

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**BİR BİLGİ ARACI OLARAK FOTOĞRAFIN DOĞASI VE  
SOSYAL MEDYADAKİ MANİPÜLATİF KULLANIMLARI  
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Yüksek Lisans Tezi

Ersin BERK

İstanbul, 2021

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**BİR BİLGİ ARACI OLARAK FOTOĞRAFIN DOĞASI VE  
SOSYAL MEDYADAKİ MANİPÜLATİF KULLANIMLARI  
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Yüksek Lisans Tezi

Ersin BERK

Danışmanı  
Dr. Öğr. Üyesi Bülent ERUTKU

İstanbul, 2021

## GENEL BİLGİLER

**İsim ve Soyadı** : Ersin BERK  
**Anabilim Dalı** : Fotoğraf  
**Programı** : Fotoğraf  
**Tez Danışmanı** : Dr. Öğretim Üyesi Bülent Erutku  
**Tez Türü ve Tarihi** : Yüksek Lisans – Eylül 2021  
**Anahtar Kelimeler** : Fotoğraf, Manipülasyon, Bilgi, Sosyalmedya, Gerçeklik, Kültür

## ÖZET

### BİR BİLGİ ARACI OLARAK FOTOĞRAFIN DOĞASI VE SOSYAL MEDYADAKİ MANİPÜLATİF KULLANIMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Bu çalışmanın temel hedefi geçmişte ve günümüzde belge niteliği taşıyan, birçok mecrada *kanıt* olarak kabul gören *fotoğrafın* manipülasyona açık yanlarına dikkat çekmektir. Fotoğrafın icadı ve okur yazarlığın artması arasındaki tarihsel paralelliği vurgulayan çalışma aynı zamanda manipülasyonun köklerinin *kitleselleşmenin* de önünü açan modern matbaanın yaygınlaşmasına dayandırılabilirliğini savunur. Çalışmada, Batı’da modern bir aygıt olarak icat edilen fotoğraf makinesinin doğmasından evvel onu önceleyen; bilimsel, kültürel, toplumsal değişimlere ve bu gelişmelerin kiliseyle olan etkileşimine yer verilmiştir. Dini otoritenin çözülmesi sonucunda bilime artan güvenin, kitlelerin fotoğrafı bir bilgi aracı olarak görmesi ve onu gerçeklikle ilişkilendirmesindeki temel faktörden biri olarak öne çıkarılmıştır. Erken dönemde bilime fayda sağlayan bir araç olarak kullanılan fotoğrafın zamanla ırkçılık, sınıflandırma, sömürgecilik ve gözetim gibi amaçlara hizmet eden taraflarına da değinilmiştir. Moderniteyle birlikte şekillenen yeni öznenin gerçeklik algısını kaygan bir zemin olarak temellendiren bu çalışma, fotoğrafı ise gerçeklik algısına yön veren kültürel bir disiplin olarak referans alır. Çalışmanın kavramsal çerçevesi iki bölümden oluşturulmuştur. Bunlardan ilki fotoğrafın temsil gücü ve kültürel yönünü savunan karşıt görüşte yazarların fotoğrafın manipülatif yanlarına yaptıkları ortak vurguların birleştirilmesiyle oluşturulan kısımdır. İkincisi ise; manipülasyon kavramını psikoloji, politika ve medya gibi başlıklar altında inceleyen yazarların görüşlerinin fotoğrafla ilişkilendirilerek kategorize edildiği diğer bölümdür. Elde edilen nitel paradigmayla sosyal medyada çok tartışılan bazı görsel manipülasyonlar doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir. İki bin on sekiz yılında Türkiye’nin yalan habere en çok maruz kalan ülke olması dolayısıyla aynı yıl içinden amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen görsel manipülasyonların bazılarında göstergibilimsel analizden yararlanılmıştır. Çalışmada fotoğrafların gerçekliğini yeniden üretmek ve manipüle etmek adına metinlere önemli bir rol atfedildiği gözlemlenmiştir. Günümüz sosyal medyasında manipülasyonun yalnızca kitle iletişim araçlarıyla iktidar veya güç odakları tarafından kitlelere dayatılan bir kavram olmadığı ve fotoğrafın bilgi aracı olan kültürel doğasının temsil sınırlarının önüne geçtiği sonucuna ulaşılmıştır.

## GENERAL KNOWLEDGE

<b>Name and Surname</b>	: Ersin BERK
<b>Field</b>	: Photography
<b>Programme</b>	: Photography
<b>Supervisor</b>	: Docrotal Faculty Member Bülent Erutku
<b>Degree Awarded and Date</b>	: Master – September 2021
<b>Keywords</b>	: Photography, Manipulation, Information, Socialmedya, Reality, Culture

## ABSTRACT

### A REVIEW OF THE NATURE OF PHOTOGRAPHY AS AN INFORMATION TOOL AND ITS MANIPULATIVE USES ON SOCIAL MEDIA

The main goal of this study is to draw attention to the manipulative sides of *photography* which is accepted as a document and *evidence* in many media in the past and present. Emphasizing the historical harmony between the invention of photography and increased literacy, the study also argues that they can be based on the popularization of the modern printing press which also paves the way for the *massification* of the roots of manipulation. In the study, the scientific, cultural, social changes that prioritized it before the birth of the camera, invented as a modern device in the West, and the interaction of these developments with the church were included. The increasing trust in science as a result of the evanescent of religious authority has been highlighted as one of the main factors for the masses to see photography as an information tool and to associate it with reality. Photography, which was used as a tool that benefited science in the early period, was also mentioned over time in terms of its sides such as the purpose of serving to racism, classification, colonialism, and surveillance. This work, which bases the perception of reality of the new subject, formed together with modernity, as a slippery ground, refers to photography as a cultural discipline that directs the perception of reality. The conceptual framework of the work is formed in two parts. The first is the part created by combining the common emphasis that writers place on the manipulative sides of photography in the opposite view, which advocates the power of representation and the cultural aspect of photography. The second is another part in which the opinions of authors who study the concept of manipulation under titles such as psychology, politics, and media are categorized by associating them with photography. With the obtained qualitative paradigm, some of the visual manipulations that have been much discussed in social media were studied by the document analysis method. Because Turkey was the country most exposed to false news in the two thousand eighteen, semiotic analysis was used in some of the visual manipulations selected by the purposeful sampling method in the same year. In the study, it was observed that an important role was assigned to texts to reproduce and manipulate the reality of photographs. It was concluded that manipulation in today's social media is not only a concept imposed on the masses by power or pressure groups by mass media and that the cultural nature of photography, which is a tool of information, precedes the boundaries of representation.

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	ii
İÇİNDEKİLER .....	iii
GÖRSEL LİSTESİ .....	iv
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. MİMESİS VE GERÇEKLİK .....</b>	<b>12</b>
2.1. Mimesis'in Mimarı: Platon .....	12
2.2. Aristo: Mimesis'ten Bir Adım Öteye .....	16
2.3. Romantizm: Dönüşen Mimesis .....	19
<b>3. BİR BİLGİ ARACI OLARAK FOTOĞRAFI ÖNCELEYEN GELİŞMELER .....</b>	<b>25</b>
3.1. Sembollere Dönüşen Rakamlar: Yazının İcadı .....	25
3.2. Rönesans ve Reform'un Işığında: Modern Matbaa .....	29
3.3. Bilimsel Gelişmeler ve Kilisenin Çözülen Otoritesi .....	36
3.4. Fransız İhtilali'ne Doğru: Aydınlanma .....	41
<b>4. FOTOĞRAF MAKİNESİNİN İCADI VE GERÇEKLİĞİN YÖNLENDİRİLMESİ .....</b>	<b>57</b>
4.1. Camera Obscura, Dönüşen Özne ve "Fotoğraf"ın İcadı .....	57
4.2. Fotoğrafın "Öteki" Yüzü: Bilim .....	63
4.3. Manipülasyona Giden Süreç: Fotoğrafta Kurgu .....	71
4.4. Fotoğrafın Değişen İşlevine Dair .....	78
4.5. Fotoğrafta Bilgi, Gerçeklik, Temsil ve (Yan)Anlam Üzerine .....	84
<b>5. MANİPÜLASYON .....</b>	<b>96</b>
5.1. Manipülasyon Nedir? .....	96
5.2. Joseph Kirschener ve Psikolojik Manipülasyon .....	97
5.3. Toplum, Otoriteler ve Kitle İletişim Araçlarının Manipülasyondaki Yeri .....	99
5.4. Beklenenin Tersini Yapma, Kışkırtma, İltifat, Üstün Bilgi ve Dolaylı Yol Yöntemi .....	99
5.5. Manipülasyonda Ambalajın ve İçeriğin Tutarsızlığı .....	100
5.6. Tekrarlama İlkesi, Sayısal Çarpım ve Kalite Faktörüyle Destekleme Yöntemleri .....	101
5.7. Duyguların Normları ve Korkunun Manipülatif Etkileri .....	102
5.8. Herbert Schiller'in Manipülasyon Kuramı ve Paketlenmiş Bilinç İçeriği .....	104
<b>6. FOTOĞRAFIN SOSYAL MEDYADA MANİPÜLASYON OLARAK KULLANILMA BİÇİMLERİ .....</b>	<b>109</b>
6.1. Yılan ve Asker Fotoğrafı Manipülasyon Analizi .....	109
6.2. Edward Said'in Taş Atan Fotoğrafı Manipülasyon Analizi .....	114
6.3. Kur'an-ı Kerim'e Ayağıyla Basan Kadın Fotoğrafı Manipülasyon Analizi .....	117
6.4. İstasyondaki Yaşlı Çift Fotoğrafı Manipülasyon Analizi .....	120
6.5. Eğilen Vietnamlılar Fotoğrafı Manipülasyon Analizi .....	123
6.6. Montajlanan Muharrem İnce Fotoğrafı Manipülasyon Analizi .....	126
<b>7. SONUÇ .....</b>	<b>130</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>133</b>

## GÖRSEL LİSTESİ

### Sayfa No

<b>Görsel 1:</b>	Joseph Nicéphore Niépce / <i>Tarihte Bilinen İlk Fotoğraf</i> 1826-27 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 59
<b>Görsel 2:</b>	Louis-Jacques-Mandé Daguerre / <i>Temple Bulvarı</i> / 1838 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 61
<b>Görsel 3:</b>	Eadweard Muybridge / <i>Atlar</i> / 1878 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 64
<b>Görsel 4:</b>	Hug Welch Diamond / <i>Melankolinin Deliliğe Dönüştüğü An</i> / 1851 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 66
<b>Görsel 5:</b>	Amand Duchenne / <i>Dehşet</i> / 1862 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 71
<b>Görsel 6:</b>	Josiah J. Hawes / <i>Anestezi</i> / 1847 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 72
<b>Görsel 7:</b>	Roger Fenton / <i>Ölümün Gölgesi Vadisi</i> / Kırım / 1855 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 73
<b>Görsel 8:</b>	O.G. Rejlander / <i>Kentte Gece &amp; Fakir Jo</i> / 1860 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 77
<b>Görsel 9:</b>	O.G. Rejlander / <i>Yaşamın İki Yolu</i> / 1857 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 78
<b>Görsel 10:</b>	Robert Capa / <i>Düşen Asker</i> / Cerra Muriano, 1936 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 79
<b>Görsel 11:</b>	Eugene Atget / <i>Paris Sokakları</i> / 1925 / Kaynak: J. Hacking / <i>Fotoğrafın Tüm Öyküsü</i> ..... 83
<b>Görsel 12:</b>	<i>Yılan ve Asker Fotoğrafı</i> / Sosyal Medya / 2018 / Kaynak: <a href="https://teyit.org/">https://teyit.org/</a> ..... 110
<b>Görsel 13:</b>	<i>Yılan ve Asker Fotoğrafı</i> / Sosyal Medya Manipülasyonu / 2018 / Kaynak: <a href="https://teyit.org/">https://teyit.org/</a> ..... 112
<b>Görsel 14:</b>	<i>Yılan ve Asker Fotoğrafı</i> / Sosyal Medya / 2018 / Kaynak: <a href="https://teyit.org/">https://teyit.org/</a> ..... 113
<b>Görsel 15:</b>	<i>Edward Said'in Taş Atan Fotoğrafı</i> / 2000 / Kaynak: Google ..... 114
<b>Görsel 16:</b>	<i>Edward Said'in Taş Atan Fotoğraf Manipülasyonu</i> / Kaynak: <a href="https://www.malumatfurus.org/">https://www.malumatfurus.org/</a> ..... 117
<b>Görsel 17:</b>	<i>Kuran'a Ayağıyla Basan Kadın Fotoğrafı</i> / 2018 / Kaynak: Facebook ..... 118
<b>Görsel 18:</b>	<i>Kur'an-ı Kerim'i Yırtan Kız Fotoğrafı</i> / 2018 / Kaynak: Twitter .... 120
<b>Görsel 19:</b>	Patricia Piccini / <i>Bal Mumu Heykelleri Fotoğrafı</i> / Kaynak: <a href="https://www.patriciapiccinini.net/">https://www.patriciapiccinini.net/</a> ..... 120
<b>Görsel 20:</b>	<i>İstasyondaki Yaşlı Çift Fotoğrafı</i> / 2018 / Kaynak: Twitter ..... 121
<b>Görsel 21:</b>	<i>Eğilen Vietnamlılar Fotoğrafı</i> / 2018 / Kaynak: Twitter ..... 123
<b>Görsel 22:</b>	<i>Eğilen Vietnamlılar Fotoğrafı</i> / 2018 / Kaynak: Facebook ..... 124
<b>Görsel 23:</b>	<i>Koreli'ye Saldırı Fotoğrafı</i> / 2015 / Kaynak: Show Tv ..... 126
<b>Görsel 24:</b>	<i>Montajlanan Muharrem İnce Fotoğrafı</i> / 2018 / Kaynak: Twitter... 127
<b>Görsel 25:</b>	<i>A Haber hakkındaki Tweet</i> / 2018 / Kaynak: Twitter ..... 127
<b>Görsel 26:</b>	<i>Montajlanan Muharrem İnce Fotoğrafı</i> / 2018 / Kaynak: Facebook 128

# 1. GİRİŞ

Niépce'nin ilk fotoğrafik görüntüyü kaydetmesinin üzerinden tam iki yüz beş yıl geçti. Uzun uğraşlar sonucu kaydedilen ilk görüntünün ortaya çıkmasının ardından birçok bilim insanı/fotoğrafçı daha net görüntüler elde etmek amacıyla teknik arayışlara girerken sanatla ilgilenen birçok kişi ise kendilerini dönüşen sanat pratiklerinin ortasında buldu. Fotoğraf makinesinin nesnelere kişileri ya da manzaraları birebir yansıtabilme gücünün geniş çevrelerce yankılanması ve *Doğanın Kalemi* (Talbot, 2010) olarak yorumlanması uzun sürmedi.<sup>1</sup> Bir süre sonra birçok ressamın fotoğrafçılığa ilgi duyması, fotoğrafçılığı meslek olarak tercih etmesi ya da fotoğrafa şiddetle karşı çıkması yaygın bir durum haline geldi. Fotoğraf makinesinin sağladığı imkanlar çokça tartışmanın açılmasına da zemin hazırlamıştı. Ne var ki bu tartışmaların büyük çoğunluğu uzun yıllar boyunca insan eli ve emeğiyle ortaya çıkan sanatsal ürünlerin bir makine aracılığıyla kısa sürede üretilmesine duyulan öfke, hayranlık ya da şaşkınlıkla şekillenen teknik içerikli tartışmalardı. Niépce'nin ürettiği görüntüden yaklaşık yüz yıl sonra gündemi uzun yıllar meşgul eden teknik tartışmaların, fotoğrafın gerçek değerinin anlaşılmasının geciktirdiğini Walter Benjamin (1999, s. 523) *“Günümüzde sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkilerini sembolize eden bir şey varsa, o da sanat eserlerinin fotoğraflanmasıyla ortaya çıkan ancak ikisi arasındaki henüz çözümlenmemiş gerilimdir.”*<sup>2</sup> sözleriyle açıklayacaktı. Teknik tartışmalar aynı zamanda tarihsel olarak literatürde geniş bir yer tutmaya başlayan *sanatçı* ve *zanaatçı* karşılaştırılmalarının hararetlendiği, Yüksek Rönesans dönemi sonrasında Batı'da ortaya çıkan *özne* kavramının iyice belirginleştiği, Sanayi Devrimi'nin olanaklarıyla her gün yeni bir patentin alındığı ve *makineleşmeye* karşı isyankar hareketlerin de giderek arttığı bir zamana denk gelmekteydi. Bu süreç aynı zamanda Protestanlığın yaygınlaşarak Katolik Kilisesi'nin otoritesinin azaldığı, bilimlere olan güvenin artarak ivme kazandığı ve okuma yazmanın halk arasında da yaygınlaştığı tarihsel bir süreçtir.

---

<sup>1</sup> Dipnotlarda belirtilen tüm cümleler çeşitli yazarların Almanca ya da Fransızca olarak oluşturdukları orijinal metinlerin İngilizce'ye çevrilmiş halleridir. İngilizce çevirilerin sorumluluğu ismi belirtilen çevirmenlere, Türkçe çevirilerin sorumluluğu ise tamamıyla bana aittir.

<sup>2</sup> “If one thing typifies present-day relations between art and photography, it is the unresolved tension between the two introduced by the photography of works of art.” Translated by Rodney Livingstone, 1999.

