinemanın dikizlemeci yönlerinin ve kadını cinsel bir biçimde temsil edişinin farkına varmak bir mecburilik arz etmektedir. Ancak bu durum fark edildiğinde, yeni bakış ve kamera biçimleri üzerinde konuşulabilir.

Smelik kadın yönetmenlerin kadınları farklı biçimlerde temsil ettiğini (Smelik, 2008, s. 27) ve ‘gerçek’ kadınların ‘gerçek’ hayatlarını seyircilere göstererek, her an yeniden inşa edilmekte olan klasik/ egemen kadın fantezisinin büyüsunü bozabilirler demektedir (Smelik, 2008, s. 3). Ancak burada Smelik’e katılabilmek söz konusu değildir. Mesele aslında bir bakış ve kamera olgusu olarak ele alındığında, kadın olmak ya da erkek olmak önemli hale gelmemekte aksine kişinin zihniyeti her şeyi inşa etmektedir.

Kadınlara kamera aracılığıyla bir bakış imkanı tanınması meselesi sadece kadın yönetmenlerce ele alınıp çözülebilecek bir şey değildir. “Feminizm gerçekten de aynayı kırdı. Kaldı ki, aynanın kırılması, kameranın kudretli gözünün yeni görüş alanlarına açılması açısından, farklı açılar, anlayışlar, konumlar, imgeler ve temsiller açısından şarttı” (Smelik, 2008, s. xviii). Böylece feminist film teorisi erkeğin iktidarını, bakışını, dikizlemesini, hazzını, arzusunu ifşa ederek yeni bir bakış ve kamera biçimine olan ihtiyacı ortaya koymaktadır.

### **3.1.1.1. Öznel ve Nesnel Kamera Kullanımı**

Öznel kamera ile seyirci tam anlamıyla ana karakterin yerine geçmekte ve onun konumundan şeylere bakmaktadır. Kamera bu süreçte “seyircinin gözüymüş gibi davranır” ([www.megep.meb.gov.tr](http://www.megep.meb.gov.tr), 2008, s. 18) ve karakterin bakışıyla seyircinin bakışı örtüşür. Filmsel süreçte kameranın dışarıda durma özelliği terk edilir ve seyircinin olayların içerisinde olması sağlanır. Böylece seyirci de sinema salonunda olduğu fikrinden uzaklaşabilmekte ve filmsel sürecin bir parçası olabilmektedir.

Öznel kamera filmsel sürece dahil olarak duygusal etkiyi yoğun bir biçimde arttırmaktadır. Bu süreçte diğer oyuncuların kamera ile kurdukları direk irtibat,



seyircinin olayın içerisinde olduğu izlenimi yaratmaktadır. Böylece oyuncularla irtibata geçilebilmesi, seyirciyi dışarıda olduğu fikrinden kurtarmaktadır. Özne kamerada temel mesele, kameranın film evrenindeki karakterlerden birinin gözleri ile tam olarak örtüşmesidir. Bu nokta da seyirci de o karakterin gözleri ile bakmaya başlamaktadır.

Özne kamerada seyirciler, tanıdıkları bir karakterin gözünden olaylara dahil oldukları için kendilerini güvende ya da duruma göre güvende hissetmediklerinde bunların duygusal yoğunluğu daha çok olmaktadır.

“... Filmde, izleyici mercek ile özdeşleşir, özne kamera ile, aksiyonu aksiyona katılan kimsenin gözleri ile gördüğü için, aksiyon içinde yer aldığını hisseder” (Erus, 2005, s. 233). Özellikle aksiyon sahnelerindeki kavga ya da koşuşturmaca durumlarında seyirciler olayın bir parçası olarak aksiyonu daha çok hissetmektedirler. Özne kamera yanılısamayı bir şekliyle yaratabilmekte ve seyirci perdede olanla daha çok özdeşleşebilmektedir.

Bir diğer uçta ise nesnel kamera vardır. Nesnel kamera olayları sadece dışarıdan yani herhangi bir kimsenin bakışından göstermediği yanılısamasını yaratmaktadır. Aslında bu durum daha çok üçüncü kişi konumu olarak adlandırılmakta ve seyirci, olayları “görünmeyen bir gözlemcinin gözleriyle” görmektedir ([www.megep.meb.gov.tr](http://www.megep.meb.gov.tr), 2008, s. 17). Böylece izleyici olaylara ya da hikayenin kendisine dışarıdan baktığı izlenimi edinmektedir.

*“Her zaman için öyküyü anlatan bir anlatıcı var olduğuna göre, bakış açısının saptanmasında buna da bakılmalıdır. Örneğin nesnel bakış açısını benimsememizin sinemadaki anlamı, anlatıcı olarak, aksiyonu dışarıdan gözlemleyen bir kamerayı seçmiş olmamızdır. Birincil tekil şahsı karşılayan anlatıcı ise belki daha çok özne kamera kullanımımızdır; burada olayları dışarıdan gösteren bir kameranın varlığından çok, olayları birisinin –muhtemelen kahramanın- gözleriyle gördüğümüzü düşünürüz” (Sözen, 2008a, s. 580-581).*

Nesnel kamerada amaç, sinemasal yanılısamanın bozulmasını engellemektir. Nesnel kamera kullanımında oyuncular kamera yokmuş gibi davranmakta ve kamera ile doğrudan bir ilişki kurmamaktadırlar.

Nesnel ve özne kamera açıları genellikle birlikte kullanılmaktadır. Ancak uzun süreli ya da bütün bir film boyunca özne kameranın kullanımı (Lady in the Lake) seyirciyi yorabilmekte ve başarısız olabilmektedir, çünkü seyirci olaylara dair genel hakimiyetini kaybetmekte ve sadece tek bir noktadan her şeyi görmektedir. Bu süreçte kamera her zaman için ‘görünmez gözlemci’ konumunu sağlamaya çalışmaktadır

(Sözen, 2008b, s. 132). Kameranın ortaya çıkmaması ve kendi varlığını ifşa etmemesi sinemasal yanılısama açısından çok önemlidir.

Nesnel kamera açılarının içerisine yedirilmiş öznel kamera açıları seyircinin dikkatini çekmektedir. Böylece tek tip bir kamera kullanımı yerine nesnel ve öznel kamera açılarının birlikte kullanımına filmlerde daha sık rastlanmaktadır.

Öznel kamera ve nesnel kamera da en nihayetinde bir yanılısamadır. Öznel kamera öznel yanılısaması, nesnel kamera ise nesnellik yanılısaması yaratmaktadır. Ancak Mascelli de, nesnel kamera kullanımını tarafsız olarak değerlendirmekte ve sahnelerin kişisel olmayan bir bakış açısıyla yansıtıldığını iddia etmektedir (Mascelli, 2014, s. 15-16). Ancak bu sözde nesnel tavır her halükarda kameranın arkasında bulunan kişinin yani yönetmenin var olduğunu unutmaktadır. Böylece nesnel kamera söyleminin kendisi bir tarafıyla eksik ve yanılış olmaktadır.

*“Öznel kamera, kişisel bir bakış açısından filme alır. İzleyici perde hareketine kişisel bir deneyim olarak katılır. İzleyici film içine yerleştirilir; bu ya izleyicinin etkin bir katılımcı olarak kendi başına olması ile gerçekleşir, ya da filmdeki bir kişi ile aynı konuma yerleşerek konuyu onun gözlerinden görmesiyle gerçekleşir” (Mascelli, 2014, s. 16).*

Öznel kamera, kişisel bakışı açık etmesine rağmen yönetmenin varlığı ortadan kalkmamaktadır. Karakterin bakışı ile odaklanmak en nihayetinde bir başka kişinin tercihidir. Kamera her halükarda –özellikle öznel kamera da- seyircilerin gözleri biçiminde hareket etmektedir ancak temel mesele, film içerisindeki konumlanışı ve kullanım biçimi ile alakalıdır. Kameranın konumu ahlaki bir konumdur ve seyircinin filmsel gerçekliği algılamasını tamamen etkilemektedir.

### **3.1.1.2. Bakış Açısı Çekimi**

Kamera gözün yerini alarak bütün bakış imkanlarını kendinde toplamaktadır. Bu noktada “bakış açısı (point of view), anlatı metinlerinde olayların ve/veya eylemlerin kimin algısıyla, görüşüyle okura ya da izleyiciye sunulduğu sorusuyla ilintili bir kavramdır” (Sözen, 2008a, s. 577). Bakış açısı çekimi, genel olarak, ana karakter ile yaklaşma sağlamak ve yaşanmakta olan olayları bir oyuncunun bakışına yakın yerden göstermektedir ([www.megep.meb.gov.tr](http://www.megep.meb.gov.tr), 2008, s. 20). Bordwell ve Thompson ise bakış açısı çekimini şu şekilde tanımlar; “Kameranın yaklaşık olarak filmdeki karakterin gözlerinin olduğu yere yerleştirilmesiyle, karakterin gördüklerinin izleyiciye sunulması; genellikle bu çekime, bakan karakterin çekiminden önce ya da sonra bir kesmeyle yaklaşılır” (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 490).

Anaakım sinemada bakış açısı çekimi, genellikle eril bakışın bir tezahürü olmaktadır. Bu noktada bakış açısı sadece teknik ya da estetik bir mesele olmamakta aksine eseri ortaya koyan kişinin dünya görüşünü de yansıtmaktadır. Yönetmenler seyircilerin neyi nasıl görmelerine karar vermektedirler.

Bakış açısı karakterin yanı başında olma hissini yaratmaktadır ancak öznel kamera ile karıştırılmamalıdır çünkü öznel kamera kullanımında kamera, tam anlamıyla oyuncuyla bütünleşir yani bedenleşmesi söz konusudur ve olaylara tam olarak oyuncunun gözünden bakar. Ancak bakış açısı çekiminde kameranın merceğine doğrudan bir bakış söz konusu değildir.

Bakış açısı çekimi daha çok vurgunun bir yere yapılması istenildiğinde kullanılmaktadır. Böylece mesele kimin gözüyle ve nasıl bakıldığıyla alakalı olmaktadır (Sözen, 2008a, s. 578). Aynı zamanda öznel ve nesnel kamera kullanımı da bakış açısı bağlamında önem kazanmaktadır.

Öznel kamera da seyirci özdeşleştiği karakter ile her türlü ahlaksız sürecin – mesela dikizlemenin- bir parçası olabilir. Nesnel kamera ise dikizlemenin kendisine doğal bir imkan yaratmaktadır.

### **3.2. FİLM İZLENEN MEKAN: SİNEMA SALONU, PERDE VE BAKIŞ**

Seyircinin bakışını sinema salonunun tasarımı da etkilemektedir. Perdenin beyazlığı ve içinde bulunan sinema salonunun yoğun karanlığı seyircinin bakışını perdeden çekememesi için inşa edilmiştir. Göz her halükarda perdeye kilitlenmeye maruz kalmaktadır. Genelde de filmler “... izleyicinin kendi görüşüne itibar etmesine izin vermez” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 163). Bütün sinemasal unsurlar, maruz kalınan görüntüler aracılığıyla inşa edilen anlamın seyirciye geçmesi içindir.

Salondaki izleyici için zaten ortamın kendisi tamamen dikizlemeye, röntgenlemeye uygun hale getirilmiş durumdadır. Perdenin parlaklığı ve salonun neredeyse yakalamaya çalıştığı zifiri karanlık olgusu bakışa bir serbestiyet vermek amacıyla kurgulanmıştır. Dikizleme esnasında kişi rahatsız edilmekten yani fark edilmekten -normal şartlar altında- rahatsızlık duyacaktır. Karanlığın kendisi kişiye bir rahatlık ve güven duygusu vermektedir. Aynı zamanda perdenin yarattığı mesafe olgusu da dikizlediği kişinin kendisini fark edebilme ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Yaşanmakta olan her şey uzakta bir yerlerde yaşanmakta ve böylece perde, güvenlik

duygusunu perçinleştirmektedir.

