

## Profesyonel Eğlence Üretimini Şizofrenisi: *Nightcrawler*'da İmaj Avı ve Avcıları...

SERDAR ÖZTÜRK\*

### Özet

Eğlence en temel insani ihtiyaçlar arasında yer alsada, eğlenceyi iki kategori altında sınıflandırabiliriz: yukarıdan eğlence ve aşağıdan eğlence. Yukarıdan önce gösteri toplumuyla ilintiliyken, aşağıdan eğlence seyirlik toplumla bağlantılıdır. Medya sektöründe ve diğer alanlarda profesyonel söylem, kültür ve eğlence endüstrisinin insanların boş zaman faaliyetlerini baskıladığı ve toplum üzerinde hegemonya kurduğu gösteri toplumuna katkı yapmaktadır. 1980'lerden sonra ortaya çıkan neo-televizyon yayıncılık anlayışında gösteri toplumunun ve eğlencenin öncelikli olduğu anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada, Dan Gilroy'un yönetmenliğini yaptığı 2014 yapımı *Nightcrawler* (Gece Vurguncusu) filmi, bazı sosyal teorik anlayışlar ve temel felsefi terimlerden yararlanılarak, günümüz toplumunda şiddet yönelimli imajların doğasını açıklamak için analiz edilmektedir. Büyük gözlemlere sahip ve etrafındaki imajlar hakkında meraklı olan imaj avcısı Lou, gerçekliği ve imajları yakalamakta ve manipüle etmekte ve daha sonra kendisini başkalarına göstermek ve para kazanmak için medya ile pazarlık yapmaktadır. Filmin alt metninden, bu tip eğlence üretiminde sorumlu üç ayaklı bir yapı olduğunu iddia etmekteyim: İmaj avcıları (Lou), imaj dağıtıcıları (medya) ve imaj alımlayıcıları (izleyiciler). Yukarıdan eğlence üretiminden kaçınmak için, tüm tarafların imajların ve profesyonel söylemin tuzağının farkında olması gerekmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Neo-televizyon, imaj avcısı, eğlence üretimi, sinema felsefesi

\* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi

## The Schizophrenia of the Professional Entertainment Industry: Image Hunting and Hunters in the *Nightcrawler*...

SERDAR ÖZTÜRK\*

### Abstract

Although entertainment is a basic human need, we can classify it into two categories: top-down entertainment and entertainment from the bottom up. The first one is connected to spectacle of society whereas the latter is related to spectacle society. Professional discourse in the media sector and in other areas contributes to the spectacle of society where culture or entertainment industry dominates the leisure time of people and sets up hegemony over the society. The neo-television, which emerged after 1980s, manifests the spectacle of society and entertainment comes to first in the concept of broadcasting.

In this study, I would like to analyze *Nightcrawler* (2014), which was directed by Dan Gilroy, by using some social theory concepts and basic philosophical terms in order to clarify the nature of violent images in today's society. The image hunter Lou, who has big eyes and is curious about every image around him, catches and manipulates both reality and images and then tries to bargain with the media in order to show himself off in front of others and makes money as well. From the subtext of the movie, I claim that there is a triangle that is responsible for entertainment production: image catchers (Lou), image distributors (media) and image receptionists (viewers). In order to get rid of top-down entertainment, all parts have to have an awareness of the image and of professional discourse traps.

**Keywords:** Neo-television, image hunter, entertainment production, film philosophy

---

\* Prof., Gazi University

## 1. Giriş

Şiddetin, korkunun, kanın eğlencelik tarzda sunulduğu ve talep edildiği bir çağda geriye ne kalabilir? Baudrillard gibi medya düşünürlerinin, her şeyin imajlar hâline geldiği, gerçeğin artık imajlardan oluştuğunu söylediği (Toffoletti, 2014) bir dönemde artık imajların kendilerinin kendilerine özgü ontolojik bir varlık hâline geldiklerini, gerçeğe ilişkilerini kopardıklarını vurgulamak, en az şiddet imajının kendisi kadar korkutucu olsa gerek. Çünkü, eğer korkunç olayların kendisi bizlere haz verecek tarzda işleniyorsa ya da bizzat bu işlenişe konu olan imajlarla birey her gün karşılaşa karşılaşa artık ondan haz duymaya başlıyorsa, artık etik olarak tartışılabilir bir alan da kalmamış demektir: Etiğin kendisi de eğlencelik materyal hâline gelebilir.

Etiğin iptal edildiği bu dönüşüm Avrupa’da ve genel olarak dünyada 1980’li yıllarda televizyon yayıncılığındaki değişim ile ilintilidir. Televizyon, neo-liberal politikalarla uyumlu olarak “neolaşmıştır”. Kaotik ve akışkan tarzda olan bu dönüşüm sonucunda beliren yeni televizyonu, “neo-televizyon” olarak kavramsallaştırmak mümkündür (Barbier ve Bertho Lavenir, 2003: 272).

Televizyon yayıncılığının başlangıç yıllarındaki model, programların “eğlendirmek, bilgilendirmek, eğitmek” işlevleri çerçevesinde tanımlanıyordu. Her işlevin bir zamanı vardı. İkinci modelde ise aynı program içinde üç işlevin de bulunabileceği varsayılır. Neo-televizyon üç genel görünümüyle kendisini gösterir: Dinlenme zamanını ele geçirmesi, reality showların hakimiyeti ve haberlerin gösteri formatına dönüşümü. Bunları kısaca açtığımızda şunlar söylenebilir:

1980’li yılların televizyonunda televizyon, dinlenme ve eğlenme pratiklerinin içinde yer alır. Eğitsel ve kültürel amaçlı tematik kanallar da var olur ancak televizyon asıl olarak eğlence pratikleri içine yerleşir. Tematik kanalların artışıyla arz artar. Televizyon, genellikle iş sonrası izlemeyle özdeşleştirilir. Dinlenme zamanına yerleşir televizyon. Böyle bir konumlanma dizilerin, sporun ve yarışmaların kalıcı başarısını sağlar. Reality showlar ise ticari ve hatta giderek kamusal kanallarda 1990’larda ortaya çıkar. Kamusal olanla özel olan, siyasal olanla kişisel olan, önemli olanla saçma olan yeni programlar birbirine karışır.

Neo-televizyonun ana özelliği, yarı canlandırmacı, yarı gazeteci sunucu tiplerinin belirlemesidir. Sıradan olan, gündelik olan şeyler televizyonda artar. Siyaset adamları televizyonda görünmekten çekinmez. Siyasi programlar prime time’den kaybolurken yerini eğlence programları alır. Reality showlar özel hayatları eğlenceli şekilde anlatır.

Bu tip yayınların ortaya çıkışı hem kolektif yaşamın yeni biçimlerinin belirmesiyle, hem de televizyon programlarının iç dönüşümüyle açıklanır. Bu programlar başarı sağlar çünkü otuzlu yıllarda sinemanın yaptığı gibi izleyicilere belli bir zamanda dünya ve kendi pozisyonları üzerine düşünecek uygun araçlar temin eder.

Bu programlar televizyon ile toplumun geçirdiği değişimleri birbiriyle ilişkilendirir. Bu yıllarda devlet sorun çözmede geriye gider. Siyaset adamlarının tanınmışlığı azalır. Bireyler, kendilerini parçalı bir toplumda bulurlar. Okul, sendika, parti ve hatta aile gibi geleneksel kurumlar referans çerçevesi olmaktan çıkar. Televizyon, referans çerçevesi olmaya başlar. Reality showlar da bu bölünmüş ve yalıtılmış toplumda kendi işlevini yerine getirir.

Gösteri haberler, bu çalışmanın asıl konusunu oluşturması açısından televizyondaki değişimin ana nirengi noktalarından birisini teşkil eder. Değişim önce tekniklerde görülür. 1990'larda hafif video kameralar yaygınlaşır. Düşük fiyatlarda çekim yapılır. Televizyon haberlerinde görüntülerin yeri değişir. Görüntüler hem çok sayıda hem de sıradan olur. Görüntü alınmayan konuların haber yapılmaması kuralı gelir.

1960'larda her röportaj, kesin biçimde saptanmış bir yerde ve zamanda konumlandırılmaktaydı. Neo-televizyon haberlerindeyse görüntülerin özel durumla bağlantıları zayıftır. Görüntüler bir yayından diğerine yer değiştirerek açlığı, savaşı, kazayı temsil edebilir. Bazen arşivden çıkar, dönüştürülür, sayısallaştırılır. Gerçeklik medyanın, şirketlerin, belli iktidar gruplarının isteklerine uyarlanır. Körfez Savaşı'nda kurbansız görüntü için her şey yapılır, petrole batmış bir karabatak görüntüsü gerçekmiş gibi gösterilir. Yapay mizansenler yaratılır. Amerikan kuvvetlerinin 1994'te Somali'ye çıkışı televizyona göre uyarlanır. Çekimin gün ışığında yapılması için günün doğması beklenir, kameralar karaya ayak basan askerleri çekebilmek için daha önce kıyıya çıkar. Dolayısıyla neo-televizyon gerçekliği temsil etmekle yetinmez, ama aynı zamanda gerçekliği inşa eder ve dönüştürür.

1980'lerden sonra televizyon, hakkında konuşmadığı şeyi kamuoyunun gündemine getirmeyecek kadar tahakkümcüdür. Televizyon, tercihen kısaca aktarılabilecek tekil ve kolayca anlaşılabilir anlama sahip olayları üretir. Gerçek yaşam da bu şemalara göre üretilmeye başlar. Gösteri haberin yaygınlaşması kurumların, devletin işleyişini derinlemesine değiştirir (Barbier ve Bertho Lavenir, 2003: 272-279).

Belirtilen bu sorunsal üzerinde düşünmemize yol açacak ilginç filmlerden bir tanesi *Nightcrawler*'dir (Dan Gilroy, 2014). Film, günümüzde şiddet imajlarının üretim sürecini ve bunun neo-televizyondaki gösterimini anlamaya yönelik filmik imgelerle yüklüdür. Genel olarak bakıldığında *Nightcrawler*, önceleri gerçek anlamda hırsızlık yaparak varlığını sürdüren Louis (Lou) Bloom'un video çekimi yapan bir ekiple karşılaşması sonrası "imaj avcılığına ve hatta hırsızlığına" girişmesi ve bu süreçte karşılaştığı ilişkiler üzerine yoğunlaşmaktadır. Filmik imgeler üzerinde gezinti, bizlere, günümüz medya sektöründe şiddetin eğlencelik hâle getirilmesi sürecini ve bu süreçte izleyici dâhil sorumluluklar üzerinde sorular sormamıza yol açacak önemli ipuçları sunmaktadır.