Fotoğraf makinesinin gerçeklikle ilişkilendirilen görüntüler üretmesi onun kolayca ticarileşmeye yatkın bir aygıt olarak yorumlanmasına neden oldu ve fotoğrafın sanat kategorisine girebilmesini belli bir süre zorlaştırdı. Fotoğrafın erken dönemde gerçeklikle ilişkilendirilmesinin altında yatan temel sebepler teorik olmaktan ziyade biçimsel yaklaşımların sonucuydu. Dauthendey'in erken fotoğraf örneklerindeki canlılığı tarif ederken figürleri fotoğrafta gören insanların, fotoğrafların onları gördüğünü düşünerek gözlerine bakmaktan korkması (Leslie, 2019, s. 98) güçlü felsefi tartışmaların eleştirel yansımalarından ziyade giderek kendine daha çok yabancılaşan *modern insan* doğasının zayıflığının/doğallığının bir parçasıdır. Ritchin'in (2012 s. 15) de vurguladığı gibi fotoğraf onu yaratan ve kucaklayan toplumların bir yansımasıydı. Fotoğrafın gerçeklikle ilişkilendirilmesinin diğer bir gerekçesi de fotoğrafın temsil sınırlarını kolayca zorlayan bir makine ile *moderniteyle* birlikte şekillenmeye başlayan modern insanın kendini ifade etme endişesinin birleşmesinden ibaretti. Bildiğimiz anlamda kartvizitin ilk olarak *carte de vizite* (Erutku, 2017, s. 65) adıyla yaygınlaşması ve sadece portreden oluşması asla tesadüf değildir. Baudelaire'in (1955) Paris'te portrelerini çektirmek için uzun kuyruklar oluşturan insanlara: ***“Sefil toplumumuz metal bir hurda üzerinde önemsiz görüntüsüne bakabilmek için narsist bir adamın stüdyosuna koştu.”***<sup>3</sup> şeklinde seslenmesi bu endişenin adeta bir yansımasıdır. Baudelaire'nin eleştirisinin tınısından yalnızca fotoğrafın yaygınlaşmasına aracı olan Daguerre'nin narsistliği değil aynı zamanda onu tüketen modern insanın narsizmi de hissedilmektedir. Baudelaire bu eleştirileri yaparken modern fotoğraf makinesinin icadının üzerinden yalnızca yirmi yıl geçmiştir. 1859 yılında yazdığı *Fotoğraf Üzerine* makalesine (1955): ***“Bu içler acısı dönemde”*** diye başlar Baudelaire ve ekler: ***“inancındaki aptallığı onaylamaya ve Fransız zihninde ilahi olandan geriye kalan her şeyi mahvetmeye az da olsa katkıda bulunan yeni bir endüstri belirdi.”***<sup>4</sup> Bu ifadelerden fotoğrafçılık alanında çok hızlı bir ticarileşme/endüstrileşme yaşandığı anlaşılmaktadır. Bu tavır aynı zamanda biçimsel zevklerin psikolojik köklerinden ziyade Sanayi Devrimi'nden itibaren genişleyen ekonomik politikalarla Avrupa'nın her tarafında kendini hissettirmeye başlayan

---

<sup>3</sup> “From that moment our squalid society rushed, Narcissus to a man, to gaze at its trivial image on a scrap of metal.” Translated by Jonathan Mayne, 1955.

<sup>4</sup> “During this lamentable period, a new industry arose which contributed not a little to confirm stupidity in its faith and to ruin whatever might remain of the di-vine in the French mind.” Jonathan Mayne, 1955.

burjuvazinin ayak sesleri olarak da yorumlanabilir. Bu bağlamda Jonathan Crary'nin (2015, s. 25) XIX. yüzyılda fotoğraf etkisini kavramak için fotoğrafın temsilin kesintisiz tarihinin bir parçasından ziyade değer ve mübadele üzerine kurulan yeni kültürel ekonominin başlıca öğelerinden biri olarak görülmesi gerektiğine dair yaptığı yorum kayda değerdir.

XIX. yüzyılda insanların fotoğraf, fotoğraf makinesi ve fotoğrafçılıkla kurduğu ilişkiyi anlamak ve portrenin/portreciliğin yaygınlaşmasının bazı nedenleri XVIII. yüzyıl Romantizm döneminde yaşanan belli başlı olaylara ve tartışmalara bakarak yorumlamak da mümkündür. Bu ilişki Batı'da XVIII. yüzyılın ilk yarısında okurların kolayca tüketebileceği romanların ortaya çıkmasıyla da ilişkilendirilebilir. (Löw, 2017, s. 91) XVII. yüzyıl üçüncü yarısından sonra yeni belirmeye başlayan burjuvazinin sermaye birikimi ve artan nüfuzu sayesinde yayınevlerinin yaygınlaştığından ve bu tarihten sonra yazarların artık bir meslek sahibi olduğundan bahseden Raymond Williams'ın (2017, s. 80), Sir Egerthon Brydes'in henüz 1820 yılında Avrupa'nın her yerinde edebiyatın ticarileşmesinin büyük bir bela olduğundan yakındığı metnine atıf yapması bunun göstergelerinden biridir. Bu ifadeler bir ürünün ya da icadın ticarileşmesinin fotoğrafın icadından yüzlerce yıl önce de mümkün olabildiğini anlamak açısından iyi bir örnektir. Brydes'in ifadelerinde yakındığı ticarileşme vurgusunun temelinde *kitleselleşme* kavramının ipuçları da görülebilir. Ticaret ve ticarileşme henüz para icat dahi edilmeden takaslar aracılığıyla gerçekleştirilebilirken, *kitleselleşme* kavramını Sanayi Devrimi çerçevesinde ele almak kavramın sınırlarının çizilmesi adına büyük bir önem taşımaktadır. Örneğin Umberto Eco, *Açık Yapıt*'ta (1992, s. 238) henüz XVI. yüzyılda işportada satılan halk romanlarının yaygınlaşmasından bahsetmektedir. Ona göre bir kültür sanayii, modern matbaanın öncesinde doğmuştur ancak Eco'nun ifadelerinde kitleselleşmeye dair bir vurgu hissetmek mümkün değildir. Kitleselleşme mefhumu doğası gereği üretimin art(tırıl)masıyla doğrudan ilişkili olsa da daha çok o ürünün tüketilme biçimlerine gönderme yapan bir kavramdır. Ticarileşme ve kitleselleşme kavramlarının ayrımını yapmak için zaman zaman birbirleri yerine kullanılan '*matbaanın icadı*', '*modern matbaanın icadı*' ile '*fotoğraf makinesinin icadı*', '*fotoğrafın icadı*' kavramlarının arasındaki ayrımları doğru konumlandırmak gerekmektedir. Hem bu kavramlar arasındaki farkların açığa çıkarılması hem de ticarileşme ve kitleselleşme

kavramları arasındaki sınırları belirginleştirmek, bu çalışmanın devamında fotoğraf ve manipülasyon bağlamında yapılacak tüm tartışmaların daha kolay kavranmasını sağlayacaktır.

Zaman zaman fotoğraf makinesinin yerine kullanılan *camera obscura* sanılının aksine bir XIX. yüzyıl icadı değil M.Ö. V. yüzyılda Çinli filozof Mo Tî ve XI. yüzyılda Arap alimi İbn-i Heysem tarafından kullanılan bir düzenektir (Silverman, 2019, s. 29). Ayrıca Rönesans döneminde birçok ressamın bu aygıtı kullandığı da bilinmektedir (Bate, 2011, s. 221). Yazı Sümerler (Barthes, 2007, s. 28) matbaa ise IX. yüzyılda Çinliler tarafından (Braudel, 1996, s. 287) bulunmuş ve yüzyıllar boyunca kullanılmıştır. Ne ki matbaanın icadı denildiğinde neden akla Gutenberg, fotoğraf makinesinin icadı denildiğinde ise neden akıllara ilk Niépce'nin ya da Daguerre'in geldiği sorusunun cevabı Sanayi Devrimi'yle başlayan toplumsal dönüşümlerde ve Batı'nın ürettiği modernitenin köklerinde aranmalıdır. Bunu en belirgin yanıtlayan ifadelerden biri kimyacı ve Sinolog (Çin bilimci) Joseph Needhan'ın Avrupa'nın herhangi bir bilimi değil, dünya bilimini yarattığı ve bunu hemen hemen tek başına yarattığına dair saptamasıdır. Bu alıntıya *Uygurlukların Grameri* kitabında (s. 375) yer veren Fernand Braudel, bu cümleyi anlamının bu toplumsal gelişmenin sadece Batı uygarlığının çerçevesinde olagelmesinin "nasıl"ını değil de "niçini"ni bilmekle mümkün olabileceğini belirtmektedir.

Fotoğrafın icadı yalnızca camera obscuranın kullanılması, kimyadaki ve optik alandaki önemli gelişmelerle görüntüyü kaydedebilme imkanlarının birleşmesi değil; varlığını ve gerçekliğini o aygıtle ifade etmeye meyilli bir insan profilinin icat edilmesiyle de doğrudan ilişkilidir. 'Fotoğraf'ın makinesi icat edilmeden önce başka yöntemler aracılığıyla kendini var etme, belgeleebilme çabası taşıyan modern insanın bu aygıtın tüketicisi olmaya çoktan aday olduğu iddia edilebilir. Üstelik bu ihtiyaç yüzyıllarca yüksek bir sınıf mensubu, varlıklı ya da soylu olmayı gerektiren resim sanatı değildir. Bu durumun en net açıklaması Gisele Freund'un *Fotoğraf ve Toplum* adlı kitabında (2008, s. 17) karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce Paris'te birçok kişinin minyatür portresi olduğundan bahseden Freund, devrimin henüz dördüncü senesinde 1793 Salonu'nda sergilenen yüzlerce fizyonotras (bir tür portre tekniği) olduğunu

aktarıırken aynı zamanda bu kişileri ‘minyatür portrecileri’, fizyonotrasçıları da ‘fotoğrafın öncüleri’ olarak isimlendirmektedir.

Sonuç olarak Batı’da fotoğraf makinesinden çok daha önce temsili de olsa *fotoğrafın* zaten icat edildiğini iddia etmek pek de yanlış olmayacaktır. Kuşkusuz bu durumun kökeninde yalnızca narsist duygular değil elbette sınıfsallığın getirdiği yoksunluklar ve statüsel telaşlar da bulunmaktadır. Fotoğraf makinesi bulunmadan önce insanlar portrelerini yaptırabilmek için iyi bir ressam bulmak ve ona yüklü miktarda para ödemek zorundalardı. Ayrıca zengin bir soylu, yüksek makamdaki bir devlet ya da bir din görevlisi değilse portrelerinin yapılmasının da bir önemi yoktu. Fotoğraf makinesinin icadının bu açığı kolayca kapatması insanların fotoğrafa derin bir tutkuyla yaklaşmalarının gerekçeleri arasında sayılabilir. Tüm bu kültürel, sosyal ve sınıfsal gereksinimlerin birleşmesi fotoğrafın ticarileşmesini daha sonra da kitleselleşmesini de beraberinde getirmiştir. Hobsbawm’a göre (2003, s. 316) bu ticarileşmenin temelinde küçük burjuvaların ucuz portre resimlere karşı duyduğu açlık vardır. Böylece ressamların tekeli yıkılmış ve bu durum fotoğrafın başarısına zemin oluşturmuştur.

Matbaanın ticarileşmesi/kitleselleşmesi için de fotoğrafinkiyle benzer ifadeler kullanmak mümkündür. Okuma yazma eyleminin kitleselleşmesine sınıfsal olarak baktığımızda fotoğraf çekirme tutkusunun yaygınlaşmasıyla bazı benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Matbaanın kitleselleşmesinden önce okuma yazma bilmek de tıpkı kişisel portre yaptırabilmek gibi varlıklı olmakla ve statüyle ilişkilendirmekteydi. Oysa Gutenberg’in matbaayı Avrupa’da yaygınlaştırması, kısa sürede kitapların yayılmasına ve dolayısıyla yazarların artmasına sebep olmuştur. Henüz XV. yüzyıl sonuna gelmeden Avrupa’daki baskı makinesinin sayısının binden fazlaya çıkması (Britannica, 2015) kitapların yaygınlaşmasının yanı sıra ucuzlamalarının da önünü açmıştır. Bu durum sadece matbaanın kitleselleşmesini değil aynı zamanda *okur* kavramının da kurgulanarak manipülatif hale getirebileceğini öncelemektedir. Okuma yazmanın halk tarafından öğrenilmeye başlanması, basın yayın organlarının ve gazetelerin doğmasına sebep olurken gazeteler o dönemin sınıfsallığını belirginleştirmenin yanı sıra gerçekliği yönlendirmek adına da büyük bir güç elde etmişlerdir. Ortalama okur kitlesi okuma yazmayla birlikte üst sınıflarla aralarındaki sınıfsal ayrımı eriteceklerini hayal ederken bu

mesafe kültürel anlamda daha da açılmıştır. Bu sınıfsal uçurumun bazı sembolleri Alain De Botton'un *Statü Endişesi* isimli metninde (2017, s. 30) açıkça görülmektedir. XVI. yüzyıl Viktorya Dönemi'nde sayısız balo düzenlediğini aktaran Botton, gazetelerin soyluların balodaki evlerin merdivenlerinden ne kadar asilce indiklerinden, elbiselerinin nasıl güzel olduğunun gazetelerde en ince detayına kadar yazıldığından bahseder. Bu anekdot henüz ortada görüntüler yokken bile kelimeler aracılığıyla nasıl bir gerçeklik algısı yaratılmaya çalışıldığının veya nasıl bir okuyucu profili üretilmeye çalışıldığının adeta bir *fotoğrafi* niteliğindedir. Teknik görüntülere ve yazıya bu sınıfsallık üzerinden bakıldığında soylu ve varlıklı olmayan insanların portrelerini çekirme arzusuna kendilerini soylu hissetmek ya da okudukları metinler aracılığıyla kendilerini zengin hissetmek istemeleri olağan durumlar olarak yorumlanabilir. Aynı kitlelerin ilerleyen yıllarda devrimlerle, icatlarla, bilginin yaygınlaşmasıyla ve bireyselliğin giderek daha da ön plana çıkmasıyla birlikte fotoğraf makinelerini ya da baskı aletlerini kitleleşmelerini de kaçınılmazdır.

Tüm bu gelişmeler ışığında üç temel nokta öne çıkmaktadır: Birincisi kitleleşmede *makineler/cihazlar* büyük bir rol oynamaktadır. İkincisi makineler ya da onların dışı aktardığı fotoğraf/yazı gibi sonuçlar gerçeklikle ilişkilendirilerek insanlar tarafından bir bilgi aracı olarak yorumlanmaktadır. Üçüncüsü ise sınıfsal olan bazı uçurumlar, toplumların fotoğraf ve yazı gibi kategorilerle kurdukları ilişkilerin soylulara, zenginlere ya da statüsü yüksek kişilere göre daha yüzeysel olarak şekillenmesine sebep olmaktadır. *Modernite*, gördüklerine ve okuduklarına doğrudan inanmaya meyilli kitleler yaratırken fotoğraf ya da yazı türü ne olursa olsun manipülasyona açık bir hale gelmelerine zemin oluşturmaktadır.

*Manipülasyon* kavramı kullanıldığı tüm kategoriler ve anlamları bakımından bir olumsuzlamayı çağırılmaktadır. Gerek ekonomik gerek siyasi gerek görsel kültürde karşılaştığımız bu kavramın kelime kökenine bakıldığında '*el ile bazı işleri görme*', '*el aleti kullanmak*' (Bahaeddin, 1924) gibi bazı anlamlarla karşılaşılması oldukça şaşırtıcıdır. Kavramın neden olumsuz şeyleri çağırıldığı ise kelimenin kendisinde değil modern zamanlarla birlikte değişen insan ilişkileri ve kelimeye yüklenen anlamda gizlidir. Özellikle bu kelimedenden türeyen '*manipüle etmek*', '*manipülatif*' ve

'manipülator' gibi kelimelerin kitleselleşme ve küreselleşme kavramlarından bağımsız düşünülmesi imkansızdır. *Manipülator* kelimesinin anlamı TDK'de (2021) '*manipüleyi kullanan kimse ve yönlendiren kişi*' olarak geçerken yıllar önce aynı kelimenin '*telgraf aleti*' olarak kullanılması kelimenin geçirdiği dönüşüm adına iyi bir örnektir. Ayrıca manipülasyon kelimesinin Türkçe'ye önce İtalyanca'dan ticaret terimi olarak daha sonra ise Fransızca'dan siyaset terimi olarak geçmesi, kavramın oldukça politik bir tarafı olduğunun anlaşılması açısından önemli bir ipucudur. Moderniteyle birlikte değişen özne ve toplumlar manipüleye hem daha yatkın hem de daha elverişli olmuştur. Bir tür bilinçlenme şekli olarak görülen okuma yazma ve bir bilgi aracı olarak fotoğraf da ister istemez de manipülasyonun bir parçası haline gelecektir.

Fotoğrafın kelime kökenine baktığımızda karşımıza çıkan Eski Yunanca '*graph*' kelimesinin *yazı/kayıt* anlamına gelmesi (Erutku, 2017, s. 121) fotoğraf ve yazı arasındaki anlam ilişkisini kavramak adına önemli bir belirteçdir. Bu bağ aynı zamanda kitlelerin yazıyla ve fotoğraf aracılığıyla bir gerçeklik algısı yaratmak isteyen tüm şahıs, iktidar ya da kurumlar tarafından *hedef* haline getirilmek istenmesinin zemini olarak da yorumlanabilir. İlerleyen yıllarda reklamlarda ya da politik görüşlerin aktarılması için hitap edilmek istenen insan profilinde kullanılan '*hedef kitle*' kavramının altında, belirli bir görüş, yaş ya da cinsiyetteki insan profilinin bir amaca mı yönlendirildiği mi yoksa '*nişan alınan*', '*tahrip edilmek istenen*' ya da '*işaretlenmek istenen*' bir hedef mi olup olmadığı sorgulanmalıdır.

Çalışmanın temel problemi "*Bir bilgi aracı olarak fotoğrafın gerçeklikle ve manipülasyonla olan ilişkisi nedir?*" sorusuna dayanmaktadır. Alt problemler ise: "*Sanat/fotoğraf ve gerçeklik kavramlarının tarih içindeki değişimleri nasıl şekillenmiştir?*", "*Fotoğrafın gerçeklikle ve bilgiyle olan ilişkisinin temelleri nelerdir?*", "*Gerçeklik, görüntüler ve yazılar aracılığıyla manipülasyona uğratılabilecek bir kavram mıdır?*", "*Fotoğrafın manipüle edilme biçimleri kategorize edebilir mi?*", "*Günümüzde sosyal medyada sıklıkla karşılaştığımız manipülatif görüntülerin tarihte yapılmış görsel manipülasyonlarla benzerlikleri ya da farkları var mıdır?*" gibi sorulardan oluşmaktadır.