Mulvey sinemanın röntgencilik ve hazla olan ilişkisini şöyle tanımlamaktadır;

*“... seyircinin varlığına kayıtsız olan, seyirciler için bir yalıtılma duygusu üreten ve onların röntgencilik fantezileriyle oynayan bir dünyadır bu. Bunun da ötesinde sinema salonlarındaki karanlık ile (ki bu karanlık izleyicileri de birbirinden ayırır) perdede birbirini izleyen ışık ve gölge örüntülerinin parlaklığı arasındaki aşırı zıtlık, röntgenci yalıtılma yanılımasını teşvik eder” (Mulvey, 2014, s. 282).*

Burada önemli olan, sinema salonunun yapısının filmsel yapıya eklemelenmedeki başarısıdır. Salonun kendisi kişide bir yanılısama yaratmaktadır. Bu yanılısama ise kişinin kimse tarafından görülmediğine dair olan inançtır. Böylece dikizlemeye ya da röntgenlemeye imkan tanıyan bir alan mevcuttur.

“Bakma eylemindeki büyülenme görülenden ayrı olmaya dayanır; bu nedenle görmenin alanı aynı zamanda, uygun bir biçimde, arzunun alanıdır” (Kelly, 2014, s. 267). Bakılan bakını rahatsız etmediği zaman bakma eyleminin kendisi bir problem olarak algılanmamaktadır. Hazzın kesintisiz bir biçimde devam edebilmesi için bakın, bakılan tarafından rahatsız edilmemelidir. Ancak ne zaman ki, bakışın sahibi baktığı şey tarafından rahatsız edilir işte o zaman bakış bir problem haline gelir.

Dikizci hazzın sinemada kırıldığı anlar ya da zaman dilimleri vardır. Bu durumda “perdeden kendilerine bakılmasına alışkın olmayan seyirciler arasında hemen bir huzursuzluk baş gösterir. Çünkü seyircinin izlediği filmde haz alabilmesi için film izlerken rahatsız edilmemesi gerekir!” (Kirel, 2012, s. 201). Böylece bakışa dayalı hazzı var eden unsur, bakışın sahibi olan kişilerin koltuklarında rahatsız edilmemeleridir. Sinema açısından temel mesele ‘görülmeden görmektir’. Bütün sinemasal unsurlar bu amaca hizmet etmek üzere kullanılır. Yanılısamanın etkisi kameranın konumu ile arttırılmaya çalışılmakta ve gerçeklik hissi yaratılmaktadır. Böylece temsil olarak sinema, temsil özelliğini yitirmekte ve gerçeklik katına yükselmektedir.

Sinemadaki seyircinin varlığını Mulvey “görünmez konuk” (Mulvey, 2014, s. 297) olarak adlandırmaktadır. Böylece görünmez konuk olarak seyirci, görünmediğini bildiği bir evrende rahatlıkla bakışını arzusu doğrultusunda istediği şeye odaklayabilmektedir. Klasik anlatı sinemasının izleyicisi de “görünmez bir tanık”tır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 39). Böylece seyirci gözetleme pratiği içerisinde kendini rahat hissedebilmektedir.

Dikizleme eyleminin kendisi ancak dikizleyenin kendini rahat hissettiği bir

ortamda gerçekleşebilmekte ve böylece dikizci, dikizlediği kişinin bakışıyla karşılaştığı anda dikizleme eylemi ve onun yarattığı haz sona ermektedir.

Anaakım sinemada oyuncuların kameraya bakması genel itibariyle kabul görmemektedir. “... Seyirci oyuncuların doğrudan bakışlarıyla oturduğu karanlık salondaki gözetleme hissinden rahatsız edilerek uyandırılmaz” (Kırel, 2012, s. 224). Temel amaç, seyircinin seyir ya da yer yer skopofilik hazzını elinden almamaya çalışmaktır. Kamera ise kendini varlığı itibariyle ortaya koymamakta aksine yok olmaya yani görünmez olmaya çalışmaktadır. Kamera kendi varlığını hissettirmemeye çalışarak yaratılan arzu evreni yanılsamasının sürdürülmesine yardımcı olmaktadır. En temelde “... kameranın bakışı yok sayılır” (Mulvey, 2014, s. 297) ve böylece yanılsama kuvvetlendirilmiş olmaktadır. Mulvey bakış noktasından hareketle konuyu şöyle ele almaktadır;

*“Sinemayla ilintili üç farklı bakış var: film öncesi olayları kaydeden kameranın bakışı, nihai ürünü izleyen seyircinin bakışı ve perdedeki yanılsama içinde karakterlerin birbirine bakışı. Anlatı filminin uzlaşımları ilk ikisini yok sayar ve üçüncüye tabi kılar. Buradaki bilinçli amaç, kameranın davetsiz misafir gibi olaya dahil olmasını engellemek ve izleyicide yabancılaştırıcı bir mesafe oluşmasını önlemektir” (Mulvey, 2014, s. 296).*

Oysa seyircinin bakışı her zaman için kameranın bakışıyla eş ilerlemektedir, çünkü kameranın gösterdiklerinin dışında bir başka bakış olanağını sinema kendinde barındır(a)mamaktadır. Böylece kameranın bakışı hem filmin düşsel evrenini hem de seyircileri etki altına almaktadır. Ancak özellikle klasik anlatı filmlerinde kamera kullanımının temel itkisi, izleyicinin seyrini kolaylaştırmak ve haz almasının önündeki engelleri kaldırmaktır. Kamera, filmsel süreç içerisinde sanki yokmuş gibi davranmakta ve bu durum da dikizlemenin önündeki engelleri ortadan kaldırmaktadır.

Kameranın ortaya koydukları yani görüntü düzleminde görünür hale getirdiği şeyler, bakan kişinin arzularını tatmine yönelik bir tavır sergiler. Kamera seyirciyi yabancılaştırabilecek eylemlerden uzak tutulmaya çalışılmaktadır, ki böylece seyirci kendini filmin dışında bir unsur olarak görmesin ve olaya yani filmin akışına kendisini kaptırabilsin. Kırel sinemanın bu durumunu şöyle ifade etmektedir;

*“Anadamar filmler, seyircinin varlığından habersiz(miş) gibi kapalı bir dünya yaratırlar. Sinemanın zaten karanlık bir ortamda film seyredilmesine olanak tanıyan fiziksel yapısı bu anlamda sözü edilen voyoristik duyguyu uyandırabilir. Bunun yanı sıra, klasik sinemanın seyirciyi yok sayan sinemasal anlatım dilini kullanması da film karakterlerinin rahat bir biçimde seyirci tarafından gözetlenmesine olanak sağlar.*

*Bakışın seyirciye doğrudan yönlendirilmemesi bu anlamda klasik sinemasal kodlardan biridir ve film karakterleri/ kahramanları anadamar filmlerde doğrudan bakışlarını seyirciye yöneltecek bir konumlandırmaıyla kaydedilmezler. Aksine, onlar birbirlerine bakmakta, etraflarına bakmakta ve seyircinin varlığından habersizmişcesine öykü dünyasında yaşamaktadırlar” (Kırel, 2012, s. 224).*

Böylece sinemasal yanılısamının gerçeklik seviyesine ulaşabilmesi için her türlü imkan seferber edilmektedir. Bu noktada mesele, izlemenin hazzından çıkıp röntgenlemenin hazzına doğru evrilmektedir çünkü seyircinin bakışı her şeyden habersizmiş gibi görünen oyunculara rahatça odaklanmaktadır.

Burada haz ve röntgenleme olgusunun ancak kamera aracılığıyla çözüme kavuşturulabilir. “Kameranın orada olduğunun kasten belli edilmesi ve montaj tekniği, seyircinin kendi dikizciliğinin farkına varmasına ve erotik bir unsur varsa bunu önemsememesine yol açar” (Smelik, 2008, s. 98). Kamera ne zaman ki kendi varlığını ifşa eder işte o zaman özdeşleşme ve sinemasal illüzyon kırılmaya mahkum kalır.

Bir başka önemli soru bakma işini kimin yapıyor olduğudur (Kırel, 2012, s. 146). Bu süreçte şüphesiz ki bakanın varlığı bakılan şeye de önem kazandırmaktadır. Feminist film kuramına göre sinemasal bağlamda kamera, genel itibariyle kadını bakılan bir nesneye dönüştürmekte ve erkeği ise haz alan bakışın sahibi kılmaktadır. Kadın, bakılan olmayı ve pasifliği; erkek ise aktifliği ve bakmayı imgelemektedir. “Bakmanın cinsel politikası etkinlik/edilginlik, bakma/bakılma, röntgenci/teşhirci, özne/nesne gibi ikili konumlara bölünmüş bir rejim çerçevesinde işlev görür” (Pollock, 2014, s. 243). Burada faal eyleyenler olarak erkekler ele alınmaktadır. Bu durumu Mulvey ise şöyle ifade etmektedir;

*“Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir. Kadınlar geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünüşleri güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece bakılasi oldukları fikrini uyandırırılar. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın erotik gösterinin ana temasıdır...” (Mulvey, 2014, s. 286).*

Kadın teşhir edildiği oranda cinsel hazzın malzemesi olarak konumlandırılmaktadır. Teşhir etmenin kendisi ise erotize etmekle ve bütün bunları da erkeğin arzusu için kurgulamakta yatmaktadır. Bu süreçte ‘ortaya serilen’ ve nesneleştirilen kadın olmakta ve bakışın iktidarına ise erkek sahip olmaktadır. Aynı zamanda “geleneksel olarak, teşhir edilen kadın iki düzlemde işlev görür: perdedeki öyküde yer alan karakterler için erotik nesne olarak ve salondaki izleyici için erotik

nesne olarak...” (Mulvey, 2014, s. 287).

Hem erkek hem de kadın izleyiciler eş zamanlı olarak bakışlarını kamera aracılığıyla erkekle özdeşleştirdiklerinde hem kendileri hem de erkek karakter adına haz almaktadırlar. Bu durum seyircide bir iktidar yanılması yaratmaktadır. Kadının erotize edildiği ve nesneleştirildiği süreçte temel sıkıntılardan bir tanesi de şu olmaktadır; sinema kamera aracılığıyla seyircilere kadının bedenine nasıl bakılması gerektiğini öğretmektedir. Kamera seyircinin gözleri üzerinde hükümlük kurarak kadının bedeni ile nasıl ilişki kurulması ve onun nasıl sömürülmesi gerektiğine dair bir tavır ortaya koymaktadır.

### 3.3. SİNEMA FİMLERİNDE KADIN VE ERKEĞİN TEMSİLİ

Temsil hiçbir şeyi olduğu gibi ortaya koy(a)mamaktadır. Bu durum temsili yapan kişi ya da temsil açısından tercih meselesi değil bir mecburiliktir. Temsil, özü itibarıyla şeylerin yeniden sunumudur. Bu yeniden sunum ise ister istemez şeyleri kendilerini doğal hallerinden koparmakta ve onları farklı biçimlerde temsilin malzemesi haline getirmektedir. O yüzden her temsil, şeylerin aslından uzaklaşmasını kendinde bir zaaf olarak barındırmaktadır. Aynı zamanda temsil, temsili ortaya koyan kişi tarafından kurgulanmayı, inşa edilmeyi de beklemektedir. Sinema da şüphesiz ki modern bir temsil aracı olarak kendinde temsile dair imkanları ve imkansızlıkları barındırmaktadır.