## 2. Gecenin İçinde Kaybolmak

Sorular, daha filmin isminde ve filmin girişinde başlar: Niçin gece, niçin gece vurguncusu? Çünkü gece, bakışlardan uzak bir andır. Gece, karanlıktır. Karanlık, olaylarla kendisini ifade eder. Olaylar, cinayet, kaza, vurgun, hırsızlık gibi eylemlerden oluşur. Suç işleyenler ve suça maruz kalanlar gece vakitlerinde “karanlığı yaran bakışla” ortaya çıkarılabilirler. Bu bakış, insanın bedeninin uzanımları olan teknolojiyle sağlanır. Elektrik sayesinde gece fethedildiğinde, bunun bedellerinden birisi Akira Kurosawa’nın *Dreams*’ında (1990) ihtiyar bilgenin söylediği gibi, çıplak gözle yıldızları görme duygusundan uzaklaşmamızdır. Benzer duyguyu daha popüler tarzdaki filmlerden *Did You Hear About Morgans?* (Marc Lawrance, 2009) filminde de görürüz. New York’un şatafatlı ışık cenneti içinde yıldızları dahi görme duygusunu yitiren sorunlu bir çift, küçük bir kasabaya taşınmak zorunda kaldıklarında gece gördükleri yıldızlar karşısında hayretten dilini ısırarak denli şaşkınlığa uğrarlar. Bu, belki de Kant’ın, aklın anlamakta yetersiz kaldığı büyüklük ve dinamik güç karşısında şaşakaldığı “yüce anı”nı çağrıştırır.

Buna karşın Lou gibileri açısından gecenin karanlığı, gece vurgunu yapmak gibi pratik bir fayda sağlar; bir estetik deneyim ya da yüce duygusu değil. Filmin ana karakteri Lou, karanlığın imkânlarından yararlanarak hırsızlık yapan ve yaşamını bu sayede geçiren orta yaşlı bir erkektir. Cesur, hırslı, araçsal aklı oldukça gelişmiş bir erkek. Güvenlik görevlisinin feneri karanlığı yarıp Lou’ya ulaştığında Lou’nun içinde bulunduğu durumu anlamamıza yol açacak metaforik ya da belki ironik bir ifadeyle karşılaşırız: “Kayboldum.” Lou, güvenlik görevlisine bu sözcüğü sarf eder. Lou, hangi anlamda kaybolmuştur? Walter Benjamin’in vurguladığı gibi, tarihin içinde kaybedenler arasında yer alan bir madun mudur? Yaşamın içinde kaybedenler arasında mıdır? Yoksa sözcüğün gerçek anlamıyla o anda gecenin karanlığında yolunu kaybetmiş midir? Lou, ikinci anlamda “kayboldum” diyorsa, yalan söylemektedir. Çünkü bizler, yani izleyiciler ve Lou’yu analiz edenler, objektif ve sübjektif kamerayla ne olduğunu görmekteyizdir. Lou, telleri kesmektedir ve sonraki sahnelerde onları satmakta olduğunu anlarız. İlk ifade doğrudur yani Lou yaşamın içinde kaybedenler arasındadır. Niçin kaybettiğini bilmeyiz, filmin içinde Lou’nun yaşamına ilişkin ayrıntılar göremeyiz. Gelgelelim, akademik eğitim almadığını, okumadığını, bildiklerini sadece internet dünyasından ve karşılaştığı ilişkilere, deneyimlerden öğrendiğini filmi izlerken anlarız. Lou’nun tarihine ilişkin bilgimiz sadece bunlardır. Nihayetinde Lou, film içerisinde sık sık göreceğimiz üzere yalan söyleyerek taktikler geliştiren ve bu sayede var olmaya çalışan bir karakterdir.

Lou, güvenlik görevlisine saldırır ve sonraki sahneden anladığımız üzere onun saatini de çalar. Ancak güvenlik görevlisiyle olan kavga sahnesinin sonucunu göremeyiz. Boşlukları doldurma görevi izleyiciye verilir. Lou, çaldıklarını satmak için

bir şantiyeye gider. Bakır tel, tel örgü, rögar kapakları satmaya çalışmaktadır. Pazarlık yapma, Lou'nun karakterine içkindir. Kendisi dâhil her şeyi pazarlamak için elindeki bu gücünü kullanmaya çalışır.

Lou, pazarlık yaparken ideal konuşmalar sergiler. Bu konuşmalar sanki filmlerden replikler, internetten kes kopyala yapıdır tarzında alıntılardır: "Sizle bir iş ilişkisi adına düşük fiyata razı olacağım efendim." Bu tür konuşmalar film boyunca oldukça siktir, bunlar ilerleyen sayfalarda ayrıntılı olarak analiz edilecektir. Şimdilik şu kadarını belirtmek gerekir ki Lou, etik anlamda en dip düzeydeki eylemi dahi, profesyonel ve yumuşatıcı ifadelerle gizleyen ve onu normalleştirmeye çalışan bir dil kullanmaktadır. Bu dil, ileride belirteceğimiz üzere aslında imajları pazarlayan medyanın da dilidir.

Lou, deneyimleri içerisinde tıpkı Goethe'nin Faust'u gibi sürekli düzey atlama, yeni bir evreye geçmeye çalışan performanslar sergiler. Pazarlama sahnesinde dahi bunu görürüz. Lou, anlık bir kararla aslında iş aradığını söyler, "hatta bir şeyler öğrenip kendini geliştirebileceği bir iş istemektedir." Lou, daha önce böyle bir talepte bulunmuş mudur? Bunun yanıtı yoktur, bildiğimiz şey, onun tel, rögar kapağı gibi metal nesnelere çalıp sattığıdır. Güvenlik görevlisiyle boğuşmasında elde ettiği nesne dahi metaldir, bir saattir. Bu anlamda Lou, evlere girmeyen bir karakter olarak resmedilir.

Çalışma, Hegel'in de belirttiği gibi insanı insan yapan en temel ihtiyaçlardan birisidir. Bizler, çalışma aracılığıyla kendimizle doğa arasında dolayımılama gerçekleştiririz. Çalışma, insanın kendisini gerçekleştirmesinin, kendi gücünü doğaya, dışarıdaki nesnelere aktarmasının ve kendisini ifade etmesinin en önemli araçlarından birisidir (Fraser, 2008: 62-5). Bu noktada Lou'nun arzusu aslında son derece etik bir arzudur. Ancak Lou'nun yüzüne, mimiklerine baktığımızda ve konuşmasının profesyonel tonunu işittiğimizde bu arzusunun gerçekten hakiki bir arzu olup olmadığını merak ederiz:

"Sen kimsin dersiniz, çalışkan biriyimdir, gözümü yükseklere dikerim. Hayır kendimi kandırmıyorum efendim. Saygılı bireyler yetiştirmek okullarda çok popüler. Eskiden olsa bunun gerekliliğine katılırdım. Ancak günümüz iş ahlakında buna eskisi kadar değer verilmediğinin farkındayım. Ben şuna inanıyorum. Sadece gecesini gündüzüne katanların başına iyi şeyler gelir. Ve sizin gibi zirveye erişmiş insanlar gökten zembille inmez. Pi-yangoyu kazanmak istiyorsan önce bilet alacak parayı kazanmalısın."

Karşısındaki kişi zirveye erişmiş durumda değildir. Lou, ironi yapmaktadır. Karşısındaki kişinin beklediği ideal konuşmayı sergilememektedir. Konuşmada ürettiği semboller Lou'ya yabancı gibidir. Lou, konuşurken eğlenmektedir. İşe kabul edilmez. Bu durumda son bir hamle yapar, stajyer olarak işe girmeyi önerir. Ücret almadan çalışmak ister. İşyeri sahibi hırsız çalıştırmayacağını söylediğinde Lou, ironik ve alaysamalı bir gülümsemeyle oradan ayrılır.

Lou, geceleri bilerek kaybolmaktadır ancak var olma mücadelesi içerisinde bu kayıptan çalışma aracılığıyla çıkmak ister. Kendisine bu fırsat verilmediğinde başka deneyimlere doğru yolculuğuna devam eder.

### 3. “Kan Demek Rating Demek”...

Socrates “Deneyimlenmemiş bir yaşam yaşanmaya değmez,” der. Heidegger ise kendimizi deneyime fırlatmaya mahkûmlar olduğumuzu vurgular (Bolt, 2013). Gece eski model arabasında yolculuk Lou’nun bedenini hareket ettirerek radar ve sensör gibi işleyen kulak ve gözleri için yeni deneyimler keşfetmesinin asli yoludur. Lou’nun gözleri çok büyüktür. Belki de geceleri yaptığı iş, giderek gözlerinin bu minvalde evrimlenmesine yol açmıştır. Karanlık içerisinde hareket algısını da açmıştır. Bu bağlamda her karşılaştığı olay, Lou’nun Faustvari gelişimine katkı yapar. Elbette Faust’tan farkı, Lou’nun varlığını sürdürmeye çalışmasında parayı temel almasıdır. Oysa Faust’ta toplumu modernleştirmek, dönüştürmek arzusu vardır. Lou’da ideal amaçlar yoktur.

Ampirik dünyaya koşulsuz bağlı olan Lou trafik kazasında arabada sıkışmış kadını kurtarmaya çalışanlar ve polisler arasında imaj avcılarını görür. Videoyla var olan görüntülemeye çalışan iki kişilik ekiptir bu. Lou, onları dikkatlice izler. Görüntüyü alan kişiye, bunun televizyonda gösterilip gösterilmeyeceğini sorar. “Sabah haberlerinde. Kan demek rating demek. En çok parayı hangisi verirse”. Kameran Joe Loder, bu yanıtı verir Lou’ya. Lou, işi öğrenmek istemektedir. Burada yapması gereken işi öğrenmek için çalışmaktır. Ne var ki, çalışma isteği Joe tarafından kabul edilmez. Buna karşın Lou, ona kibarca teşekkür eder; çünkü Joe, Lou’ya yapacağı iş konusunda olağanüstü bir fikir vermiştir. Bu, Lou için dönüm noktasıdır.

Lou, haberleri izleyerek konuyu kavramaya çalışır. Gece şahit olduğu olayı ertesi sabah televizyonda gördüğünde artık düşüncesi iyice pekişmiştir. Haberler, suç, trafik, cinayet, hırsızlık ile doludur. O hâlde kendisi bu tür dramatik görüntüleri elde etmeye çalışmalıdır. İmaj paradır, öyleyse imaj avcısı olmalıdır.