Çalışmada fotoğrafın teknik/kimyasal/teknolojik yönlerinden ziyade kültürel, antropolojik, sosyolojik, psikolojik yönlerine ve onu önceleyen toplumsal koşullara

ağırlık verilmiştir. Elbette *fotoğraf* bu kategorilerin her biriyle teker teker ilişkilendirilerek kaliteli çalışmalara konu olabilecek nitelikte ve geniş ölçekli bir disiplindir. Uluslararası literatürde bu bağlantıları kuran etkili çalışmalar bulunurken Ozan Yavuz'un *Antropoloji ve Fotoğraf: Yöntem ve Temsil Üzerine* (2020) adlı kitabı Türkiye'de fotoğraf ve diğer modern disiplinler arasındaki güçlü bağı yansıtmak adına hem kapsamlı hem de önemli bir katkıdır.

Çalışmaya başlamadan önce Türkiye'de sosyal bilimler alanında manipülasyon başlığı altında yayımlanmış tüm tezler ve makaleler taranmış/incelemiştir. Bu çalışmalarda manipülasyon kavramının *psikoloji, maliye, hukuk, bankacılık, gazetecilik, tercümanlık, sosyoloji, müzik* gibi kategoriler kapsamında ele alındığı gözlenmiştir. İçinde yaşadığımız bilgi toplumunun ve imgeler dünyasının gerçekliği göz önüne alındığında manipülasyon kavramı üzerine en çok akademik üretimin *işletme* alanında yapılması hayli ilginçtir. Bu çalışmaların ağırlıklı olarak rakamlar aracılığıyla piyasalar üzerinde yapılan manipülasyonlar kapsamında üretildiği görülmektedir. Elbette manipülasyonun imgeler aracılığıyla kitleler üzerinde yapıldığını savunan nitelikli akademik çalışmalar da bulunmaktadır. Çoğunlukla halkla ilişkiler, radyo televizyon ve sinema, iletişim bilimleri ve -sınırlı da olsa- fotoğraf bölümleri aracılığıyla yapıldığı görülen bu çalışmalardan *Savaş Fotoğraflarının Kullanımı Bağlamında Propaganda ve Manipülasyon* (2008, Fırat), *Haber Profesyonellerinin Haberde Manipülasyon Olgusunu Anlamlandırılmaları* (Toprak, 2016), *Bir Kamuoyu Oluşturma ve Manipülasyon Aracı Olarak Algı Yönetimi: Kurtlar Vadisi Örneği* (Çalış, 2018), *Sosyal Medyada Dezanformasyon, Manipülasyon ve Propaganda Etkisi: Zeytin Dalı Harekatı* (Toktay, 2019) ve *Fotoğrafta Gerçeklik ve Manipülasyon: Türk Basınından Karşılaştırmalı Bir Analiz* (Altuntaş, 2019) isimli akademik çalışmalar hem bu kitabın bazı bölümlerinin oluşturulması için yol gösterici bir rol üstlenmiş hem de bazı bölümlerin genişletilmesi/daraltılması/geliştirilmesi adına önemli katkıda bulunmuşlardır.

Bu çalışmayı diğer çalışmalardan ayıran belirgin noktalardan biri modern anlamda manipülasyonun henüz icat edilmeden önce antik dönemde bilgi, gerçeklik ve taklit çerçevesinde başlayan ve Romantizm döneminde bir dönüşüme uğrayan *mimesis* tartışmalarıyla ilişkilendirilerek başlatılmasıdır. İkincisi ise fotoğraftan önce Batı'da

gerçekleşen bazı kültürel, toplumsal, iktisadi ve siyasi olayların hem fotoğrafın hem fotoğrafçılığın hem de kendini fotoğrafın öznesi olduğuna inanan modern insanın doğmadaki önemli roller birleştirilerek bir bütün halinde yorumlanmasıdır. Son olarak manipülasyon sadece güç odakları tarafından kitlelere uygulanan bir eylem biçimi olarak değil, özellikle sosyal medyada bireysel olarak da bu yola çokça başvurulmuş bir yöntem olarak ele alınmıştır. Çalışma, bireysel olarak yapıldığı sanılan bu manipülasyonların örtük bir biçimde kime, niye ve ne şekilde yansıdığını da analiz etme kaygısı taşımaktadır. Özetle bu çalışma -Braudel'den referansla- fotoğrafik manipülasyonların ve gerçeklik algısının “nasıl”ının yanı sıra “niçin”ine de odaklanılarak inşa edilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümü ağırlıklı olarak mimesis kavramı üzerinden *sanat ve gerçeklik* ilişkisi üzerinden tartışılmıştır. İkinci bölümde Avrupa'nın Rönesanstan Sanayi Devrimi'ne dek fotoğrafı önceleyen tarihsel serüveni ve kendini inşa etme süreci -Peter Burke'den (2003, s. 15) referansla- bir *kültür tarihi* panoraması şeklinde sunulmuştur. Bu tarihsel panoramanın büyük kısmı dinin baskın otoritesi ile bilimsel/sanatsal gelişmeler arasındaki gerilimlerden oluşmaktadır. Üçüncü bölümde fotoğrafın icadına, erken dönemde fotoğraf ve bilim arasındaki güçlü bağın ilerleyen yıllarda dönüştüğü *ötekine hükmetme*, ırkçılık, türcülük, sömürgecilikte oynadığı role ve fotoğrafın gerçeklikle ilişkilendirilmesinin köklerine vurgu yapılmıştır. Aynı bölümde erken dönemde fotoğrafın kurgular aracılığıyla gerçeği nasıl manipüle ettiği ya da iktidarların fotoğrafı kullanarak nasıl ve neden bir gerçeklik algısını yaratmaya çalıştığına dikkat çekilmiştir.

Çalışmanın kavramsal çerçevesi Vilém Flusser'in fotoğraf/gerçeklik/manipülasyon varsayımlarından yola çıkılarak şekillendirilmiş, fotoğrafın kiteselleşmesinin ardından gerek kültürel gerek sosyolojik gerekse felsefi bağlamda ortaya çıkan tartışmalara zemin hazırlayan kuramcılarının/felsefecilerin fikirleriyle karşılaştırılarak oluşturulmuştur. Alan Sekula, Andre Bazin, David Bate, Fred Ritchin, Gisele Freund, John Berger, John Tagg, Mary Price, Roland Barthes, Scot Walden, Susan Sontag, Victor Burgin, Walter Benjamin gibi fotoğraf üzerine düşünen/söyleyen yazarların fotoğrafın bilgi, belge, gerçeklik ve manipülasyona karşı olan farklı yaklaşımlarına yer verilerek çalışmanın hipotezinin güçlendirilmesi

hedeflenmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde *Josef Kirschner* ve *Herbert Schiller*'in manipülasyona olan yaklaşımları bir bilgi/kanıt aracı olarak görülen fotoğraflar aracılığıyla yapılan manipülasyonlarla ilişkilendirilerek kategorilendirilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise günümüzde sosyal medyada görüntüler aracılığıyla yapılan manipülasyonlar elde edilen manipülasyon bulguları bağlamında analiz edilmiştir. Resmi basın yayın organlarından ziyade sosyal medya platformlarının tercih edilmesi artık günümüzde bu ortamın gerçekliğin bir parçası haline gelmesiyle ilişkilidir.

Günümüzde fotoğraf, teknolojinin gelişimi ve akıllı telefonların yaygınlaşmasıyla birlikte yaşamla iç içe geçmiş ve hayatların kolayca teşhir edilmesine imkan sağlayan çeşitli sosyal medya platformlarının oluşmasına da sebep olmuştur. Sosyal medya kullanıcıları bu platformlar aracılığıyla belki de hayatı boyunca hiç göremeyeceği ülkelerin üst düzey yöneticilerini, film yıldızlarını, varlıklı kişilerin lüks hayatlarından kesitleri ya da dünya çapında yaşanan toplumsal olayları anbean görüntüleyebilmektedir. Ortalama gelir düzeyindeki tüketiciler için bazen keyifli olan bu seyir hali savaş, yıkım ve toplumsal olayların gerilimiyle bazı psikolojik rahatsızlıklara sebep olabilecek düzeyde bir olumsuzluğu da içinde barındırmaktadır. Kuşkusuz bu gerçekliğin oluşmasında fotoğrafın rolü büyüktür. Günümüzde aktif olarak kullanılan birçok sosyal medya (*Facebook, Instagram, LinkedIn, Twitter, Snapchat*) platformu bulunmaktadır. Her biri farklı kitleler ve amaçlar doğrultusunda tüketilen bu platformlar arasında Facebook ve Twitter fotoğraflar ve metinlerin bir arada kullanıldığı iki sosyal medya platformu olarak dikkat çekmektedir. PRNet ve Ajans Press'in (Ekim, 2018) gerçekleştirdiği medya incelemesinde, yazılı basına yansıyan haber adetlerinde Twitter 30.752 adet haberle birinci olurken, 26.757 adet haberle Facebook'un onu takip etmesi bu savı destekler niteliktedir.

Çalışmada sosyal medya platformlarının seçilmesinin gerekçelerinden biri Reuters'ın 2018 yayınladığı dijital haber raporuna göre ([www.reuters.com](http://www.reuters.com)) Türkiye'nin sahte habere en çok maruz kalan ülke olması gösterilebilir. Bu platformlarda yaygınlaşan sahte haber fotoğrafları gibi kitleler arasında hızlı bir biçimde yayılan sahte içeriklerin/imağların da birçoğunun gerçeklikle ilişkilendirilen belgesel/bilgi aracı fotoğraflardan oluşması bu çalışmanın doğmasındaki mecburiyetin bir diğer gerekçesidir.

Çalışmada manipülasyon bağlamında analiz edilen tüm fotoğraflar 2018 yılında üretilmiş fakat bazıları geçmişte yapılan manipülasyonlarla da ilişkilendirilmiştir. Fotoğrafların tamamı, kategorize edilen tüm manipülasyon çeşitlerini yansıtmaları hedefiyle *amaçlı örnekleme yöntemi*yle seçilmiştir.

Sosyal medyada yaygınlaşan manipülatif içeriklerin biçimleri, içerikleri, çeşitleri ve istatistikleri her geçen gün katlanarak artmaktadır. John Berger'in (2014, s. 7) de dediği gibi okumaya yazmaya başlamadan önce görmeyi öğrendiğimiz düşünüldüğünde fotoğrafın gerçekliği çarpıtması veya yeniden üretme potansiyeli yazıya oranla daha ağır basmaktadır. Görsel manipülasyonlar kişileri tüketim endeksli huzursuz ve asla tatmin olmayan bireylere dönüştürebildiği gibi günümüzdeki ideolojik ya da etik bazı sorunların da temel kaynağı olarak görülebilir. Ne var ki bu sorun yalnızca bugüne ait değil, modern anlamda fotoğrafın kullanılmaya başladığı ilk günlerden beri karşımıza çıkan bir sorundur. Geçmişte ve günümüzde gerçeklik algısının değişmesi, tarih içinde kişilere ve kitlelere uygulanan manipülasyonları da farklı şekilde etkilemiştir. Bu manipülasyonlar bazen iktidarlar, bazen fotoğrafçılar bazen de basın yayın organları tarafından yapılırken her yapı ya da kişi kendi gerçekliğini ifade etmek ya da dayatmak için çabalamıştır. Tüm bu analizlere geçilmeden önce günümüzde dahi güncelliğini koruyan bazı temel tartışmaların başladığı zamanlara ve bu tartışmaları başlatan kavramlara dönmek elzemdir. Bu da bizleri imgelerle, gerçeklikle, sanatla ilgili kavramların temellerinin atıldığı ve günümüzde halen dışına çıkmakta zorlandığımız *Platon'un Mağarasına* -bir kez daha- dönmeye mecbur bırakmaktadır.

## 2. MİMESİS VE GERÇEKLİK

### 2.1. Mimesis'in Mimarı: Platon

Fotoğrafik görüntünün kaydedilmesi Batı'da sanatın tanımı, niteliği ve biçimleri üzerinde büyük değişikliklere yol açarken aynı zamanda kökleri felsefeye dayanan gerçeklik kavramının farklı biçimde tartışılmasının da önünü açmıştır. Batı'daki gerçeklik meselesi kuşkusuz *mimesis* kavramıyla doğrudan ilintilidir. İlerleyen yüzyıllarda sanatının şekillenmesinde, tanımlanmasında ve fotoğrafın icadından sonra onun doğrudan gerçeklikle ilişkilendirilmesinde ya da reddedilmesinde bu kavramın katkısı oldukça büyüktür. *Mimesis* kavramı yıllar içinde sayısız biçimde kullanılmış ve zamanla bazı anlam değişikliklerine uğramış kavramlardandır. Sözlük anlamları-kabaca- 'benzetme', 'öykünme' gibi anlamlara gelen bu kavram hem sanat hem de edebiyat kapsamında yüzyıllardır karşımıza çıkmaktadır. 'Mimesis'in Almanca, İngilizce, Fransızca, İspanyolca ve İtalyanca gibi dillerdeki karşılığı küçük farklılıklara rağmen *taklit* kelimesini çağrıştırmaktadır. Ne var ki kelimenin günlük dilde kullanılan 'vasıfsız', yahut 'amaçsız'; çoğu zaman da 'kaba' addedilebilecek taklitten ayrılması gerekmektedir. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında (2018, s. 22) mimesis sözcüğüne -her ne kadar Türkçede tam olarak karşılamadığını belirtse de- 'yansıtma' demeyi tercih etmektedir. Moran bu gereksinimi kendilerini ilgilendirenin özellikle edebiyat olmasıyla ilişkilendirir. Bu yüzden edebiyat eserinde dünyanın, insanları ve hayatı yansıtmasını *taklitten* daha uygun gördüğünü belirtmektedir. Mimesis ile ilgili kapsamlı bir çalışması bulunan M. Akif Duman'ın (2014, s. 16) ifadelerinde de kavrama karşı aynı hassasiyet gözlemlenmektedir. Duman, Moran'ın aksine kavramın sanat ve estetik temelleri göz önüne alındığında mimesisi 'nitelikli taklit' olarak ifade etmenin daha uygun olacağını aktarmaktadır.

Kadim metinlerde sıklıkla karşımıza çıkan mimesis kavramını gelecekte sanata ve edebiyata kazandırdığı anlam ve sebep olduğu sayısız tartışmadan dolayı Platon'a atfetmek hiç de yanlış olmayacaktır. Platon'un mimesisi şairler, ressamalar, gerçeklik ve temsil bağlamında ele alarak başlattığı tartışmalar ilerleyen yüzyıllarda sanat ve estetik gibi kavramların doğuşunda da önemli bir rol oynamıştır. Ölümünün üzerinden bin yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen günümüzde sanat kapsamında şekillenen

tartışmaların birçoğunda Platon'u ve mimesisi anmadan bu tartışmalara yeni bir katkı sunmak neredeyse imkansızdır. Buna en iyi örneklerden biri son yıllarda önemli estetik teorisyenleri arasında görülen sanat eleştirmeni/profesör Arthur Danto'nun *Sanat Nedir* isimli metninin (2013, s. 13) önsözüne bu iki kelimeyi içeren bir cümleyle başlaması gösterilebilir:

*Platon'un sanatı taklit olarak tanımladığı yaygın olarak kabul edilmiştir. Ancak, Atina'da o dönemde sanat adına başka bir şey olmadığından, bunun bir teori mi yoksa sadece bir gözlem mi olduğunu kestirmek zor. Kesin olan bir tek şey, Platon'un taklitle kastettiğinin kelimenin bizim bildiğimiz anlamıyla aşağı yukarı aynı olduğudur. Gerçek gibi görünen ama gerçek olmayan şey.*

Okura mimesisin yüzyıllar içinde uğradığı değişim ve gerçeklik hakkında da önemli ipuçları sunan Danto'nun ifadelerinde çok önemli üç nokta bulunmaktadır. Birincisi mimesisin o günden bugüne çok önemli değişimlere uğramadığı, ikincisi o dönemde şu an bildiğimiz anlamıyla sanat diye bir kavram olmadığı, üçüncüsü ise mimesisi *gerçek gibi görünen ama gerçek olmayan şey* olarak özetlemesidir. Buradan çıkarılacak sonuç Platon'un mimesisi taklit olarak yorumlarken gerçeklikle ilişkilendirmiyor oluşudur. Çünkü ona göre gerçeklik öyle kolayca kavranabilecek bir kavram değildir.

