

GÖRÜNTÜNÜN GERÇEKLEKLE OLAN İLİŞKİSİNİN KURGU VE BAĞLAM AÇISINDAN TARTIŞILMASI

Eyüp AL¹

ÖZET

Gündelik hayat pratikleri hiç olmadığı kadar görüntüyle yakın olmaya başladığı için, belirli araçlar vasıtasıyla üretilen görüntülerin insanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi kökünden etkilediği açıktır. Görüntü, aygıtların dolayımıyla elde edilen bir şey olduğu için gerçekliği deforme etmektedir. Bu çalışmada görüntünün gerçeklikle kurduğu ilişkinin teknolojik araçların dolayımı ve kurgu mantığı içerisinde nasıl gerçekleştiği ele alınmaktadır. Görüntünün tarihsel seyri ortaya konulmakla birlikte, esas niyet, bu süreç içerisinde görüntünün yapısal sonuçlarının değişmediği ve her halükarda kurgulamaya gidildiğini ve gerçeklikle dolayım ekseninde bir ilişki kurulduğunu göstermektir. Makalede teknoloji ve araç merkezli bir tartışmaya girilmekte, görüntüyü üreten araçlarla birlikte yapısal olanın izleri sürülmektedir. Dolayısıyla kurgu, bağlam ve çerçeve gibi asli kavramlar diyalektik bir biçimde yoluna devam etmektedir. Her görüntü, nesnesini çerçevelemekte, bağlama oturtmakta ve yeniden kurgulamaktadır. Sonuçta görüntü yapısal nedenlerden ötürü gerçeklikle arasına mesafe koymakta ama aynı zamanda gerçekliği herhangi bir nesneye atıfta bulunmaksızın ve her seferinde istediği gibi inşa edebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Görüntü, gerçeklik, kurgu, bağlam, çerçeve

DISCUSSION OF THE RELATION OF IMAGE WITH REALITY IN TERMS OF MONTAGE AND CONTEXT

ABSTRACT

Everyday practices are so close to the images, so, images that produced through certain means have an effect on the relation that man creates with reality. Image is a thing that acquired by the means so it deforms reality by mediating. In this study, how the relationship between the image and reality takes place within the logic of montage and the mediation of technological tools is discussed. Although the historical process of the image has been put forward, the main intention is to show that the structural consequences of the image have not changed during this process, and in any case, it has been constructed and a relationship has been established with reality. In this article, a discussion is centered on technology and tools, and the tools that produce the image are traced with the structural one. Therefore, basic concepts such as montage, context and frame continue their way dialectically. Each image is framing, contextualizing, and reconstructing its object. Ultimately, image create distance from reality for structural reasons, but at the same time reality is constructed without any reference to object and every time as desired.

Keywords: Image, reality, montage, context, frame

¹ Araştırma Görevlisi, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye, eyup.al@marmara.edu.tr

GİRİŞ

Görüntü insanlık tarihi açısından her zaman merkezi bir öneme sahip olmuştur. Mağara duvarına çizimlerle başladığı bilinen görüntünün tarihi bugünlere kadar gelmiştir. Ancak bugün görüntünün sahip olduğu etik, siyasal, ekonomik ve ideolojik değer geçmişle bir ve aynı değildir. Geçmişin görüntü pratikleri ile modern görüntüyü ayırt eden en büyük kırılma, modern dönemde görüntünün teknik ve teknolojik aygıtlar vasıtasıyla yeniden-üretilebiliyor olmasıdır. Dolayısıyla mağara duvarlarına çizilen herhangi bir görüntü ile kamera ya da bilgisayar programları vasıtasıyla simülatif ortamlarda üretilen görüntü çok büyük nitelik ve nicelik farklılıklarına sahiptir. Bu yüzden tarihsel kırılmanın izlerini takip ederek farklı görüntü biçimlerinin, bugün, gerçeklikle nasıl bir ilişki kuracağı üzerine düşünmek büyük bir önem arz etmektedir.

Gerçeğin tabiat bilimleri vasıtasıyla ele geçirilebilir ve bilinebilir bir forma indirgenmesi ile bakmak, dolaysızca bilgi edinmenin önemli aracı haline gelmiştir. Ancak bu bakma pratiklerinin her türlü öznellikten soyundurulması ve nesnel bir tavır takınabilmesi için perspektif gibi belirli yöntemler ve araçlar geliştirilmiştir. John Berger'e göre perspektif, bakan kişinin ve bakışının merkezi konuma oturtularak her şeyin ona göre düzenlenmesidir (2012, s. 16). Perspektifle birlikte görüntü, gerçeği bilmenin ve onu çerçeveye yerleştirilerek belirli sınırlar içerisinde hapsedilmenin mekânına dönüşmüştür. Esas sorun artık, gerçeği, tek bir kare içerisinde yakalamanın ve hapsedilmenin teknik imkanlarını araştırmaktır. Bu bağlamda Batıya özgü görüntü ve görme biçimlerinin tarihi, aslında gerçeği, bakan kişinin konumundan hareketle ele geçirme ve olduğu gibi gösterme kaygısından oluşmaktadır.

Modern insanın yaşamının neredeyse vazgeçilmez bir unsuru haline gelen görüntünün, hayatın merkezinde duran gerçekliği nasıl ve ne şekilde belirlediği tartışmaya açılmalıdır. Bu makalenin amacı her bir görüntü biçiminin, bu ister fotoğraf ister sinema ya da televizyon görüntüsü olsun, kendinde taşıdığı ortak imkanları ve sorunları gerçeklik bağlamında tartışmaktır. Görüntü, sinemaya ya da sosya medyaya ait teknolojik bir olgu olarak değil; aksine, hayatın her alanını ve anını kapsayan bir unsur olarak bütüncül bir biçimde tartışmaya açılacaktır. Böyle yapılmadığı takdirde sadece iletişim, televizyon ya da sinema alanına "aitmiş" gibi bir algı oluşacağı için yapıya dönük bir eleştiri her alanı da kapsayacak ve tekil örneklem kümelerini aşacaktır. Bu makalede görüntünün gerçeklikle kuracağı ilişki, teknolojik determinist yöntemle, kurgu ve bağlamdan hareketle, yapısal/formel bir analize girilecek ve görüntünün kaçınılmaz bir biçimde gerçeklikle arasına mesafe koyarak kendi gerçekliğini yarattığı gösterilecektir.

Görüntünün neden kurgu ve bağlam açısından ele alındığı ise bizatihi kullanılan araçların formuyla ilgilidir çünkü kamera gibi bir araç çekilen görüntülerin, en basit ifadesiyle, sıralanmasını gerektirdiği için kurgulama mecburi bir eylemdir ve elde edilen görüntüler müdahale etmek anlamına gelir. Dolayısıyla da görüntünün gerçeklikle arasına mesafe girmesine neden olur. Makaledeki bir diğer önemli kavram da bağlamdır ve gene aracın zorunlu bir neticesi olarak kameranın bir görüntü alanı ve kadrajı vardır; elde ettiklerini sınırlandırmak ve çerçevelemek zorundadır. O yüzden tıpkı kurgulama mantığında olduğu gibi bağlam ve çerçeve de aracın zorunlu neticesi olarak gerçekliğin üzerinde oynanmasına neden olmaktadır. Görüldüğü gibi metinde görüntünün gerçeklikle olan ilişkisinin tartışılmasını sağlayacak olan, kurgu ve bağlam gibi kavramlar aslında bir tercih olmaktan ziyade yapısal bir zorunluluk olarak ortada durmaktadır.