### 4. Avlanan “Çarpıcı” İmajların Neo-Televizyonda Temsili...

İmaj avcısı olmak için önce teknolojik ekipmana sahip olmak gerekir. Bu noktada Lou’nun bir başka metal daha çalması gerekmektedir: bisiklet. Bisikleti pazarlık gücünü kullanarak satar ve temel düzeyde bir kamera ve radyo sinyallerini taraman alet alır. Lou, internet ve elektronik dünyaya aşinadır ve hatta özellikle radyo sinyallerini tarama anlamında usta sayılabilir. Polis telsizine girerek öncelikle olayları öğrenmek gerekmektedir. Acemi olduğu alan kamera çekimleridir. Bunu da zamanla deneyim sayesinde öğrenir ve geliştirir.

İlk görüntüsünü KWLA isimli bir yerel televizyon kanalına götürür. Kanal, Los Angeles'taki yerel olaylara yoğunlaşmaktadır. Haber programı yöneticisi olan yaşlı görünümlü Nina, görüntülere ilgi gösterir. İmajlar kanlı görüntülerle yüklüdür. Sadece uyarı koyarak haberin televizyonda yayınlanmasını televizyon kanalında çalışan profesyonellerden ister. Başlık da üretilmiştir: "Araç gasplarında artış." İnşa edilmiş bir başlıktır bu. Nina'nın sadece görüntülere ihtiyacı vardır, diğeri üretilebilir, değiştirilebilir, seslendirilebilir. Gelgelelim Lou'nun sorunu görüntü kalitesidir, bu nedenle Lou'dan iyi bir ekipman temin etmesini ister. Fırsat bulduğunda röportaj da yapmalıdır Lou. Böylece Nina, Lou'yu daha öteye gitmesi konusunda teşvik eder. Kanlı görüntüler bulunması durumunda irtibata geçmeleri konusunda anlaşılır. Her türlü kanlı görüntü mü? Nina yanıtı verir: "Her türlü sü değil, seyircilerin ilgisini en çok kenar mahallelerde işlenen suçlar çeker. Hâli vakti yerinde beyazların azınlık ya da fakir kesim tarafından kurban edilmesi öncelikli tercihimiz olacak."

Varlıklı beyaz sınıfların alanlarına yönelik saldırıların merkeze alındığı bir tercihle haberler inşa edilmektedir. Bu, tıpkı Stuart Hall ve diğerlerinin *Policing the Crises* (1982) çalışmasında ileri sürdüğü tezi çağırıştır. İngiltere'de gerçek hayat içerisinden tespit edilen suç konulu olay parçaları, ortak bir amaç doğrultusunda inşa edilir: Ülkede güvenlik ile ilgili sorunlar bulunmaktadır. Bu sorunların çözümü için zorlayıcı iktidar kurumu olan polisin ve hukuk mekanizmalarının devreye girmesi gerekmektedir. Haberler, toplumda ve iktidar kurumlarında bu yönde bir rızanın inşası için inşa edilmektedir. Bu çerçeveden hareket edildiğinde ülkedeki sosyo-ekonomik problemleri göz ardı etmek, olayları sadece bir suç ve güvenlik ilişkisi dâhilinde formüle etmek mümkündür.

Kadın haber yöneticisi Nina'nın benzer formül dairesinde giriştiği haber inşa faaliyeti ve bu uğurda sergilediği hırs, sanki *Network* (Sidney Lumet, 1976) filminde Faye Dunaway'ın oynadığı genç gazeteci Diana'nın hırsı ve çabalarına benzer. Hem Nina hem Diana rating kaygısıyla olayları eğlence formatında haberleştirilmekteydi. Aradaki fark, Nina'nın daha yaşlı olmasıdır. *Network*'te yaşlı kurt haber yöneticisi William Holden'in oynadığı Max karakteri, eski kamusal habercilik geleceğini temsil eden pozisyonda gösterilmiş, Max genç Diana'nın hayatı eğlence formatında gören anlayışına karşı çıkmıştı. Ancak 1970'lerin sonlarının genci olan Diana artık günümüzün yaşlı Nina'sı olmuştur. Diana'nın o dönemdeki anlayışı istisna olmaktan çıkmıştır. Televizyon, artık "gösteri haberler" in ana minvalde yer aldığı bir "neo-televizyon" hâline gelmiştir.

Nina'nın suç ve kaza gibi olayların imajlarına yönelik ilgisi profesyonel bir süreçten geçerek oluşmuştur. Karşısındaki Lou'nun öncelikle bunu anlaması gerekmektedir. Lou'nun "sadece suç" ile ilgili imajları talep edip etmediğine dair soruya Nina, "Hazır kaza da olur," yanıtını verir. Lou, "Ama kanlı olmalı" der. Nina, bu



ifadeyi yumuşatma, daha doğrusu profesyonel bir tarzda aynı gerçekliği başka tarzda anlatmaya ihtiyaç duyar. “Şey, çarpıcı diyelim. Nasıl bir şey istediğimi anlamam için şöyle bir örnek vereyim Lou. Bizim haber bültenini daha çok, çılgın atarak boğazı kesilmiş bir kadın olarak düşün.” “Kanlı” ifadesi “çarpıcı” sözcüğüyle yer değiştirmiş gibi gözükmesine rağmen aslında Nina’nın vurguladığı “kanlı-çarpıcı”dır, her kan çarpıcı olmayabilir. Üstelik “kanlı” ibaresi sadece biyolojiye ve doğaya gönderme yaptığı, kültür ve profesyonellikten geçerek işlenmediği için Nina’yı rahatsız etmektedir. Dilimiz, gerçekliği kibarlaştırmalı, filtreden geçirmelidir.

### 5. Profesyonel İktidar İlişkisinin Kurulumu

Lou, konuyu kavradığına ve artık kendi işinin başında olduğuna göre kendisine yardımcı olacak bir işçi çalıştırmak zorundadır. Aslında bir şirketi yoksa nasıl yeni bir eleman alacaktır? Lou, imajlar dünyasından ve deneyimlerinden bir işadamının nasıl olacağını çok iyi bilmektedir. Kendisine işadamı görüntüsü vererek eleman alır.

Lou, almak istediği Rick’e profesyonel yalanlar söyler. Eski elemanını kaybetmiştir, bu nedenle yeni çalışan almak istemektedir. Rick, aynen Lou gibi para kazanarak varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Ancak çok büyük hedefleri yoktur, amatördür, profesyonel söylem hakkında bilgi sahibi değildir. Kendini pazarlama konusunda en ufak fikre sahip değildir. Bu nedenle Lou, Rick’e kendini pazarlamasını söyler. Lou, söylem üzerinde egemenlik sağlayarak üstünlük kurar. Çok düşük ücret önerir. Üstelik Rick’in cep telefonunun GPRS özelliği sayesinde yol tarifini maliyetsiz çözer. Hatta ücret vermemek için de uğraşır, Rick’e stajyerlik teklif eder.

Lou ile Rick arasındaki ilişki tipik bir işadamı ve işçi ilişkisidir. Lou, kendini CEO gibi sunmaya çalışır. Erving Goffman’ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*’nda (2009) altını çizdiği “imaj yönetimi”, Lou’nun tüm konuşmalarına ve eylemlerine sinmiştir. Lou’nun profesyonel imaj yönetimi arzusu Rick ile birlikte gerçekleştirmeye çalıştıkları ilk imaj avında kendini bariz gösterir. Rick’in hatası yüzünden av kaçırılmıştır. Lou, yapılan araştırmalara göre başarının bir numaralı anahtarının iletişim olduğunu söyler. Lou, bir bilim adamı ve şirket yöneticisi gibi konuşur. Akademik eğitim almadığına ve kitap okumadığına göre bunları nasıl bilmektedir? Nina’ya kendisini ifade ederken belirttiği “internetten her şey var” ifadesi, Lou’nun bildikleri ansiklopedik verileri görsel medya sayesinde öğrendiğine gönderme yapar. Gelgelelim önemli olan, henüz pişmemiş, doğa durumuna yakın koşullar altında yaşayan ve düşünen Rick üzerinde imaj yönetimidir. Amaç, onu ikna etmektir. Bu doğrultuda her tür profesyonel yalan söylenebilir, her türlü ikna yöntemleri denenebilir. Tıpkı medyanın yaptığı gibi. Filmin yönetmeni Gilroy, aslında

Lou'nun yaptığı ile medya şirketlerinde çalışanların yaptığıın benzer olduğunu hatırlatır bizlere. Amaç ratingleri artırmak ise, bu amaç doğrultusunda yapılan her şey mubahtır: Lou, aynı gece bir başka imaj avında başarılı olduğunda gerçekliğe müdahale ederek tıpkı medya gibi etik kaygıların hemen hiç olmadığını gösterir. Evin içerisine gizlice girer, bazı fotoğrafların yerini değiştirerek Nina'nın istediği "çarpıcı" görüntüler yakalar.

## 6. "Seyirlik Toplum"a Karşı "Gösteri Toplumu"

Ritzer'in "seyirlik toplum" ile "gösteri toplumu" kavramları arasında yaptığı ayırım, Lou'nun ve Lou'yu izleyen bizlerin yani izleyicilerin neyin peşinde olduğunu göstermesi açısından ilginçtir (Ritzer, 2000: 138). Seyirlik toplum, eğlencenin aşağıdan üretildiği, kendiliğindenliğin, oyunun, karnavesk kültürün egemen olduğu topluma gönderme yapar. Pazaryerinin dünyası gibidir. Henüz tamamen ticarileşmemiş, metalaşmamış bir kültürdür bu. Gösteri toplumunda ise eğlence yukarıdan manipüle edilerek üretilir. İmajlar sayesinde insanlar haz içerisinde erirler. İmajlar tarafından çerçevelenmiş böyle bir dünyada sadece eğlendiğimizi sanan varlıklar hâline geliriz.

Lou'yu kuran bakış açısı gösteri toplumunun kurucu unsurları arasında yer alan görsel teknolojiler tarafından inşa edilmiştir. Her şeyi internetten öğrenir. Hatta çıkmak istediği televizyon yöneticisi kadının bütün hikâyesini öğrenmek için bile internete başvurur. Gün boyu bilgisayar başındadır. İnternette bilgi kırıntıları arasında gezinti yapar. İnternette bilgi yerine, enformasyon avcılığı yapar ve gerçek hayatta öğrendiklerini imaj avcılığında kullanır. Gündüz bilgisayar dünyasında kendisine yükleme yapar, gece yükleme yaptığı enformasyonu kullanır. Bizler, yani o dünyayı izleyen izleyiciler ise, nasıl kamera Lou'nun peşindeyse kamera dolayımından Lou'nun peşine takılırız. İmajların avcısı olan Lou'yu ve çektiklerini merak ederiz. İzleyeni izleriz. Önemli olan sonuçtur, yani bize gösterilmek istenilen "gösteri"dir.