Platon'un gerçekliğe atfettiği önem elbette çok geniş ölçekte yorumlanabilir ancak *Devlet* adlı metninin yedinci kitabında (2016, s. 269–307) bu kavrama yaklaşımıyla ilgili daha net bir fikir edinmek mümkündür. Platon bu bölümde içinde bulunduğumuz dünyanın bir *idealar* dünyası olduğunu ve dünya üzerinde kavradığımız nesnelere gerçeklikten ziyade bir yansımadan ibaret olduğunu iddia etmektedir. Ona göre ideal bir evren vardır ve bu dünyada dokunabildiğimiz, görebildiğimiz her şey o ideaların yalnızca bir gölgesinden ibarettir. Platon bu durumu *mağara metaforu* ile açıklamaya çalışır. Platon'un varsayımlarına göre insanlar karanlık bir mağaranın içinde ellerinden zincirlenmiş şekilde bir hayat yaşamaktadırlar. Mağaranın dışında bir yaşam vardır fakat bu insanlar dışarıdaki yaşamdan haberdar değildirler. Çünkü dışarıdaki yaşamdan mağaranın içine sızan ışık arkalarından gelmekte ve yaşamın gerçekliği zincirli insanların önlerine yalnızca suretler olarak yansımaktadır. İnsanlar dış dünyadan haberdar olmadıkları için önlerine yansıyan gölgeleri/yansımaları/suretleri gerçeklik olarak

algılamaktadır. Bu çıkarım insanın yaşadığı dünyayı ve kavradığını sandığı gerçekliği tamamıyla bir yansımaya dönüştürmektedir. Platon bu yanılsamayı **“Bir ayna alıp elinde tut. İşte böylece her şeyi yaratmış olacaksın. Güneş, yıldızlar, dünya, evdeki eşyalar, bitkiler ve diğer tüm şeyler. – Belki yaratmış olurum ama aslında gerçek bir şey yaratmamışımdır. – Tam da bundan söz ediyorum.”** cümleleriyle açıklar. (Platon, 2016, s. 379)

Platon bu metafordan yola çıkarak sanat eserlerinin de *mimetik* olduğu yönünde bir çıkarımda bulunur. **“Mimetik sanat görüşü duyuşal dünyadaki nesnelere taklit eden sanata, nesne ile sanat arasındaki ilişkinin kopya, benzetme ya da taklit ilişkisi olduğunu ifade eden sanat görüşüdür”** (Cevizci, 1999, s. 597). Platon’un pek de tasvip etmediği bir eylem biçimi olan mimesis, zaten ideası kavranamayan bir nesnenin gerçeğini ortaya çıkarmaktan ziyade onun yansımasının yansımasını tekrar üreterek gerçeklikle arasındaki ilişkiye bir perde daha örtmektedir. Platon bu düşüncesini bir ressam bir masanın suretini ne kadar mükemmel yaparsa yapsın bu durumu gördüğümüz masanın kendisi dahi bir suretten ibaretken sanatçının suretin suretini yeniden üretmesinin gereksizliğiyle temellendirmektedir. Platon sanatçıların yaptıkları şeyi tanımadıklarını, onun iyi ya da kötü olduğunu bilmediklerini ve hiçbir şekilde doğru ve gerçeğin peşinden gitmemelerini eleştirmektedir. Platon mimesise olan bu sert yaklaşımıyla yetinmeyerek düşüncelerini mimesisi tercih eden sanatçıları/şairlerin ideal bir devletten kapı dışarı edilmesi gerektiğine kadar ileri götürür. (Platon, 2016, s. 392)

Platon’un metnine derinlemesine bir okuma yapıldığında onun ressamları ya da şairleri ideal devlet dışına itme çabası, onları değersizleştirmek veya itibarsızlaştırmaktan ziyade gerçeği onların çok daha üst bir seviyesine koymasından kaynaklanır. Platon’un bu baskın hakikat bilincini yine kendisinden yüzlerce yıl sonra ele alan günümüzün ünlü felsefecilerinden biri Alain Badiou’da da hissedilir. **“Eğer Platon günümüzde yaşasaydı Devlet’i nasıl yazardı?”** sorusundan yola çıkarak *Platon’un Devleti* (2015, s. 9) adlı bir metin oluşturan Badiou, çalışmasının önsözünde bu çalışmaya neden giriştiğini oldukça etkili cümlelerle açıklamaktadır. Bu ifadeler Platon’un hakikat üzerine düşüncelerini açıklamanın yanı sıra onun tarih boyunca birçok önemli düşünür üzerinde bıraktığı derin izleri vurgulamaya yönelik bazı övgü tınıları da taşımaktadır:

*Bugün Platon'a ivedilikle ihtiyaç duyuyoruz ve bunun da sebebi çok açık: Bu dünyadaki hayatımıza yön verebilmemiz için mutlak olana bir şekilde erişmemiz gerektiği inancına hayat veren Platon'dur. Bunun sebebi ne yukarılarda hakikatlere nail bir Tanrı'nın bulunuyor olması (Descartes), ne de bizlerin bu Mutlak'ın tarihkâr (historial) özne-oluş figürlerinden ibaret olmamızdır (Hegel ve Heidegger); esas sebep, dokumuzu oluşturan "duyumsanabilir" in, bireysel bedensellik ve kolektif retoriğin ötesine geçerek, ebedi hakikatlerin inşasına katkıda bulunuyor olmasıdır.*

Platon'un taklitle ilgili en can alıcı tespitlerinden biri de *Devlet'in* (2016, s. 381) onuncu kitabında bulunmaktadır. Kitabın sonuncu bölümü olan bu kısımda Platon daha önceki ifadelerinde yaratılan bir sandalye (idea), onu üreten marangoz ve onu resmeden ressam arasındaki gerçeklikle ilgili en uzak kişi olarak saptadığı ressamı ideal devletten kovmadan önce gerekçesini şu diyalogla sunar:

*Ressam gerçek sediri mi taklit etmeye çalışıyor? Belki de gerçeği değil marangozun yaptığını taklit ediyordur. –Marangozu taklit ediyor. – Peki bunu nasıl yapıyor? Göründükleri şekilde mi? – Anlamadım? – Şöyle anlatayım: Sedire farklı açılardan baktığımız zaman farklı şeyler mi görürüz? Yandan ya da karşıdan bakıldığında değişir mi? Bu soru sadece sedir için geçerli değil, diğer şeyler için de geçerli – Farklı görünür ancak aynı şeydir. – Peki ya resmin amacı nedir? Her şeyi olduğu gibi mi yoksa görüldüğü gibi mi göstermek ister? Gerçeğin mi yoksa görünen şeyin mi taklididir?*

Platon'un sorduğu sorular sadece resim sanatının geleceği açısından değil fotoğrafın gerçeklikle olan bağımlı da sorgulayacak tartışmaların temellerini atmıştır. Diyalogun geri kalan kısmında Platon (2016, s. 382) cümlelerinin devamına taklit denilen şeyin, gerçeğe bir hayli uzak olduğuyla devam eder. Platon'a göre onun her şeyi benzetebilme gerekçesi her şeyin küçük bir kısmını yansıtmamasından kaynaklanmaktadır. Ne var ki iyi bir ressamın yapacağı marangoz resmi, ona uzaktan bakan bir çocuğu ya da konu hakkında bilgisiz birini kandırabilir. Platon burada taklidin manipülatif bir doğası olduğunu gözler önüne sermektedir. Tüm bunlardan çıkarımla Platon'un hakikati ararken mimesisi dışladığı açık ve net biçimde görülmektedir. Ayrıca Platon'un taklide yaklaşımından dolayı ondaki mimesis kavramını (Moran'dan referansla) gerçekten yalnızca bir kesit olarak yorumlanabilecek olan *yansıtma* ya da sözlük anlamıyla -bazen kaba bir ifade olarak kullanılan- *kopya*, *taklit* gibi bir anlamda kullandığını yorumlamak mümkündür. Ne var ki mimesisi metinlerinde tek kullanan ve gelecekte yapılacak olan

sanat, sanatçı tartışmalarına yön veren tek kişi Platon değildir. Kendisinin öğrencisi olan Aristo da bu kavramla ilgili en az onun kadar kafa yormuş ve onun mimesise olan bakışına karşı bazı zıt olarak yorumlanabilecek çıkarımlarda bulunmuştur. Aristo'nun mimesise olan yaklaşımına bakıldığında onun mimesisi Platon gibi kullanmadığı kolayca hissedilmektedir ancak kavrama fotoğraf ve gerçeklik bağlamında bakıldığında Platon'un fikirleriyle bazı benzerliklere de rastlanmaktadır.

## 2.2. Aristo: Mimesis'ten Bir Adım Öteye

Aristo'da mimesis kavramı *Poetika'da* (2014, s. 19) geçmektedir. Çalışmanın alt başlığı “*Şiir Sanatı Üzerine*”dir. Aristo bu çalışmayı üretmesindeki ana amaçlardan birinin şiir sanatının kendisinden, değişik türlerinden ve öykülerin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinden bahsetmek olduğunu belirtmektedir. Ne var ki Aristo referans olarak ilerlemek istediği tüm kategorilerdeki eserlerin (*Epopoia, tragedya şiiri, komedya, dithyrambos şiiri* vs) ortak noktalarının *mimetik* olduklarını vurgulamaktadır. Yani Aristo daha ilk cümlelerinden mimesisin pek de kusurlu bir kavram olmadığını savunuya girişiyor gibidir. Kitabın çevirmeni Samih Rifat (Aristo, 2014, s. 86) mimesis kelimesini parantez içinde *taklit* olarak ifade etmiştir fakat diğer tüm çevirmenler gibi o da mimesisin çetrefilli bir kavram olduğuna inandığı için kavramla ilgili bir dipnot ekleme ihtiyacı duyar:

*Sözlükte üç anlam veriliyor mimesis için 1- taklit etme eylemi, mim. 2- Tasvir, resim, portre. 3- Bir şeyin benzerini yapma, benzetme. Aristo, sözcüğü birkaç anlamda kullanıyorsa benziyor. Bir Fransızca çeviride taklit anlamına gelen imitation yerine representation (temsil) sözcüğü yeğlenmiş; ama çevirilerin çoğunluğu imitation (taklit) sözcüğünde karar kılmış. Türkçe’de, İsmail Tunalı çevirisinde taklit olarak kullanmış. Metin And’ın Oyun ve Bügü’de kullandığı benzetmece, bence çok iyi bir karşılık, ama kullanım olanakları kısıtlı: Örneğin “bir şeyi taklit etme”yi kolayca söyleyemiyorsunuz bu sözcükle. Bütün bu nedenlerle, Aristo’dan yola çıkıp günümüze ulaşan bu kavramı ben de “taklit” olarak kullanmaya yeğledim. Ancak okur, taklit sözcüğüyle her karşılaştığında mimesis’i ve yerine göre değişik anlamlarını anımsamalı.*

Aristo'nun *Poetika* metninde mimesis kavramına çok da sert olarak yaklaşmadığı daha ilk cümlelerden anlaşılmaktadır. Aristo'nun, *mimesisi* Platon'un kullandığı anlamdaki *bayağı taklit*'ten bir adım ileriye götürerek birçok teorisyenin

kullanmaya uygun gördüğü anlamda *nitelikli taklit*'e taşıyan kişi olduğunu söylemek pek de abartılı olmayacaktır. İnsanların daha çocukluktan itibaren taklit etmeye meyilli olduklarını ve bundan da çok hoşlandıklarını belirten yazar (Aristo, 2014, s. 24) insanların ilk bilgilerini de taklit yoluyla edindiğini belirtir ve ekler:

*Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadavraların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse öğrenmenin yalnızca felsefeciler için değil -ortak çok yanları olmasa da- tüm insanlar için çok hoş bir şey olmasıdır. Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız; çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin bir resimden onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediyse bile bu kez hoşla giden şey taklit değil, resmin yapılışındaki ustalık, renkler ya da bu tür bir başka neden olacaktır.*

Aristo'nun daha metnine başlarken kullandığı ifadelerinde çok önemli vurgular bulunmaktadır. Bunlardan bazıları bakmanın bir *bilgi aracı* olduğu diğeri ise taklit eden ressamın ustalığının gerçekliği değiştirebilecek bir güce sahip olduğudur. Aristo'ya göre ressam bir objeyi ya da kişiyi taklit ederken kendini geliştirebileceğini ve her sanatçının esere taklit yoluyla kendisinden bir yorum katabileceğini iddia etmiştir. Aristo metninin devamında aynı zamanda taklitle üretilme biçiminin doğurduğu yanlışlıklara ve bazı durumlarda gerçeğe uymadığı gerekçelerine karşı geliştirilen eleştirilere de yanıt vermektedir. Bu yanlışların sanata ilişkin bir yanlış mı yoksa farklı başka bir şeyle ilişkili raslantısal bir yanlış mı olduğunu sorgulayan Aristo, (2014, s. 78) **“Bir dişi geyiğin boynuzu olduğunu bilmemek, onu betimlerken taklit kurallarına uymamaktan daha önemsiz bir yanlış”** olduğunu savunmaktadır. Aristo'ya göre bir konu hakkında bilgi sahibi olmadan o nesneyi üretmek ile birebir taklit ederken o gerçeklik yokmuş gibi davranmak arasında önemli bir kusur bulunmaktadır. Aristo (2014, s. 79) bu kusurun gerekçelerini şu cümlelerle özetlemektedir:

*Söylenen ya da yapılan bir şeyin iyi olup olmadığını anlamak için o sözü ya da eylemi tek başına ele alıp, soylu mu yoksa bayağı mı diye bakmak yetmez; konuşan ya da eylemi yapan kişiye, kime seslendiğine, ne zaman, kimin için hangi amaçla hareket ettiğine bakmak, daha iyiye ulaşmak için mi yoksa daha büyük bir yıkımı engellemek için mi böyle davrandığını dikkate almak gerekir.*

Aristo'nun burada bilgi ve sanat arasında kurduğu gerçeklik ilişkisi, ilerleyen yıllarda sanat aracılığıyla üretilen bilgi ve manipüle edilen gerçeği anlamak adına önemli ipuçları taşımaktadır. Platon gerçeği sanatın çok üzerinde konumlandırarak sanat icra eden kişiyi anlamsızlaştırırken Aristo mimesise olan yumuşak tavrından dolayı sanatçıya bir anlam yüklemiş ve sanatçının üretilen gerçeklikte bir payı olduğuna dikkat çekmiştir. Aristo aslında bu ifadelerle neredeyse kendisinden yüzyıllar sonra kavramsallaştırılacak özerk sanat/sanatçı ve dahi/deha kavramlarına bir katkıda bulunmuştur. Ne var ki bu kavramların bildiğimiz anlamıyla kullanılması ancak XVIII. yüzyılda mümkün olmuştur.

Aristo ve Platon'un mimesis kavramına olan farklı yaklaşımlarının günümüzde kullanılan sanat ve sanatçı kavramları üzerinden değerlendirilmemesi gerekmektedir. Bunun en temel gerekçesi olarak Antik Yunan'da *sanatçı* ve *zanaatçı* diye bir fark olmaması (Shiner, 2013, s. 44) gösterilebilir. Yani o yıllarda yaşayan bir terzi, bir heykeltıraş ya da bir nal ustası hem statü olarak hem de zanaatçı olarak eşit konumda bulunmaktaydı. Bildiğimiz anlamda günümüzde kullanılan *sanat yapıtı*, *sanat* ya da *sanatçı* gibi kavramların literatüre girişi neredeyse Platon ve Aristo'nun metinlerinden bin yıl kadar sonraya rastlamaktadır. Ne var ki bu kavramların o yüzyıllarda günümüzdeki anlamıyla kullanılmaması aynı eylemi içeren üretimlerin yapılmadığı anlamına da gelmemektedir. Her ne kadar antik dönemde sanatçı kavramı olmasa da resim ve heykel yapan kişiler bulunmaktadır. Bu meslek sahipleri ortaya çıkaracakları ürünleri mimesis kavramı üzerinden şekillendirmektedir. Bu tavrın temelinde ortaya çıkacak işin niteliğini belirleyen en temel faktörün eserin örnek alındığı şeye ne kadar benzediğinde yatmaktadır. En iyi elma resmi ya da heykeli, kopyalanan elmaya en çok benzetilendir. Bazen sarayların bazen dini otoritelerin bazen de soyluların himayesinde çalışan ressam ve heykeltıraşların aldıkları siparişler hep bu istek doğrultusunda şekillenmektedir. Din adamları kutsal kitaplardaki öğretilerin okuma yazma bilmeyen insanların kolayca anlayabilmesi için gerçeği bir üslupla resmedilmesini isterken kendilerini geleceğe taşımak isteyen soyluların da ressamdan temel beklentisi suretlerinin tuale birebir aktarılmasıdır. Kısacası bu çağda sanatçıdan istenen ve beklenen onun özgün ve yaratıcı olmasından ziyade iyi bir kopyacı/taklitçi olmasıdır. Örneğin Leonardo Da Vinci (1883, s. 529) XV. yüzyılda bile bir resmin iyi olup olmadığını nitelikli taklitle açıklarken resimdeki figürün yeterince başarılı olup olmadığını anlamak adına bir ayna

kullanılmasını tavsiye etmektedir. Eğer çizilen figür ve aynadaki görüntüsü birbiriyle yeterince benziyorsa o halde resmin kalitesi iyi olarak yorumlanabilir. Özetle XVI. yüzyıl Yüksek Rönesans döneminde bile o zamanki ressamın eserlerinin bir gerçeklik/belge niteliği taşıdığını söylemek abartılı olmayacaktır. Yüzyıllar boyunca süren taklitle ilgili bu gelenek XVII. yüzyıldan itibaren değişmeye başlamıştır. Mimesis Batı’da bilimsel gelişmelerin artması sonucuyla öznenin değişen konumu ve Sanayi Devrimi’nin mekanik etkilerine karşı içinde bir isyan da barındıran Romantizm akımının belirmesiyle birlikte bir dönüşüm geçirir. Romantizm akımının şekillendiği tarihsellik gerçekliğin değişmesi, sanatçının bireyselliği ve mimesis kavramına yaklaşımanın değişkenliği açısından çok önemli bir yere sahiptir.