Makalede herhangi bir tekil verinin ya da örneklem kümesinin olmaması bilinçli bir tercihtir çünkü incelenecek materyal herhangi bir içerikle ilgili olmadığı gibi bizatihi görüntünün formuyla ilgilenmekte ve tüm görüntü formları için genelleştirilebilir yargılarla hareket

etmektedir. Bu bağlamda makalenin yöntemi görüntünün, teknolojik determinizmde olduğu gibi teknolojik araçların muhtevassından ziyade formudan hareketle belirli noktalara işaret etmektir; bu noktaları ise kurgu, bağlam ve çerçeve oluşturmaktadır. Metin içerisinde düşüncelerine değinilen isimlerin alanın klasik ve bilinen isimleri olması, tartışmanın ruhuyla örtüşmekte çünkü güncel bir meseleyi ele almaktan ziyade görüntü üretiminde kullanılan araçların her daim mevcut olan formları tartışılmaktadır. Mesela bağlam gibi bir kavramın akıllı telefonlar gibi güncel araçlardaki kullanım alanları yaygınlaşmaktadır. Bu araçlarla birlikte formun beraberinde getirdiği belirli farklılıklar var olmasına karşın, esas olan, bağlamın son iki yüzyıllık tarihteki diyalektik yönüdür ve bu yaklaşım, bağlamın fotoğrafta bir kez dağıtılıp inşa edilmesiyle, sinemada her seferinde filmin bütünlüğü içerisinde(n) kurulmasıyla, sosyal medyada da bağlamın anlık olarak durmaksızın kurgulanan bir unsura dönüşmesiyle neticelenmiştir. Ancak metin, kullanılan araçlardan kaynaklı olarak, görüntü ekseninde ve bağlam kavramı etrafında açığa çıkan sürekliliğin görülmesi ve bunun değişiminin izlerinin fark edilmesini sağlamayı hedeflemektedir. Dolayısıyla görüntünün bağlamı bundan önce çerçvelendiği gibi bundan sonra da çerçvelenecektir.

Makale, görüntünün bağlam ekseninde her seferinde yeniden inşa edilen yanına vurgu yaparak, ister istemez gerçekliğin kurgulandığını ifade etmektedir; bu gerçeklik ise kurgusal olanla arasındaki sınırı çoktan yitirdiği için neyin gerçek neyin gerçek olmadığı sorusunu da anlamsızlaştırmaktadır; tıpkı Baudrillard'ın "The Perfect Crime" metninde gerçeğin ölümünü (1996) ilan etmesi gibi. Artık yok olmuş, çekip gitmiş bir gerçekliğin fark edilmesi ya da geri getirilmesinden bahsedilemez ve bunu gerçekleştiren araçlar ağırlıklı olarak iletişim araçlarıdır çünkü gerçekliği kurgu, dolayım ve bağlam gibi yapısal nedenlerden ötürü yok etmekte ve yeniden inşa etmektedir.

Makalenin merkezini teşkil eden görüntü olgusu, teknik bir mesele ya da gelişme olarak değil; aksine, içinde yaşanan çağın asli bir unsuru olarak ele alınacak ve içerikten ziyade yapısal bir biçimde irdelenecektir. Bunu yaparken de kurgu, bağlam ve çerçeve gibi yapıya ait birimler kullanılacaktır; ancak kavramların hiçbirisi teknik bir unsur olarak ele alınmayacak ve görüntünün yapısal analizi açısından kaçınılmaz birer nokta olarak kullanılacaktır. Mesela "kurgu", kur köküne atıfla, kurmanın, kurgulamanın, inşa etmenin adı olarak nitelenecek ve teknik bir yöntem olmaktan ziyade modern görüntü formununun vaz geçilmez yapısal bir unsuru olarak görülecektir. Dolayısıyla makale, ele aldığı modern görüntü formunu, belirli temsili ya da içeriğe dayalı noktalardan hareketle incelemeyecek; aksine, görüntüyü modern yaşama biçiminin bir formu olarak, yapısından hareketle irdelenecektir. Ancak tüm bunlardan önce görüntünün, gerçekliği inşa ederken her halükarda içerisinde bulunduğu bir durum olarak dolayım meselesi ele alınacaktır.

1. GÖRÜNTÜNÜN DOLAYIMINDA GERÇEKLiĞİN İNŞASI

Bu makaledeki görüntü tartışması fotoğraf makinesi gibi belirli teknolojik araçların üretimi olan çıktıya atıfta bulunarak tek bir görüntüyle ilgilenmemekte; aksine, tüm farklı görüntü biçimlerinin ortak paydası olan görüntünün formel tarafıyla yani yapısıyla ilgilenmektedir. Dolayısıyla sinemaya ait bir görüntü ile herhangi bir akıllı telefonla çekilen fotoğraf görüntüsünün, görüntü olmaktan kaynaklanan ortak yapısı irdelenecektir. Bu yapıda ise çok ciddi süreklilikler olduğu ve tek tek görüntülerin ya da herhangi bir görüntünün analizinden ziyade teknolojik araçların dolayımıyla açığa çıkan görüntü olgusunun kendisi, gerçeklik ve dolayım ilişkisi açısından tartışmaya açılacaktır.

Görüntü konusunun en çetrefilli ve bir çok kez ele alınmış meselesi gerçeği yansıtmadığıdır. Bir görüntü gerçeği yansıttığı iddiasıyla yola çıktığında bunun saf gerçeklik mi yoksa kurgusal gerçeklik mi olduğu tartışılmaktadır. Ancak 19. yüzyılın başında icat edilen

fotoğraf makinesi ile tartışma boyut değiştirmiş ve görüntünün artık gerçeği olduğu gibi yansıttığı konusunda kimsenin şüphesi kalmamıştı hatta pozitivizmin egemen olduğu bir zaman diliminde, dış gerçekliği olduğu gibi yansıtan bir aracın keşfi alkışlanmıştır. Kevin Robins'in ifadesiyle pozitivizm ve kamera birlikte büyümüştür (2013, s. 251).

Artık görüntü gerçeğin yerini almaktaydı; insanlar "... görüntüyü şeylere tercih ediyordu, çünkü görüntünün, gerçeği temsiline güveniyordu" (Yaygın, 2011, s. 30). Görüntü gerçekliğin ortaya çıktığı bir alan olarak kabul edilmekte ve insanlar da sorgusuz sualsiz bir biçimde görüntünün ortaya koyduklarına inanmayı tercih etmekteydi. 19. yüzyıl bu yüzden gerçeğin farklı bir form ve zemin içerisinde üretilmesine imkan tanımıştır. Artık nesnelere oldukları gibi kalamayacakları, dekonstrüksiyona ve transformasyona uğrayacakları bir süreç başlamış, gerçeklik ortadan kalkmış, geriye kalan tek şey ise görüntü olmuştur.