Lou, tıpkı günümüz görsel kültür imajlarının tutsağındaki insan gibi, kendi güçlü ve zayıf yönlerini dahi web sitelerinden öğrenir. Yakın zamanda buna dair liste çıkarmıştır. Bu listeye göre televizyon haberciliği hem severek yapabileceği hem de başarılı olabileceği bir alandır. Televizyon, özellikle ticari televizyon, gösteri toplumunun temel medyasıdır. Gösteri toplumu içerisinde imajları yakalamaya çalışan Lou, eğlenmek için kendi görüntülerini televizyondan izler. Haberlerini ise bilgisayarda listeler. Böylece Lou, kendisini anlamak için internet ve televizyon dünyasının içerisine başvurur. Gösteriyi izler ve gösteri toplumunun temel bileşeni olan imajları üretmeye çalışır. Lou, gösteri toplumundaki neo-televizyonun "neo" insanını temsil eden bir karakterdir.

Eğer Lou yaşamını “çarpıcı” imajlarla kazanıyorsa, bir şekilde seçici algısı şiddet, korku ve kan imajlarını bulacak tarzda işlemeye başlar. Peki uymuyorsa ne olur? Çarpıcı imajı üretmek için gerçekliğe müdahale eder. Görüntülere ilk müdahâle ettiği an, araba yakınında yatan yaralıyı sürüklemesi, aydınlık alana çıkarılması ve daha net görüntü almasıdır. Görüntü alırken haz alır. Bu süreçte tüm teknikleri ve açıları denemeye çalışır. İnsanların kanlı görüntüleri Lou için değerli bir araçtır. İmajdan geçerek kendini var eder Lou.

Bu bağlamda Akira Kurosawa'nın *Dreams* (1990) filminin “Kargalar” bölümünde Van Gogh'un yaptığı müdahaleden farklı bir müdahaleyle karşılaştığımız anlaşılır. Van Gogh tutku içerisinde kendi portresini yaparken, kulağının, yaptığı portreyle uyumsuz olduğunu anladığında kulağını keser. Van Gogh, kulağının bir teferuat olduğunu söyler, önemli olan yaptığı sanattır. Ünlü ressam, seyirlik toplumun dünyasının içerisinde böyle bir eylem üretmiştir. Gerçekliğe, sanatı adına müdahale etmiş, kulağını kesmiştir. Gelgelelim amacı, imaj pazarlamak, insanları manipüle etmek, onları hazlar dünyasında eritmek değildir. Sanat, kulağının fazla olduğunu Van Gogh'un algısına dayattığında, ressam bunu sadece ve sadece sanat adına yapar. Gösteri toplumunun çocuğu Lou ise gerçekliğe üne ulaşmak, tanınmak, bilinmek ve daha önemlisi para adına yapar. Van Gogh'un ve Lou'nun eylemleri arasında niyetler ve amaçlar bağlamında ciddi fark vardır. Ancak Lou, bu noktada kalmaz ve medyayla ortak bir şekilde etiğin sınırlarını oldukça aşındıran bir başka çizgiye ilerler. Bu, etiğin tamamen iptal edildiği bir momenttir.

## 7. Etiğin İptal Edildiği Uğrak

*Nightcrawler*'ın yönetmeni Dan Gilroy, gösteri toplumunun temel bileşeni olan imajlara yönelik eleştiriyi, ürettiği sinema filmindeki imajlar vasıtasıyla yapar. İmajlar üzerinden imaj eleştirisi. Filmin alt metnine bakıldığında, yönetmenin temel eleştiri hedefleri arasında ekonomik iktidarın ve sembolik iktidarın olduğunu görürüz. Sembolik iktidarı medya temsil etmektedir. Buna ileride değinilecektir, ancak daha önce belirtildiği üzere Lou'nun karşılaştığı insanlarla diyalogları çok ciddi bir ekonomik iktidar eleştirisinin izlerini taşır. Metalleri satmak isterken işyeri sahibiyle yaptığı diyalog, Rick ile pazarlama ve profesyonel iş ilişkileri konulu yaptığı konuşma ve haber yöneticisi Nina ile yaptığı söyleşiler. Her şeyin sadece “değişim değeri” üzerinden işlediği bir ilişki ağında, profesyonel söylem, yalan, gerçeğin yumuşatılmış sözlerle yeniden inşası, diyalogdan ziyade iktidarın monolojiden geçerek üretildiği bir yapı. Paradan geçerek her şey rasyonelleştirilmektedir. Bu çerçevede etik, adı anılmayan bir kavram olarak söylenmedik alanda asılı durmaktadır.

İmajları pazarlamak ve imajlar vasıtasıyla kendini ünlü kılmak arzusu başat olduğunda artık, görüntüleri satmak istediği Nina'ya şantaj yapmada yadırganacak

bir şey kalmaz. Lou, eğer Nina kendisi ile yatmaz ise kendi deyimiyle Nina ile “iş ilişkisini” keseceğini söyler. Nina’ya ratingleri kendisinin yükselttiğini hatırlatır. Yine Los Angeles’ta suç oranları düşmesine rağmen kendisinin suç görüntüleri bulduğunu, bunun da büyük başarı olduğunu söyler. Tam bir iş adamı gibi konuşur: “Bir malın gerçek fiyatını onu talep edenler belirler. Sen onu (haber) istiyorsun, ben de seni.” Hatta, imajlar avındaki rakibinin arabasına kasıtlı kaza yaptırarak onu devreden çıkarır. Bununla yetinmez kazadan sonra rakibinin kanlı görüntülerini çeker. Bir başka sahnede Rick’in performans değerlendirmesine göre zam alacağını söyler. Rick, iki aydır zam beklediğini söyler. Her gece “burnu beladan kurtulamamaktadır.” Üstelik geceleri hâlen garajda yatmaktadır. Lou, araçsal aklıyla durumu rasyonelleştirir: “Rick, mevcut ekonomik koşullar altında zam yapamam. Asgari ücrete çalışıyoruz zaten.”

Simbolik iktidarın en önemli ayaklarından birisi olan medya ile ilgili etihin iptal edildiği uğrak, medya profesyonellerinin Lou’dan talebidir. Nina, Lou’ya “kendisine vaat ettiği şeyi istediğini” söyler. “Basit bir bıçaklama” eylemi istediği şeyler arasında değildir. Medya profesyoneli olan Nina, Lou’ya beklentisini açıklamıştır: Çarpıcı (kanlı ve beyaz yüksek sınıftan insanların güvende olmadığını kanıtlayan) imajlar. Lou bunları temin edeceğini söylemiştir. İmajlarda aksama olduğunda Nina, vaat edileni arar. Lou, vaat ettiğinin peşine düşer, bulamadığında evinde aynayı öfkeyle kırar, bağırır.

Eğer sembolik iktidar, imaj avcısı Lou’dan Lou’nun eskiden çaldığı metallere benzer daha sert imajlar istiyorsa o zaman kimsenin yapamadığını yapma arayışında sürekli “fark” yaratma arzusunun işlediği fasit bir daireye girilir. Lou, böylece asıl görüntüsünü çeker. Bir eve girilmiş, üç kişi öldürülmüştür. Olay sonrası kaçan kişileri ve arabalarının plaka numarasını filme alır. Daha sonra eve girer ve evdeki tüm kanlı görüntülerin ayrıntılarını çeker. *Nightcrawler*’ın yönetmeni bu sahneyi uzun çekmeyi tercih etmiştir. Belki de bu tür sahneleri televizyon programlarında izleyen bizlerin bir suça ortak olduklarını hatırlatmak istemiştir. Hayatımızda bu tür imajlarla vakit geçiren seyirciler için imajların kendileri artık eğlencelik bir çerez hâline gelmiştir.

Duyarsızlaştırılmış bireylerin inşasında korkutucu imgelerin hazza dönüşmesinin ve dönüştürülmesinin etkisi vardır. *The Salt of the Earth* (Wim Wenders ve Juliano Ribeiro Salgado, 2014) filminde ünlü fotoğrafçı ve kaşif Sebastião Salgado, bir fotoğrafçı olarak açlıktan ölüm ve katliam dâhil insanoğlunun etik olarak diplere indiği pek çok gerçeklikle karşılaştığını ve çoğu defa görüntüleri çektikten sonra uzun uzun ağladığını söyler. Salgado, acı içindeki insanlığın hikâyesini fotoğraflarken sosyal sorumluluk gereği hareket eder ve fotoğraflarına bunu yansıtır. Filmi izlediğimizde insanlığın trajik gerçeği ve şiddet manzaraları katarsisi sağlayacak bir bağlamda verilmez. Onu hissetmemiz ve ona dair sorular sormamız istenilir.

*Nightcrawler* filmi de bizi katarsise ulaştırmak istemez, tam tersine, haz yaratan şiddet içerikli imajların sunulduğu bağlam bize hatırlatılır ve bizim kendi gerçekliğimiz ile yüzleşmemiz talep edilir. Ancak filmi izlerken, imaj avcılarının ve imajları gösterime sokanların ve de doğrudan gösterilmese bile filmin alt metninden izleyicilerin kanlı imajlardan haz aldıklarını görürüz. şiddet imajları parayla değişime konu edilmiştir. Para her şeyi değişime konu ettiğinde ise artık etiğin konusu olacak bir şey kalmamıştır.

Nina'nın kullandığı bir ifade, televizyon dünyasında etiğin iptal edildiği düzeyin boyutlarını anlamamız açısından önemlidir. Lou'nun kendini gerçek anlamıyla kanıtladığı ev baskını imajları karşısında Nina haz içerisinde kendinden geçer. Kanlar üzerinde çok az filtre konularak haber bültenlerine çıkarılır. Asıl önemli mesele, Grana'da ev baskını haberine dair imajların ne kadar gösterilebileceğidir. Yardımcısına sorduğunda, "yasal açıdan mı?" diye sorar yardımcı. Nina ise "Yok ahlaki açıdan, tabii ki yasal açıdan."