Ruken Öztürk'ün Sinemada Kadın Olmak adlı kitabına Serpil Sancar Üşür yazdığı önsözde, “Sinema mı yaşam deneyimlerimizin bir ürünü, yoksa yaşamımız mı sinema imgelerinin bir taklidi?” diye sormakta ve ardından bu sorunun artık anlamsızlaştığını söylemektedir (Öztürk, 2000, s. 9). Artık sinema ve hayatın kendisi bütünleşmiş yani iç içe geçmiştir. Her iki taraf da durmaksızın birbirini etkilemektedir. Ancak çok net bir biçimde hangisinin hangisini ve ne kadar etkileyebildiğini söyleyebilmek güçtür. Emin olunabilecek tek nokta, etkilenme sürecinin bitmemiş olarak devam etmesidir.

*“Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatsal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca “gerçekliği” ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konumlar” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 419).*

Böylece sinemanın kendisi onlarca farklı bileşeniyle birlikte temsili gerçekliği

yeniden inşa etmektedir. Burada kamera olgusu ise en temel noktalardan bir tanesi olmaktadır. Sinema her halükarda yeniden sunumu, barındırdığı teknolojik imkanlarla en sahici biçimde gerçekleştirerek, insanlarda bir gerçeklik yanılsaması yaratabilmektedir. Bugünün -21. yüzyıl- dünyasında temsil sistemleri açısından gerçeklik yanılsamasını sinemadan daha iyi yaratabilecek başka bir araç yoktur. Bu kabiliyeti bakımından sinema temsil bağlamında bir kat daha önem kazanmaktadır.

*“Kimi kez ‘yaşamı (olanı), kimi kez ‘olması gereken’i yansıtarak düşünsel alışkanlıklarımızı etkileyen, onları biçimlendiren filmler, kimi kez de toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşmasında önemli işlevler yüklenirler. Ancak bu işlevleri, çoğu kez örtük bir biçimde yaparak, ürettikleri toplumsal cinsiyet kalıplarının ‘doğalmış gibi’ algılanmasını sağlarlar” (Akbulut, 2008, s. 26).*

Bu noktadan hareketle filmler neyin doğru neyin yanlış olduğuna dair bir tavır ortaya koymaktadırlar. Filmler ahlaki söylemlerden politik tutumlara kadar birçok şeyi etkileyebilmekte ve daha farklı algılama biçimlerinin de normalleşmesinde rol oynayabilmektedir. Böylece kadını ve erkeği yeniden sunarken ister istemez bir taraf tutmaktadır. Akbulut ise bu durumu şöyle ifade etmektedir; “... sanat ürünleri, sadece toplumda var olanı, verili olanı yansıtmaz, ‘olması gereken’ bir yaşamı, dünyayı da sunar, ki bu da başka türlü bir yansıtmadır” (Akbulut, 2008, s. 17). Böylece eser bir tarafıyla var olanı diğer tarafıyla da olması gerekeni ortaya koymaktadır. Temel mesele, o eserde hangisinin daha ön plana çıktığı ve bunun alımlayan açısından fark edilip edilememesidir. Ancak gerçeklik ile temsil arasındaki mesafe hiçbir zaman kapanamayacak bir şey olarak ortada durmaktadır.

Her temsil, aynı zamanda kendi ahlaki, politik, kültürel bakışını da ortaya koyar. “Farklı temsiller (örneğin kadını kamusal alanda, erkeği özel alanda devindiren bir film), bireyin yaşama farklı bir gözle bakmasını sağlar” (Öztürk, 2000, s. 69). Böylece temel mesele, temsilin sinema bağlamında kamera aracılığıyla nasıl ortaya konduğudur. Temsildeki figürler nasıl ve kimin bakışıyla ortaya konmaktadır? Her temsil bir dünya görüşünü kendinde barındırarak farklı imkanlara ya da imkansızlıklara kapı aralayabilmektedir.

*“Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciyi belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel gelenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamaların içselleştirilmesine katkıda bulunur” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 18).*

Böylece yeniden sunumun bir aracı olarak filmin temel amacı, gerçeklik



algısını, yanılığını güçlendirmektir. Bu da filmin ortaya koyduklarının eleştirel bir süzgeçten geçirilmeyip doğru olarak kavranmasına sebep olmaktadır. “... Klasik sinemanın gereklerinden olan gerçekmiş gibilik kuralı, seyircilerde ‘kadın’ göstergesinin temsiline dair saf bir inanış yaratmaktadır. Başka bir deyişle, sinema, kadının doğal, gerçekçi ve çekici olarak inşa edilmiş imgelerini sunar ve temsil eder” (Smelik, 2008, s. 4).

Gerçeklik algısı içerisinde sinema, kadını da var olan sistemin isteklerine göre temsil edebilmektedir. Yaratılan kadın imgesi, sinemasal temsiller içerisinde tam anlamıyla bir gerçeklik yanılması yaratmaktadır. Aslında gerçek olan şey, temsilin kendinde barındırdığı kurgusal ya da inşai yöndür. Böylece kadının kendisi bir kadınlık ideali olarak imgeleştirilmekte ve bu imgenin ise ‘gerçek kadınla’ benzeşmediği rahatlıkla söylenebilmektedir.

Bir örnek verilecek olursa; “kapitalizmin, güçlünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl gibi mi, yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavranacağını (hissedilip yaşanacağını) bu temsiller belirler” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 37). Sinema söz konusu olduğunda temsil, temsil olmaktan ya da yeniden sunum olmaktan çıkıp gerçekliğin katına – neredeyse şüphe bırakmayacak şekilde- yükselmektedir. Sinemanın kendisi bu sebepten ötürü farklı temsil biçimlerinin yarıştığı ya da var olmaya çalıştığı bir iktidar alanı da olmaktadır.

Bir diğer tarafıyla da “... filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 38). Sinemanın toplumsal var oluşu kuvvetlendiren, homojenize eden bir tarafı vardır. İçinde bulunduğu kültürün kodlarıyla birlikte hareket ederek inşai sürecini genel itibariyle muhafazakar yapılar eşliğinde sürdürmektedir.

“Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu noktada, kültürel bir pratik olarak sinemanın, kadınlar ve dişillik hakkında hiç durmaksızın anlamlar ürettiğini söyleyebiliriz” (Smelik, 2008, s. 4). Şüphesiz ki sinemada sadece kadınlar hakkında bir temsil ve yeniden sunum gerçekleştirilmemekte, aksine her şey var olan düzenin devamı için yeni baştan inşa edilmektedir. Sinemanın kendinde barındırdığı bu imkanların farkına gün geçtikçe daha çok varılmakta ve teknolojik imkanların ilerlemesi ile de gerçeklik yanılması

artmaktadır. Son teknolojik imkanlara sahip olan dijital görüntüler ise gerçeklik hissini daha da arttırabilmektedir (Erus ve Künüçen, 2010, s. 281).

Sinemasal temsil ve temsilin diğer biçimleri bugünün dünyasında hayati rol oynamaktadırlar. Feministler de temel mesele olarak temsili görmektedirler. Kadın erkek eşitsizliğinin kaynağında temsilin yattığına inanmaktadırlar (Peterson ve Mathews, 2014, s. 37). Böylece kadınlar açısından meselenin kendisi bir temsil problemi olarak gözükmemektedir.

Bu noktada kadınlığı ve erkekliği kameralar aracılığıyla inşa eden sinemanın varlığı bir şekilde ifşa edilmeli ya da yapısökümüne (dekonstrüksiyona) uğratılmalıdır. Sonuçta amaçlanan nokta, temsiller aracılığıyla inşa edilmiş olan şeylerin hak ettikleri gerçeklik seviyelerine dönmeleridir. Bu manada yeniden sunumun bir gerçeklik olarak inşa edildiği gibi sökülebileceği de unutulmamalıdır.

“... Farklı temsiller, kadın ve erkek için farklı doğalar öne sürer ya da inşa ederler. Her birinin benimsediği temsil tarzının, kültürle donanma sürecinde yaşanan ve belirli temsil biçimlerinin belirli bir cinsiyet grubuna atfedildiği toplumsallaşmadan etkilenmiş olacağı düşünülür” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 232). Böylece her temsil kendi ardında ideolojik bir yapılanmayı barındırmaktadır. Her temsil biçimi de onlarca temsil etme imkanından sadece birini barındırdığı için ardındaki görüşü açık etmektedir. Yeniden sunum aracılığıyla inşai faaliyeti yürütenlerin bakışları böylece ortaya çıkmaktadır.

Kurgusal ya da inşai yanı çok güçlü olan ve teknolojiye dayanan bir anlatı sanatı olan sinema, imkanlarının ölçüsünce kullanılıp, her şeyin istenildiği biçimde temsil edilebildiği bir araçtır. Şüphesiz ki burada kadınlar ve erkekler de inşa edilmektedir. Buradan hareketle, Smelik sinemayı; “... kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik” (Smelik, 2008, s. 1) olarak tanımlar.

Doğru olan bu tanımlamada önemli olan husus şudur; sinemanın yeniden sunum işlemi aracılığıyla kadınlığı ve erkekliği inşa etmeyi sadece bir kez yapıp bitirmemesidir. Bunu durmadan yinelemekte ve yıllar içerisinde farklı erkeklik ve kadınlık tanımlamaları ortaya koymaktadır. Böylece sinema tarihi içerisinde farklı erkeklik ve kadınlık tanımları yani yeniden sunumları ortaya çıkabilmektedir. Yapılması gereken ise “ancak ‘temsil’e ilişkin eleştirel bir anlayış sayesinde mümkün olabilir”

(Barry ve Lewis, 2014, s. 264). Böylece temsilin ‘bir tip gerçeklik’ olduğu ve onun kurgusal tarafı fark edilecektir.

Temsil bağlamında feminizmin başarısı, temsil sistemini bulandırabilmiş olmasıdır. Böylece “erkeklerin faal eyleyenler” kadınların ise pasif bir biçimde sadece elde edilebilecek nesnelere olarak temsil edilmesini karıştırmıştır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 236). Ancak genel itibarıyla kadınların temsilinde bağımlılık ilişkisi ön plana çıkmaktadır.

Her ne kadar bulanıklaştırma işlemi başarılı olsa da bu nisbi bir başarıdır. Temsil bağlamında “kadınlar meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedilirler. Aynı zamanda, erkek arzularının fetişi, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlanırlar” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 219). Burada kadının yıktığı sınırlar erkek açısından bir sıkıntı kaynağı olmakta ve bu durum da temsiller aracılığıyla eleştirilebilmektedir. Ancak eş zamanlı olarak kadın, her zaman için erkeğin arzularının karşılandığı bir ‘şey’ olmaktadır.

Bu noktada çözüm, salt temsili ortaya koyan kişinin cinsi ile ilişkilendirilemez, çünkü daha önce de bahsedildiği gibi mesele bir zihniyet meselesi olduğu için kadın ya da erkek olmak meselenin çözümünde bir anlam taşımamaktadır. Sorun ancak temsili ortaya koyan kişinin bilinci ve dünya görüşü doğrultusunda çözülebilir.

#### **3.4. KAMERA ARACILIĞIYLA BAKIŞ SORUNU**

Bakış aktif olanla eşit tutulduğu andan itibaren kendi erilliğini adım adım inşa etmiştir. Erkeğin yüzlerce yıldır aktiflikle ve kadının da pasiflikle kurulan irtibatı kamera kullanımı bağlamında herhangi bir değişime uğramamıştır. Aksine bu ayrım kamera aracılığıyla keskinleşmiştir. Eril bakışın kamera aracılığıyla devam ettirilmesi yeni soruları gündeme getirmektedir.

Bakış mevzusunda sorulması gereken temel soruyu ise Kirel şöyle ifade etmektedir; “... bakmak ‘masum’ bir eylem olabilir mi?” (Kirel, 2012, s. 137). Sinema perdesindeki temsile bakış, öylesineliği ve bir amaçsızlığı kendinde barındırmamaktadır. Her halükarda bakış, içsel bir niyete sahip olmaktadır. O yüzden bakış hiçbir zaman için masum bir eylem ol(a)mamakta aksine kendinde bütün bir kültürel, ideolojik, kişisel görüşleri de barındırmaktadır.