Görüntünün egemenliğinde gerçeğin yok olmaya yüz tuttuğu bir dünyada araçların teknolojik kapasiteleri arttıkça gerçeklik üzerindeki yetileri de artmaktadır. Bu bağlamda fotoğraftan daha yetkin olan sinema ve televizyon akla getirilmelidir çünkü fotoğrafik sürece hareketi ve zamansallığı da sokmaktadırlar. Bu durum Baudrillardcı anlamda çağa özgü bir rahatsızlık olmakla birlikte gerçeğin durmaksızın belirli ortamlarda yeniden üretilmesi ile sonuçlanmıştır. Herhangi bir kökenden yoksun kalan gerçekliğin sentetik bir şekilde yeniden üretilmesi aslında gerçeğin ölümüdür (2013). Gerçeklik yapay zaman-mekân parametreleri içerisinde istenildiği gibi kurgulanmakta; aynı anda inşa edilip tekrar parçacıklarına kadar atomize edilip birleştirilebilen bir forma dönüşmektedir. Gerçekliğin insanın özüne işaret eden anlam boyutu yok olduğunda gerçeklik artık sadece stilize sunumlar içerisinde bir nesne olarak addedilmektedir. Bunun en iyi şekilde gözlemlenebileceği alanlardan bir tanesi de sinemadır. Bir görüntü biçimi olarak sinema gerçeklikle nasıl ilişki kurmaktadır denildiğinde Baudrillard'ın buna cevabı şöyledir:

Sunduğu güncel ürünlere bakılacak olursa sinemanın teknik açıdan giderek gerçeğin kusursuz görüntülerini sunduğu, onu tüm sıradanlığı, gerçekçiliği, tüm çıplaklığı ve can sıkıcılığıyla yeniden ürettiği hatta teknikten kaynaklanan bir kendine güven duygusuyla gerçeğin kendisi, hemen şu anda burada olanın ta kendisi, yani anlamsız, inanılmaz, çok çalınca bir girişime benzediği görülmektedir (Baudrillard, 2013, s. 77).

Filmler gerçeklik bahsi açısından ele alındığında, filmlerde gerçekliğin basit bir taklit olmadığı aksine gerçekliğin değiştirilebildiği ve kurgulanabildiği görülmektedir (Şentürk, 2013). Bu bağlamda artık sinemanın gerçekliği yansıtmayı yansıtmadığı değil gerçekliği nasıl ve hangi koşullar içerisinde inşa ettiğine odaklanılmalıdır. Bir dolayım mekanizması olarak sinema, gerçekliği kendi görüntü düzeninin ve akışının bir parçası kılarak kurgusal olan ile gerçek olan arasındaki zemini şeffaflaştırmaktadır. Her türlü iletişim aracı, olanı olduğu gibi sunma özelliğine sahip olmadığı için bir aktarım yani dolayım gerçekleştirir. O yüzden dolayımı gerçekleştiren aracı ve doğasını da incelemek gerekir.

Gerçeklik tartışmasında aracın dolayımdayıcı rolü, işlevi ve konumu hiçbir zaman unutulmamalıdır. Çünkü her araç ürettiği görüntü ile kendisini "ben de buradayım" diyerek gizlice var etmektedir. Her görüntü biçiminde aygıt, gerçekliğin inşa edici önemli bir unsurudur. Fotoğrafta fotoğraf kamerası, sosyal medyada da akıllı telefonların kameraları gerçekliği dolayımdayarak yansıtmaktadır. Gerçeklik belirli araçlar vasıtasıyla dolayımdayıldığı için olduğu gibi sunulmamaktadır. Bu yaklaşımın en uç ve kristalize olmuş halini "araç mesajdır" (McLuhan ve Powers, 2001, s. 29) söyleminde bulmak mümkündür. McLuhan artık aracın salt belirleyici olduğu, herhangi bir şeyi aktarmadığı aksine görüntü içerisindeki tüm nesnelere soğurduğu, etkisiz kıldığı ve sadece araç olarak kendisini görünür kıldığını düşünmektedir. O yüzden dolayımdayamak, dolayımdayayan aracın etkisi ile dolayımdayadığı

nesneyi kendi içerisinde kapalı bir sistem olarak var etmektedir. McLuhancı bu yaklaşım biçimi kısaca teknolojik determinizm olarak değerlendirilmekte ve yapısal analizin zeminini oluşturmaktadır. Formu dikkate alan ve formdan hareketle getirilen bu eleştiriyi daha sonraları Neil Postman da kullanmış ve kendi kuramsal zeminini teknolojik aygıtların iletişim sürecindeki belirleyicilikleri üzerine kurmuştur.

Her araç düşünceye, ifadeye ve insanın duyarlılıklarına yeni bir yön kazandırmakta; dolayısıyla televizyonun dolayimli dünyası gerçek dünyayı çerçevelemekte, genişletip küçültmekte ya da renklendirmektedir. Böylece araç, söylemi ve gösterim pratiklerini sonuna kadar etkilemektedir ve bundan kaçış söz konusu değildir (Postman, 2014, s. 19, 37). Sonuçta insanın düşüncelerini ve evrenle kurduğu ilişkiyi belirleyen araç, dolayımıldığı nesnesini de şekillendirmektedir. Görüntü, zaten yapısal olarak gerçekliği temsil edemez çünkü her zaman bir aracın dolayımı ile nesnesini göze sunmakta ve böylece aracın etkisinden kurtulamamaktadır.

İnsanın gündelik gerçekliği ve deneyimi bölünmekte ve parçalanmaktadır. Gündelik hayatında deneyimleme imkânı olmadığı şeyleri iletişim araçları sayesinde tecrübe edebilmektedir (Thompson, 1995)⁵¹. Thompson modern medya ve iletişim alanını dolayımına üzerinden okumakta ve bunun insana farklı fırsatlar ve tehditler doğurduğundan bahsetmektedir. Mesela her kişisel olayın dolayımınarak küresel çapta kamusal bir değer kazanması; benliğin, yüz yüze iletişimin ve görünürlüğün dönüşmesi aslında dolayimli etkileşimin yükselmesi ile alakalıdır. İletişim araçlarının gelişimi, yapıları gereği dolayımı, gündelik gerçekliğin başat bir unsuru haline getirmiştir. Dolayısıyla modern iletişim araçları, tüm insani ve toplumsal alanı gerçeklik ve dolayımına ilişkileri açısından etkilemeye devam etmektedir. Bu bağlamda örneklik olarak sinema ve fotoğrafa bakılabilir.

Sinemanın teknolojik yeterlilikleri dolayısıyla gerçeği, fotoğrafa nispetle çok daha incelikli ve sahici bir şekilde kurgulayabildiği açıktır. Bir görüntü üretme aracı olarak sinemanın fotoğraftan esas farkı gerçekliği yaratma ve inandırıcı olma kabiliyetinin artmasıdır. Andre Bazin'e göre sinema tüm teknolojik atılımlarına ve gerçeğe en çok yaklaşan sanat olmasına karşın belirli tercihlerde bulunmaya zorlamakta ve çok istemesine rağmen gerçeği yakalayamayıp elinden kaçırmaktadır (2013, s. 208). Halbuki Bazin, Siegfried Kracauer ile gerçekçi sinema kuramının kurucu figürüdür ve Dudley Andrew "The Major Film Theories" kitabında bunu açıkça gösterir⁵². Bazin'de fotoğraf yağlı boya tabloya göre daha gerçek iken, sinema da fotoğrafa göre daha gerçekçidir. Sinema perdesi gerçeği yansıtmalı derken bir yandan da sinemanın yapay bir dünya yaratarak doğanın yerine geçtiğinden bahseder. Sonuç olarak Bazin'in esas vurgusu parçalara ayrılmış gerçekliği sinemanın bütünlemesi ve tek bir gerçeklik oluşturmalarıdır (2013, s. 107, 229). Bazin'in gerçekçi yaklaşımı sinemanın olması gereken yönüne işaret ederken olamayacakların da farkındadır.