Yasalar izin verse, medya için sınır yoktur. Her şey gösterilebilir. Etik devrede değildir. Yasaların zorlayıcı gücünün iptal edildiği an, belki görüntüler ham hâliyle de yayınlanabilir. Medya için sadece gelecek ceza önemlidir. İlginç olan sürekli profesyonellikten söz eden medya profesyonelleri için etik kodların iptal edilmesidir. Çünkü gösteri dünyasında imaj her şeydir.

İmaj, medya için her şeyin ötesinde bir değere sahipse, yasaların zorlayıcı hükümlerinden sıyrılmamanın taktiklerini geliştirmek gerekir. Mağdurların yüzlerini mozaikleme ve açık adreslerini vermemek durumunda yasalardan sıyrılmak mümkündür. Ya habercilik etiği açısından? Televizyon şirketinde bu tür soruları yönelten kişi, kanaldaki sorumlulardan birisidir. Etik duruşu daha farklı bir konumlanmada olan bu profesyonelin sorusu karşısında Nina, eylemini rasyonalize eden bir açıklama yapar: Rating her şeyin ölçüsüdür. Aslında tarih boyunca çeşitli ölçütler geliştirilmiştir. Antik Yunan'da "insan her şeyin ölçüsüdür" diyen filozofların ölçütü ile ratingi her şeyin ölçütü alanların dünyaya bakışları birbirinden oldukça farklıdır. Vincent Mosco'nun deyimiyle rating her yere uyarlanabilecek "içkin (*immanent*) bir değerdir" (2009: 141). Bundan kasıt, rating medyanın tüm ölçütü hâle geldiğinde bu niceliksel değer vasıtasıyla her tür programın üretilebileceğidir. Rating, bu noktada evrensel, ebedî, sonsuz bir değere sahip olur ve diğer her şey ratingin türevi hâline gelir.

Ratingi belirleyen imajların sertliğidir. Sertlikte ise ölü ve kan derecesi gibi kriterler belirleyici olur. Lou, kendini gerçekleştirdiği ve belki de medyanın talep ettiğinin dahi ötesinde görüntüleri çektiğinde artık pazarlık gücünü ele geçirmiştir. Sert imajlarla artık istediğini elde edebileceğini düşünür:

“Şu andan itibaren yakaladığım her haberin itibarlaştırılmasını istiyorum. Şirketin adı Video Prodüksiyon Haberleri. Profesyonel haber alma servisi. Bu şekilde okunacak tamam mı? Ayrıca bir adım ileri geçip ekibinle tanışmak istiyorum.”

Lou, öğrendiği pazarlık kültürünü medya şirketinin kendisine karşı kullanır. Nina, çaresiz Lou'nun talebini kabul eder. Sıra, çekilen imajların dramatize edilerek sunumudur. Burada Nina ve ekibinin yaratıcı (ya da nereden bakıldığına göre yıkıcı) çabaları devreye girer. Başlık, “Korku Evi”dir. Görüntüler eşliğindeki haber sunumu sırasında “oldukça güvenli sanılan bir ev” ifadeleri vurgulanır. Böylece güvensiz evlerde yaşadığımız ileri sürülür. Görüntüler rejii tarafından sürekli tekrarlanır. Hem haber sunucularının hem de imajı gösteren ekibin “daha sert vurgular” yapmaları Nina tarafından istenilir. Olayın, Los Angeles'ta yaşayanlar için tehlike arz ettiğini vurgulayacak tüm teknikler denir. “Abartı” istenilir.

Lou, imajlarının medya profesyonellerini etkilemesinden oldukça mutludur. Herkes mutludur ve mutluluklarını gülererek ifade ederler. Diğer televizyon kanalları haberi defalarca gösterdiğinde hazlar artar. Bu noktada hazzı üreten baş aktörlerden birisi olan Lou'nun dünyasına daha ayrıntılı yolculuk yapmak gerekmektedir.

## 8. Modern İmaj Avcısının Özellikleri

Biyoloji, antropoloji ve tarih bilgimiz, insanı diğer canlılardan ayıran üç temel özellik olduğunu söyler: eller ve özellikle baş parmak, avcı gözlerimiz ve hikâyeler anlatmaya uygun dilimiz. Ellerimizle alet yapma özelliğine sahibizdir. Primatlarda da bu durum kısmen görülmesine karşın kültür hâline gelmemiştir, basittir ve aynısının binlerce yıldır tekrarlandığı bir özelliktir. Gözlerimiz ise avı yakalamaya yönelik bir özelliğe sahiptir. Tavşan gibi varlıklarda ise yatay görüş açısı avlanmaktan kaçmaya katkı sağlar. İnsanda avcı gözler oldukça gelişmiştir. Bu iki özellik insanda bir miktar farklı olmasına karşın yine de diğer bazı canlılarla ortaktır. Ancak üçüncü özellik olan hikâyeler anlatmaya uygun dilimiz, geçmiş, şimdi ve gelecek hakkında imgelem dünyasını yaratmanın yolunu açar. Diğer canlılar geçmiş ve gelecek zamanı anlatacak bir dil yapısına sahip değildir ve üstelik şimdiki zamanda olanı sınırlı ses sistemiyle kendi türdeşleriyle paylaşabilirler.

Immanuel Kant'tan beri özellikle bilmekteyiz ki insanlar temelde ortak bazı güçlere sahip olmalarına karşın yine de bu güçler filozof Spinoza'nın dediği gibi tüm insanlarda aynı derecede değildir. Nedir bu güçler? Kant'a göre bu yetiler, acı ve haz duyma, hayal kurma, arzulama, anlama ve bilme yetileri (Kant, 2011: 25-29). Her insan bu güçlere sahip olarak dünyaya gelir. Gelgelelim tüm bedenler yine de birbirinden farklıdır. Hatta Spinoza, bir beden sınırlarının nereye kadar gidebileceğini henüz bilemediğimiz ve hiçbir zaman tam olarak bilemeyeceğimizi ileri sürer (Spinoza, 2009: 268, 275). Bedenler farklı güçlerle dünyaya fırlatılabilir.

ceği gibi, eğitim, estetik ve fiziksel deneyim, karşılaşmalar, entelektüel tecrübeye girme gibi pratikler sayesinde yetilerde artış olabilir. Örneğin ressam Rafael, çok yetenekli sanatsal yetilerle dünyaya gelmemesine karşın olağanüstü çabası sayesinde nitelikli eserler üretmiştir.

Bu açıklamaların filmle ne ilintisi vardır? Filmde Lou'nun avcı gözleri oldukça iridir. Avcılık ve toplayıcılık döneminde gözlerdeki keskinlik avlanma için son derece merkezîydi. Ancak günümüzün imajlar çağında gözlerin keskinliği imajların yakalanması açısından oldukça önemlidir. Lou'nun gözleri biyolojik olarak buna yatkındır. Aslında filmde tam anlatılmasa bile, belki de gözlerin bu şekilde şekillenmesinde küçük yaşlardan beri görsel kültüre merakının ve sonra karanlık içerisinde yolculuk yaparak kendisini var etmesinin de etkisi olabilir. İkinci olarak Lou'nun elleri oldukça yetkindir. İmaj avcılığından önce yaptığı hırsızlık hayatında tel kesme ve metalleri ele geçirme konusunda oldukça yetkin ellere sahiptir. Kamera kullanımı, kamera açıları değişikliklerindeki ustalık ve kıvrak el becerisiyle sürekli gerçekliğe müdahale etmesi bu konudaki yetkinliğinin örnekleri arasındadır. Lou'nun üçüncü özelliği, konuşma dilinin profesyonel bir tarzda ikna etme üzerine kurulu olması ve bunun için her türlü hikâyeyi üretmesidir. Hikâyenin gerçekliği önemli değildir, önemli olan Lou'nun hedefine varacak tarzda bir hikâye inşa etmesidir. Bu anlamda Lou, usta bir hikâye anlatıcısıdır. Belki vurgulanabilecek ek bir nokta, Lou'nun aynı zamanda kulaklarının oldukça yetkin olmasıdır. Lou, etrafındaki sesleri ve o sesler içerisinde kendi gelişimi doğrultusunda en verimli olacağını düşündüğü sesleri radar gibi tespit etme konusunda uzmandır.

Bu özellikler, onun gözleriyle ve diğer algılarıyla deneyimlediklerini öğrenme yeteneğiyle birleştiğinde denklem tamamlanmış olur. Lou, hem gerçekliğe hem de gerçeklikten ürettiği imajlara müdahale ederek medyayla ve medyadan geçerek toplumla ilişki kurmaktadır. Gerçekliğe müdahalesiyle ilgili filmde örnekler boldur. Çarpıcı görüntü için yaralıyı taşıma, evdeki fotoğraf kareleriyle oynama, polis ve suçluların aynı mekânda olmalarını sağlamak için polise telefon açma gibi.... İmajlara müdahale ise genellikle imajların eksiltilmesi yoluyla işlemektedir. Tüm görüntüleri göstermek yerine işine yarayacakları keser, kendi aleyhine olabilecek görüntülerde eksiltmeye gider ve daha sonra şantaj yapmak için işe yarayacak görüntüleri başka bilgisayara depolar. İmajlarda çoğaltmayı ise televizyon şirketi yapar. Dramatik sunum, sürekli tekrarlar, haber sunucularının etkiyi artırmak için kullandığı diğer teknikler bunlar arasında yer alır.

Lou, kendini gerçekleştirmek istemektedir. Bunun yolu para kazanmak, çalışmak ve kendinin başkaları tarafından tanınabilirliğinden geçerek. Modern dünyada özellikle kent ortamında en sıradan birey dahi anonim yığınlar altında ve kendine ait olmadığını hissettiği yabancılaşmış bir dünyada "ben varım" mesajını verebilmek için kendince yöntemler geliştirir. Örneğin şoför, taşıt yazıları sayesinde ken-

dini gösterir, taşıt onun tekerlekli medyası olur (Başgöz, 2005: 39-64). Günümüzde sosyal medya, göstermek ve gösterilene görmek yönelimli bir tarzda her türlü güvenliğin sağlandığı site tarzı evlerde kendimizi dünyaya açmanın bir kanalıdır. Sosyal medya bizlere röntgenleme ve röntgenlenmede olağanüstü imkânlar sunar. Birey bu olanakları kendini göstermek ve gösterilene izlemek yönünde kullanarak harcar ve nihayetinde *Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi* (Alejandro González Iñárritu, 2014) filminde olduğu gibi “tıklanıyorum öyle ise varım” biçiminde özetlenebilecek bir patikada kendisini bulur.