Her bakış, bakışın özünden dolayı karşısındaki şey ile dikizci ve haz alıcı bir ilişkiyi de doğurmaktadır. Bu noktada “klasik anlatı sinemasında ‘bakmak’

arzulamaktır” (Kırel, 2012, s. 198). Böylece bakmanın kendisi sinemada haz ile olan ilişkisinden ayrı bir biçimde ele alınamamakta ve sinemada bakmanın karşılığı, haz duyulan şeyin elde edilmesi olmaktadır. Bu elde etme ise aslında sinemanın yarattığı bir gerçeklik yanılması ya da illüzyondur.

*“Gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halken bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılacak bir eylem olabilir. “Bakış” ise, artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir. Söz konusu bakış olduğunda bakan kişi ile bakılan şey arasında bir konumlandırma olduğu düşüncesi akla gelmelidir” (Kırel, 2012, s. 137).*

Bakış her zaman için iktidarı kendi bünyesinde barındırmaktadır çünkü en nihayetinde bakan/ izleyen/ röntgenleyen/ dikizleyen ve bakılan/ izlenen/ dikizlenen/ röntgenlenen gibi ayrımları var etmektedir. Şüphesiz ki bazı durumlarda bakış trafiği anlaşılammakta ve kimin kimi bakışının nesnesi kıldığı karışabilmektedir.

Sinemasal bağlamda ‘görmek ve görülen olmak’ ilişkileri ilgi çekicidir. En temelde görmenin kendisi faal bir eylem iken görülen olmak zaten başlı başına bir pasifliği kendinde barındırmaktadır. Çünkü görülen olmak anlam itibariyle bir başkasının bakışına maruz kalmayı ima etmektedir. Ancak bir diğer taraftan da görmek, her zaman için görülmesi gereken bir şeye de ihtiyaç duymaktadır. Böylece görmek ve görülmek birbirine muhtaç bir hal almaktadır.

Burada temel soru, film boyunca seyirci olarak kimin gözleriyle yaşananlara şahitlik edildiğidir ve aynı zamanda seyirci kimin bakışını kamera vasıtasıyla üstlenmektedir. Kamera seyircinin kendi öznel bakışına ya da seyrine imkan tanımamakta ve onu belirli bir biçimde görmeye zorlamaktadır. Kameranın varlığı, kendi bakışını, seyir biçimini dayatmakta ve seyircinin bakışını belli bir yöne ve yere doğru yönlendirmektedir.

“... Filmdeki bakış açısı, varlıkları mutlaka belirli bir bakış açısından vermek zorunda olan kameradan ayrı düşünülemez. Bir başka deyişle, görüntü ile bakış açısı birbirinden ayrılamaz” (Erus, 2005, s. 233). Kameranın varlığı her halükarda bir bakış açısını kendinde zorunlu olarak barındırmakta çünkü bir yerden yani belirlenmiş bir noktadan yaşamakta olan süreci takip etmektedir.

Seyircinin bakış serbestisi bağlamında Kırel anlamlı bir soru sormaktadır; “biz seyirciler aslında filmin yönetmeninin kullandığı sinemasal dil yardımıyla dayattığı ‘bakış aç’ları karşısında acaba ne kadar özgürüz?” (Kırel, 2012, s. 179). Şüphesiz ki

sinema, varlığı itibariyle gözü kameraya eklemekte ve göz sinema içerisinde, kamera aracılığıyla kendi önemini devam ettirmektedir.

### **3.5. BAKIŞ VE SEYİRCİNİN KONUMLANDIRILMASININ ÖRNEK FİMLER ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ: ARKA PENCERE VE SAPIK**

#### **3.5.1. Arka Pencere**

##### **Filmin Künyesi**

**Yönetmen:** Alfred Hitchcock

**Senaryo:** John Michael Hayes

**Yapım Yılı:** 1954

**Oyuncular:** James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter, Wendell Corey

**Müzik:** Franz Waxman

**Görüntü Yönetmeni:** Robert Burks

**Montaj:** George Tomasini

**Süre:** 112 dakika

##### **3.5.1.1. Filmin Konusu**

Baş karakter L.B. Jefferies bir fotoğrafçıdır ve ayağı kırıldığı için evde bir süre boyunca oturmak zorundadır. Ayağını da zaten fotoğraf çekerken kırmıştır. Bu süre zarfında evde çok sıkılmış ve komşularını izlemeye, dikizlemeye başlamıştır. Jefferies bahçede ve diğer binalarda gerçekleşen her türlü olayı gözetlemektedir. Bunların içerisinde evlenen yeni bir çift, bale yapan kız, bahçede oturan kadın, tartışan evli bir çift gibi insanlar bulunur. Jefferies'in Lisa adında ve her şeyi mükemmel yapan bir kız arkadaşı vardır. Ancak ayrı dünyaların insanları olduklarını düşünmektedir.

Bir gece yarısı -her zamanki gibi- tekerlekli sandalyesinden karşı komşusu olan yaşlıca bir adamı izlemektedir. Ancak karşı evin içerisi de tam olarak gözükmemektedir. Geceyarısı, adam birkaç defa eve girer ve çıkar. Bu durum ise Jefferies'i şaşırtır. Adamın evinde panjurların bazıları daha sonra açılır. O adama satıcı demeye başlar Jefferies. Daha önce de aşağıdaki ortak alana, bahçeye bir şeyler dikmiştir. Aynı zamanda satıcıyı testere, bıçak sararken ve valizini yıkarken görmüştür. Öncesinde ise satıcı eşyle tartışmıştır. Satıcının eşi nerededir? Bütün bu süreçlerden

sonra Jefferies satıcının eşini öldürmüş olabileceğini düşünmektedir. İsimlerini araştırıp bulurlar; Bay ve Bayan Lars'dır.

Olayların hemen ardından satıcı evden taşınmaya başlar. Jefferies'in kız arkadaşı Lisa da ona inanmaya başlar. Olayı daha derinliği bir biçimde araştırmaya başlarlar. Satıcının eşinin yatak odasının panjurları açılır ve oda yeniden gözükmeye başlandığı anda eşin orada olmadığı kesinleşir.

Satıcının eve sandık gibi eşyalar getirmesi kuşkuları iyice artırır. Jefferies dedektif arkadaşını arar ve bir cinayetin söz konusu olabileceğini söyler. Dedektifle olay üzerine tartışırlar. Satıcı ise süreç içerisinde sakindir ve yanlış bir harekette bulunmaz. Ancak karısı hasta olmasına rağmen nerededir?

Bahçede ise satıcının çiçek ektiği yer, küçük bir köpek tarafından durmadan kurcalanmaktadır. Bu durum da başka bir şüpheyi doğurur. Dedektif Tom, olayı biraz soruşturur ve bir cinayet olayı olmadığını söyler. Ancak Jefferies tam olarak ikna olmaz. Jefferies açısından tek sıkıntılı yan, olayın gerçekleştiği gece, sabaha karşı biraz uyuya kalmış olmasıdır. O yüzden aradaki bilgilerinde eksiklikler vardır. Jefferies ve Lisa olayın yaşandığı sabah evden çıkan kişinin satıcının karısı olmadığını düşünmektedirler, çünkü onlara göre bir kadın en sevdiği çantayı ve mücevherlerini geride bırakmaz. Tom yeniden herşeyi onlara açıklar ancak içlerinde hala bir inanmama duygusu vardır.

Bir gece ansızın bir çığlık sesi duyulur ve bahçede her zaman dolaşan köpek öldürülmüştür. Boynunun kırılarak öldürülmüş olması Jefferies ve Lisa açısından şüphe uyandırıcı bir durumdur. Bir diğer yandan da köpeğin ölümünde herkes evlerinden çıkarak olaya müdahil olmaya çalışır ama satıcı olayla hiç ilgilenmez. Böylece köpeği satıcının öldürmüş olabileceği ihtimali artmaktadır. Köpeğin durmadan eşelediği çiçeklerin altında birşeyler olabilir.

Ardından satıcıya eşine ne yaptığını biliyoruz diye yazılmış bir mektup verirler. Satıcıyı evden uzaklaştırmak için Jefferies satıcının evini arar ve notu bırakan kişi olduğunu söyleyerek onu bir mekana çağırır. Lisa ve hasta bakıcı kadın ise böylece bahçeyi kazabileceklerdir. Kazdıkları çiçeğin altında bir şey bulamayınca bir anda satıcının evine yönelirler. Ancak Jefferies bunu istememektedir. Lisa tek başına satıcının evine girer. Çıkmakta geç kalınca satıcı da eve dönmüş olur. Bütün olayları dışarıdan izleyen ise Jefferies ile bakıcıdır. Polisi ararlar ve polis olay yerine zamanında

yetiştir. Lisa'yı hapse atarlar ama satıcının karısının yüzüğünü parmağına takmıştır. En sonunda satıcı Jefferies'in kim olduğunu anlar ve evini basar. Onu camdan aşağı atmaya çalışır ve boğuşurlar. O sırada polis gelir ama Jefferies aşağı düşer ve bu sefer iki bacağı da kırılır. Olay çözüme kavuşur ve satıcı tutuklanır.

### **3.5.1.2. Filmde Bakış ve Kameranın Kullanımı**

Bütün bir olaylar zincirini evden izleyen Jefferies'in konumu sinema salonunda filmi izleyen seyircinin konumu ile aynıdır. Yaşanan olayları dışarıdan adeta sinema perdesinden izler gibi izleyen Jefferies, Lisa'ya bir şey olmasın diye heyecanlanır ve sadece olayı izlemekle yetinmek zorunda kalır. Komşularını oturduğu yerden izleyen Jefferies'in konumu, bacağının kırık olması sebebiyle de sinema salonu seyircisinin hareket kabiliyeti ile eş değerdedir.

En temelde Jefferies ile izleyici, sinema salonu ile avlu özdeşleştirilir. Bu süreçte Jefferies'in dikizlediği her şey onun arzusunun bir yansıması olmaktadır (Aydın, 2008). Ancak bir diğer yandan da, Jefferies'in barındırdığı bakış pratiği bilinçsizce ve sadistçe de değerlendirilebilmektedir (Belton, 2000).

Jefferies komşularını hem de kimse onu fark etmeden dikizlemektedir. Bu durumu panoptikonu hatırlatsa da komşuları, izlenmenin farkında olmadıkları için panoptikondan ayrılmaktadır. Ancak ne zaman ki Jefferies'in bakışı fark edilir, işte o zaman dikizleyenden dikizlenene doğru bir geçiş yaşanır

Filmdeki en temel meselelerden biri, gözetlenmekte olan diğer evlerin pencere içerisinden gözükmüyor olmasıdır. Buradaki pencere olgusunun kendisi de, sinema perdesini anımsatmaktadır. Bakışın iktidarına kapı aralayan bu süreç, her zaman için bir dışsallığı kendinde barındırmaktadır.

Gözetlemek, dikizlemek ve bunun aracılığıyla elde edilen iktidar, filmin ana temasını oluşturmaktadır. Film içerisinde dahi bu olgunun kendisi dile getirilmektedir. Jefferies'in bakıcısı olan kadın, röntgenci bir toplum haline geldiklerini söylemektedir.

Dikizleme süreci içerisinde seyircinin bakışı, bir çok kez kamera aracılığıyla erkek kahramanın bakışı ile özdeşleşmektedir. Bu süreçte öznel kamera çekimleri fazlasıyla yer almaktadır. Bakış açısı çekimi de film boyunca kullanılmaktadır. Ancak bazen bakış açısı çekimi diye başlayan sahneler devamında öznel kamera kullanımına doğru kaymaktadır.