Bu makalede ele alındığı şekliyle gerçeğe, fotoğraf bahsinde değinen kişi olarak Susan Sontag, fotoğraf vasıtasıyla elde edilen sonucun gerçeklik değil sadece görüntüler olduğunu düşünmektedir (2011, s. 195). Fotoğraf görüntüsüne her şekilde müdahale edilmekte; küçültülmekte, büyütülmekte, üstünde oynama yapılmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf, Sontag'a

⁵¹ Medya kelimesinin İngilizcesi kavramın dolayımına ile ilişkisini çok net bir biçimde ortaya koymaktadır. "Media" medya anlamına gelirken "mediation" dolayımına anlamına gelmektedir. Dolayımına kelimesi her ne kadar Türkçe'de medya kelimesiyle irtibatlı durmasa da orijinal dili olan İngilizce'de kavramın kökü olarak kendisini göstermektedir. Thompson'ın "The Media and Modernity" kitabının üçüncü ve yedinci alt başlıkları da bunu göstermektedir. Üçüncü alt başlıkta dolayimli etkileşim (mediated interaction) ve yedinci alt başlıkta dolayimli dünya (mediated world) bunun örnekleridir.

⁵² Dudley Andrew 1976 senesinde yazmış olduğu kitabının ikinci bölümünü "Gerçekçi Film Teorisi" olarak adlandırmış ve bu teorinin iki kurucu figüründen biri olarak da Andre Bazin'i göstermiştir.

göre dünyanın olduğu gibi yansıtılması değil aksine bir yorumudur.

Güncel tartışmalar açısından ise artık gerçeğin yakalanıp yakalanmaması gibi bir mesele mevcut değildir; burada esas olan sinema ve diğer görüntü üretimini sağlayan araçların yani her teknolojik aracın üretimi olan farklı görüntü biçimleri –fotoğraf karesi ya da film karesi- kendisinden başka bir şeye atıfta bulunmamakta; kendi içine ve üstüne kapanmakta; bağlamından koparak hiper-gerçekçi bir forma dönüşmektedir. Herhangi bir görüntünün artık gerçeği yakalamak ya da ona referansta bulunmak gibi kaygısı yoktur. Üretilmiş bir görüntü neyin gerçek ya da neyin gerçek olmadığını insanlara sunamaz çünkü gerçeklik nesne konumuna indirgendiği andan itibaren ele geçirilebilir ve üzerinde istenilen değişiklikler yapılabilir. O yüzden görüntü, gerçekliği sadece tahrip etmekle kalmamakta beraberinde yeni gerçeklikleri üretmektedir. Zaten gerçekliği parçalamak aynı zamanda ona yeni bir anlam atfetmek demektir; tıpkı yapısökümün/dekonstrüksiyonun hem inşa etmesi hem de inşa edilmiş olanı bozması anlamına gelmesi gibi. Sonuç olarak her görüntü formu, bilinçli olsun ya da olmasın, gerçekliğin yok oluşunun ve yeni gerçekliklerin yaratımının izlerini dolaylı olarak taşımaktadır.

1.1. Görüntünün Kurgusallığı

Bu bölümde kurgu sadece teknik bir olgu olarak değil aksine her görüntünün vazgeçilmez yapısal bir unsuru olarak değerlendirilmektedir. Teknolojik determinist bir bakış açısıyla teknolojik aracın müdahalede bulunduğu ve ortaya çıkma şartlarının da ancak o araçla mümkün olduğu modern görüntüler, her türlü kurguya ve kurmacaya açıktır. Mesela bir fotoğraf karesinden bahsedildiği anda aracın mecburi sonuçları olarak tercih, sınır, çerçeve, bağlam gibi birçok unsur devreye girmekte ve bunlar kişisel insiyatife bağlı unsurlar olarak zuhur etmemekte; aksine, fotoğraf çekmenin bir sonucu olarak kendi varlıklarını icbar etmektedir. Fotoğraf çeken kişi tercihte bulunmakta, bazı şeyleri dahil ettiği gibi bazı şeyleri de dışarıda bırakmakta, kadrajını belirlemekte, nesneyi bağlamından koparmakta ve tüm bunlar o kişi bunları istediği için değil fotoğraf çektiği için karşılaştığı zorunlu sonuçlardır. Dolayısıyla her müdahale kurgudur ve gerçekliği yok ederek kurmacanın kapılarını sonuna kadar açar.

Görüntü kaçınılmaz bir biçimde inşai faaliyetin parçasıdır. Ancak görüntünün fotoğraf olarak inşa edilmesi ile sinema ya da televizyonda inşa edilmesi hem niteliksel hem de niceliksel farklılıklara sahiptir. Mesela sinemanın görüntü inşa etme yeteneği diğer sanatlara göre çok daha üstündür. Mesela Bordwell ve Thompson sinema kurgusunu çekimin çekime bağlanması olarak (2012, s. 223) basitçe izah ederken, Andre Bazin ise sinemada anlamın, yapay bir evren olan kurgu vasıtasıyla gerçekleştirildiğini düşünmektedir (2013, s. 34, 107).

Sinema tarihi açısından yapısal özellikleri ile ön plana çıkan Sovyet Biçimci Sineması ve orada da ayrıcalıklı bir yere sahip olan Eisenstein açısından kurgu, sadece sinemanın değil bütün sanatların özünü oluşturmaktadır. Kurgudaki amaç anlamı etkileyici bir şekilde çatışmalar üzerinden inşa etmektir. Sinema, baştan sona kurgusal özellikleri ile öne çıkmaktadır; film dilinin yapı taşı olan kurgu, anlamı inşa edip istediği yöne götürebilmektedir (Eisenstein, 1984; 1985, s. 42, 53, 151). Eisenstein sinemasal görüntüyü kurgu ve çatışma üzerinden ele alarak aslında görüntünün gerçeklik formu içerisinde nasıl ideolojik biçimde inşa edilebileceğinin örneklerini sunmaktadır. Dolayısıyla insanın gerçekle olan ilişkisinin parçalı, zeminsiz ve sabit referans noktalardan uzakta kurulabildiğini göstermiştir. Görüntünün keyfi, ideolojik, ahlaki vb. tercihler neticesinde inşa edilip sökülebilen bir kurgusallığa ve gerçekliğe sahip olduğu teknik zeminde de açıktır. Sinemaya ait teknik bir terim olarak kurgu, gerçekliğe müdahale etmenin imkanlarını göstererek gerçeğin nasıl bir zeminde durmaksızın yapısökümüne uğratıldığını ispat etmektedir ve tabii ki bu durum Adanır'ın ifadesiyle filmdeki her karenin ve tercihin yönetmen açısından ahlaki olarak önem taşıdığını gösterir (Adanır,

2012, s. 39). Yönetmenin müdahalesi her açıdan önemlidir çünkü gerçekliğin algılanma biçimini değiştirdiği için insanın var olma ve dünyayı deneyimleme biçimlerini dolaylı olarak etki altına almaktadır.