Lou, tıpkı Hegel’in “Köle ve Efendi” diyalektiğini anlatırken vurguladığı tanıma ve tanınma üzerinden bireyin ontolojik varlığının kurulumuna benzer tarzda, kendini gerçekleştirmenin en önemli yollarından birisi olarak “tanınma”yı görür. Tanınmasını arzu ettiği kesimler, daha önce hırsızlık yaparken yakalanmamak için uğraştığı polisler, televizyonu izlemesine karşın sadece pasif konumda kalması nedeniyle bir türlü iletişime giremediği televizyon profesyonelleri ve bunlardan geçerek daha genel toplum kesimleridir. Lou, polislerin evine gelip kendisine imajlarla ilgili sorular sormasından keyif alır. Daha önce polislere yakalanmamaya çalışan Lou, şimdi polislerin kendisine ihtiyaç duyduğu birey hâline gelmiştir.

Gelgelelim Lou, kendini gerçekleştirmede en önemli güçlerinden bir diğeri olan hikâye anlatma yeteneğini polisleri aldatmak için kullanır. Onlara yalan söyler, gerçekte olanı tam anlatmaz. Profesyonel haber servisi olduğunu sık sık vurgular. Niçin? Kanımca, profesyonelleşmeye vurgu, Lou’nun kendini temize çıkarmasının en verimli yoludur. Polislerin, dedektiflerin ve televizyon kanallarının profesyonel anlayışta çalıştıkları varsayılırsa, Lou’nun onlardan temelde farkı yoktur. Lou, iktidarın dilini çözmüş ve iktidar olmak için iktidarın dilini ona karşı kullanmıştır. Profesyonel söylemi vurgulamak, sorumluluğu defetmenin en sancısız ve pratik adımıdır.

Herkesin hem sözler hem de imajlarla gerçeklik tablosu çizdiği bir dünyada “aslında olan” a nasıl ulaşılacaktır? Baudrillard’a sorsaydık, “asla ulaşamazdık” derdi (Toffoletti, 2014). İzleyiciler olarak biz, Tanrısal bir bakışla, aslında olan biten ile olan bitenin türevi olan imajlar arasındaki farkı görmekteyiz. Filmik dünya içerisinde sözlerden ve imajlardan hikâye üretilerek gerçekte olan perdelenmiştir. Bu noktada hakikatin kendisi, söylenen sözler ile gösterilen imajlar olmaya başlamıştır. Lou’nun çektikleri ve söyledikleri zaten gerçekte olan ile uyumsuzdur, ancak televizyona girdiğinde bu uyumsuzluk katlanır. Baudrillard’ın terminolojisinden gittiğimizde kopyalana kopyalana gerçeklik ile bağıni tümüyle kaybetmiş “kiç”lerle karşılaşırız. Öyleyse böyle bir dünyada gerçekliğe ulaşmak mümkün değildir. Önemli olan televizyonun ve kitlelerin görmeyi arzu ettiği kanı, vahşeti, güvensizliği, şiddeti vurgulayacak imajlardır.



### 9. Olay Üretimine Geçiş ve İdeolojik Manipülasyon

Lou, görsel iletişim teknolojileriyle “görünürde ev baskını”, “gerçekte ise uyuşturucu meselesi” olan olayda tespit ettiği plakanın sahiplerine ulaşır. Bilgisayarda “sonraki adıma geç” seçeneğine tıklar. Artık imaj üretimi için imaja konu olayın üretimine geçmiştir Lou. Videodan araç plakaları ve kaçan suçluları kesmiş ve kesilen görüntülerden onların adlarını ve adreslerini bulmuştur. Adreslere gidilecek ve aracı süren kişi bulunmak istenecektir.

Lou’nun tüm amacı imaj üretmek için gerçekliği manipülasyondur. Ancak gerçekliğin üretimi risklidir ve artık Rick’e daha fazla ihtiyaç duymaktadır. Rick’e felsefede kullanıldığı anlamıyla “gerçek değeri” (*intrinsic value*) için değil, gerçekliğin manipülasyonunda yararlanabileceği “araçsal değer” mantığıyla ihtiyaç duymaktadır. Bu çerçevede gündelik eğlence endüstrisi dâhil tüm endüstriye hakim olan dili ve mantığı kopyalayan Lou ile tekrar karşılaşırız. Rick’e normal koşullarda iş ilişkilerini kimseyle paylaşmayacağı yalanını söyler. Ancak “öyle bir an gelir ki şirketi bir üst seviyeye taşıyacak olan parayı elde etme fırsatı doğar.” Buna Lou’nun kendi deyimiyle “kırılma anı” denebilir. Bu durumda Rick’e şunu önerir: “Seni bu fırsatın üzerine atlayan ekibin bir parçası olmaya davet ediyorum.”

İroninin ve sözcük oyunlarının işlediği bir “kırılma anı” ile karşılaşırız. Gerçek, profesyonel söylem ile gizlenir ve Lou’nun karşısındaki kişi olan Rick, Rick’in arzu ettiği dünya içerisine mistifiye edilmiş sözlerle fırlatılır. Rick, aynen şirketlerdeki performans değerlendirme kriteri gibi değerlendirilir. Rick, performansını bilemeyeceğine göre onu bilecek olan patronu Lou’dur:

“İlk olarak, odaklanma ve emre itaat konusunda büyük aşama kaydettin. Karmaşık sorunlar karşısında bile basit ve net çözümler üretebiliyorsun. Ayrıca hevesindeki artışın da farkındayım. Yeni bir fikir üzerinde çalışırken gözlerindeki ışığı görmek güzel. Umarım yenilikçi fikirlerinle yıllar boyu şirketimize hizmette bulunursun.”

Lou, hangi şirketten bahsetmektedir? Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (2000) romanında olduğu gibi, aslında trajikomik olan gerçek özenle seçilmiş sözlerden oluşan bir demetle, dil oyunları bambaşka bir tarzda sunulmaktadır. Gelgelelim, büyük manzaraya baktığımızda bu dilin, çalışanları motive edecek büyük şirketlerin kalıplaşmış dili olduğunu anlarız. Bu noktada Umberto Eco’nun James Bond romanlarına (ve buradan yorum yaparak elbette filmlerine) yönelik yaptığı değerlendirmeleri hatırlamamız mümkündür: Kalıplaşmış şemalarla ve formatla yazılmış bir hikâye üretimi, bir sanat eserine karşı yapılan en büyük ihanetlerden birisidir. Okuyucunun (ve izleyicinin) ortak duygusundan seçilmiş öğeleri kullanma, sırf onları katarsise ulaştırmak için belirli kalıpsal formleri tercih etme ve onun ötesine geçmeme, düşünce dilinden uzaklaşmanın en kolay yoludur (Eco, 1992).

Böylece bir tarafta “kanaat dili”, yani okyanusun üzerindeki köpüklerin olduğu dil ile özenle seçilmiş sözcüklerle çıkarların gizlenmesine yarayan profesyonel dil, aslında aynı amaca hizmet etmektedir: Mevcut dünyanın devam etmesi. Dolayısıyla Deleuze’un dediği dilde “kekeleme” (Deleuze ve Parnet, 1990: 86-87) yani sistemde yarık yaratacak düşünce ortaya çıkamamaktadır. Filme taşıdığımızda Lou, kendisinden profesyonel söylemin beklediği konuşmaları sergilemektedir. Gayet duygusuz ve rasyonel söylemdir bu. Profesyonel söylemin esiri olan Lou, Lou’nun kapanına giren ve henüz doğa durumundan tam çıkamamış, pişmemiş, çiğ olan Rick’e, Rick’in kendisinin ne kadar önemli olduğunu vurgulayacak sözler sarf etmektedir. Rick dahi kendisinin önemli olduğuna inanmamaktadır. Rick’in tek amacı hayatını sürdüreceği gelire ulaşmaktır ve Rick yeteneklerinin sığlığının farkındadır. Ancak Rick, Lou’nun sözlerinin ağırlığı altında pazarlık şansını yitirecektir. Sofistlerin Antik Yunan’da gerçekleştirdiği ve günümüzde uzmanların, iletişimcilerin üzerine dersler verdikleri “ikna sanatı” Rick’in gerçek çıkarlarını görmesini engellemiştir. Profesyonel söylem, tam anlamıyla ideolojik işlevini yerine getirmiştir. Bu noktada Lou’nun profesyonel söylem vasıtasıyla yaptığı Rick üzerinde yarattığı ideolojik etki, televizyon şirketinin yaptığından temelde farklı değildir.

Artık şiddetin estetize edilmesinden üretilen bir ideoloji ile karşı karşıyayız. Althusser, sistemin devamlılığına baskı aygıtlarından ziyade içerisinde eğitimin, medyanın yer aldığı ideolojik aygıtlara özel bir önem verir. Medyanın ideolojik işlevinden söz edildiğinde ilk etapta insanın aklına, içeriği belirgin ve açık olan politik ve ideolojik programlar gelebilir. Gelgelelim yakından analiz, şiddet programlarının estetize edilecek tarzda sunumunun ideolojinin işleminde daha etkili olabileceğini gösterir. Aslında reel dünyada, televizyonda gösterildiği kadar şiddet olmayabilir. Nitekim izlediğimiz filmde Los Angeles’taki şiddetin az olduğu vurgulanır. Ancak rating kaygısı, televizyon şirketlerini şiddetin hem nicelik hem de nitelik olarak fazla olduğunu göstermeye zorlar. Gerçeklikte istisna olarak vuku bulan olaylara dair imajlar bulunmaya çalışılır ve eğer yoksa üretilir. Böylece insanların ne kadar güvensiz ortamda yaşadıkları “yanılsaması” yaratılır. İnsanlar içinde yaşadıkları dünyayı, görsel teknolojinin gözünden gördüğünde yaşadıklarını değil, sunulan imajları hakikat zannederler.

İlginç olan husus, izleyicilerin bu imajları seyretme arzularıdır. Aslında garip bir şekilde değişik tarafların “var olma kaygılarında” çakışmalarla karşılaşırız: Lou, varlığını sürdürmek ve varoluşunu diğerlerine göstermek için şiddet yönelimli imaj tespiti ve üretimiyle uğraşır; televizyon şirketi rekabet edebilmek ve var olabilmek için bu tür imajları gösterir ve en nihayet izleyiciler güvenli bir dünyada yaşayıp yaşamadıklarına, var olma kaygılarına yanıt vermek için bu imajlara yöne-

lirler. Bu noktada böyle bir dünyada Deleuze'un deyimiyle "kekeleme" yaratmak, yani söylem içerisinde yarı yaratma imkânı var mıdır sorusu ortaya çıkar.