### 2.3. Romantizm: Dönüşen Mimesis

Romantizm, Hauser’in (1994, s. 41) de vurguladığı gibi kapitalist burjuva sistemine ve neo-klasizmin sert çizgilerine karşı bir duruş olarak tezahür eden bir harekettir. Sanatta, siyasette, felsefede ve edebiyatta etkisini güçlü biçimde hissettiren bu akım İngiltere, Almanya ve Fransa’da çok farklı biçimlerde hissedilse de Romantizm üzerine yazmış birçok düşünür onun Sanayi Devrimi’yle birlikte başlayan makineleşmeye ve gerçekliğe ilk karşı duruş olduğu üzerinde fikir birliği içerisinde. Ne var ki Romantizm’in tecrübe edilme biçimleri ve farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde meydana gelmesi onun tanımlanmasını da zorlaştırmaktadır. Michael Löwy–Robert Sayre *İsyan ve Melankoli* kitabında (2007, s. 4) Romantizmi *bir yeniden tanımlama teşebbüsünü coincidentia oppositorum* yani *zıtların birliği* olarak ifade ederken onu şöyle özetlerler: **“kah devrimci ve karşıdevrimci, bireyci ve ortakçı, kozmopolit ve milliyetçi, gerçekçi ve hayalci, geçmişe dönük ve ütopyacı, asi ve melankolik...”** Romantiklerin bu zıtlık taşıyan halleri Isaiah Berlin’in *Romantikliğin Kökleri* metninde çok daha coşkulu bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Berlin (2010, s. 35) Romantizm’in karmaşasını şu cümlelerle vurgular:

*Romantiklik, doğal insandaki ilkel, eğitimsiz, coşkun yaşam duygusudur; ama aynı zamanda, solgunluktur, ateşi çıkmışlıktır, hastalıktır, yozlaşmadır. Ölümün dansıdır, hatta Ölüm’ün kendisidir. Yaşamın karmakarışık dolgunluğu ve zenginliğidir; tüketilemeyecek çoğulluk, sarsıntı, şiddet, çatışma, kargaşa (kaos) – ama aynı zamanda barış, büyük Ben’le aynılık, doğal düzenle uyum, yer ve gök kürelerin*

*müziği her şeyi kapsayan ezeli tin'in içinde erime demek olan Fülle des Lebens'tir. Garip olandır, egzotiktir, grotesktir, gizemlidir, doğaüstüdür, yıkıntılardır, ayışığıdır, büyüdü kalelerdir, av borularıdır, cücelerdir, devlerdir, griffinlerdir, düşen sudur, ırmağın yanındaki değirmendir, karanlıktır, karanlığın güçleridir, hayaletlerdir, vampirlerdir, adsız terördür, akıldışı olandır, dile getirilemez olandır.*

Romantizmin çalkantılı doğası o tarihselliğin içinde sanat üreten kişilerin doğasını anlamak adına da önemli ayrıntılar sunmaktadır. Tarih boyunca toplumsal dönüşümlerin ve sanatsal pratiklerin birbirinden bağımsız olarak şekillenmesi neredeyse imkansızdır. Romantik şairler, yazarlar Sanayi Devrimi ve kapitalizme karşı duruşları ne olursa olsun kayıtsız kalamamışlardır. Romantik dönemde toplumda büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır ve dolayısıyla o tarihsel süreç olumlu/olumsuz herkese bir şekilde etki etmektedir. Raymond Williams *Kültür ve Toplum* kitabında (2017, s. 76) toplumsal dönüşümü beş temel noktaya bölerek etkili biçimde özetler:

*Birincisi, yazar ve okuyucu arasındaki ilişkide büyük bir değişim gerçekleşir; ikincisi, 'kamuya' karşı farklı bir tutum alışkanlık haline gelir; üçüncüsü, sanat üretimi, genel üretimle aynı koşullara tabi, uzmanlaşmış bir dizi üretim türünden biri olarak algılanmaya başlar; dördüncüsü, hayal gücüne dayalı hakikatin bulunduğu yer olarak sanatın "üstün bir gerçekliği" olduğu görüşü artan bir önem kazanır; beşincisi, bağımsız yaratıcı yazar, özerk dahi fikri bir tür kural haline gelir.*

Raymond Williams'ın burada dikkat çektiği en önemli ifadelerden biri '*hayal gücüne dayalı hakikatin bulunduğu yer olarak sanatın üstün gerçekliği*'dir. Kuşkusuz sanatın hayal gücünün kutsanması aracılığıyla üstün bir gerçekçilik formu kazanmasındaki başrol oyuncularını da romantik sanatçılardır. Ne var ki bu gerçeklik ne Antik Yunan'daki Platon'un idealarıyla ne de Rönesanstaki mimetik gerçeklikle örtüşmektedir. Romantik dönem uzun yıllar mimesise duyulan inancı sanatçı aracılığıyla üretilen gerçeklikle yıpratmaya başlamış ve Platon'un ideasınındaki gerçeklik yerine de kendi dahi/deha kavramıyla ürettiği gerçekliği yerleştirme çabasına girişmiştir. Bu kavramların çarpıcı biçimde anlatıldığı örneklerden biri tarih henüz 1759'u gösterirken

bir İngiliz romantigi olan Edward Young'un *Özgün Kompozisyon Üzerine Varsayımlar*<sup>5</sup> metninde (2004, s. 349) vurguladığı ifadelerde net biçimde görülmektedir:

*Özgün bir şeyin, bitkisel bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. O, Deha'nın yaşamsal kökünden filizlenir. Yapıl(a)maz, kendiliğinden gelişir. Taklitler ise sıklıkla, sanat ve emek denen, teknikerlerin kendilerine ait olmayan yani önceden var olan malzemelerle işledikleri bir tür üretimdir.*

Artık yavaş yavaş sanat üreten kişilere özel bir anlam yüklendiği ve *sanatçı* statüsünde görüldüğü, sanatı bir meslek olarak icra eden kişilerin ise mimesi tercih eden bir taklitçi olarak ayrıştırıldığı görülmektedir. Ayrıca Young'un ifadelerinden yalnızca birkaç yıl sonra yayınlanan (1762) *Academie Française*'nin sözlüğünde (Shiner, 2013, s. 160) *sanatçı* kavramının deha ile ilişkilendirilmesi *zanaatçı* kavramının ise *bir mekanik sanat işçisi, meslek sahibi* ile ilişkilendirilmesi olarak geçmesi bu duruma iyi bir örnek olabilir. Deha/dahi/ben kavramlarına romantikleri kapitalist düzende birey toplumunun karşısında bir araçtan yoksun olarak tek başına konumlandırılan Ernst Fischer'in (2012, s. 72) ifadelerinde de rastlanmaktadır. Fisher'e göre yazar ya da sanatçılar yaşamak için yalnızlık içinde kendilerine dönmelerinin yanı sıra aynı zamanda kendilerini pazara sürmektedirler. Bir yandan bir dahi olarak burjuva düzenine meydan okurken diğer yandan yitirilmiş bir birliği düşlemekte ve yarattıkları geçmiş ya da gelecek bir toplu yaşayış düzenine de özlem duymaktadırlar. Fischer'in ifadelerinden de anlaşıldığı gibi artık romantikler tüm düzene, değerlere ve bazen de geçmişe tek başlarına karşı koymaya çalışan bir *deha* olarak varlıklarını hissettirmektedirler. Elbette bu romantik tavır artık gerçekliğini mimesis üzerinden değil kendi dehasıyla yaratmanın peşindedir. Bu bağlamda Novalis'in (Fischer, 2014, s. 79) romantizmin özüne işaret eden: ***“Biz etkinliğimizi geliştirerek kendi alınyazımızı yaratacağız... Usumuzla dünyamız arasında bir uyum kurabilirsek, Tanrı'ya eşit olacağız.”*** ifadesi çok önemlidir. Romantiklerin kendi kaderini tayin etmek ve akılları aracılığıyla yaratıcıya eşit olabilecekleri gibi bir inanışları olması -her ne kadar bazı romantiklerin hayal gücüne atfettiği anlama ters düşse de- deha kavramı bir yanı sıra tanrısal olan bir yaratıcılığa,

---

<sup>5</sup> “An Original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it grows, it is not made: Imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art, and labour, out of pre-existent materials not their own.” Young. E.

yetiye gönderme yapmaktadır. Bu tanrısallık inancı elbette sanatçının özerkleşmesinin önünü açarak onu özgürleştirecek ve taklitçilikten kurtaracaktır.

Larry Shiner *Sanatın İcadı'nda* (2014, s. 160-161) XVIII. yüzyılın başında herkesin akıl ve yeteneğinin olduğuna ve bu yetilerin belirli kurallar çerçevesinde geliştirilebileceğine inandığından bahseder. Oysa XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde dahilik ve kurallar arasındaki ilişki ters yüz olmakla kalmamış aynı zamanda deha kavramı doğrudan yetenekle karşı karşıya gelmiştir. Dehanın kural tanımayan, yabani, ehlileştirilemeyen bir şey, yutucu bir ateş olduğundan bahseden Shiner, Rousseau'nun **“Senden varsa bir gün öğrenirsin. Ama yoksa zaten öğrenemezsin”** gibi romantizmin doğasına ve dehanın kutsiyetine çok uyan ifadelerini aktarmaktadır. Romantizmin fotoğraf icat edilmeden hemen önce neredeyse tüm Batı dünyasını kasıp kavuran ruhunu anlamak, henüz fotoğrafın icadı mimesisi sarsmadan önce yeni yeni açığa çıkan dahi/deha kavramlarının ortaya çıkmaya başlamasıyla mimetik gerçekliği zaten aşındırmaya başladığı anlaşılmaktadır.

*Eski sanat sisteminde hüner, yaratılmış doğanın taklidinde karşılaştırılan zorlukların üstesinden kolayca gelmeye işaret ediyordu. Yeni sistemde ise sanatçı-dahiye bizzat doğanın yaratıcı gücü bahşediliyor, ya da Kant'ın ünlü ifadesiyle “deha dolayısıyla doğa, sanata hakimiyet veriyor”du (Shiner, 2014, s. 161).*

Shiner'ın bu alıntısında diğer yazarlar gibi *deha* kavramını kullandığı görülmektedir. Birçok romantğin kullandığı *deha* kavramına belirgin olarak Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabında (2011) rastlanmaktadır. Kant'ın bu metni XVIII. yüzyılın son diliminde yazması, XVIII. yüzyıl başında mimesis üzerinden şekillenen sanatların aynı yüzyılın sonuna gelindiğinde köklü değişikliklere uğramasıyla arasındaki ilişkiyi açıklar niteliktedir. Keza Kant'ın bu metni birçok düşünür tarafından modern estetiğin temelleri olarak görülmektedir. Kant'a göre estetik fikir (2017, s. 150) **“birçok düşüncenin vesilesi olan ‘ama’ adlandırmak için uygun bir kavram bulunamayan”** ve sonuç olarak da **“dil tarafından tamamen kuşatılıp anlaşılır hale getirilemeyen hayal gücünün temsili”** dir. Bu ifadeler dönemin sanatçıya ve onun hayal gücüne atfedilen önemi açığa vurmaktadır. Bu romantik çalkantılardan, mimesisin uğradığı sekteden deha kavramının doğuşundan yaklaşık otuz kırk yıl sonra icat edilecek olan fotoğrafın ‘*sanat*’, ‘*bilim*’, ‘*gerçek*’ veya ‘*meslek*’ olup olmadığına dair yapılacak tüm tartışmaların kökeni

bu yıllara dayanıyor gibi görünmektedir. Shiner (2014, s. 165) daha önceki yıllarda yetenekli birer sanatçı olan ressamların zamanla zanaatçı olma durumlarını ve bu durumdan nasıl etkilendiklerini şu cümlelerle özetlemektedir:

*Eskiden hünerle esin, dehayla kural, yenilikle mimesis ve özgürlükle hizmet arasında var olan birlik bozulurken “zanaatçı” imgesinin başına neler geliyordu acaba? Esinden koparılan hüner hemen sırf teknik olarak damgalanıyor; dehadan ayrılan kural eski kalıpların alışılmış taklidine dönüşüyor; özgürlükte ayrılan hizmet ise paragöz ticaret olarak aşağılanabiliyordu. Sanatçının doğanın kendiliğindenliği ile hareket ettiği söylenirken, zanaatçının “mekanik olarak” hareket ettiği söyleniyordu. Durum böyle olunca da eskiden birer erdem olarak görülen kural, beceri, mimesis, icat ve hizmet günah değilse bile ayıba dönüşüyordu.*

Batı’da mimesis meselesinin oldukça geniş kapsamlı ve çok uzun yıllar devam eden bir tartışma doğurduğu görülmektedir. Platon’la başlayan gerçeklik anlayışı mimesisin dışlanmasına sebep olurken Aristo’yla birlikte daha ılıman bir hale gelmiştir. Ne var ki uzun yıllar gerçekliği mimesis aracılığıyla arayan Batı dünyası, Romantizme kadar (Maniyerizm vs gibi bazı akımlar dışında) mimesis çizgisinin dışına çıkmak adına büyük çabalar sarf etmemiştir. Romantizmle birlikte değişmeye başlayan sanat kavramı yalnızca bir pratikten ziyade ağırlıklı olarak değişen öznenin de koşullarına dayanmaktadır. Romantikler mimesisi dışlayarak zaten karşı çıktıkları gerçekliği kendi içlerindeki tanrısal kudrette aramak ya da kendi eksenleri doğrultusunda üretmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda romantik tavrın içten gelen gücünün ve taklitle kurduğu ilişkinin güzel bir özeti de Baudelaire’den (2013, s. 96) gelmektedir. Baudelaire Romantizmin ne sanatçının konu seçiminde ne de gerçekliği birebir taklit etmesinde yatmadığını savunur. Çünkü **“Romantizm sanatçının hissetme biçimindedir.”**

Romantik sanatçı yıllardır yaşanan toplumsal ve kültürel gelişmelere sırtını yaslayarak içindeki parıltıyı bulmuş, dehasını kutsayarak yeteneği dışlamış ve taklit yoluyla üretilen ne varsa küçümsenmesine zemin hazırlamıştır. Eskiden büyük önem atfedilen yetenek aracılığıyla yapılan sanatsal üretimler artık sıradan bir meslekle eşdeğer tutulmaya başlamıştır. Mimesis antik dönemden yüksek Rönesans’a yapısal olarak büyük bir değişim yaşamazken Romantizm ile birlikte hızla bir dönüşüm yaşamıştır. Romantizmin hemen ardından beliren fotoğraf makinesi Platon’un gerçeklik

yanılsamasını ortaya koymak için örnek verdiği, Da Vinci'nin iyi resmin/nitelikli taklidin niteliğini ölçmek için kullandığı aynanın yerine geçmeye adaydır. Mimesis tartışmalarıyla yaşanan kırılmalar, sanatçı ve zanaatçı bölünmesine sebep olurken mekanik bir icat olan ve suretleri birebir yansıtabilen bir araç olan fotoğraf makinesinin daima bir meslek aracı olarak görülmesine neden olmuştur. Bu küçümseme ve nitelikli taklit onun gerçeklikle ilişkilendirilmesinin kaynağı gibi görünmektedir. Nitelikli taklidin tarih içerisinde gerçeklikle bu denli ilişkilendirilmesinin, fotoğrafın sanat yerine işlevsel bir icat olduğunun düşünülmesinin ve mimesisi devralmasının temelleri bu noktada belirginleşmektedir. Fotoğrafın böyle bir ortamda doğduğunu anlamak ileride çıkan çıkar çatışmalarını ve sanatsal tartışmaları anlamak adına büyük bir önem taşır. Tüm bu gelişmeler ve tartışmalar fotoğrafın bildiğimiz anlamıyla *sanatsal* boyutları olarak adlandırılabilir. Oysa fotoğraf makinesi teknoloji ve kimya aracılığıyla bir araya gelen mekanik bir araç olarak düşünüldüğünde fotoğrafın bilimsel bir icat olduğu da unutulmamalıdır. Fotoğraftan çok daha önce yaşanan bilimsel gelişmelerin insanların daha dünyevi bir yaşam tarzına geçmesiyle fotoğrafı bilgiyle ve gerçeklikle ilişkilendirmesi arasında da bazı gerekçeler bulunmaktadır. Dünya çapında ortaya çıkan bilimsel gelişmelerin artması insanların genel olarak kurduğu fotoğraf ve gerçeklik ilişkisinin ikinci ayağı olarak görülebilir. Felsefi ve sanatsal gerçekliğin yanı sıra fotoğrafın bazı bilimsel ve kültürel gelişmelerle çok yakın ilişkisi onun karmaşık doğasının bir özetidir. Fotoğrafın doğmasına öncülük eden bu faktörler aynı zamanda fotoğrafın gerçekliği oluşturabilecek güce nasıl sahip olduğunu ve gerçekliği nasıl manipüle edebildiğinin temellerini de sunacaktır. Kuşkusuz buradaki en önemli kırılma fotoğrafın tıpkı yazı gibi bir bilgi aracı olarak algılanmasıyla yaşanmaya başlamıştır.

### 3. BİR BİLGİ ARACI OLARAK FOTOĞRAFI ÖNCELEYEN GELİŞMELER

#### 3.1. Sembollere Dönüşen Rakamlar: Yazının İcadı

Dünya tarihi en özet haliyle *ilk çağ*, *orta çağ*, *yeni çağ* ve *yakın çağ* başlıkları altında toplanmaktadır. *Yeni çağ* olarak bilinen dönem İstanbul'un fethi olan 1453 tarihiyle başlarken, *yakın çağ* olarak adlandırılan dönem ise 1789 yılında gerçekleşen *Fransız Devrimi*'ne işaret etmektedir. İstanbul'un fethinden sonra Batı'ya kapanan ticaret kapıları Avrupa'nın ticari gelişimini büyük oranda sekteye uğratmış bu durumdan etkilenen ülkelerin kendilerine yeni kaynaklar aramalarına sebep olmuştur. (Küçükömer, 2014, s. 43) Bu dönemde yaşanan coğrafi keşifler yeni kaynakların ortaya çıkmasına, bilimsel gelişmelerin temellerinin atılmasına olanak sağlarken ilerleyen yıllarda sömürgecilik, sınıf çatışması ve ırk ayrımı gibi insani temellere dayanmayan durumların doğmasına da sebep olmuştur. Bilimsel gelişmelerin artması Batı'da yüzyıllardır hüküm süren din kavramını sarsmaya başlarken bilimsel yöntemlerin önem kazanması, ilerleyen yıllarda bilginin bir tahakküm aracı olarak kullanılmasına da zemin hazırlamıştır.

Batı'nın Sanayi Devrimi'ne doğru ilerlediği süreçte bilimsel gelişmelerle ortaya çıkan Rönesans, Reform, Aydınlanma gibi hareketler '*modernite*'nin doğmasına 'modern insan'ın şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Giddens (2016, s. 9) modernite teriminin ilk kez feodalizm sonrası Avrupa'da ortaya çıktığını belirtmektedir. Ona göre modernite, beraberinde getirdiği yeniliklerle birlikte yayılmıştır. "*Modernite, on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder.*" Giddens'in burada '*toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri*' vurgusu çok önemlidir. Çünkü bu ifadeler aynı zamanda modern zamanlara ve ona ayak uydurmaya başlayan modern insana da işaret etmektedir. Batı, moderniteyi üretebilmek adına çetrefilli, zahmetli ve bazen de kanlı aşamalar tecrübe etmiş; bu süreçte önemli kültürel ve bilimsel kırılmalar yaşamıştır. Tüm bu bilimsel, kültürel ve de teknolojik gelişmelere yakından bakmak bir XIX. yüzyıl icadı olan fotoğrafı önceleyen faktörler olarak yorumlanabilir. Bu gelişmeler doğrultusunda gerek beliren iktidarlar gerek türeyen tüketici profili, ilerleyen yıllarda yazı, resim ve fotoğraflar aracılığıyla oluşturmaya çalışan gerçekliği ve manipülasyonları anlamak adına çok

önemli ipuçları barındırmaktadır. Bu tarihsel dönüm noktaları Rönesans, Reform, modern matbaanın yaygınlaşması, Aydınlanma, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali gibi tüm Avrupa'yı ve dünyayı etkileyen olaylardır.

Çalışmanın giriş bölümünde de bahsedildiği gibi *matbaanın icadı ve modern matbaanın icadı* arasındaki ayrımı anlamak çok önemlidir. Bu ayrımı anlamak adına öncelikle yazının icadının köklerine bakmak gerekir. Yazının ortaya çıkış amacına bakıldığında okuma yazmayı neden uzun yıllar boyunca yalnızca üst sınıfların, bürokratların bildiğine ya da neden halkın okumayla ve yazmayla uzun yıllar ilişki kurmadığına dair önemli bazı detaylar bulunmaktadır.