Sovyet Sineması açısından bir başka önemli isim olan Dziga Vertov ise sinemada montajı, görüntülerin art arda dizilmesi ile muhteşem bir hareket fantezisinin yaratılmasının gerekliliği olarak düşünmektedir (2007, s. 6, 8). Sine-göz kavramsallaştırması ile mekanik göz, kendine ait gerçekliği mükemmel bir biçimde ortaya koymaktadır; montaj vasıtasıyla kusursuz insanlar ve bedenler yaratarak yeni bir algılama biçimiyle sunmaktadır. Bu bağlamda montaj, aslında aşırı derecede esnek ve her türlü unsurun ve içeriğin birbiriyle iç içe geçmesine izin vermektedir. Bütün iddia ise gerçekliği proleter bir amaç doğrultusunda olduğu gibi göstermektir (2007, s. 21, 87). Vertov'da bir kez daha açığa çıkan durum, görüntünün belirli amaçlar doğrultusunda, kurgunun inşa edici faaliyetiyle birlikte gerçeği olduğu gibi ele geçirip dönüştürebileceğidir. Bu görüntünün sinemaya ait olması ile dijital teknolojiler vasıtasıyla üretilmiş olması belirli nitelikleri değiştirmekle birlikte, görüntünün gene kurgulandığını ve yeni bir bağlam içerisinde yeni gerçeklerin inşa edildiğini gösterir.

Sonuç olarak kurgu, sadece sinemada değil fotoğraf ya da televizyonda da gerçekliği üzerinde oynanabilir bir forma dönüştürerek müphemleştirir. Kurgunun gündelik gerçeklik üzerindeki baskısı, gerçekliği manipülatif bir seviyeye indirgemesinde yatmaktadır; bir yandan gerçekliğin yapımcısı rolünderken bir yandan da onu dekonstrüksiyona uğratıp atomize etmektedir. Görüntünün bu sürece imkan tanıyan en önemli özelliklerinden bir tanesi ise bağlam açısından kopukluğudur; bir zemine sahip olmayışı yani yersiz yurtsuz olmasıdır.

1. 2. Görüntünün Bağlamı

Bağlam, gündelik hayatın ve insan zihninin pratikleriyle uyumlu olduğu için kopuşlar ve süreksizlikler var olan tüm bağların yok olmasıyla gerçeklik krizine yol açmaktadır. Görüntü de ister istemez bağlamın dışında kalmakta ama bir yandan da kendi bağlamını üretmektedir. Dolayısıyla görüntünün bağlamı her seferinde yeniden kurgulanmaktadır; bağlamın yitirilişi ve yeniden inşa edilişi diyalektik bir süreç olarak tekrardan yapı sökümüne atıfta bulunmayı gerekli kılmaktadır. Nesne, orjinal haliyle aslında herhangi bir zaman-mekân dilimine aittir ve çok büçlü bir bağlama sahiptir ancak nesnenin görüntülenmesi ile tüm zaman-mekân bağlantısı saçılmakta ve o andan itibaren görüntü yüzergezer ve yersiz yurtsuz bir hal almaktadır. Bağlamın kopuşuyla birlikte kurgusal ile gerçek olanın sınırları iyice birbirine karışmaktadır.

O yüzden görüntü her an (zaman) ve her yerde (mekân) bağlamdan (context) kopuk olduğu için istenilen şekle girebilmekte ve anlama kavuşabilmektedir. Zaman-mekân parametresi kopartılmış görüntü herhangi bir insanla karşı karşıya kaldığında sadece dondurulmuş bir anın artığı rolünü üstlenmektedir. Hangi zaman ve mekândan geldiği belli olmayan görüntüler, kendilerine onlarca anlamın yüklenebileceği, müthiş bir bağlamsızlık içerisinde sadece form olarak kalırlar. Halbuki "algının niteliği, onun içinde gerçekleştiği bağlam (context) tarafından belirlenir." (Derman, 2010, s. 32). O yüzden görüntünün bağlamının yitirilişiyle birlikte gerçekliğin ne olduğu da sorgulanamaz bir hal alır çünkü temel nirengi noktaları yitirilir.

Mesela sinemaya gerçeklik ve bağlam açısından bakıldığında durum değişmemektedir; sinema, görüntüleri hikayeye doğru orantılı bir biçimde yani kendi içsel mantığıyla ve amaçları doğrultusunda inşa etmektedir. "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). Kurgu ya da sinemaya ait teknik bir terim olarak montaj, modern dünyada sinemaya ait bir mantık olmaktan çoktan çıkmış durumdadır; hayatın bölünüp parçalara

ayrılmasının, bir araya getirilmesinin ve gerçekliğin deforme edilmesinin yeni adıdır. O yüzden kurgu ya da montaj, modern hayatın yeni bir formu olarak açığa çıkmakta ve kendisini de en iyi şekilde sinemada gösterme imkanına kavuşmuştur. Sonuçta kurgu, yaşamın yerini almakta ve gerçeğin tek asli formudur.

Ancak kurgu her zaman için bir bağlam içerisinde gerçekleşmekte ve görüntülediği nesnesini kendi bağlamından yani anlam dünyasından kopartarak yeni bağlamlara yerleştirerek diyalektik bir süreç yaratmaktadır. Öncelikli olarak bağlam, kameranın çerçevesiyle açığa çıkmaktadır çünkü nesne kendi bütünlüğünden ve içinde bulunduğu sonsuz uzaydan kopartılıp bir çerçeve içerisine sığdırılmaktadır. Mesela doğadaki bir çiçek doğayla bağlamsal açıdan bir bütünlük arz ettiği gibi aynı zamanda mekansal birliğin de parçasıdır yani ötesi ve berisi ile ilişki halindedir; dolayısıyla anlamı ve bağlamı da o birliktelik içerisinde açığa çıkar. Ancak bir çiçek fotoğrafı, çiçeği çevresinden kopartarak bütünlüğüne ve anlamına zarar vermekle birlikte kurgunun da devreye girmesiyle yeni çerçevelenmiş bir bütünlük içerisine hapseder. Artık çiçek fotoğrafı ile insanın karşısında duran tabiatın tamamı değildir; kadraja dahil edildiği kadarıyla çiçeğin çevresidir. Kurgu ve bağlam burada yeni anlamların kazanılmasına imkan tanırken gerçekliğin de yok edilip yeniden inşa edilmesine neden olmaktadır.