**Fotoğraf 25:** Filmin açılış sahnesi

Film tanıtıcı bir sekansla başlar. Etraftaki insanlar kamera aracılığıyla seyircilere tanıtılmata ve evlerin içleri kamera aracılığıyla dikizlenmeye açılmaktadır. Hiç kimse kameranın, bakışın hükümranlığından kurtulamaz çünkü Jefferies herkesi gözetleyen, dikizleyen bir konuma sahiptir. Neredeyse yaşanmakta olan hiçbir şey onun bakışından kaç(a)mamaktadır.

Jefferies herşeyi kontrol altına almanın ve bilgi sahibi olmanın bir aracı olarak gözetleme esnasında, ışıkların yakılmasını istemez. Dikizleme sürecinde başkası tarafından görülmek, fark edilmek istememektedir.

Jefferies'in hikayesiyle birlikte başka hayatlar da bir yandan akmaktadır. Piyano çalan adam, dans eden kız ve yeni evli çift gibi. Ara ara onlara da bakılmaktadır. Böylece kamera aracılığıyla yakalanan bakış, tek bir yere odaklanmamakta ve her şeyi eş zamanlı olarak kendi iktidarının parçası kılabilir.



**Fotoğraf 26:** Jefferies'in bakışı

Kamera erkeğin konumunu paylaşarak seyirciyi de aynı bakışa



zorlamaktadır. Sahne açıldığında seyirci Jefferies'in bir yere doğru baktığını anlamaktadır. Bu bakış hali bir süre daha devam ettikten sonra seyirci bir anda Jefferies'in karşı komşularından bir tanesi olan balerin kızı izler hale gelmektedir. Yarı çıplak bir vaziyette ve aynı zamanda bedensel güzelliği ile ön plana çıkartılan kız, Jefferies ve bütün seyirciler için bakışın hazzına açılmaktadır.

Bu sahnede kadın erkek fark etmeden bütün seyircileri kuşatan bir eril bakış söz konusu olmaktadır. Eril bakışın kendisi kadının bedenini nesneleştirerek bir tüketimin parçası haline getirmektedir. Sahnenin devamında Jefferies'e dönen kamera aracılığıyla seyirciler onun hala balerin kızı dikizlediğini anlayabilmektedir.

Buradaki temel sıkıntı, kadının kendi insani var oluşunu ve anlamını kaybedip sadece erkeğin bakışı doğrultusunda kurgulanmasıdır. Burada filmin yönetmeninin de erkek olduğu düşünüldüğünde, sahnenin kendisi eril bakışın hükümranlılığı doğrultusunda çok bilinçli bir biçimde kurgulanmıştır. Kadın bedenine tahakküm eden bakışın kendisi, aynı zamanda kamera aracılığıyla bütün seyircileri de bir yere belirli bir bakış açısıyla bakmaya zorlamaktadır. Sonuç olarak kameranın konumu ahlaki bir tavrı barındırmaktadır.



**Fotoğraf 27: Bakış trafiği**

Lisa bir akşam vakti evinde oturan Jefferies'i ziyarete gider. Bu noktada ilk önce nesnel kamera ile Jefferies gösterilir. Jefferies bir yere doğru bakmaktadır. Onun baktığı yer ise bir sonraki kamera hareketinde anlam kazanır. Bakış açısı konumunda olan kamera, Lisa'ya aşağıdan bakmaktadır. Kamera artık erkeğin (Jefferies) bakışı ile özdeşleşmiş bir haldedir. Yakın plandan gösterilen Lisa'nın ise bütün güzelliği gözler önüne serilmektedir. Erkek olarak konumlandırılan bütün seyirciler, Lisa'yı ister istemez dikizleyen ve beğenen bir konuma itilmektedir. Sahnenin devamında kamera, tekrardan nesnel konuma geçerek

sevgililerin öpüşmesini göstermektedir.

Temel noktalardan bir tanesi, bakış açısı çekiminin veya öznel kameranın özdeşleşme bağlamında devamlı kullanılmadığıdır. Seyircinin bazen nesnel kamera aracılığıyla olaylara dışarıdan bakmasına izin verildiği görülmektedir. Böylece seyirci olaya dışsallaşmakta ve süreci daha kolay anlamlandırabilmektedir.



**Fotoğraf 28:** Dikizleme pratiği

Nesnel çekim aracılığıyla seyircilere gösterilen Jefferies'in bir şeyi dikizlediği, gözetlediği belli olmaktadır. Şu ana kadar sadece kendi bakışı aracılığıyla bir başkasını gözetleyen Jefferies, ilk defa başka bir aracın yani dürbünün vasıtasıyla dikizlemektedir. Seyirci açısından ise bu gözetleme pratiği kaçınılmaz bir şekilde görülebilmektedir. Elindeki dürbünü fark eden seyirci, ardından gelen sahne ile her şeyi daha rahat kavramaktadır. Voyoristik bakış açısı çekimi dürbünün konumundan bakmaya zorlanan seyirciler için kaçınılmaz bir sondur. Sahnenin devamında dürbün aracılığıyla dikizleme eylemi başlar. Voyoristik bakış açısı çekimi karenin etrafının siyah ve yuvarlak olması ile bariz bir biçimde açığa çıkmaktadır.

Bir önceki karede nesnel kamera aracılığıyla Jefferies'i izleyen seyirci, sonraki kareyi anlamlandırma ve konumlandırma noktasında sıkıntı yaşamaz. Bir bilgilenme ve iktidar aracı olarak dikizlemenin kendisi, bütün seyircilerin içine düşürüldüğü bir konumdur. Bir diğer taraftan da Jefferies dürbünle baktığı zamanlarda daha fazla gizlenmekte ve dikkat etmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere bakmanın, dikizlemenin hazzı bakılan tarafından fark edildiği an ortadan kalkmaktadır.



**Fotoğraf 29:** Voyoristik dikizleme pratiği

Seyircinin bakışı, film içerisinde benzer konumlara itilmektedir. Fotoğraf 28 ve 29 buna örnek olarak verilebilir. Voyoristik bakış açısı aynı şekillerde verilmektedir. Jefferies elindeki dürbün aracılığıyla karşı komşusunu dikizlemektedir. Değişmeyen temel bakış ise ana karakter olan erkeğin bakışı olarak gözükmektedir.



**Fotoğraf 30:** Kimin bakışı?

Seyirci bir kez daha dikizleyici (voyoristik) bakış açısı çekimi ile yüz yüze getirilir. Ancak temel bir farklılık vardır. Dikizleme eylemini gerçekleştiren iki kişi vardır. Nesnel kamera aracılığıyla gösterilen bu iki kişinin ardından voyoristik bakış açısı çekimi ile karşı dairede yaşananlar gösterilmektedir. Acaba burada seyirci kim ile özdeşleşmektedir? Jefferies ile mi yoksa bakıcı kadın ile mi?



**Fotoğraf 31:** Dikizleme pratiğinin kırılması

Dikizleme eyleminin fark edildiği an dikizleme eylemini gerçekleştirenler bundan rahatsız olurlar ve odalarında yanmakta olan ışığı kapatırlar. Özdeşleşmiş konumda bulunan seyirci de gizli bakışının fark edilmesinden rahatsızlık duyar. Sinema açısından dikizleme pratiği oyuncuların kameraya bakmaması ile sağlanır. Ne zaman ki bakışın kendisi bir başkası tarafından fark edilir, o zaman dikizleyen kişi bundan rahatsızlık duyar. Zizek'e göre ise satıcının bakışı Jefferies'i olaya dahil eder ve onu salt dikizleyici olmaktan çıkarır (Zizek, 2012, s. 126-127).

Sinema bakışın hazzının en rahat şekilde kurgulanabileceği yerlerden biridir. Her şey bakışın, dikizlemenin imkanı doğrultusunda kurgulanabilmektedir ve bu durum Arka Pencere filminde bakış aracılığıyla ortaya konmuştur. Seyirci dikizleme esnasında genel itibariyle hiçbir engelle karşılaşmamaktadır. Ancak ne zamanki satıcı adam örneğinde olduğu gibi bakış fark edilirse, Jefferies ve yardımcısının yaptığı gibi bir kaçışın yaşanması kaçınılmazdır.



**Fotoğraf 32:** Satıcı adam

Filmin sonuna doğru düşmanın kendisi üzerindeki bakışını fark eden satıcı adam, Jefferies'in evine gider. Önce nesnel kamera aracılığıyla gösterilen satıcı adam

gözlerini ovuşturmaktadır. Jefferies elindeki fotoğraf makinesinin flaşını patlatmaktadır. Ardından kamera, satıcı adamın gözünün yerine geçerek, özdeşleşerek Jefferies'i gösterir. Gösterim esnasında Jefferies turuncu bir renk almaktadır. Öznel kamera ya da bakış açısı çekimi mi olduğu ilk başta belli olmayan bir durum söz konusudur. Ancak kesin olan bir şey var ki, seyirci satıcı adamın konumundan Jefferies'e bakmaktadır. Daha sonraki süreçte satıcının bakışının sadece bakış açısı çekimi olduğu ortaya çıkmaktadır. Satıcı adamın bakışı açısından bir bedenleşme söz konusu değildir. Flaşın patladığı anlarda satıcının bakış açısından görülebilenlerin gösterimi söz konusudur.

Film genel itibariyle dikizleme ve bakış trafiğini sinema olgusu ile iç içe geçirerek ele almıştır. Bakışın hükümranlığı ve seyircinin onunla zorunlu özdeşleşmesi ise başka bir önemli noktadır. Bakışın dikizleyici, gözetleyici pratiği belirli kamera konumları ile sağlanmaktadır. Burada film içerisinde de bolca kullanılmış öznel, nesnel kamera ve bakış açısı çekimleri söz konusudur.

### **3.5.2. Sapık**

#### **Filmin Künyesi**

**Yönetmen:** Alfred Hitchcock

**Senaryo:** Samuel A. Taylor

**Yapım Yılı:** 1960

**Oyuncular:** Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin

**Müzik:** Bernard Herrmann

**Görüntü Yönetmeni:** John L. Russell

**Montaj:** George Tomasini

**Süre:** 109 dakika

#### **3.5.2.1. Filmin Konusu**

Otel odasında yaşanmakta olan bir aşk ilişkisiyle film başlamaktadır. Marion Crane ve Sam ekonomik sıkıntılarından dolayı evlenememekte ve öğlen aralarında otel odalarında buluşmaktadırlar. Herkesten gizlice bir ilişki yaşamaktadırlar ve bu durum onları mutsuz etmektedir. Buluşmaları bittiğinde Marion otelden çıkıp çalıştığı yer olan emlak ofisine döndüğünde değeri yüksek bir satış gerçekleşmiştir. Patronu Marion'a büyük bir meblağ olan parayı bankaya yatırmasını söyler. Marion da patronundan izin

alır ve bankadan sonra eve gideceğini söyler. Ancak süreç içerisinde fikri değişmiştir ve parayla birlikte sevgilisi Sam'in yanına kaçmaya karar verir.

Marion kaçtığı sırada şehir merkezinde patronuyla karşılaşır ve bu durum onun üzerinde baskı yaratır. Zaten patronu da durumu anlamlandıramamıştır. Marion yolculuğu esnasında bir yerde arabasının içerisinde uyur. Sabahleyin bir polis onu görür ve yanına gelir. Basit bir ehliyet kontrolüdür ancak Marion açısından panik havası devam etmektedir. Polisten kurtulduktan sonra arabasını takas etmeye gider. Ancak polisle orada da karşılaşır. Şüpheli davranmaktadır ve çok çabuk bir biçimde arabasını takas ederek oradan uzaklaşır. Yoluna devam ederken yoğun yağmur yüzünden Bates Motel'ine girmek zorunda kalır.