Yuval Noah Harari, *Sapiens* adlı kitabında (2015, s. 128) Sümerlerin yazıyı bulma-bizlere şimdi çok basit gelen ancak o zamanı düşündüğümüzde oldukça çarpıcı gelen- gerekçelerini oldukça sade ancak etkili biçimde açıklamaktadır. Argümanını evrimin insana futbol oynama yeteneği kazandırmaması üzerinden açıklayan Harari, insanların, yalnızca topa vurmak için bacaklara ve rakibe dirsek atmak için kollara sahip olduğundan bahsetmektedir. Bizler bu uzuvlarla futbol gibi bir sporu icat etsek bile eğer kendimize bir takım, karşımıza rakip bir takım bulmazsak ve aynı kuralları koymazsak bunun ne bir oyun ne de bir spor dalı olması mümkün olmayacaktır. Tam da bu noktada yavru hayvanların dünya genelinde birbirleriyle boğuşmalarının genleri aracılığıyla içgüdüsel olarak gerçekleştiğini belirten Harari, insanlarda futbol oynama geni olmadığını belirterek insanlığın futbol gibi bir oyun oynamak için önce bunu kurgulamasına daha sonra bu oyunu oynamak isteyen herkesin ortak kurallara uymak zorunda olmasına dikkat çeker. Bu metafor derinlemesine düşünüldüğünde sadece yazı değil birçok bilimsel, hukuksal hatta kültürel icadın da gerekçesi olarak görülebilir. Ne var ki Harari bu yirmi iki kişiyle sınırlı oyunun tüm kurallarının kolayca akılda tutulabileceken böylesine kurgulanmış bir icadın yirmi iki bin ya da yirmi iki milyon kişi çapında bir kurallar dizisi gerektirdiği zaman işlerin kişilerin kapasitesini aşacağını belirtmektedir. Harari burada bilgiyi taşıyacak/yansıtacak/aktaracak bir kategorinin gerekliliğinden bahsetmektedir. Çünkü ona göre bilginin taşınması ve tecrübe edilme biçimleri insanlar ve hayvanlar arasında önemli farklılıklar taşımaktadır. Örneğin arılar ve karıncalar büyük topluluklar olmalarına rağmen genel olarak istikrarlı ve dirençlidirler

çünkü sistemin işleme için gereken tüm kodlar/bilgiler genlerine işlenmiştir. Kovanların çok katmanlı yapılar olmasına ve içerisinde çok farklı göreve sahip (temizlikçi, hasatçı vs) arılar barındırmasına rağmen araştırmacıların hiçbir zaman *avukat arı* ile karşılaşmadığından bahseden Harari'ye göre arılar avukata ihtiyaç duymaz. Sebebi de gayet nettir. Çünkü onların özgürlük ve mutluluğu arama hakları olmadığı için bu hakların gasp edilmesi de söz konusu değildir. İnsanoğlunun bu tarz genetik yatkınlıklarının olmaması onları bu tarz kavramları icat etmek zorunda bırakmaktadır. İnsanlar bilgiyi toplamak, işlemek, yaymak ya da gizlemek ve topluluklara dönüşmeye başladığı andan itibaren yasalar, kurallar koymak zorundadır. Sayılar çoğaldıkça da bu görev yükünü az sayıda insanlara ya da onların iradelerine bırakmak mümkün değildir. Bu yüzden M.Ö. 3500'le 3000 yılları arasında adları bilinmeyen bazı Sümerli dehalerin bilgileri beyinleri dışında bir yerde tutmak istediğini belirten Harari, yazının icat edilme serüvenini böyle açıklamaktadır: ***“Böylece Sümerler toplumsal düzenlerini insan beyninin sınırlarından kurtarıp büyük şehirlerin, krallıkların ve imparatorlukların önünü açmış oldular. Sümerler tarafından yaratılmış bu veri işleme sistemine “yazı” diyoruz”*** (Harari, 2015, s. 128). Aslında yazı da birçok icat gibi gereksinimden doğan sistematik bir kategori olarak görülebilir. Yazının ilk örneklerinde yalnızca hesap kitap işlemleri görmek mümkündür ve bunların birçoğu kayıt altına gerek duyulmayan gündelik işlemlerdir. Bu durum ancak çivi yazısıyla mümkün olabilmiştir. McNeill *Dünya Tarihi* adlı kitabında (2002, s. 41) çivi yazısına kil üzerinde bırakılan izlerin benzerliğinden dolayı bu ismi aldığını söylerken eski Mezopotamya hakkında tüm ayrıntılı bilgilerimizi bu fırınlanmış tabletlere borçlu olduğumuzu belirtmektedir. McNeill'e göre Sümer rahipleri Harari'nin de vurguladığı gibi ilk zamanlar tapınaklarda veya ambarlarda bulunan ya da oradan gönderilen malları kaydetmek için kullanmışlar fakat bu işlemleri yapanların isimlerini nasıl işaretleyeceklerine dair sorunlar yaşamışlardır. McNeill bu sorunun sözcük oyunu yöntemi ile çözüldüğünü belirtmektedir:

*Bir kimsenin adının heceleri kolayca resimleri yapılabilecek nesnelere benzetilerek bu nesnelere çizildi. Çok geçmeden, bu nesnelere resim işaretleri, o nesneyi değil, o nesnenin adındaki sesi belirtmeye başladı; böylece hecelerin seslerini simgeleyen işaretler kullanılarak herhangi bir şey kayda geçirilebildi. Yazıcılar yeterince standart hece resimleri geliştirdikten sonra, sıradan konuşmanın tüm*

*seslerini kaydedebildiler. Böylece İ.Ö 3000'den az sonra tümceler ve kutsal öykülerin, dinsel yakarıların, yasaların, bağitların ve öteki birçok belgenin yazıya dökülme olanağı doğmuş oldu.*

McNeil'in ifadelerindeki yazının yaygınlaşması için tekniğin gelişmesi çok önemli bir detaydır. Artık her şeyin yazıya dökülebilmesinin teknik olarak mümkün olması belgelerden ziyade günlük konuşmaların yazıya aktarılabilceği anlamına gelmektedir. Ayrıca bu teknik gelişme belge niteliği taşıyan ürünlerin artmasının yanı sıra dini metinlerin yaygınlaşmasında da önemli bir faktör olarak görülebilir. Bu durum, fotoğrafik görüntülerin elde edilmesi ile fotoğrafik görüntünün kaydedilmesi arasındaki ayrıma benzemektedir. Tıpkı yazının belgesel anlamda kullanılmak için icat edilerek *belge* olarak nitelenen evrakların bilgiyi çarpıtabileceği gibi *belge* olarak icat edilen fotoğrafın da bilgiyi çarpıtabilmesi arasındaki ilişki fotoğraf ve yazı arasındaki manipülatif bağlantının iyi bir göstergesidir.

McNeil'in aktardığına göre Sümerli rahipler yazının icadından önce de sözlü kültür aracılığıyla toplumda üstün bir konumdadır. O yıllarda tarım yılının ekim biçim zamanları birçok konuya göre daha hayati bir anlam taşımaktadır. Rahipler güvenilir takvimin icadından önce güneşin ve ayın hareketlerini gözlemleyerek tarım yılının düzenini ilk tarımcılara sunan sınıftır. O zamanın sıradan çiftçileri bu kimselerin mevsimlerin gelişini Tanrı'ya yakın ilişkileriyle bağlantılı sandıklarını belirten McNeil (2002, s. 38) ***“Sulama işlerinin örgütlendirilmesi, özel önderlikleri bu hareketin doğurduğu tüm teknik ve toplumsal sonuçlarıyla birlikte geniş ölçüde mevsimlerin gelişini önceden görebilme yeteneklerine dayanan rahiplerin yönetimi altında başlamış olmalı.”*** cümlesiyle açıklamaktadır. Yani din adamları o yıllarda bile günün koşullarıyla bilgiyi elde ederek ve inançla kurdukları bağ aracılığıyla kendilerine bir kutsiyet atfettirmeyi başarmışlar gibi görünmektedir. Bu gelenek Antik dönemde değişiklikler gösterse de orta çağda çok uzun yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Ne var ki okuma yazmanın yaygınlaşması Rönesans ve Reform hareketi ve modern matbaanın yaygınlaşması bu durumu kökünden sarsacak büyük değişimlere sebebiyet verecektir.

### 3.2. Rönesans ve Reform'un Işığında: Modern Matbaa

Rönesans ve Reform Avrupa'yı köklü biçimde değiştiren temel süreçler/hareketlerdendir. Her ikisinin de doğmasındaki temel faktör din olarak görülse de dine karşı aldıkları tavrın zıt olduğu söylenebilir. Her iki hareketin ortak olduğu bir diğer konu da matbaayla olan yakın temaslarıdır. Rönesans bir 'yeniden doğuş'u ifade ederken Reform, 'yeniden biçim verme'yi çağırır. Yani her ikisinde de eskiye duyulan bir özlem vardır. Rönesans, Orta çağ'daki dinsel öğretilerin yerine antik Yunan'ın pagan inancına ve kadim metinlere dönmeyi arzularken Reform, Katolik Kilisesi'nin dini öğretilerinin amaçlarından saptığını ve bunların gözden geçirilerek özüne dönülmesi gerektiğini hedefler. Rönesans'ı İtalya'da sanatsal faaliyetlerin yoğun olduğu bir hareket olarak Leonardo Da Vinci'yle, Reform'u ise Almanya'da Martin Luther'in başlattığı dini bir hareket olarak yorumlamak yaygındır. Oysa bu faaliyetlerin sadece bazı kişilere, kavramlara ve bilimsel gelişmelere indirgenmesi hiç de kolay değildir. XIV. ve XVI. yüzyıl arasında Avrupa'nın farklı coğrafyalarında cereyan eden ve dünyayı etkileyen bu hareketler hem kavramların ve değerlerin iç içe geçtiği, çatıştığı ve birbirinden beslendiği hem de kişisel rollerin, imzanın, sanatçıların ön plana çıkmaya başladığı zamanlara işaret etmektedir. Bu gelişmeler Batı'nın ürettiği erken modernitenin ilk adımları olarak yorumlanabilir. Rönesans ve Reform'un ayrımlarına geçmeden önce konuya Batı'nın her ne kadar zıt olsa da bu kavramlardan nasıl beslendiğini çok iyi anlatan McNeil'in (2002, s. 490) ifadeleriyle bir girizgah yapmak bu kavramların birbirleriyle etkileşimlerini anlamak adına çok önemlidir:

*En büyük reformculardan bazıları yetenekli klasik çağ bilginleriydi ve çoktanrılı dönem yazarlarının metinlerini doğru bir biçimde ortaya çıkarmak için geliştirilmiş olan tekniklerin Kitabı Mukaddes çalışmalarında da uygulanabileceğini düşündüler. Aynı biçimde; Rönesans sanatçıları ve edebiyatçıları, Machiavelli (Ölümü, 1527) örneğinde olduğu gibi, Hristiyan inancını açıkça reddettikleri zaman bile, dine ve tanrıbilim sorunlarına karşı derin bir ilgi gösterdiler.*

Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* kitabı da (2013, s. 345) bir dinsel hareket olarak algılanan Reform'da bir sanatçının nasıl ön plana çıktığından bahseder. Bu sanatçı Albert Dürer'dir. Yeni Ahit'in son kitabını süslemek için yaptığı 'Mahşer Günü' tahta baskının Orta çağ'ın sonlarına doğru kiliseye karşı duyulan hoşnutsuzluğun bir yansıması

olduğundan bahseden Gombrich'e göre ***“Dürer'in hayal gücünün ve halkın onun sanatına olan ilgisinin körüklediği ve sonunda Luther'in Reformlarının patlak verdiği konusunda hemen hemen hiç kuşku yok gibidir.”*** Gombrich o yüzyıllarda henüz yeni yeni çatışmaya başlayan sanat, din ve reform hareketinde sanatçının toplumda epey itibar kazanmış bir rolü olduğunu açıkça gözler önüne sermektedir. Rönesans Dönemi'nden önce sanatçının dinden bağımsız olarak çalışmalar yaptığı, bireysel bir imzaya sahip olan özgür bir sanatçı olarak düşünülmesi neredeyse imkansızdır. Rönesans bu kazanımların sağlanması açısından çok önemlidir.

Tarihsel olarak Rönesans Reform'dan çok daha önce gerçekleşen bir harekettir ve birçok kaynak İtalya'da ortaya çıktığına hem fikirdir. ***“Rönesans, entelektüel tutkunun, güzel sevgisinin, zihin oyunlarının yaşama sevincinin ilâve bir biçimi oldukları özgür ve hoşgörülü tartışmaların işaretini taşımaktadır. Rönesans aynı zamanda, tüm eğitilmiş Avrupa'nın tutkuyla katıldığı bir Antik eserlerin keşfi veya yeniden keşfi faaliyetinin de işaretini taşımaktadır.”*** (1996, Braudel, s. 50) McNeil (2002, s. 490) Rönesans'ın İtalya'da doğmasına sebep olarak iki gerekçe göstermektedir. Birincisi Roma'nın ululuğunun anılarıyla yapılan eskiçağa dönüş hareketinin İtalyanlara çekici gelmesidir. Diğer ise İtalyan kentlerinin laik görüşten halkla, ilgilerini bilinçli olarak tanrısal öğretilerden ziyade dünyevi değerlere yönelten yöneticilerin sanatçıları ve düşünürleri koruyan prenslerin yaşadığı yer olarak belirtmesidir. McNeil'in dünyevi değerlere önem veren prens ayrıntısı İtalya'da o dönemlerde ortaya çıkan Medici hanedanlığını da hatırlatmaktadır. (Roberts, 2015, s. 205) Çünkü o yıllarda yalnızca prensler değil, sanatçıların kendi işlerini özgürce yapabilmesi ve hayatlarını idame ettirebilmesi adına onlara destek olan varlıklı aileler de bulunmaktadır. Sanatçıları, düşünürleri ve bilim adamlarını destekleyen bu aileler İtalya'yı çekici kılan diğer bir faktör olarak yorumlanabilir. İtalyanların yeniden doğuşu arzularının altında geçmişlerin önemli bir payı bulunmaktadır. Gombrich'e göre (2013, s. 223) İtalyanlar Roma'nın önderliğinde uygar dünyanın merkezi olduklarına ama Gotların ve Vandalların ülkeyi işgal edip Roma İmparatorluğu'nu parçalanmasından sonra bunun değiştiğini iyi bilmektelerdir. ***“Diriliş fikri İtalyanların kafasındaki büyük ‘Roma'nın yeniden doğuşu düşüncesiyle yakından ilgiliydi. Geriye baktıklarında gurur duydukları klasik çağ ile yeni tekrar doğuş çağı ortasındaki dönemin, sadece üzücü bir ara veriş, bir ‘Orta***

*Dönem' olduğunu umuyorlardı.*" Gombrich'in 'Orta Dönemden kastı şu anda da kullanmakta olduğumuz 'Orta çağ' dönemidir. İtalyanlar Rönesans'ı Orta Çağ ile aralarına bir çizgi olarak çekme, ondan vazgeçme girişimi olarak görmektedirler. **"Rönesans terimi ortaçağ Hıristiyan uygarlığından bir kültürel kopuş anlamında kullanmak tarihi tahrif etmek demektir. Bu kelime en somut anlamında, yaklaşık olarak 14. yüzyıl başıyla 16. yüzyıl sonu arasında Avrupa sanatı ve biliminin serpilip gelişmesi için kullanılan bir isimdir"** (Roberts, 2015, s. 271). İtalyanların klasik çağa duydukları özlem biraz da yitirdikleri değerleri kavramakla ilgilidir. Bunu en iyi anlatan ifadelerden biri de Jack Goody'nin Toynbee'den aktardığı cümledir: **"Başka hiç kimse Antik Çağı bu şekilde yeniden keşfetmedi, çünkü başka hiç kimse kendi geçmişini az çok benzer biçimde yitirmemişti."** (Dellaloğlu, 2020, s. 46) İtalyanlar'ın yitirdiklerinin farkına varmaları önce Rönesans resminin öncüsü olarak görülen Giotto de Bondone'nun (1267-1337) resimleriyle başlamış daha sonra Filippo Brunelleschi'nin mimari eserleriyle devam etmiştir. Brunelleschi'nin ünü katedrallerin kubbelerle örtülmesine yarayan bir tekniği bulmasıyla yayılmıştır. Daha sonra aldığı kilise ya da başka yapıların siparişlerini geleneksel üslubu bırakarak eski Roma ihtişamına göre yapmaya başlaması onu erken Rönesans'ın ilk figürlerinden biri yapmayı başarmıştır. Avrupalı ve Amerikalı mimarların yüzyıllar boyunca Brunelleschi'nin etkisinde kaldıkları düşünen Gombrich'e göre (2013, s. 229) ünlü mimar aynı zamanda perspektifin de öncülerinden olmuştur. Perspektifin resimlere de yansımaya başlaması giderek daha gerçekçi resimlerin ortaya çıkmasına ve nitelikli taklidin en üst seviyelere ulaştığı yüksek Rönesans Dönemi'ne doğru evrilmiştir. İstanbul'un fethiyle birlikte başlayan yeni çağ, coğrafi keşifler ve bilimsel gelişmeler matbaanın da yardımıyla tüm Batı'ya yayılarak çok önemli kültürel, bilimsel ve felsefi bir birikim elde etmelerine zemin hazırlamıştır.