### 10. Profesyonel İkna Sanatına Karşı Kaçış Çizgileri...

Şayet Lou'nun profesyonel ikna sanatına aynı söylem formatında yanıt verilseydi en nihayetinde Lou'nun hattında işleyen bir süreçten söz edilebilirdi. Çünkü, imaj avcısı Lou, iktidar ilişkilerinde bulunduğu pozisyon dolayımıyla belirleyici konumdadır. Ancak, Rick'i ikna etmeye yönelik konuşma sırasında Rick "Sağol adamım çabalıyorum işte," diye yanıt veriyorsa, profesyonel dile karşı belirli oranda bir kaçış çizgisiyle karşılaşırız. Rick, profesyonel dili bilmez. Aynen Lou gibi modern toplum içerisinde varlığını sürdürmeye çalışır fakat potansiyel güçleri sadece basit ihtiyaçlarını karşılayacak dili kullanmaya yeter. Arzusu maaş artışıdır. Ancak Lou, kendi çıkarlarını koruyacak taktikle yine dil oyunlarını devreye sokar ve Rick'i, Video Haberleri'nin Başkan Yardımcılığına terfi ettirir. İronik olan, aslında var olmayan sadece ismi olan şirkette sadece Lou'nun ve Rick'in çalışmasıdır. Başkan olan Lou'nun kendisidir, yardımcısı ise Rick'tir. Bu durumda Lou'nun yaptığı şey, var olan durumu dil oyunları ile tescillemek ve Rick'i ikna etmek için dil oyunlarını pazarlık aracı olarak kullanmaktır. Rick maaş artışı istemek, Lou ise vermemek ya da az vermek istemektedir. Çıkarlar örtüşmemektedir. Günümüzün kariyer hedeflerine dair yaratılan söyleme benzer bir durumdur bu. Asıl müzakere konusu para olmasına rağmen, bu sanki en önemsiz şey gibi en sona bırakılacak ve en son konuşulacak mevzu gibi varsayılır.

Ama Lou'nun varsaymadığı bir nokta vardır. Rick, profesyonel dilde "kekeleme" yapacak tarzda tepki verir: "Ne oldum ben şimdi? Bu zam anlamına mı geliyor?" Rick aslında kendisi için somut neyin ifade ettiğini vurgular. Basit sorular sorar: "Ne kadar?" Profesyonel söylemde bu tarz bir talepte bulunulmayacağını bilen Lou, "rakam söyle" dediğinde Rick, bu defa gerçekten kekeler. Hangi rakamı bile telaffuz edeceğini bilmez; karşısındakinin iktidarını gücendirmekten korkar. "Yüz" rakamını söyleyecek gibi olur vazgeçer ve "yetmiş dolara" iner. Lou, hemen kabul eder.

Burada her şey bitmiş değildir, çünkü Rick sıradan bir insandır ve profesyonel söyleme yabancıdır. Rick, pişman olmuştur. "Daha fazla olabilirdi değil mi?" diye sorar. Gelgelelim Lou, pazarlığı kapatmıştır. Rick ise kapatmamıştır. İstekler çakışmamaktadır. Rick, daha fazla maaş artışı istemekte ısrar eder. Lou, buna profesyonel diliyle yanıt verir: "Sen gelişmekte olan bir şirketin içindesin. Senin ödülün bir kariyer." Rick, güdülerine daha yatkın dil kullanır ve gerçekten olan biteni bu dil vasıtasıyla izah eder: "Yemişim kariyerini. Abuk sabuk bir işten bahsediyorsun bana! Sürekli söylediklerine boğun eğmemi bekliyorsun. Daha fazla istiyorum."

Deleuze'un bağlamında kekeleme dili Herman Melville'nin *Kâtip Bartleby* romanında Bartleby'nin "yapmayı tercih ederim" (2014) biçiminde özetlenen ironik dile benzer. Buna karşın Rick'in dünyasına girdiğimizde aslında Rick'in itirazını dile getiren dil de Lou'ya sorun yaratan bir kekelemedir. Bu durumda Lou, Rick'i işten atma seçeneğine sahiptir. Buna karşın imaj üretimine ihtiyaç duyan Lou, yanındaki kişiyi "insan" olarak kendinde değerli bir varlık olarak değil; imajın üretimine katkı sağlayacak bir "araç" olarak görmektedir. Dolayısıyla imaj üretimi için ona da ihtiyacı vardır ve şiddet görüntülerinde Rick'e de yer vermelidir. Rick'i gözden çıkardığında, Rick'in o gece orada kazanılacak her şeyin yarısına ortak olma önerisini kabul eder görünür. En azından işini bu gece bitirmesine kadar ona ihtiyacı vardır. Rick ise artık durmamaktadır: "İnsanlarla insan gibi konuşmalısın... İnsanları anlamalısın." Lou'nun şu ana kadar ikna sanatı boşa gitmiştir. Rick, profesyonel dilde kekemelik yaratan bir konuşma sergilemeye başlamıştır. Bu noktada artık ikna sanatının işe yaramayacağı Lou anlamıştır. Anlamadığında yaptığı şey, Rick'i ölüme göndermek ve ölüm anını kaydetmektir. Rick haklıdır: Lou, her ilişkiyi ve insanı araç olarak görmektedir. Anlamadığı şey, araç olarak görmenin kendisinin Lou'nun bizzat Rick'in kendisini ölüme kadar götüreceğidir. Lou için en büyük haz para ise, diğer her şey hazın üretimine katkı sağlayan araçsal bir değerdir.

Rick'in ölüm anını kameraya çekme sırasında Lou şöyle der: "Güvenilmez bir eleman için şirketimin başarısını riske atamam." Önemli olan şirkettir; insan değil. Tıpkı televizyon şirketi gibi önemli olan Lou'nun (sözde) şirketinin çıkarıdır. İmajların insanların üzerinde yarattığı etkiler önemli değildir. Bu anda yapılan son diyalog şöyledir:

Lou: "Sen benim pazarlık gücümü elimden aldın, onu bana karşı kullandın. Tekrar yapabilirsin itiraf et."

Rick: "Bilmiyorum."

Lou: "Ben biliyorum."

Lou, önemli bir noktayı kavramıştır. Pazarlık ile ilgili profesyonel söylem bir kez kavrandığında ve pazarlığın kurucu unsuruna karşı kullanıldığında yeni bir aşamaya geçilir. Rick, bu pazarlık dilini, profesyonel söylem üzerinden değil, o söylemin dışında "kekeleyerek" kullanır. Bu noktada Lou'nun profesyonel söylemi kullanarak Rick'i ikna etme olanağı yoktur; çünkü ikisi farklı söylemler üzerinden mücadele yürütmektedirler. Avcı olan Lou, bu durumda tahakküm mekanizmasına başvurur ve Rick'in ölüm fermanını verir. İdeolojik mekanizma işlemediğinde artık baskı aygıtlarına geçilir. Dolayısıyla Althusser'in ve Gramsci'nin ideolojik mekanizmalar ve baskı mekanizmaları arasında makro düzeyde yaptığı analizlerin daha gündelik hayata yansımaları gösteren imajlarla karşılaşıyoruz: Lou, Rick'i ikna etmek

için her tür ideolojik söylemi denemiş; ancak amatör ruhlu ve güdülerine göre hareket eden Rick'i ikna edememiştir. Rick'i arabadan çıkması ve çekim yapması için ikna etmeye çalıştığında Rick kabul etmez ve Lou bu durumda şiddet diline başvurur. Rick'i fiziksel açıdan hırpalayacağını açıkça dile getirerek tehdit eder. Rick'e yalan söyleyerek onu ölüme göndermesi ise baskı aygıtının en uç örneğini temsil eder.

Lou, profesyonel söylemi görsel kültürden edinmiştir. Televizyon bu bağlamda başlıca başvurduğu medyadır. İlginç olan, Lou'nun da edindiği bu profesyonel söylemi televizyon profesyonellerine karşı kullanmasıdır. Görüntüler yayınlandığında televizyon kanalında etik kaygılar taşıyan editör, ev baskınıyla ilgili haberin aslının aslında uyuşturucu meselesi olduğunu söyler Nina'ya. Nina ise haberin gerçekliğiyle artık ilgilenmez. İlgî çekecek format önemlidir.

Editör: "Haberin aslı bu!"

Nina: "Bizim olayın üzerine gölge düşürür... Bu olay kenar mahallede işlenmiş. Bir kent-sel suç. O kadar."

Editör: "Lou gibi konuşuyorsun."

Nina: "Bence Lou, biraz daha yükseğe ulaşmamız için hepimizi teşvik ediyor."

Bu diyalogun gösterdiği üzere, artık Lou, televizyonun eğlencelik profesyonel haber söylemini öğrenmiş, kendine dâhil etmiş ve sonra onun daha ötesine geçmiştir. Aynen kendisinin Rick'e söylediği gibi pazarlık gücünü televizyon kanalından almış ve ona karşı kullanmıştır. Pandoranın kutusu bir kere açıldığında televizyon şirketi artık yasalar nedeniyle benimsediği çizgisini dahi bırakmakta ve Lou'nun dilini benimsemeye başlamaktadır. İmajları yakalama ve gösterme mücadelesinde hiçbir sınır ve etik çizgi kalmamaktadır.

Lou, profesyonel dili iyi bilmektedir ve bu dil üzerinden diğer kurumlarla mücadele eder. Televizyon kanalını bu bağlamda kendisine bağladıktan sonra polisle olan ilişkisinde de bu dili etkili kullanır. Lou, polis sorgusunda profesyonel yalanlar söyler. Kadın polis bu durum karşısında öfkelenir, Lou'nun kendisini aptal yerine koyduğunu söyler. Lou'yu ortağını dahi ölü hâlde bırakmakla suçlar. Dolayısıyla Lou'nun ve hatta genel olarak profesyonel dilin dışına çıkar. Eğer Lou ile iletişim kurmak istiyorsa profesyonel söylem hattında olmalıdır. Lou, bunu bilmektedir. Lou istifini bozmaz ve profesyonelliğe vurgu yapar: Ambulans gelmiştir. Görevliler işlerini daha profesyonel yaparlar. Bu gerekçe karşısında polis gerçeği bilse dahi yanıt veremez. Gerçekten de ambulanstaki görevliler profesyonel çalışırlar, buna itiraz eden olabilir mi? Polisler de öyle değil midir?