Motelde kimse yoktur. Norman Bates, Marion'a ofise en yakın oda olan 1 numaralı odayı verir. Ardından da Marion'a akşam yemeği getirir ve sohbet etmeye başlarlar. Sohbet esnasında Bates deli olan annesini anlatır ve başka şeylerden bahsederler. Sohbet sonlara doğru gerginleşir ve yemeğini bitiren Marion odasına geçer. Bates ise ofisindeki gizli bir delikten Marion'u dikizler. Marion ise odasında şehre geri dönüp herşeyi düzeltmeyi düşünmektedir.

Ancak Marion banyodayken saldırıya uğrar ve öldüren kişi ise Bates'in annesidir. Bates evden koşarak gelir ve her şeyi temizleyip olay hiç olmamış gibi devam eder. Marion'u cesediyle ve bütün eşyalarıyla birlikte arabasına sokar ve motelin yanındaki bataklığa arabayla birlikte iter. Olaydan geriye hiçbir iz kalmadığını zanneder ancak Marion'un tuvalete attığı ve üzerinde hesap yaptığı kağıtlardan bazıları kalır.

Marion'un kız kardeşi Lila, Sam'in yanına gelir. Arbogast adında özel dedektif de bir anda işin içinde yer alır. Arbogast olaya çalınan para yüzünden dahil olmuştur. Herkes Marion'un Sam'in yanına geldiğini düşünmektedir. Lila da Marion'dan haber alamadığı için ve bir şeyler öğrenebilirim diye Sam'in yanına gelir. Ancak Sam de hiçbir şey bilmemektedir.

Arbogast etraftaki bütün otelleri araştırmaktadır. Bates'in motelinin bulur ve olayı araştırmaya başlar. Olayı araştırmadan önce Lila ve Sam'i arayarak bilgi verir. Bir gece vakti motelde Bates'i bulamayınca evine gider ve orada öldürülür. Sam ve Lila şüphelenir ve ne olduğunu anlamaya çalışır bir halde dedektifi beklemektedirler çünkü Arbogast onlara geri döneceğini ve ilginç şeyler bulduğunu söylemiştir.

En sonunda Sam ve Lila şerif Al Chambers'e giderler. Bütün olayı anlatırlar ve

yardım isterler. Hem dedektif hem de Sam Bates'in annesini evde gördüklerini söyler. Ancak şerif, Bates'in annesinin 10 yıl önce öldüğünü ifade eder. Bates ise bu süreçte, annesini bulamasınlar diye onu zorla bodrum katına kitler.

Şerif, Bates'in moteline, evine gidip kontrol etmiş ve herhangi bir şey bulamamıştır. Ancak Sam ve Lila ikna olmamıştır. Dedektifin motelde iken ortadan bir anda kaybolmasından şüphelenirler ve motele evli bir çift taklidi yaparak giderler. Bates'in ortada olmadığı bir anda odaları karıştırırlar. Lila ise en sonunda eve gidip anneye konuşacağını söyler. Bu sürede Sam etrafı kontrol edecek ve Bates'i durduracaktır.

Lila evin bodrum katında bir anda annenin cesedi ile karşılaşır ve çığlık atmaya başlar. Ardından Bates peruklu haliyle ve annesinin kıyafetlerinden biriyle ve elinde bıçağıyla Lila'yı öldürmeye gelir. Ancak Sam arkadan yetişir ve Bates'i yakalar.

Filmin sonunda psikiyatrist, Bates'in iki kişilik taşıdığını söyler. Cinayetleri işleyen ise annesidir. Hem Marion'u hem de dedektifi öldüren annedir. Aynı zamanda civarda yaşanan iki kayıp kız olayı da Bates'e aittir. Olayların çözümünü sağlayan kişi ise annedir. Bates'i bu hale getiren şey annesini ve sevgilisini öldürmüş olmasıdır. Bu acıya dayanamaz ve annesinin cesedini çalar. Ancak zamanla ceset yetmez ve iki kişiliği de canlandırmaya başlar. Uyandığında oğul olarak annesinin yaptığı her türlü suçu temizler. Filmin sonunda Norman Bates artık sadece annedir.

### **3.5.2.2. Filmde Bakış ve Kameranın Kullanımı**

Sapık filminin açılış sekansında kamera şehri tepeden görmektedir. Kamera yatay bir hareketlenme ile şehri gösterdikten sonra zoom yaparak bir otelin aralanmış penceresinden izinsizce içeri girer. Filmin başındaki kamera kullanımı bütün bir film boyunca kameranın takınacağı ahlaki tavrı daha ilk sekansta ortaya koymuştur. Böylece izni olmayan yerlere girme –mesela bir çiftin yatak odası- kameranın bakışının iktidarını ortaya koymaktadır.

Sapık filmi eril bakışın ve öznel-nesnel kamera hareketlerinin çokca kullanıldığı bir filmidir. Baş karakter olan Norman Bates'i ifade eden Sapık adı bile bu durumu yeterince açıklamaktadır. Film içerisinde yer yer bakışların kime ait olduğu ve seyircinin kimle özdeşleştiği dahi karışabilmektedir.



**Fotoğraf 33:** Marion parayı çaldıktan sonra şehirden kaçarken

Marion nesnel çekim aracılığıyla gösterilmektedir. Bir yere bakmaktadır ve ardından Marion'un bakış açısından baktığı yer gösterilmektedir. Ancak burada öznel kameranın kullanılıp kullanılmadığı ilk başta anlaşılammaktadır. Sahnenin devamında bakış olduğu gibi durmaktadır ve bedenleşmesi söz konusu olmamaktadır. Öznel kamera ile bakış açısı çekimi arasındaki en temel fark, öznel kamerada kameranın karakter ile bedenleşmesidir. Burada ise seyirciler sadece Marion'un bakış açısıyla özdeşleşmektedirler. İkinci karede ki çekim, bakış açısı çekimi olarak Marion'un gözünden verilmektedir. Böylece bütün seyirciler Marion'un konumundan polise bakmaktadırlar.



**Fotoğraf 34:** Marion'un uyuduğu esnada polise yakalanması

Marion panik halde uyanır ve seyirciler kamera aracılığıyla bu duruma şahitlik ederler. Ancak bakış kimin bakışıdır? Burada polislin konumu ve bakışı gibi duran şey aslında nesnel bir çekimdir. İlk başta bir yanılsama olsa dahi Marion'un bakışı sağa doğru olduğu için seyirciler bu an içerisinde polislin konumu ile özdeşleşmezler. Marion nesnel çekim aracılığıyla seyirciye sunulur. Bu durumda seyirci, Marion'un polise bakmakta olduğunu anlar. Ardından gelen kare ise bakış açısı çekimidir. Bir önceki karede gösterilen Marion'un bakışı böylece anlam kazanır. Polise bakılmaktadır ve bu bakış seyirciye nesnel çekim aracılığıyla değil Marion'un bakışından verilmektedir.





**Fotoğraf 35:** Marion'u polis takip ederken

Öncelikli olarak nesnel çekim aracılığıyla Marion'un konumu seyirciye sunulur. Panik halde polisten kaçmaktadır ancak polis onu arkadan takip etmektedir. Marion'un içinde bulunduğu durum, bakışının dikiz aynasına doğru olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Marion bir yere bakmaktadır. Ardından gelen kare ile herşey açıklığa kavuşur. Bakış açısı aracılığıyla Marion'un baktığı yer gösterilmektedir. Marion'un gözlerinden yapılan benzeri çekimler seyirci açısından özdeşleşme ve aksiyon duygusunu arttırmaktadır.



**Fotoğraf 36:** Norman Bates motelde Marion'u dikizlerken

Nesnel çekim aracılığıyla gösterilen Bates'in bir yere baktığı anlaşılmaktadır. Ancak bakışın gizli bir tarafı vardır. Bir delikten gerçekleştirilen bu bakış izinsizdir ve yasak bir eylemdir. Ardından gelen kare ile seyirci kendini ahlaksız bir durum içerisinde bulur. Burada Bates'in bakışı ile özdeşleşen seyirci, Bates'in az önce sahip olduğu dikizleyici konuma geçmiştir. Bu bakış açısı çekimi daha çok voyoristik bakış açısı çekimi olarak adlandırılmaktadır. Salt bir bakış açısı çekimi değildir.

Seyirci Bates ile özdeşleşerek dikizlemenin, bakmanın aktif var oluş alanına geçmektedir. Bakılan ve aktifliğinden soyutlanan ve sonuçta nesneleşen bir kadın var olmaktadır. Odada kendi insani eylemlerini yerine getiren Marion, kendisinin

dikizlendiğinden habersizdir. Böylece bakmanın kendisi rahatlatıcı bir konuma ulaşmaktadır. Eril bakış, kendi hükümranlığını rahatça inşa edebilmekte ve bu rahatlık dikizleyici bakışın fark edilmiyor oluşundan kaynaklanmaktadır.

Dikizleme eylemi bölünmemekte ve rahatça yerine getirilebilmektedir. Marion'un dikizlendiğini fark ettiği bir an gerçekleşmiş olsaydı, bu durumda kamera aracılığıyla üretilen bakışın hazzı kesintiye uğrayacaktı. Bu süreçte önemli olan, sadece erkek seyircinin kamera ile özdeşleşmesi değildir. Aynı zamanda bütün kadın seyirciler de dikizleyici bir konuma hapsedilmektedir.



**Fotoğraf 37:** Marion'un motelin banyosunda öldürülmesi

Motel'de dinlenmek için odasına geçen Marion banyoya girer. Bir süre sonra banyodayken -Bates tarafından- bıçaklı saldırıya uğrar ve öldürülür. Cinayet sahnesinde kesmelerin fazlalığı bakış trafiğini karıştırmaktadır. Kimin kime baktığı ve seyircinin kimin bakışına sahip olduğu yer yer karışmaktadır. Küvetin perdesinin açılması ile kadraja giren Bates'in çekimi ilk başta kafa karışıklığı yaratmaktadır. Ancak ardından gelen kare ile Bates'in nesnel çekim aracılığıyla seyirciye sunulduğu anlaşılmaktadır. Marion'un çığlık attığı ve Bates'e bakmadığı görülmektedir. Böylece nesnel çekime sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ardından bıçaklı saldırılar devam etmektedir.

Bıçaklı saldırıların hiç biri Bates'in göz hizasından gerçekleşmez. Böylece ne

öznel kamera ne de bakış açısı çekimi kullanılmaktadır. İlk başta her bıçak darbesi ile öznel kameranın kullanıldığı zannedilebilir. Ancak darbeler esnasında kamera Bates ile bedenleşmez. Sağdan ya da aşağıdan yapılan çekimler aracılığıyla sadece aksiyona dayalı hızlı bir kurgu vardır. Bates göbek hizasından Marion'a saldırmamaktadır ve saldırısa dahi bakışın orada olmadığı ve bunun nesnel kamera aracılığıyla seyirciye aktarıldığı anlaşılmaktadır.



**Fotoğraf 38:** Dedektif Arbogast'ın bıçaklı saldırıya uğradığı an

Filmin ilerleyen sahnelerinde olayı çözmeye çalışan dedektif Arbogast da bir saldırıya uğrar. Uğradığı saldırı olayı seyirciye nesnel çekim aracılığıyla sunulur. Böylece izleyenler tepeden yapılan nesnel çekim ile olaya hakim olmakta ve kimin kime saldıracağı önceden gösterilmiş olunmaktadır. Saldırı anı ilk başta bakış açısı çekimi gibi dursa da devamında saldırı olayı sürdükçe seyirci, öznel kamera kullanımı ile Bates'in konumuna geçer ve saldırıyı gerçekleştirir. Bıçağın tutuluş biçimi ve kamerayla özdeşleşen seyirci olayın içine dahil olmaktadır.