Rönesans'ın İtalya'dan tüm Avrupa'ya yayılmasını sağlayan en önemli etmenlerden biri de matbaayla kurduğu ilişkidir. Peter Burke *Avrupa'da Rönesans* kitabında (s. 114) Gutenberg'in modern matbaa olarak adlandırılan tipo baskıyı 1438 tarihinde Avrupa'ya getirdikten kısa bir süre sonra matbaaların 1466'da Basel'e, 1467'de Roma'ya, 1473 yılında ise Leuven, Valencia, Krakow ve Buda'ya ulaştığını ve XVI. yüzyıl başında ise yaklaşık iki yüz elli şehirde matbaa makineleri olduğunu aktarır. Elbette matbaanın bu denli yaygınlaşması okur kavramından ziyade öncelikle yazar

kavramının da yaygınlaşmasını gerektirmektedir. Ne var ki yazarlar matbaacıların bastıkları metinler kadar hızlı üretilemez. Bu yüzden *yeniden doğuş* bir bakıma kadim metinler aracılığıyla gerçekleşmek zorundadır. Bu anlamda Rönesans'ı matbaayla birlikte parıldatan eylemlerden bir diğeri de çeviri faaliyetleridir. Peter Burke'ye göre (s. 64) çevirmenlik bir Rönesans mesleğidir. **“Çeviri kavramı, yani translatio, geleneksel anlamı “nakletme” dışında ilk kez Leonardo Bruni (1370-1444) tarafından kullanılmıştır.”**

Besim Dellaloğlu *Poetik ve Politik* kitabında (2020, s. 47) Platon'un *Devlet* metninin Latince ilk çevirisinin 1492'de matbaadan çıktığını belirterek çevirinin bu süreçteki önemine dikkat çekmektedir. Bu detayın önemi anlamak şimdiki zamanın içinden bakıldığında epey zor görünmektedir. Çünkü akıllara metnin orijinal dilinden bir diğerine çevirinin neden bu kadar önemli olduğu sorusu gelmektedir. Dellaloğlu (s. 47) bu soruyu şöyle yanıtlamaktadır:

*Rönesans öncesi Ortaçağ Avrupası'nda tedavülde olan sınırlı Yunan metinleri önce Yunancadan Arapçaya, ardından da Arapçadan Latinceye aktarılan metinlerdir. Rönesans'a kadar Yunan metni doğrudan Latinceye çevrilmemiştir. O dönemde çeviri oldukça serbest bir etkinlikti. Orijinal metne sadık kalmaktan çok çevirmenin yorumu önemliydi. Bu nedenle Rönesans öncesi Ortaçağ Avrupası'nda mevcut olan Yunan metinleri sadece niceliksel olarak sınırlı değildi, aynı zamanda nitelik olarak da orijinal metne oldukça uzaktılar.*

Rönesans sayesinde kendilik bilincini kazanmaya başlayan Batılı toplumlar matbaa aracılığıyla okuma yazmayı daha kolay öğrenmekte ve farklı yazarların görüşlerini okuyarak karşılaştırmalar yapabilecek düzeye ulaşabilmektedir. Elbette o dönem dinin etkisi halen çok güçlüdür fakat Rönesans'la gelen değişimler yalnızca sıradan bir tarihsel sürecin bir parçası değil aynı zamanda uzun yıllar süren bir zihinsel dönüşümü ifade eder niteliktedir. Rönesans'ın her şeyden önce bir *ethos* (tavır, kültürel yapı) olduğunu vurgulayan Besim Dellaloğlu, Rönesans'ın Batı'nın Batı olabilmesindeki en önemli kararlardan biri olduğunu belirtmektedir. Çünkü bu tavrın altında yaklaşık bin yıl aradan sonra pagan geçmişle yüzleşebilmesi, barışabilmesi yatmaktadır. **“Pagan biri, yani İsa'ya inanmayan biri de güzel bir şiir yazmış olabilir! Mükemmel bir tragedya, harika bir felsefe metni üretmiş olabilir! İşte Batı'nın bilincini sıçratan bu olgunlaşmadır. Somut olarak söylersek Platon'un, Aristoteles'in metinlerinin**

*keşfedilmesidir.*” (Dellaloğlu, 2020, s. 48) Rönesans'ta hem kadim metinlere dönüş hem de çeviri faaliyetlerinin orijinal dilinden yapılması modern matbaa hızlı çoğaltılabilir güçte bir makine ile birleştiği anda ortaya çok nitelikli eserler, bilimsel gelişmeler, teknolojik icatların çıkması kaçınılmaz hale gelmektedir. Bilgi hem üretilmekte hem paylaşılmakta hem de kendisine bilgiyi arzulayan bir kitle yaratmaktadır. Kuşkusuz bunda matbaanın rolü çok büyüktür ancak matbaanın ürettiği yalnızca bilimsel metinler değil aynı zamanda başta Kitab-ı Mukaddes gibi dini metinlerin de yaygınlaşmasına sebep olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

Giriş bölümünde de dikkat çekildiği üzere matbaanın kurucusu Johannes Gutenberg değildir ancak J.M Roberts'e göre (2015, s. 274) modern matbaanın kurucusu olarak onun adını anmakta hiçbir beis yoktur. Roberts'e göre bu gelişmeyi ortaya çıkaran teknoloji ya da kağıdın icat edilmesiyle ilgili değildir. Avrupa'da kaliteli kağıt zaten XIV. yüzyıldan itibaren kırıntılardan yapılmaktadır ancak *“Matbaa devrimi için gereken diğer unsurlar bizzat baskı kurallarının uygulanması punto için ağaç yerine dökme metal kullanılması (ağaç iskambil kartları, takvimler ve dini resimlerde kalıp için eskiden beri kullanılıyordu) ve yağ bazlı mürekkep bulunmasıydı.”* İcadın Gutenberg'le anılmasının başlıca nedeni hareket edebilen metal harflerin kullanılmasıdır. Bunun nasıl gerçekleştiği konusunda ayrıntıların belirsiz olduğunu belirten Roberts, daha XV. yüzyılın başında tahta harflerle Harlem'de deneyler yapılmasına rağmen tüm bu teknolojiyi bir araya getirenin Gutenberg olduğunu belirtmektedir. Ne var ki Gutenberg'in de ilk çoğalttığı kitap İncil'dir. Gutenberg 1450 civarında meslektaşlarıyla birlikte modern matbaa makinesinin ekipmanlarını ilk kez bir araya getirerek 1455'te Avrupa'da basıldığı kabul edilen ilk kitap olan Gutenberg İncil'ini ortaya çıkartmıştır. O süreçte İncil'in ya da kutsal metinlerin çoğaltılması elbette kadim metinlerden daha ağır basmaktadır. Bunun temelinde ilk matbaacıların ruhban takımı tarafından kurulması ya da ilk matbaacıları desteklemeleri yatmaktadır. Ayrıca Gutenberg'in matbaasından hemen önce Almanya'da *tahta baskı* olarak bilinen bir teknik kullanılmaya başlamıştır. Bu teknikle ağırlıklı olarak resim yapılmasına rağmen temalar genellikle azizleri ya da dua metinleri kapsamaktadır. Gombrich'e göre (2013, s. 282) Gutenberg'in bir çerçeve içine yerleştirdiği değiştirilebilir harflerle baskı yapmayı bulmasıyla birlikte her sayfa için tek parça tahta kalıbın kullanıldığı eski tip baskı tekniği tarihe karışmıştır. Teknik

tarihe karışsa da o yüzyıllarda hala en çok okur-yazarın dindarlar olduğu gerçeği tarihin bir parçası olmaya devam etmektedir. Katolik Kilisesi matbaanın da yardımıyla daha da güçlenmek ve kendi öğretilerini yaymak istemektedir. Ne var ki Rönesans'la birlikte artmaya başlayan bilinç düzeyi ve paganlığa dönüş özlemi bir süre sonra Reform hareketinin doğmasına sebep olacak ve Katolik Kilisesi'ni zora sokacak bir hareketin başlangıcı olacaktır. Matbaa elbette dini metinlerin yaygınlaşmasını kolaylaştırıyordu ancak öğretilerin daha doğru olması gerektiğine inanan *Martin Luther* adlı bir papazın fikirlerini yaymasına da yardımcı olacaktır. Bu bağlamda Reform hareketinin de matbaanın bir ürünü olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Kilisenin yalnızca bilginin gücünü değil dünyevi bir araç olan parayı da kötüye kullandığını düşünen teolog Martin Luther, Almanya'da para karşılığı satılan endüljansların yozlaşmadaki son nokta olduğunu belirterek büyük ve tepkisel bir hareket başlatmıştır. Endüljanslar satın alan kişinin işlediği günahlar yüzünden öbür dünyada çekeceği cezanın affedilmesini temin eden bir belgedir. Bu belgeler kısaca *cennetten bir bölge satmak* eylemi olarak yorumlanabilir. Roberts (2015, s. 316) endüljansların satışından elde edilen paranın o zamanlar Roma'da yükselmekte olan yeni ve görkemli San Pietro Katedrali'nin yapımında kullanılmak için yaygınlaştığını belirtmektedir. Birçok tarihçiye göre Reform'un başlamasındaki en önemli etmen olarak görülen bu olay aracılığıyla Rönesans ve Reform arasındaki zıtlaşmanın/farklılıkların izleri de okunabilir. McNeil'e göre (s. 492) Reform "***Avrupa kültürel yaşamının bu çağda görülen bir başka önde gelen özelliği, Rönesans İtalyası'nın duygu ve düşüncesinin yönelir görüldüğü bu dünyacı tutumun şahlanışının çekiciliğine karşın, dinsel ilgilerin yeniden öne sürülmesidir.***" Gombrich, Reform hareketinin patlak vermesinde San Pietro Kilisesi hadisesini açıklarken aynı zamanda sanatçıların XVI. yüzyılda değişen konumu hakkında da çok önemli bilgiler sunmaktadır.

Gombrich (2013, s. 292) Papa II. Julius Aziz Petrus'un gömülü olduğu düşünölen yerdeki San Pietro bazilikasını 1506 yılında yıktırıp kilise ve dinsel törenlerin dışına çıkararak daha görkemli bir yapıyla bir ün sağlamak istediğinden bahsetmektedir. Papa'nın geleneğe karşı gelmek isteyen tavrı, kiliseyi yaptırmak için seçtiği mimar Donato Breme'ten bile anlaşılabilir. Breme'nin geleneksel değerlerden ziyade

Antik Yunan hayranı olan, Milano’da erken Rönesans, Roma’ya geldikten sonra ise Yüksek Rönesans stilinin kurucularından olan mimarlardan biri olması bunun en somut kanıtıdır. Papa yeni de olsa yine de bu yapının Batı geleneklerine uygun ince uzun bir yapı olması gerektiğine inanmaktadır. Ne var ki yeninin ateşli bir savunucusu olan Bramante bin yıllık geleneği hiç dikkate almayarak San Pietro Kilisesi’ni kare planlı bir yapı olarak çizmiştir. Eski sanata duyulan hayranlık, egolar ve sanatçının yepyeni bir şey yaratma tutkusu bir an yapının neye hizmet etmesi gerektirdiğini unutturarak ciddi tartışmalara yol açar. Yapı için ciddi paralar harcanmaktadır ve San Pietro’yu finanse etmek için toplanan endüjanslar Reform hareketinin fitillenmesine sebebiyet veren bir hal alır. Luther bu duruma oldukça sert bir biçimde bir tepki vermiştir. Braudel (s. 363) Luther’in tavrını şöyle özetlemektedir:

*Kilisenin suiistimallerini, saçmalıklarım, karmaşıklıklarım ihbar etmek; her şeyi insanın imanı aracılığıyla kurtuluşuna bağlayarak (doğru kişi imanı aracılığıyla kurtulur) bu belirsizliklerden çıkmak, duyumsal ve kendiliğinden vaziyet alışlarla yetinmek, sonra bunları özenle düzenleme konusunda kaygı taşımamak; genç Luther’in açık ve basit konumu işte böyledir: romantik ve devrimci bir konum.*

Luther 1517 yılında doksan beş maddelik tezini Wittenberg’teki kilise kapısına asarak endüjansların geçerliliğini açıkça reddetmiştir. Bu hareket Almanya’da derin bir toplumsal hareket dalgası oluştururken Luther’in Papacılığın savunuculuğu yapan kişilerle girdiği gözü kara tartışmalar onu ileride *Lutherciliğin* özü olarak kabul edilebilecek *Alman Ulusunun Soylarına Bir Başvuru, Kilisenin Babil Tutsaklığı ve Bir Hıristiyan Özgürlüğü* gibi metinler üretmeye sevk etmiştir. McNeil (2002, s. 494) Luther’in davasını Kitab-ı Mukaddes’e ve kendisini Tanrı’nın açıkça bir lütfu olarak verilen kişisel deneyimine dayandırdığını belirtmektedir. McNeil’in Luther ile ilgili yaptığı çok önemli iki vurgu daha vardır. Birincisi, Luther din adamlarının günah işlemiş biriyle Tanrı arasında günah çıkartmak için bir aracı olmaması gerektiğini, tüm insanların kendi rahibi olduklarını korkmadan ilan etmesidir. İkincisi ise matbaanın Luther’in görüşlerini tüm Almanya’da ve komşu ülkelerde her yere ve hızla yaymasıdır. Benedict Anderson’a göre (2004, s. 54-55) Luther o dönemde matbaa aracılığıyla en çok satan/basılan günümüzdeki anlamıyla ilk *best-seller* yazardır. 1518-1525 yılları arasında satılan bütün Almanca kitapların üçte birinin onun eseri olduğunu belirten Anderson, aynı

zamanda Luther'in ilk kez kitlesel bir okura hitap eden ilk yazar olduğundan bahsederken kitleselleşme mefhumunun tarihselliği hakkında da önemli bir ayrıntıyı da aydınlatmış olur. Luther'in yarattığı dalga kısa sürede diğer hoşnutsuzlukları da açığa çıkarırken kendilerinden fazla vergi alındığını düşünen birçok kişi Luther'in ateşlediği fitil aracılığıyla Reform hareketine katılarak yeni bir kavram olan *Protestanlık*'in doğmasına aracılık etmişlerdir. J.M Roberts (s. 317) bu durumu şöyle özetlemektedir:

*Alman prensleri Lutherciliği, imparatorla sürdürdükleri karmaşık ilişkilerinde ve imparatorun kendileri üzerindeki muğlak otoritesine karşı kullandılar. Çıkan savaşlarda ilk kez "Protestan" deyimini kullanıldı. Luther'in tezlerini Wittenberg'de kilise kapısına asmasından yaklaşık kırk yıl sonra, 1555'te Augsburg'da toplanan imparatorluk meclisi, Almanya'nın telafisi olanaksız bir şekilde Katolik ve Protestan Devletler olarak bölündüğünü kabul etti. Her devletin hükümdarının hangi mezhebe mensupsa, o devletin geçerli dininin bu mezhep olması hususunda görüş birliğine varıldı. Böylece Luther'in ölümünden yaklaşık on yıl sonra Avrupa dini çoğulculuğu kurumsal hale getirdi.*

Buna benzer ifadeler Peter Burke'nin *Bilginin Toplumsal Tarihi I* adlı metninde (s. 91) de karşımıza çıkmaktadır. Reform çeviri ve baskı faaliyetlerini kilisenin elinden alarak sıradan halkın da dinle ilgili bilgi kazanmasını amaçlıyorsa bu hareketten sonra hukuk reformu olarak önem kazanan bir literatürün oluştuğunu ve *"İtalya'da, İngiltere'de ve daha başka birtakım yerlerde, hukuk reformcuları, buna benzer biçimde, sıradan halkı hukukçuların tiranlığından kurtarmak için yasaların yerel dillere tercüme edilmesini savunmuşlardı."* Bu yıpranmanın en temel gerekçelerinden biri Kitab-ı Mukaddes'in önce Almanca'ya, ardından çeşitli dillere çevrilmesi olarak gösterebilir. Ne var ki burada en büyük etmen bu çevirilerin kendisinden ziyade matbaa sayesinde çoğaltılmasıdır. Bu anlamda modern matbaanın yaygınlaşması dünya tarihi açısından oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Bilginin yaygınlaşmasında da, güç haline gelmesinde de, kitleselleşmesinde ve ilerleyen yıllarda kitlelerin görüntüler aracılığıyla manipüle edilmesinde de matbaa ilk temel unsurlardan biri olarak göze çarpmaktadır.