İnşa edilen gerçeklik ise herhangi bir yapaylığa izin vermemekte; temsil, temsil edilenden daha gerçekçi bir hale gelerek onun yerini almaktadır. Ancak doğru-yanlış, özne-nesne, gerçek-kurgu gibi ikili karşıtlıkların olduğu bir düzlemde hareket etmek hatalıdır. Çünkü gerçekliğin tahrip ve yok edilip belirli araçlar ve ortamlar sayesinde yeniden üretimi ile tüm ikili zıtlıkların karıştırılarak neyin doğru-yanlış, gerçek-kurgu olduğunu anlamının imkansızlaştığı bir düzene geçilmiştir. Herhangi bir görüntü doğru olabileceği gibi yanlış da olabilir; gerçek olabileceği gibi kurgu da olabilir. Bu süreçte esas sıkıntı gerçeğin bilgisine görüntüler vasıtasıyla ulaşılabileceğine inanmaktır. Ancak bağlamın her seferinde yok edilip yeniden inşa edilmesiyle birlikte gerçek çoktan çekip gitmiştir.

Görüntünün gerçekliğinin tartışılmaya açılmasının ana nedenlerinden bir tanesi de ilk bölümde değinilen dolayımlayan aracın varlığıdır. Araç, dolayım esnasında nesnesini olduğu gibi ortaya koyamamakta; aksine, nesnesi üzerinde tahakküm kurarak değişimine neden olmaktadır. Çıplak gözle görmenin tüm imkanları görüntüde yok olmaktadır; mesela nesnenin gerçek bağlamı görüntünün hiçbir zaman elde edemeyeceği bir şeydir çünkü kadraj ya da çerçeve her zaman bir sınıra sahiptir. Zaten çerçeve, çerçevelemek/sınırlandırmak ile ilişkili olduğu için bağlamın koparılmasını doğal bir biçimde vaz etmektedir. O yüzden kameranın görüş alanına giren her nesne, kişisel müdahaleden önce aracın çerçeveleme etkisi ile karşılaşmaktadır; bu da çerçeveleme vasıtasıyla bağlamın yok edilip yeni bir bağlamın yaratılmasına ve gerçekliğin zedelenmesine neden olmaktadır.

Zaten insan gözü ile kameranın vaadettikleri birçok açıdan farklıdır çünkü göz, baktığı şeyi bağlamıyla birlikte, o zaman ve mekân içerisinde kavramakta iken kamera gözün nesnesini bağlamından kopartmakta ve kristalize etmektedir. O yüzden de “kamera, doğruya ve gerçeğe ne denli iyi niyetle yöneltirse de, gerçek, her şeye karşın yine de tartışılmalı kaydedilir” (Karadağ, 2000, s. 216). Kamera durmaksızın inşai bir faaliyetin içerisinde olduğu için, artık görüntüler, insan ile gerçeklik arasındaki farkın ne kadar açıldığının göstereni haline gelmiştir. İsterse dijital görüntüler olsun, bağlamın tamamıyla aktarılması söz konusu olamayacaktır çünkü her görüntü, yapısal şartlarından dolayı nesnesini çerçeveleyecek ve sınırlandıracaktır.

Kameranın 19. yüzyılın başında icat edildiğinde asli amacı gerçeği olduğu gibi göze sunmak iken zaman içerisinde bunun modern arzusunun imkansız bir yansıması olduğu görülmüştür

çünkü şu soru kendisini her zaman haklı bir biçimde var edecektir: “Acaba arada kamera varken dünyayı olduğu gibi görmemiz mümkün mü?” (Niedzviecki, 2010, s. 22). Kamera yapısal ve şahsi gerekçelerden ötürü gerçekliği yakalayamadığı gibi bunu inkar etmektedir; zaten Ranciere’in ifadesiyle gerçek, mutlak anlamda görüntüye hiçbir zaman yansıtılamamaktadır (Ranciere, 2013, s. 83). Bu makale açısından sorunun iki asli nedeni kurgu ve bağlam olmakla birlikte daha birçok yapısal neden de ileri sürülebilir.

Kurgulanmanın, bağlam söz konusu olduğunda da ayrıksı bir yeri vardır çünkü inşai bir faaliyet olarak bağlam belirli yapısal ve kişisel tercihlerle oluşturulmaktadır. Kurgu gibi bağlam da diyalektik bir boyuta sahiptir; hem asli ortamı dağıtmakta hem de yeni bir ortamı var etmektedir. Tüm bunları yaparken de sınırları belirli bir çerçeve içerisinde bunu gerçekleştirir. Ancak tüm bunlar yaşanırken gerçeklik problemi bir kez daha zuhur eder. “Fotoğrafik görüntülerin idare ettiği bir dünyada bütün sınırlar (‘çerçeveleme’) keyfi ve yapay görünür. Her şey birbirinden ayrılabilir, kesintiye uğratılabilir” (Sontag, 2011, s. 28). Kamera en basit nesneyi bile kadrajına alarak çerçevelemekte ve nesnenin asli bağlamından kopmasına neden olmaktadır. Ancak bunun tek yönlü bir kopuş olmadığı; aksine, diyalektik bir süreç olarak çift yönlü olduğu düşünüldüğünde, her bağlamın yitirilişi beraberinde yeni bağlamların kurgulanmasını da getirmektedir. O yüzden her görüntü ister istemez kendine ait yapay ve simüle edilmiş bir evren yaratır çünkü çerçevenenerek asli bağlamını ve ilişkiselliğini yitirmektedir. Her görüntü ister istemez bir çerçeveye sığmaktadır; fotoğrafın çerçevesi kendisiyken sinemada perde ve televizyonda ekran, akıllı telefonlarda da telefonun ekranı çerçeve rolünü üstlenmektedir.

Çerçeve asli bağlamı yok edip ele aldığı nesnesini estetik bir form içerisinde bakışa sunduğu için görüntü kurgusal olmaktan kaçınmamaktadır. Görüntü yapay sınırlandırmalar vasıtasıyla çerçvelendiği için çevresinden, bağlamından kopmakta ve bakışa merkezi bir önem atfederek nesnesini salt seyirlik bir meta olarak sunmaktadır. Çerçeve öne çıkardığı nesnesini kendi asli bağlamından kopararak yapay bir zaman ve mekân içerisine koymaktadır. O yüzden fotoğraftan sinemaya, sinemadan televizyona ve sosyal medyada paylaşılan her türlü video ya da fotoğraf, içeriği kurgusal bir hale getirerek yapaylaştırmaktadır.

Mesela sinemada görüntü çerçvelendiği için kişi sınırlandırılmış bir gerçeklikle ilişki kurmak zorunda kalmaktadır. Zaten önceden çerçevenilmiş bir gerçeklik, görüntünün yapaylığına işaret etmektedir. O yüzden herhangi bir şeyi görüntülemek o şeyin sadece bir parçasını göstermek demektir ve bu bağlamda çerçeve hiçbir zaman tarafsız değildir, aksine belirli bir bakış pratiğini şart koşmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 186). Filmsele çerçeveleme, bütün çerçeveleme biçimleri gibi kendisine ait anlam, değer, yargı, etik ve bakış açıları üretirken seyircisini de etki altına almaktadır. Ancak sinema, fotoğraf ya da televizyon gibi her aracın çerçeveleme mantığı belirli kurgusal farklılıklar arz eder.