Film boyunca temel mesele bakışın kamera aracılığıyla yarattığı trafiktir. Aynı zamanda bu trafik seyircileri bir konuma, bakış açısına yerleştirerek ahlaki bir tavır takınmaktadır. Seyircilerin hepsinin bir anda eril dikizleyici ile aynı konumu paylaşması, sorgulanması gereken bir durum olarak ortada durmaktadır.

## SONUÇ

Bu çalışmada kamera ve göz ilişkisi iki yüzyıllık -1800 sonrası- tarihsel süreç içerisinde ele alınmaktadır. Kameranın hayatı mutlak bir biçimde kuşatma çabası ve varlığının gözün konumunu değiştirmesi sebebiyle, gözün ikincil bir konuma sahip olması söz konusu olmaktadır. Artık kamera gözün yerini almaktadır.

Birinci bölümde, fotoğraf kamerasının ürettiği bir olgu olarak görüntü ele alınmaktadır. Ancak geniş anlamıyla kamera; her türlü kamera biçimini –fotoğraf kamerasından film kamerasına ve dijital kameraya kadar- kast ederek ortak bir öze işaret etmektedir. Görüntü ise bu kameralar neticesinde ortaya çıkan şeydir. Bu bazen bir fotoğraf bazen de bir film karesi olabilmektedir.

Görüntünün kendisi kurgusal bir var oluşa sahiptir ve bu kurgusallığı yaratan kameradır. İnşa edebilme özelliği kameraya ve onun arkasındaki kişiye tanrısal bir önem atfedilmesine neden olmuştur. Bu süreçte kameranın sınırsızlığı ve gözün sınırlılığı ise yeni bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Zamanla gözden kameraya doğru bir geçişin yaşanması ile biyolojik göz küçümsenmekte ve teknolojik bir göz olarak kamera yüceltilmektedir.

İnsanlar artık ‘şeyler’le gözleriyle değil kamera aracılığıyla irtibata geçmektedir. Bu noktada ‘şeyler’ kamera(lar) aracılığıyla görüntü olarak ortaya konduğunda, fiziksel var oluşlarını ve bedenlerini kaybetmektedirler. Kameranın hükümrancılığının bütün yaşamsal alanları kuşattığı düşünüldüğünde, 21. yüzyılda neredeyse her şey, görüntüler aracılığıyla bedensizleşmektedir.

Temel noktalardan bir diğeri ise göz aracılığıyla görmek ve bakmaktır. Bakmak şuursuz bir süreci imlerken görmek ise tam tersine şuurlu bir eylemdir. Burada unutulmaması gereken şey, bütün bu süreçlerin artık kamera aracılığıyla yaşanmakta olmasıdır. Kamera aracılığıyla bakış ise belirli amaçlar doğrultusunda inşa edilmiştir. Seyircinin nereye nasıl bakması gerektiği belirlenmiş ve bu durum seyirciye kamera aracılığıyla dikte edilmektedir.

Kameranın üretimiyle ortaya çıkan görüntünün gerçeklik ile olan ilişkisi tartışmalıdır çünkü kamera, ancak görünen gerçekliği kaydedebilir. Bir diğer yandan da kurgu; gerçekliğe dair olan bütün inancı sarsmaktadır. Gerçeklik ise burada metafizik bir olgu değil sadece gündelik yaşamda ortaya çıkan şeylerin olduğu gibi gösterilmesini ifade etmektedir. Ancak görüntünün kurgusal olmasının kendinde barındırdığı

zorunluluk, gerçekliği tahrif etmekle kalmamakta aynı zamanda yeni gerçeklikler inşa etmektedir. Böylece her görüntü ister istemez kendi bağlamından koparılmış olmaktadır. Bu bağlamsızlık hali görüntüleri köksüzleştirmekte ve havada yüzer hale getirmektedir.

Kameranın alanına çekilen her şey estetik bir var oluş imkanı kazanır çünkü görüntü özü itibariyle poz vermeyi kendinde barındırmaktadır. Poz vermenin dışında kalan şeyler ise –mesela bir çiçek- hem kamera ile hem de onu kullanan kişi sayesinde güzelleşmektedir. Bir vahşetin görüntüsüyle çiçeğin görüntüsü arasında estetik tavır açısından bir farklılık var ol(a)mamaktadır.

Görüntü mutlaklaştığında kendi var oluş zemini dışında herhangi bir şeye imkan vermemektedir. Gerçeklik ve bellek olma yolunda ilerleyerek, insani var oluşun ve bilginin tek kaynağı olan görüntü; kendini hakikat olarak dayatmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde ise göz ve kamera ilişkisi iktidar bağlamında ele alınmaktadır. İktidar kamera aracılığıyla yeni bir form kazanarak artık şeyleri uzaktan kontrol altına alabilmektedir. Bu durum, bilgiyi elde edebilme ve iktidarı sürdürebilmenin imkanlarını da değiştirmiştir. İktidar ve bilgi pratikleri her zaman birbirini etkilemiştir ve etkilemeye de devam etmektedir. Kamera aracılığıyla elde edilen bilgi ise dört duvar olgusunu aşmıştır. Vertov'un kameraya atfettiği iktidarın, kudretin özünde de her türlü mesafeyi aşabilmesi ve her yere ulaşabilmesi yatmaktadır.

Klasik bir iktidar aracı olarak panoptikon da görmeyle alakalıdır. Panoptikon, kameranın var olmadığı tarihsel koşullarda insan gözünün edindiği merkezi konumu ifade eder. Onlarca kişiyi aynı anda gözetleyecek, dikizleyecek bir yapı olarak panoptikon, temelde bir iktidar fikrine sahiptir. Bu fikir 'görülmeden görmek' şeklinde açıklanabilir.

Merkezi noktada oturan ve kimsenin onu göremediği bu yerde iktidar sahibi kişi, herkesi gözetleyebilmektedir. Herkesin görüldüğü ya da her an görülebileceği fikri Foucault'cu normalleştirme olgusunu gündeme getirmekte ve bu durum ise öznelerin kurallara riayet etmeyi içselleştirmesini doğurmaktadır. Her an gözetleniyor olma fikri yani bir başkasının bakışı altında olma hali insanları kontrol etmenin başat aracı olmaktadır.

Zaman içerisinde klasik panoptik söylemin ve gözetimin içsel yapısının değişime uğraması akışkan gözetimi doğurmuştur. Gözetim dört duvar arasından

kurtulmakta ve hayatın hızına, değişimine ayak uydurmakta ve kamera bu süreçte temel bir araç olmaktadır. Zamanla gözetlenmenin kendisi Orwell’ci mantık içerisinde iyi ya da kanıksanmış bir hal olarak gözükebilmektedir. 21. yüzyıl dünyasında artık herkes gözetlemekte ve gözetlenmektedir. Örneğin, toplumsal paylaşım ağları bu noktada önemli yer teşkil etmektedir. Bunun sonucu olarak bugünün şartları içerisinde görmek demek aynı zamanda görülmek anlamına gelebilmektedir.

Gözetleme mantığı içerisinde kamera ise mesafeyi ortadan kaldırmış ve hızı tek bir var oluş biçimi olarak ortaya koymuştur. Her şeyin anındalığı, eş zamanlılığı kamera aracılığıyla yakalanmıştır.

Virilo’cu bağlamda hızın (dromoloji), akışkanlığın gittikçe radikalleştiği bir noktada artık bedenleri takip edebilmenin imkansız bir hal alması ile yeni gözetleme pratikleri ortaya çıkmaktadır. Artık bedenler salt kamera aracılığıyla değil veriler yoluyla da takip edilebilmektedir. Sonuç olarak gözetleme pratiklerinde gözden kameraya doğru bir geçiş yaşanmıştır. Ancak süreç içerisinde artık kamerayı da aşan bir gözetleme, dikizleme pratiği söz konusu olmaktadır. Aynı zamanda görünür olmanın kendisi norm haline geldiği için dikizleme pratikleri panoptik zorlama ilişkisinden çıkmakta ve gönüllülük esasına dayanmaktadır.

Yukarıda bahsedilenlere örnek olarak iki film seçilmiştir. Birinci film Vertov’un *Film Kameralı Adam*’ıdır. İkinci film ise Steven Spielberg’ün *Azınlık Raporu*’dur. Vertov *Film Kameralı Adam* ile biyolojik gözün zayıflığını ortaya koyarak mekanik gözü kutsamıştır. Aynı zamanda kameranın hayatın her alanına sirayet etmesi ve her şeyi kayıt altına alabiliyor olması da onun egemenlik alanını göstermektedir. Gözün klasik panoptik söylem içerisindeki iktidarı, sadece o dairevi ve kapalı alan ile sınırlıdır. Oysa göz, kamera aracılığıyla hayata karışabilmekte ve bakışın iktidar alanını genişletebilmektedir.

*Azınlık Raporu* ise dikizleme pratiklerini teknolojik ilerleme bağlamında ele almaktadır. Filmde kameranın hayatın her alanını kuşattığı ve insanları gözlerinden dahi tanıyabildiği bir gözetleme pratiği söz konusudur. Böylece kameranın her yerdeliği kişiyi iktidarın bakışının bir parçası kılmaktadır. Aynı zamanda çağın akışkanlığına uygun olarak bedeni aşan ve sadece verileri takip edebilen bir gözetleme pratiği söz konusu olmaktadır.

Tezin üçüncü bölümünde kamera aracılığıyla seyircilerin konumlandırılışı ve

onlara sunulan bakış trafiği ele alınmaktadır. Kameranın konumunun ahlakiliği ve seyircinin bir kitle olarak kimin bakışı ile özdeşleştiği burada tartışılan en temel meseledir.

Filmsel temsil bağlamında kadınlığın eril bakış aracılığıyla nesneleşmesi ele alınmaktadır. Nesne olmanın kendisi böylece pasifliği barındırmaktadır. Erkek aktif bakışın sembolü olurken kadın bakışın hükümlerinde olduğu pasif bir 'şey' haline gelmektedir.

Bu noktada sinema açısından farklı çekim teknikleri söz konusudur. Klasik anlatı sinemasında, bakış açısı çekimi ile seyirci genel olarak erkeklerle özdeşleşmekte ve ister erkek ister kadın olsun bir kadın bedenini dikizlemektedir. Kadına, bakma imkanı verilmemekte ve kadın sadece bakılan konumunda tutulmaktadır. Bu durum hem filmde bulunan kadın hem de sinema seyircisi olan kadın için geçerlidir. Salondaki kadın seyircinin erkeğe ait bakışla özdeşleşmesi söz konusu olduğu için kendine ait bir bakışı yoktur. Sonuç olarak her iki kadın da bakma eylemini yerine getirmekten mahrum bırakılmaktadır.

Öznel ve nesnel kamera kullanımı da erkeğin bakışını kamera aracılığıyla hükümlerinde kılmakta bir metot olarak kullanılmaktadır. Seyircinin özdeşleşme duygusu öznel kamera ile en üst seviyeye çekilmekte ve ardından erkeğin bakışı paylaşılmaktadır. Özdeşleşme duygusunun artması bakışın hazzını arttırmaktadır. Aynı zamanda yapılan düzenlemeler aracılığıyla kameraya bakış ortadan kaldırılarak, dikizlemenin önündeki bütün engelleyici unsurları yok edilmektedir.

Dikizlemenin, kendisini en rahat bir biçimde yerine getirebildiği an; dikizlenen kişinin bu durumdan rahatsız olmadığı yani haberinin olmadığı andır. Sinema salonu ise seyircide bu yanlısamayı yaratmakta önemli bir rol oynamaktadır. Salonun karanlığı seyirciyi kendi koltuğunda hiçbir zorluk ve rahatsız edilme duygusuyla karşı karşıya bırakmayarak bakışın, dikizlemenin hazzını yok edecek her şeyi bertaraf eder.