Lou, sorgunun polis kamerasında çekildiğini bilmektedir. Kameraya bakar. Dışarı çıkar, güneş gözlüklerini takar, çaldığı saati takar. Polis arabasına bakar ve

gülümser. Sokakta yürür. Sonraki görüntü, işe yeni aldığı üç kişiye çektiği nutuktur:

“Tebrikler. Üstün kişisel becerileriniz ve işe alma kurulunun olumlu değerlendirmeleri sonucunda Video Prodüksiyon Haberleri bünyesine katılmış bulunmaktasınız. Öyle umuyorum ki çalışkanlığınız ve bağlılığınız sayesinde stajyerlik programını başarıyla bitirip tam zamanlı bir V.P.H. çalışanı olarak kariyer hedeflerine ulaşacaksınız.”

Gençler, profesyonel görünümlüdür, Rick gibi işlenmemiş, ham değillerdir. Dolayısıyla zaten eğitim sürecinde rafine edilmiş profesyonel dile yatkın olan bu gençler Lou’nun dilini gayet iyi bilmektedirler. Hiç soru sormadan arabalara binecek imaj avına çıkarlar. Los Angeles onları beklemektedir.

## 11. Sonuç

*Nightcrawler*, eğlence ve haz üzerinden işleyen imaj sistemini etkili bir kritikten geçirir. Bu kritik düz, sloganik ve sanatsalın dışındaki bir dil ile değil, sinematografinin tüm imkânlarını kullanarak izleyici üzerinde duygu ve düşünce yaratacak tarzda verilir. Filme genel olarak bakıldığında eleştiri, sadece neo-televizyona yönelik değildir, aynı zamanda hazzı ve eğlenceyi şiddet içerikli imajlarda görerek o kapana kendisini teslim eden izleyicilere de yöneltilir. İmaj avcılarının, imaj göstericilerinin ve izleyicilerinin birlikte bir günaha ortak olduklarını hatırlatır bizlere.

Bu ortaklaşa sorumlulukta en önemli unsurlardan birisi sorgulamadan kabul ettiğimiz profesyonel söylemdir. Şiddet içerikli mesajların estetize edilerek bizi gerçekten var olan fiziksel dünyaya ve ilişkilere yabancılaştırmaları gibi, profesyonel söylem de gerçekte var olanı örterek imajların yaptığına benzer bir işlev üstlenmektedir. Bu söyleme maruz kalanlar aynı söylemi benimsemeye çalışarak yanıt vermeye çalıştığında oldukça zorlanmaktadırlar. Gazeteciliğin profesyonel söylemi, iş yerindeki ilişkilerin profesyonel söylemi, şirketlerin ve kamu kurumlarının profesyonel söylemi. Bu doğrultuda Richard Rorty’nin belirttiği “birbirimize zalimlik yapmadan nasıl yan yana yaşarız” (1995: 18-9) olarak formüle edilebilecek etğin kendisi profesyonel söylemin kapanında geride kalmakta, her ilişki araçsal hâle getirilmektedir.

Araçsal hâle getirilen ilişkiler “kâr” ve “kazanma” mantalitesine oturtulduğunda artık insanın en asli ihtiyaçlarından birisi olan eğlence, aslında eğlence olmaktan çıkmakta, eğlence bir katarsis, bir geçici haz, bir kaçış hâline gelmektedir. İnsani ilişkiler buharlaştırılmakta ve kendinde değer olmaktan çıkarılmakta “gösteri toplumu”nun malzemesi hâline getirilmektedir. Bu noktada örneğin Osmanlı minyatürlerinde gördüğümüz değişik karakterlerin “hayretten dilini ısırarak” tarzındaki bakışının kendisi gösteri toplumunun eğlencelik materyalleri arasında yerini almaktadır. Hayretten dilini ısırarak bakış seyirlik toplumun bakışıdır. Bu bakış, John Huizinga’nın sözünü ettiği “oyun insanı”nın eğlenceyi alttan üretmesi-

ni içerir (2006). Bu bakış, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna'sında* (2013) Raif'in Almanya'da Maria Puder'in Selbstprorat tablosu karşısında hissettiklerine dair entelektüel ve sanatsal bir seyirdir:

“Ara sıra dolaşüyor, görmeyen gözlerle diğer tablolara bakıyor vesonra çabucak aynı yere dönerek uzun müddet seyreliyordum. Her defasında yüzünde yeni ifadeler, gitgide kendini belli eden bir hayat görür gibiydim. Aşağıya doğru bakan gözlerin gizlice beni süzdüğünü, dudakların hafifçe kıpırdağını zannediyordum. (56). Kendimi bildim bileli, bütün günlerimi, haberim olmadan ve nefsimi itiraf etmeden, bir insanı aramakla geçirmiş ve bu yüzden bütün diğer insanlardan kaçmışım. O resim aradığım bu insanı bulmanın mümkün olduğuna, hatta ona pek yakın bulunduğuma, bir müddet olsun beni inandırmış, içimde, bir daha uyutulması kabil olmayan bir ümit uyandırmıştı (62).”

Eğlence alttan değil, endüstrinin kendisinden üretildiğinde ve yayıldığında bu oyunsal ve estetik bakış yerini, başkalarının senaryolarının oyuncusu olduğumuz dünyaya bırakmaktadır. Bu durumda imajları avladıkları düşününlerin kendileri de zamanla avlananlar arasında yerini almaktadır. Şizofrenik bir durumdur bu: İmajı avladığını sananların aslında avladıkları imajlarla avlanmaları.

İmaj avından kaçış imkânı mümkün müdür? Filmin içerisinde açık yanıtı yoktur bunun. Sezgisel olarak yanıt verebildiğimiz şey, tamamen ratingin, metalaşmanın ve ticari mantığın işlediği neo-televizyon anlayışı yerine devlet ve toplum arasında kamusal yayıncılığın kesinlikle korunması gerektiğidir. Bununla birlikte imaj avcılığında olanların ve avlanan imajları alımlayanların günlük gerçekleştirdikleri eylem üzerinde düşünüm sergilemeleri daha köklü ve kalıcı sonuçlar üretebilir. Başka deyişle, *Nightcrawler'*ı izlerken filmdeki imajlara yönelik yönelttiğimiz soruların benzerini içinde yaşadığımız gösteri toplumunun eğlence imajlar mantığına sorduğumuzda asıl aşamayı kaydedebiliriz.

Doğru soruları sormak doğru yanıtlara giden adımı oluşturur. Eğer gösteri toplumunu ve bu toplumun somutlaşmış medyalarında neo-televizyonun mantığını profesyonelleşmiş yukarıdan üretilen eğlence üretimi ve dili sağlıyorsa, ona karşı yeni varoluş tarzı icat etme ancak içinde ironinin, mizahın, sanatın, estetiğin ve oyunun yer aldığı entelektüelliği ve amatör ruhu içeren alttan eğlence üretimiyle sağlanabilir. Deleuze'un sözünü ettiği kaçış çizgilerinin yaratımı için Edward Said'in altını çizdiği “amatör ruh” devreye konulmalıdır. Amatör ruhu koruyabilmek, oyunsallığı, çocuksu ruhu yaşam boyu tüm sahaya yaymayı kapsar. Said'in kendi deyimiyle “amatörizm, kâr ya da ödül beklentisiyle değil, tabloyu daha geniş çizmeye, belli ve engeller arasında bağlantılar kurmaya duyulan aşk ve dinmek bilmez merakla; bir uzmanlık alanına kapatılmayı reddederek, belli bir meslekten olmanın insana getirdiği her türlü kısıtlamaya rağmen düşüncelere ve değerlere özen göstererek hareket etme isteğidir” (2009: 76). Bu tür yaratıcılığa yönelik baskılar uzmanlaşma, bilirkişilik, iktidar ve otoriteye uyumlu çalışma ve profesyo-

nel çalışmayı teşvik eden kurumsal ödül ve teşvik gibi unsurlardan gelir (78). İçinde neo-televizyon anlayışının da dâhil olduğu gösteri toplumunun profesyonelleşmiş kültüründen uzaklaşmaya çalışmak, Kant'ın "bilmeye cesaret et!" formülünü biraz değiştirerek söylersek "amatör ruhu korumaya cesaret et!" düşüncesini benimsemek demektir.

### Kaynakça Kitaplar ve Makaleler

- Ali, Sabahattin. (2013). *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: YKY. 59. Basım.
- Barbier ve Lavenir. (2003). *Diderot'dan İnternete Medya Tarihi*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Başgöz, İlhan. (2005). "Ömür Biter Yol Bitmez': Bir İletişim Olayı Olarak Taşıt Yazıları", *Türk(iye) Kültürleri* içinde, (Der. Gönül Pultar ve Tahire Erman) (Ankara: Tetragon). ss. 39-64.
- Bolt, Barbara. (2013). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Deleuze, Gilles ve Claire Parnet. (1990). *Diyaloglar*. İstanbul: Bağlam.
- Eco, Umberto. (1992). "Narrative Structures in Fleming", *Gender, Language and Myth* içinde. (Ed. Gleenwood Irons). Toronto, Buffola ve London: University of Toronto Press. ss. 157-182.
- Fraser, Ian. (2008). *Hegel ve Marx'ta İhtiyaç Kavramı* (Ankara: Dost).
- Goffman, Erving. (2009). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (İstanbul: Metis).
- Hall, Stuart vd. (1982). *Policing the Crises: Mugging, the State, and Law, and Order*. London vd.: The Macmillan Press. 5. Basım.
- Huizinga, Johan. (2006). *Oyunun Toplumsal İşlevleri Üzerine Bir Deneme*. 2. Basım. İstanbul: Ayrıntı.
- Kant, Immanuel. (2011). *Yargı Yetisini Eleştirisi*. 2. Basım. İstanbul: İdea.
- Melville, Herman. (2014) *Kâtip Bartleby*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Mosco, Vincent. (2009). *The Political Economy of Communication*. California: Sage.
- Ritzer, George. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. İstanbul: Ayrıntı.
- Rorty, Richard. (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*. İstanbul: Ayrıntı.
- Said, Edward. (2009). *Entelektüel Sürgün, Marjinal, Yabancı*. 3. Basım. İstanbul: Ayrıntı.
- Spinoza, Benedictus. (2009). *Etika*. Ankara: Dost.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2000). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. 7. Basım. İstanbul: Dergâh.
- Toffoletti, Kim. (2014). *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*. İstanbul: Kolektif Kitap.

### Çözümlemede Yararlanılan Filmler

- Dreams* (Akira Kurosawa, 1991).
- Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi* (Alejandro González Iñárritu, 2014).
- The Salt of the Earth* (Wim Wenders ve Juliano Ribeiro Salgado, 2014).
- Network* (Sidney Lumet, 1976).
- Did You Hear About Morgans?* (Marc Lawrence, 2000).