Çerçevelemenin sinemasal mantığı ile fotoğraf ya da yağlıboya tablodaki konumu farklıdır. Sinemada çerçeveleme büyük bir hareketlilik arz ederek içerisi ile dışarıyı arasında geçişliliğe sahipken, tablonun ve fotoğrafın çerçeveleme mantığı içerisi ile dışarıyı arasındaki ayrımı net bir biçimde gerçekleştirmektedir (Asiltürk, 2009, s. 103). Böylece filmsele evren içerisinde çerçeveleme net bir sınırlama değil aksine akışkan ve geçişken bir yapıya sahiptir. İçerisi ile dışarıyı, kadraja dahil olanlarla dışarıda bırakılanlar her an yer değiştirmekte ve klasik sınırlar ters yüz edilerek bağlam her seferinde yeniden inşa edilmektedir. Sinemanın perdeye dayalı klasik çerçeveleme mantığı ya da televizyonun araca dayalı çerçevesi yeni aygıtlarla da değişime uğramaktadır; evde kurulan sinema sistemi, bilgisayar ve akıllı telefonlarla gerçekleştirilen yeni izleme pratikleri hem sinemanın hem de televizyonun çerçeveleme mantığını değiştirmekle birlikte çerçevenin her halükarda kaçınılmaz olgusuyla hayatlarına devam etmektedirler ve dolayısıyla bağlamın yapısı da ona göre değişikliklere maruz kalmaktadır. Ancak teknolojik determinizmden hareketle, yapısal bir neden olarak

çerçeveleme mantığından kaçınmak imkansızdır.

Sonuç olarak çerçevelemek bir bağlam içerisinde gerçekleşeceği için bazı nesnelere içeride bazıları da dışarıda bırakarak, çerçevenin içi ve dışı aracılığıyla gerçekliği belirlemektedir. Ancak burada esas sorun bir kez daha klasik ikili ayrımların, özne-nesne, gerçek-kurgu, iç-dış vb. dağılmasıdır. İçerisi ile dışarıyı flulaşmakta ve bu belirsizlik gerçek ile kurgu arasındaki ilişkinin de aynı şekilde etkilenmesine yol açarak insanın gerçeklik ile kuracağı sahil ilişkinin bozulmasına neden olmaktadır. Görüntünün kurgusalılığı bir bağlam içerisinde gerçekleştirilirken burada gerçekliği etkileyen bir başka faktör de harekettir.

1. 3. Görüntünün Hareket(sizliği)

Klasik görüntü formlarının en temel sıkıntısı hareketi yani eylemi sunamamasıdır. Mesela fotoğraf, her türlü hareketi kendi haznesinde hareketsizlik olarak yansıtmak zorundadır. Eylem ve hareket kendi akışı içerisinde değil durağan ve sabitlenmiş bir şekilde görüntüye aktarılmaktadır. Özellikle fotoğrafik görüntü gündelik hayatı ve nesnelere kendi aksiyonlarından soyutlayarak hareketsizliğe mecbur etmekte ve gerçeklik ilkesine aykırı bir tavır takınmaktadır. O yüzden fotoğraf harekete dayalı gerçekliği yakalamak yerine ıskalamaktadır. Ancak fotoğrafın görüntü düzleminde yakalayamadığı hareketi 19. yüzyılın sonunda sinema ve 20. yüzyılın ortalarına doğru da televizyon yakalayabilmiş; 21. yüzyılda ise dijital görüntü teknolojisiyle birlikte hareket artık tamamen hız odaklı bir yapıya bürünmüştür.

Fotoğraf, nesnesini teknolojik yeterlilikleri doğrultusunda görüntüye alırken tek bir anın dondurulması şeklinde bunu gerçekleştirebilmektedir. O yüzden de fotoğraf, zamanı öncelik ve sonralık açısından ikiye bölerek devinimi gösterebilme imkanlarını yok etmektedir (Ergüven, 2007, s. 180). Fotoğrafik düzlemde görüntü devinimden uzak, sabitleştirilmiş, öncesi ve sonrasıyla bağlantısız salt bir kesit olarak dile gelmektedir. Sinemanın fotoğrafa nazaran esas farkı görüntünün akış ve devamlılık içerisindeki sunumudur; zamansal açıdan öncesi ve sonrasıyla birlikte hareket içerisinde verilebilmesidir. Bunun da bağlamı diyalektik bir biçimde her seferinde yeniden inşa ettiği önceki bölümlerle ilişkili olarak düşünülebilir.

Tek bir kare olarak görüntü, özü itibarıyla hareketten uzaktır ancak görüntülerin art ardılığı olarak da düşünülebilecek olan sinema kendi var oluşunun merkezine eylemi yani hareketi almıştır. Sinemanın İngiliz dilinde “moving images” yani hareket eden görüntüler olarak adlandırıldığı hatırlanmalıdır. Dolayısıyla sinema, zaman ve mekândaki birliği hareket içerisinde yani akış içerisinde sunarak gerçeklik yanılımasını üst düzeye çıkarmaktadır.

Gerçeklik bahsinde bir kez daha Andre Bazin’e bakıldığında, fotoğraf ve sinema arasında hareket merkezli bir açıklama yapar: “Fotoğraf, zamanın bir kesitini donduran teknik bir işlemdir. Sinemada böylesi bir paradoks görülmez. O nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıtır” (2013, s. 100). Genel itibarıyla fotoğrafik görüntünün kesit olarak değerlendirildiği sinemanın ise ele aldığı nesnesini en azından zamansal ve mekansal açıdan süreklilik ve hareket içerisinde yansıtabildiği görülmektedir. Hareket zaten bir eylem biçimi olarak zaman ve mekân içerisinde gerçekleştiği için hareketi zamansal ve mekânsal boyutlarından soyutlamak imkansızdır. Burada esas önemli olan nokta fotoğrafın ve sinemanın iki ayrı var oluş ve gerçeklik biçimine imkan tanımasıdır. Fotoğrafik gerçeklik dondurulmuş ve kristalize edilmiş tek bir an vasıtasıyla kendisini gerçekleştirirken sinema hareketin ve devinimin akışı içerisinde gerçekliği yeni baştan hem de kendisine ait zaman ve mekân paramatresi içerisinde kurgulayabilmektedir.

Deleuze de sinemanın ayırt edici unsuru olarak “hareket-süre blokları”na (blocs de movement/durée) vurgu yaparak sinemanın zaman ve mekân içerisinde hareket etmesini, eylemsel sürekliliğini ve zamansal devamlılığını ön plana çıkartmaktadır (2003, s. 21).

Fotoğraf zamansal akışın ve harekete dayalı devinimin dışında kalarak hareketsizlikle sonuçlanırken sinema, zamansal akışı film mantığının içerisine hapsederek devinimi yaratabilmektedir; o yüzden de sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki fotoğrafa nazaran daha sahicidir. Christian Metz de sinemada hem devinimin hem de gerçekliğin fotoğrafa oranla yaşamsal olanı üretmek konusunda daha başarılı olduğunu düşünmektedir (Metz, 2012, s. 21-22). Hareket fotoğrafik görüntülerde hareketsizliğe, durağanlığa evrildiği için sinemanın gerçekliği kurgulama yeteneği daha üst düzeydedir. Fotoğrafik görüntü çerçeveyi, bağlamı ve hareketi tek seferlik kurgularken, sinema ise gerçeklik ilişkisinde bağlamı ve çerçeveyi her seferinde yeniden kurgulamaktadır.