Bu bölümde klasik anlatı sinemasını temsil eden Alfred Hitchcock'un iki filmi örneklem olarak seçilmiştir. Bunlardan birincisi *Arka Pencere*, ikincisi ise *Sapık* filmidir. Filmlerde temel bakış pratiklerinin, öznel-nesnel kamera kullanımlarının ve bakış açısı çekiminin fazlasıyla kullanıyor oluşu örnek olarak seçilmelerinin sebebidir. Filmler aynı zamanda klasik anlatı sinemasının tüm gerekliliklerini eril bakış açısı ile gerçekleştirilmektedir. *Arka Pencere* filminde bakış herkesin gözetlenmesini

sağlamaktadır. Jefferies'in konumu ise sinema salonundaki izleyicinin konumu ile paralellikler göstermektedir. Böylece bakışın eril hazzı ve düzenlenmesi rahatlıkla ortaya çıkmaktadır.

Örneklemin ikinci filmi olan *Sapık*, klasik bakış düzenlemelerine sahiptir. Bates kendi dikizleme pratiklerini yerine getirerek seyircinin de o dikizlemenin bir parçası haline gelmesine sebep olmaktadır. Aynı zamanda kullanılan öznel-nesnel kamera açıları ve bakış açısı çekimi ile seyirci bir yere konumlandırılmakta ve tek tip bir bakış şekli ona dayatılmaktadır. Sonuç olarak kamera aracılığıyla bakışın düzenlenmesi ahlaki bir tavır olarak gözükmektedir.

Bu tez çalışması göz ve kamerayı farklı bağlamlarda ele almaktadır. Burada görüntü, gerçeklik, iktidar, kamera açıları, bakış, dikizleme gibi kavramlar iki yüzyıllık -1800 sonrası- tarihsel süreç içerisinde takip edilmekte ve aralarındaki ilişki açığa çıkarılmaktadır.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışıır*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Aydın, O. Ş. (2013). Görünür Olmanın Gücü: "Şöhret Kültürü"ne Kuramsal Bir Yaklaşım. Didem, D. ve E. Tekcan (Ed.). *Görüntü Üretimi ve Gündelik Hayat* içinde. İstanbul: Kırk Yayınevi, 2013, 91-107.
- Aymaz, G. (2013). Görüntü, Bellek ve Bir Örnek: "Bir Zamanlar Anadolu'da". Didem, D. ve E. Tekcan. (Ed.). *Görüntü Üretimi ve Gündelik Hayat* içinde. İstanbul: Kırk Yayınevi, 2013, 45-69.
- Barry, J ve F. L. Sandy. (2014). Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası. A. Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet* içinde. (4. b.). (E. Soğancılar, Çev) İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, 253-265.
- Baudrillard, J. (2012). Kusursuz Cinayet (3. b.). (N. Sevil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). Simülakrlar ve Simülasyon (3. b.). (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğubati.
- Bauman, Z. ve D. Lyon. (2013). *Akışkan Gözetim*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (2013). Sinema Nedir? (İ. Şener, Çev) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Belton, J. (2000). Introduction. J. Belton (Ed.). *Alfred Hitchcock's Rear Window* içinde. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 1-21.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (2. b.). (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bentham, J. (2008). Panoptikon ya da Gözetim-Evi. Çoban, B. ve Z. Özarslan (Ed.). *Panoptikon Gözün İktidarı* içinde. (B. Çoban, ve Z. Özarslan, Çev). İstanbul: Su Yayınları, 2008, 9-75.
- Berger, J. (2011). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* (5. b.). (B. Somay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Begrer, J. (2012). *Görmenin Biçimleri* (18. b.). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Duyusu* (1. b.). (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bordwell, D. ve K. Thompson. (2012). *Film Sanatı* (2. b.). (E. Yılmaz, ve E. S. Onat, Çev.) Ankara: De ki Yayınları.
- Çoban, B. (2008). "Gözün İktidarı" Üzerine. Çoban, B. ve Z. Özarslan (Ed.). *Panoptikon Gözün İktidarı* içinde. (B. Çoban, ve Z. Özarslan, Çev.) İstanbul: Su Yayınları, 2008, 111-137.
- Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu* (5. b.). (A. Ekmekçi, ve O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik* (2. b.). İstanbul: Hayalbaz Kitaplık.
- Dolgun, U. (2008). *Şeffaf Hapishane yahut Gözetim Toplumu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Eisenstein, S. M. (1984). *Film Duyumu*. (Ö. Nijat, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. (Ö. Nijat, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Elsaesser, T. ve M. Hagener. (2014). (B. Soner ve B. Yıldırım, Çev.) *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ergüven, M. (2007). *Görmece* (2. b.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Foucault, M. (2002). *Kliniğin Doğuşu*. (Ş. Ünsaldı, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma* (3. b.). (I. Ergüden, ve F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü* (3. b.). (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve Toplum* (2. b.). (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ginzburg, C. (2009). *Tahta Gözler*. (A. Şişik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gülşen, E. (2011). *Hakikatin Sineması*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Hızal, S. (2012). *Amatöre Kamera Gerçekliği*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. (2010). *Cinsellik Görsellik Pornografisi* (2. b.). İstanbul: Agora

Kitaplığı.

Karadağ, Ç. (2000). *Sözde Fotoğraf*. Ankara: İmge Kitabevi.

Kelly, M. (2014). İmgeleri Arzulamak / Arzuyu İmgelemek. A. Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet* içinde. (4. b.). (E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, 267-276.

Kirel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2. b.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Lyon, D. (2006). *Gözetlenen Toplum*. (G. Soykan, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Lyon, D. (2013). *Gözetim Çalışmaları*. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge. Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm*. (S. Dingiloğlu, Çev.) İstanbul: Doruk

Yayınları.

Mulvey, L. (2014). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. A. Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet* içinde. (4. b.). (E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, 277-297.

Niedzwiecki, H. (2010). *Dikizleme Günlüğü*. (G. Gündüç, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Orwell, G. (2010). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (27. b.). (N. Akgören, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Özarslan, Z. (2008). Gözün İktidarı: Elektronik Gözetim Sistemleri. Çoban, B. ve Z. Özarslan (Ed.). *Panoptikon Gözün İktidarı* içinde. (B. Çoban ve Z. Özarslan, Çev.) İstanbul: Su Yayınları, 2008, 139-153.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Peterson, T. G. ve P. Mathews. (2014). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. A. Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet* içinde. (4. b.). (E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, 13-117.

Pollock, G. (2014). Modernlik ve Kadınlığın Mekanları. A. Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet* içinde. (4. b.). (E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, 187-251.

- Ranciere, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci* (2. b.). (E. B. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Rilke, R. M. (2014). *Malte Laurids Brigge'nin Notları* (5. b.). (B. Necatigil, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Robins, K. (2013). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası* (2. b.). (N. Türkoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Ryan, M. ve D. Kellner. (2010). *Politik Kamera* (2. b.). (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak* (O. Akinhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine* (2. b.). (O. Akinhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şentürk, R. (2013). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (3. b.). (F. Ant, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Toprak, A, A. Yıldırım, E. Aygül, E. Binark, S. M. Börekçi ve T. Çomu. (2014). *Toplumsal Paylaşım Ağı Facebook* (2. b.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- 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.
- Weret, S. (2008). *Potemkin ve Panoptikon: Samuel Bentham ve Onsekizinci Yüzyıl Rusyasında Mutlakiyetçi Mimari*. Çoban, B. ve Z. Özarslan (Ed.). *Panoptikon Gözün İktidarı* içinde (B. Çoban, ve Z. Özarslan, Çev.) İstanbul: Su Yayınları, 2008, 87-110.
- Yaykın, M. (2011). *Fotoğraf İdeolojisi: "Algıda Gerçeğin Bozulumu"* (2. b.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Zizek, S. (2012). *Yamuk Bakmak* (5. b.). (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

## **Makaleler**

- Asiltürk, C. (2009). Sinemada Kadrajın Evreni ve Çekim. *Sosyal Bilimler Dergisi*. 3.2, 92-124.
- Çoban, B. (2014). Göz ve İktidar: Vitrinlere Değil Gökyüzüne Bak!. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. 5.1, 1-15.
- Dolgun, U. (2004). Gözetim Toplumunun Yükselişi: Enformasyon Toplumundan Gözetim Toplumuna. *Yönetim Bilimleri Dergisi*. 2.1, 55-75.
- Erus, Z. Ç. (2005). Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması. *İletişim Fakültesi Dergisi*. 22, 229-237.
- Erus, Z. Ç. ve H. K. Hale. (28-30 Nisan 2010). Sinema ve Gerçeklik: Selüloiddan Dijitale. Yeni İletişim Ortamları ve Etkileşim. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 279-283.
- Erus, Z. Ç. ve H. Gürkan. (2012). Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış. *Selçuk İletişim*. 7.3, 206-217.
- Kırel, S. (2010). Kiarostami'nin Şirin'i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek. *Sinecine*. 1.1, 45-76.
- Kleinhans, C. (2010). Marksizm ve Film (Ö. Yaren, Çev.). *Sinecine*. 1.2, 109-118.
- Sözen, M. (2008a). Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı Ve Örnek Çözümler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 20, 577-595.
- Sözen, M. (2008b). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. 4.8, 123-145.
- Tümürtürkan, M. (2010). Gündelik Hayatın Gözetimi: "Panoptikon Toplumu". *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. 3.2, 1-19.

## **İnternet Kaynakları**

- Aydın, T. (06.05.2013). Big Brother'ın Gözünden Rear Window. [http://www.sinekolaj.com/makaleler/149/BIG\\_BROTHERIN\\_GOZUNDEN\\_REAR\\_WINDOW.html](http://www.sinekolaj.com/makaleler/149/BIG_BROTHERIN_GOZUNDEN_REAR_WINDOW.html) (09.06.2015).
- Değirmen, B. S. (t.y.). *Zoe-Bios, Bio-Siyaset Ve Bir Film Örneği:Azınlık Raporu*.

<http://cercisanat.com/dergi/2/zoe-bios-bio-siyaset-ve-bir-film-ornegi-azinlik-raporu> (09.06.2015).

Kutluay, P. (2007). Azınlık Raporu: Şeffaf Bir Geleceğin Öyküsü. [http://www.academia.edu/8501525/Az%C4%B1nl%C4%B1k\\_Raporu\\_%C5%9Eeffaf\\_Bir\\_Gelece%C4%9Fin\\_%C3%96yk%C3%BCs%C3%BC\\_Minority\\_Report\\_The\\_Story\\_of\\_a\\_Transparent\\_Future](http://www.academia.edu/8501525/Az%C4%B1nl%C4%B1k_Raporu_%C5%9Eeffaf_Bir_Gelece%C4%9Fin_%C3%96yk%C3%BCs%C3%BC_Minority_Report_The_Story_of_a_Transparent_Future) (09.06.2015).

MEB. (2008). Kamera İle Görüntü Estetiği.

[http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/radyotv/moduller/kamera\\_ile\\_goruntu\\_estetigi.pdf](http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/radyotv/moduller/kamera_ile_goruntu_estetigi.pdf) (05.06.2015).

MEB. (2015). *Diğer Ülke Sinemaları*.

[http://megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/Di%C4%9Fer\\_%20%C3%9Cİke%20Sinemalar%C4%B1.pdf](http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Di%C4%9Fer_%20%C3%9Cİke%20Sinemalar%C4%B1.pdf) (09.06.2015).

### **Tezler**

Başaran, T. (2007). Soğuk Savaş Sonrası Bilimkurgu Sinemasında Distopik Sistemler Ve Kontrol Mekanizmaları, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.