SONUÇ

Her görüntü kaçınılmaz biçimde kurgusal ile gerçek olanı kendi içerisinde barındırmakta, insanın gerçeklikle kuracağı ilişkiyi zedelemektedir. Bunun öncelikli nedeni, teknolojik determinizmin ifade ettiği gibi dolayımı gerçekleştiren araçtır çünkü araç ele aldığı nesnesini yapısal nedenlerinden ötürü olduğu gibi ortaya koyamaz ve dolayımıldığı nesnesini bağlamından kopararak ama eşzamanlı bir biçimde yeni bağlamlara yerleştirerek kurgulamak zorunda kalır.

Görüntü içine hapsettiklerini zamansal ve mekânsal bütünlüğünden koparmakta, soyutlamakta ve çerçevelediği gerçekliği bakışa sunmaktadır. Böylece görüntü ister fotoğrafta ister sinemada isterse de dijital teknolojilerde olsun, ele aldığı nesnesini indirgemekte ve onu bütün asli bağlamından kopartarak, diyalektik bir biçimde yeni bağlamlara yerleştirir. Kurgu vasıtasıyla bağlamın parçalanması ile anlamın ve gerçekliğin dağılması, ele alınan şeyin, o şey her ne ise hiç fark etmeksizin, basit bir dil oyununa dönüşerek, gerçekliğini kendi içerisinde(n) temellendirmesine neden olmaktadır. Nesnenin içinde bulunduğu asli bağlamı çerçeveleme mantığı ile zorunlu olarak yok olmakta ve bütünlük dağılmaktadır. Bağlamın yarattığı bütünlük aslında bir nesnenin anlaşılmasını sağlar; ötesi ve berisi olmayan herhangi bir nesne tek başına bir anlam kazanamaz. Ancak etrafıyla bütünlük arz eden ve bir bağlam içerisine yerleşen nesne anlam kazanır. Bu durum fotoğrafta nesnenin çok dar bir bağlama yerleştirilmesiyle sonuçlanırken sinemada ise bağlam filmin tamamını oluşturmaktadır. Ancak kamera ve dolayısıyla görüntü ele aldığı nesnesini çerçevelemek zorunda olduğu için; televizyonda ekran, sinemada perde, tablet; zaten bağlamın orijinal haline sadık kalınarak bütünlüklü bir biçimde aktarılması teknik olarak mümkün değildir.

Bağlam her görüntü için vazgeçilmez bir unsur olmakla birlikte, esas olarak nesnesini kendi asli bağlamından kopartıp bir yanıla bağlamsız bırakırken bir yanıla da yeni bağlamlara yerleştirmektedir. Ancak burada gerçekliğin çok ciddi bir darbe yediği açıktır çünkü görüntü vasıtasıyla elde edilen bağlam artık kurguya aittir ve gerçeklikten uzaktır. Bu süreçte bağlamın çift yönlü yanı yanı diyalektik özellikleri bağlamın her daim hareket halinde olduğuna ve yeniden kurgulandığına işaret etmektedir. Özellikle de dijital teknolojilerle birlikte her bir görüntü üzerinde istenildiği gibi oynanabilmekte, içerik değiştirilebilmekte ve görüntünün nesnesi yeni gerçekliklere, anlamlara rahatlıkla yol alabilmektedir.

Dijitalleşme her ne kadar 1970'lerde sahne almaya başlasa da teknoloji ve sinema alanındaki esas görünürlülüğü 1990'lı yıllara denk gelmektedir ve gün geçtikçe de önemini arttırmaktadır. Lev Manovich, "The Language of New Media" metninde, dijitalleşmede her türlü iletinin matematiksel simgelerden ve kodlardan oluşmasının sonucunda elde edilen tüm verilerin artık programlanabilir bir forma dönüştüğünden bahsetmektedir (2001). Benzer bir biçimde John Belton da, "Digital Cinema: A False Revolution" adlı makalesinde dijital teknolojilerin imgeyi istediği gibi şekillendirebildiğini ve gerçek manasıyla plastikten yapılmış bir nesneye çevirdiğini

düşünmektedir (2002). Böylece teknolojik serüven de dijitalleşerek yoluna devam etmekte ve her geçen gün nesne ve görüntü üzerindeki etkisini artırmaktadır.

Bu süreçte görüntü açısından esas problem bağlamın ve nesnenin gerçekliğinin dağılmasıdır. Böylece nesne, her görüntüde yeni bir anlam kipi içerisinde kristalize edilmekte ama sabitlen(e)memekte, sahip olduğu bağlam ve gerçeklik kaybolmakta ve insanın ona istediği anlamı yükleyebileceği bir forma dönüşerek asli bağlamını kaybetmektedir. Tam da postmodernliğin ruhuna uygun biçimde her görüntü kendi içine kapanmakta ama bir yanı sıra onlarca farklı bağlama yerleştirilmekte ve çerçevelenerek ister istemez yapaylaşmakta, gerçekle olan bağlarını koparmaktadır. Sonuç olarak çağdaş görüntüler, eşzamanlı bir biçimde her yerde ve hiçbir yerde sabitlenememenin onlara verdiği özgüvenle gerçekliği istediği gibi dekonstrüksiyona uğratabilmekte, transforme edebilmekte ve belirleyebilmektedir.

KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Andrew, J. D. (1976). *The Major Film Theories*. Oxford: Oxford University Press.
- Asiltürk, C. (2009). Sinemada Kadrajın Evreni ve Çekim. *Sosyal Bilimler Dergisi*. 3.2, 92-124.
- 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.
- Baudrillard, J. (1996). *The Perfect Crime*. (C. Turner, Çev.) Londra: Verso.
- Baudrillard, J. (2013). *Simülakrlar ve Simülasyon* (3. b.). (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğubati.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution. *October*.100, 99-114.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri* (18. b.). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. ve K. Thompson. (2012). *Film Sanatı* (2. b.). (E. Yılmaz. ve E. S. Onat, Çev.) Ankara: De ki Yayınları.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans* (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik* (2. b.). İstanbul: Hayalbaz Kitaplık.
- Eisenstein, S. M. (1984). *Film Duyumu*. (Ö. Nijat, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. (Ö. Nijat, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Ergüven, M. (2007). *Görmece* (2. b.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Karadağ, Ç. (2000). *Sözde Fotoğraf*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts: The MIT Press.
- McLuhan, M. ve Powers, B. R. (2001). *Göbal Köy*. (B. Ö. Düzgören, Çev.) İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Niedzwiecki, H. (2010). *Dikizleme Günlüğü*. (G. Gündüç, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Postman, N. (2014). Televizyon: Öldüren Eğlence (5. b.). (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ranciere, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci* (2. b.). (E. B. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Robins, K. (2013). İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası (2. b.). (N. Türkoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine* (2. b.). (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şentürk, R. (2013). Postmodern Kaos ve Sinema. İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.
- Thompson, J. B. (1995). The Media and Modernity. Oxford: Blackwell Publisher.
- Vertov, D. (2007). Sine-Göz (A. Ergenç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yaygın, M. (2011). *Fotoğraf İdeolojisi: "Algıda Gerçeğin Bozulumu"* (2. b.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.