### **3.3. Bilimsel Gelişmeler ve Kilisenin Çözülen Otoritesi**

Batı'da, Orta Çağ'dan itibaren yüzyıllar boyunca kilisenin görüşleri toplum üzerinde büyük bir baskı oluşturmaktadır. Katolik Kilisesi bilimsel gerçekler üzerine görüş bildirmekte, Orta Çağ'dan Yeni Çağ'a kadar uzanan bir süreçte engizisyon

mahkemeleri aracılığıyla hükümler vermekte ve okuma yazma bilmeyen halkın üzerinde hakimiyetini sürdürmektedir. Kilisenin dini öğretileri referans alarak uyguladığı bazı uygulamalar zaman zaman inananlar tarafından bile mantık dışı olarak görülse de toplumsal normlar olarak karşılandığı için kabul görmektedir:

*Katolik Batı'da, kıta çapındaki tek kurum kiliseydi. Her ülkede, laik hukuk sisteminin yanında ve ondan farklı bir dini kanun yürürlükteydi. Bütün üniversiteleri din adamları yönetiyordu. Kilise açısından 1500'lerde endişe yaratacak pek çok husus olsa da bu kurum toplumun her kesiminde doğal karşılanıyordu. Din her bireyin yaşamındaki rastlantıları benzer gelenekler ve kalıplar içinde kontrol ediyor, şekillendiriyor ve oluşturuyor; bireyi beşikten mezara kadar gözetim altında tutuyordu. Günlük yaşamla o denli iç içe girmişti ki bunların birbirinden ayrılmasını düşünmek adeta imkansızdı. Köylerde ve kasabalarda kiliseden başka bir kamu binası bulunmayabiliyordu. İnsanlar cemaatin işleri veya eğlence için kilise şenliklerinde veya yortu günlerinde hep kilisede toplanıyordu (bazen burada danslar bile yapılıyordu). Ne var ki bu durum kısa bir süre sonra değişecekti. (Roberts, 2015, s. 312)*

Kilisenin yüzyıllar boyunca otoritesini devam ettirebilmesinin sebeplerinden biri de bilginin kaynağını kendi tekelinde bulundurmasıdır. Kilise kendi yetiştirdiği din adamlarına matematik, fizik ve felsefe gibi alanlarda eğitimler verirken aynı zamanda onların dil öğrenmelerine de imkan tanımaktadır. Kilise bu öğretileri paylaştıkları öğrencilerine küçüklükten itibaren öğretilerin dışına çıkmamaları adına otoriter bir tavır da takınmaktadır. Ne var ki belli bir zaman sonra coğrafi keşiflerle birlikte birçok teknik cihazın icat edilmesi, insanların başka insanlarla ve öğretilerle temas etmesi birçok sert, dogmatik öğretilerin çözümlenmesine sebebiyet verecek bir zemin oluşturmaya da başlamıştır. Kilisenin otoritesini dolaylı da olsa ilk sarsan, tarihteki birçok değişime öncülük eden *Nicolaus Copernicus* de iyi bir dini eğitim alan kişilerden biriydi. Babası öldükten sonra dayısı -din adamı- Lucas tarafından yetiştirilen Copernicus, aldığı eğitim ve öğrendiği birçok dilin sayesinde “dünya evrenin merkezidir” görüşünü “güneş evrenin merkezidir” şeklinde dillendirmeyi başaran ilk bilim insanlarından biridir. Copernicus aslında görüşlerini yıkıcı bir biçimde sergilemek isteyen bir bilim insanı değildir. Henüz 1514 yılında Güneş’i kainatın merkezine koyduğu ilk kuramını *Gökcisimlerinin Devinimine İlişkin Varsayımlar Üzerine Yorum* adlı kısa yapıtında yayımlayan Copernicus, gelen bazı tepkilerden çekindiği için bu çalışmasını daha kesin bir şekilde

dile getirmesi -öldüğü yıl olan- 1543 yılını bulmuştur. Copernicus bu görüşü ilk defa savunan bilim insanlarından biri de değildir. Bu görüşler yıllar öncesinde birçok bilim insanı tarafından zayıfça da olsa dillendirilmeye çalışılmıştır. **“Nicole Oresme (1323-1382), Cusali Nicholas (1401-1464) hatta Leonardo da Vinci (1452-1519) egemen evren modeliyle çelişen bazı görüşleri dile getirmişlerdi. Kopernik’in Bologna Üniversitesi’ndeki gökbilim öğretmeni Domenico Maria Novara (1454-1504) da Ptolemy’nin modelini açıkça eleştiriyordu.”** (Sunay, 2009, s. 89). Kilise zaten **“dünya evrenin merkezidir”** görüşlerini yalnızca kendi görüşlerine değil çok uzun yıllar önce Aristo’nun temellendirdiği metne dayandırmaktadır. Volkan Ertit *Sekülerleşme Teorisi* adlı kitabında (s. 127) Harman’ın: (1983, s. 4) **“Aristo’nun eserleri Arapça ve Yunanca’dan Latince’ye çevrildikten sonra, Orta çağ’ın fizik, kozmonoloji, matematik ve mantık gibi alanları, onun fikirleri esas alınarak Katolik kilisesi tarafından dini ve sorgulanmaz bilgiler olarak kabul edildiğini”** aktarmaktadır. Kilise elindeki gücü korumak adına bilgiyi ve bilimsel dayanakları gerekçe olarak gösterse de Copernicus’a karşı çıkışın başlıca noktası İncil’in bunun tam aksini söylemesiyle ilgilidir. Çağlar Sunay *Kopernik Devrimi* isimli metninde (2009, s. 83) kilisenin bu durumu nasıl yönettiğini/koruduğunu şu cümlelerle belirtmektedir:

*Ortaçağ’da Kilise, Aristotelesçi bu kozmolojiyi Hıristiyan düşünüşüyle bütünleştirdi: Cehennem geometrik merkezdeydi, Tanrı’nın tahtı yıldızlar küresinin ötesindeydi. Her gezegenin küresini de bir melek döndürüyordu. Aristoteles’in sağduyuya dayanan kuramını temel alan, Ptolemy’nin katkılarıyla hesap yapmaya uygun hale gelen ve Kilise’nin görüşleriyle bütünleşen bu evren görüşünün - yıkılması bir yana- yanlış olduğunun düşünülmesi bile çok zordu. O nedenle de iki bin yıl boyunca ayakta kaldı.*

Buradan, kilisenin bilimsel bilgiyi objektif olarak değil, kendi görüşlerine uyan kısımlarını halka dayatmak için kullandığı anlaşılmaktadır. Kilise kendi görüşlerine uyan bir bilgiyi deneyler ya da başka bilgiler yoluyla yanlışlanmasına hatta buna teşebbüs edilmesine dahi izin vermemektedir. Zaten kilisenin sarsılmaz otoritesinin temelleri de bu noktada başlamaktadır. Bu noktada gerçekliğin taraflı bilgiyle oluşturulduğu, dolayısıyla manipülatif bir yanı olduğu anlaşılmaktadır. Diğer bir manipülasyon örneği de Copernicus’un ölmeden önce kesin bir dille, kanıtlara dayandırarak teorize ettiği *Görsel Kürelerin Dönüşleri Üzerine* metninin sunulma biçiminde karşımıza çıkmaktadır.

Copernicus üzerinde neredeyse otuz yıl çalıştığı teorisinin taslağını Andreas Osiander'a verir. Osiander kitabı yayınlarken -belki kiliseden çekindiği belki de bu teoriye inanmadığı için- kitapta öne sürülenlerin, gezegenlere ilişkin hesaplamaları kolaylaştıran bir varsayım olarak ele alınması gerektiğini (Çimen, 2008, s. 71) belirten isimsiz bir önsöz yazmıştır. İlerleyen yıllarda bu önsöz hem kilisenin Copernicus'un kitabının uzun yıllar yasaklamasına engel olamamış hem de Copernicus'un teorisine kendisinin dahi inanmadığı gibi bir çelişkiye yol açmıştır. Osiander eğer bu teoriye kendisi inanmıyorsa kendi gerçekliği aracılığıyla bir yönlendirmede yani manipülasyonda bulunmuştur. Eğer kiliseden gelecek tepkileri hesaba katarak böyle bir tavır sergilediyse o halde otoritelerin yalnızca kendi gerçeklerini dayatarak değil; yarattıkları baskıyla da gerçekliğin manipüle edilmesine sebep oldukları sonucu çıkmaktadır. Sunay'a göre Copernicus'un kilisenin otoritesini yıkmak ya da onu karşısına alarak büyük bir eylem başlatmak gibi bir niyeti bulunmamaktadır. Onun amacı bilime kendi çapında katkıda bulunmaktır. Kilisenin otoritesinin sarsılması Sunay'ın (2009, s. 90) da belirttiği gibi Galileo, Brahe ve Kepler dönemine rastlayacaktır:

*Kopernik Aristotelesçi birçok görüşü savunmuştur. Zaten amacı Aristoteles-Ptolemy evren modelini yıkmak değil, tersine onu hatalarından arındırarak özgün arılığına kavuşturmaktır. Kopernik getirdiği yeniliklerin eski yapıyla birlikte var olabileceğini –hatta ona dayandığını– düşünüyordu. Düşünsel bir devrime yol açan Güneş merkezli evren modelinde gerçekte Kopernik'in payı büyük değildir. O, kendince Aristotelesçi bilimin sınırları içinde bir reform önermiştir ve yalnızca eski bir görüşü canlandırmıştır. Bu devrimin asıl mimarları Galileo Galilei (1564-1642), Tycho Brahe (1546-1601) ve Johannes Kepler'dir.*

Çalışmalardan anlaşıldığı üzere Batı toplumu kendini inşa ederken yalnızca birliktelikler, üzerinden değil, çatışmalardan ve zıtlıklardan da oldukça faydalanmıştır. Ne var ki birbirlerini destekleyen bilim insanlarının da sayısı da hiç az değildir. **“Kepler olmasa elbette Galileo olamazdı, çünkü Kepler bütün astronomisini şu meseleye dayandırmıştı: Bir orbit, bir yörünge üzerinde dönen herhangi bir cismin -yani bir yörünge ta kendisinin, çünkü yörünge üzerinde dönmekte olan cisim yörünge ta kendisidir aynı zamanda, yörünge bir soyutlamadır- takip ettiği yolun, bu kat edişin süresiyle olan ilişkisini formüle ederek modern astronomiyi kurmuştu”** (Baker, 2015, s. 25).

Gerçekten de tüm bu aşamalar kilise ve bilim çatışması açısından önemli gerilimlerdir. Ne var ki kilise sadece bilgiyi değil uzun yıllar boyunca sanatsal faaliyetleri de kendi otoritesi altında bulundurmuştur. Sanat tarihine bakıldığında neredeyse XVII. yüzyıla kadar tüm yapıtlarda kilisenin etkisi, kutsal kitaplardan ya da mitolojilerden yola çıkarak resimler üretilmektedir. Kilise Batı’da ve neredeyse tüm dünyada altın çağ olarak gösterilen Rönesans döneminde bile bilim/anatomi için bir kadavrayı keserek eskiz almak isteyen Leonardo Da Vinci’yi afaroz edebilecek kadar dominant bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bilimsel gelişmelerin artması ve kilisenin azalan otoritesi resimlere de yansımaya başlamıştır. Örneğin 1533 yılında yapılan Holbein’in *Elçiler* resmi önemli bir örnektir. Tabloda ölüme ve öbür dünyaya sayısız gönderme bulunsa da birçok dünyevi bilimsel araç ve aygıt da görünmektedir. Tarih 1632’yi gösterdiğinde ise artık anatomi gizlice çiziktirilecek bir eskiz aracı değil doğrudan tablosu yapılacak bir konu haline gelmektedir. Ünlü ressam Rembrant’ın *Anatomi Dersi* adlı tablosu buna iyi bir örnektir. Bu tarihsellik aynı zamanda Galileo’nun teolojiiyi ilk kez sorgulanacak bir duruma getirdiği tarihle neredeyse örtüşmektedir. Ertit’ten (2018, s. 128) referansla **“Kepler, dünyanın ve diğer gezegenlerin Güneş’in etrafında daireler şeklinde değil de, elips şeklinde döndüklerini gösterdi. Galileo ise, kendi yaptığı teleskop ile güneş üzerinde sayısı ve şekli devamlı değişen siyah noktaların olduğunu gösterdi. Böylece Galileo Ay üstü evrende de hareket ve değişim olduğunu iddia ederek Kiliseyi doğrudan yanlışlamakta”**dır. Kilisenin daha önceki öğretilerine karşı çıkmamanın böylesine zor olduğu bir tarihsellikte Galileo’nun kutsal metinlerden yola çıkarak değil kendi icat ettiği araçlar ve gözlem yoluyla kilisenin otoritesini sarsması pek kolay olmayan ve alışlagelmemiş nitelikte bir tavidir. **“Tüm bunların devamında 1687 yılında Newton’un ortaya koyduğu hareket yasaları ise bilimsel bilgiyi neredeyse tamamen dinin etkisinden kurtardı.”** Kiliseye göre insan merkezdeyken, Galileo’nun teleskopu sayesinde keşfedilen diğer gezegenlerin başka dünyaların da olabileceğine dair bir görüş ortaya çıkardığını belirten Ertit, insan-merkezli düşüncenin (*antroposentrik*) azalmasına da neden olduğunu belirtir ve ekler:

*Bir jeolog olan Charles Lyell ve saygın bir matematikçi ve biyolog olan Comte de Buffon, Dünya’nın İncil’de belirtilenden, yani 6000 yıldan daha yaşlı olduğunu iddia ettiler. İskoçyalı jeolog James Hutton da dağ katmanlarındaki erozyonları inceleyerek İncil’in bu iddiasına*

*karşılık geldi. Böylece İncil'in King James versiyonunda belirtilen "evrenin İsa peygamberden 4000 yıl önce yaratıldığı" savı geçerliliğini kaybederken, din adamlarının desteklediği sınırlı evren anlayışı, yerini sonsuz evren algısına bıraktı. (Ertit, 2018, s. 128)*

Tüm bu gelişmeler ışığında kiliseye olan inancını giderek daha fazla kaybeden insanlar teknolojik icatlar, gerçeğe ulaşmada yeni teknikler ve yöntemler arayışına girmişlerdir. Bu bilimsel gelişmelerin kilisenin otoritesini sarsmaya başlamadan önce Katolik Kilisesi'nin XVI. yüzyılın başında Martin Luther tarafından başlatılan Reform hareketiyle zaten yıpranmaya başladığı da unutulmamalıdır. Ne var ki Protestanlık da Rönesans'ın aksine yine dini bir harekettir. Ne olursa olsun yine de reform hukuk gibi, bireysel haklar ve düşünce özgürlüğü gibi kavramların oluşmasına da katkı vermiştir. Bu hareket ilerleyen yıllarda Aydınlanma hareketine ve ardından Fransız Devrimi'ne zemin olacak kültürel, sanatsal ve bilinç temelli bir zeminin oluşmasına olanak sağlamasının yanı sıra sekülerleşmenin de önünü açmıştır. *Dünyevileşme* olarak adlandırılabilen bu kavram Protestanlıkla birlikte başlamıştır. Luther'e göre en iyi dindarlık, dini manastırlara kapanıp yaşamak değil, bu dünyada çalışmaktır. Bu durum kaçınılmaz olarak sermaye birikimini artırmış ve kapitalizmin doğmasında önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda dünyevileşmeyle birlikte dinden bağımsız olarak aklın kutsanması ile ortaya çıkan *Aydınlanma* ve sonrasında yaşanan *Fransız Devrim'i* ve akabinde *pozitivizm* gibi yöntemlerin baskın hale gelmesi fotoğrafın doğuşuna bazen dolaylı bazen de doğrudan katkıda bulunan faktörlerdir. Tüm bu tarihsel dönüşümlere fotoğrafı önceleyen faktörler bağlamında bakmak fotoğrafın nasıl bir bilgi/belge aracı olarak algılandığını ve hangi otoriteler ya da kişiler tarafından manipülasyon aracı olarak kullanıldığını da açıklığa kavuşturacaktır.

### **3.4. Fransız İhtilali'ne Doğru: Aydınlanma**

*Aydınlanma*, karanlık bir dönemden aydınlık bir döneme geçişi imleyen bir kavramdır. Cevizci'ye göre (1999, s. 89) Aydınlanma; XVII. yüzyılın ikinci yarısıyla XIX. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan bir harekettir. Bu hareketin temelinde o çağda yaşamış birtakım önemli filozofların, akli insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici yapma fikri yatmaktadır. Cevizci'ye göre aydınlanma insan zihni ve bireyin bilincini bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki gayretiyle seçkinleşen kültürel bir

döneme işaret etmektedir. Cevizci, tüm bunlara ek olarak aydınlanmanın bilimsel keşif, eleştiri çağı, felsefi ve toplumsal hareket gibi kavramları da kapsadığını belirtmektedir. Eric Hobsbawm *Devrim Çağı'nda* (2003, s. 30) aydınlanmış düşünceye laik, akılcı ve ileri bir bireyciliğin egemen olduğunu altını çizmektedir. Ona göre aydınlanmanın başlıca amacı **“bireyi, zincirlerinden; hala dünyanın dört bir köşesine gölgesi düşen ortaçağın cahil gelenekçiliğinden, (doğal ve ussal dinden ayrı olarak) kilisenin hurafelerinden, insanları doğuma ve ilgili başka ölçülere göre alt ve üst olarak hiyerarşiye ayıran akıldışılıktan kurtarmak”**tır. Hobsbawm'ın ve Cevizci'nin ifadelerinde geçen aydınlanmanın özüne dair çıkarımlar kavramın o dönemki doğasına oldukça uygundur. Ne var ki yazarların ifadelerinde geçen bazı sözcüklerin derinlemesine analiz edilmesi Aydınlanma'nın doğasına dair bazı çelişkiler de barındırmaktadır. Bu çelişkiler ilerleyen yıllarda çok derin tartışmalara sebebiyet verecektir. Bu kavramlardan birincisi Cevizci'nin cümlelerinde geçen *aydınlatmak* diğeri ise Hobsbawm'ın alıntısında gördüğümüz *kurtarmak* kelimeleridir. Bahsi geçen her iki sözcüğün de etken değil edilgen bir formda olması insan bireyciliğine ve aklına ters düşer. Aydınlatmak da, kurtarmak da kolayca bir kişinin/kurumun aciz durumda olan başka bir kişiye/kuruma destek vermesiyle ilişkilendirilebilir. Oysa Aydınlanma'nın özü de kelimenin kökü de insan aklına, bireyciliğine ve özgürlüğüne işaret eden etkin bir ifadeyi çağrıştırmaktadır. Ne var ki Aydınlanma'yı böylesine etkin bir biçimde tanımlamak oldukça zordur. Çünkü bu kavramı bilimsel gelişmelerden bilginin yaygınlaşmasından ayrı olarak düşünmek imkansızdır. Ancak bu gelişmeler, insan aklının bireyselleşmesinden ziyade manipülatif durumlara maruz kalmasına sebep olmuştur. **“Aydınlanma düşünürleri aynı zamanda bilimsel tahmin, toplumsal mühendislik, rasyonel planlama, rasyonel toplumsal düzenleme ve kontrol sistemlerinin kurumsallaşması aracılığıyla gelecek üzerinde de bir denetim kurmayı hedefliyorlardı.”** (Harvey, 2010, s. 280) Aydınlanma ve bilimsel gelişmeler arasındaki bağlantının önemi Roberts'ın ifadelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Roberts (2015, s. 326) Avrupa'da XVII. yüzyıl sona ermek üzereyken kuşkuculuk akımının belirginleşmeye başladığından bahsetmektedir. Ona göre bu gelişmelerin başında Tanrı merkezli dünya görüşünün zayıflayıp yerini evrenin laik yorumuna bırakması yatmaktadır. Tüm bunları 1700'lü yıllardan önce açık biçimde görmenin zor olduğunu belirten Roberts özellikle İsaac Newton'un çok önemli bir kırılma yarattığını belirtmektedir. Ne var ki yeni doğa yasalarının keşfedilmesinin bir kanun

yapıcıya inanmayı gerektirip gerektirmediği ilk zamanlar insanlar üzerinde büyük bir etki uyandırmamıştır. Ancak XIX. yüzyıla gelindiğinde bilginin yaygınlaşmasıyla geçmiş yüzyılda filizlenmeye başlayan fikirlerin birçoğu olgunlaşmış ve adeta yaşamın her alanında uygulanmaya başlamıştır. Roberts bu büyük dönüşümün genellikle, gerçek anlamından saptırıcı bir vurguyla tek ve uyumlu bir olgu olarak değerlendirildiğini söylemesine rağmen cümlesine: **“Buna rağmen bizzat 18. yüzyılda kullanılan ‘Aydınlanma’ kelimesi, yine de anlamlı bir göstergedir. Işığın imgesi Avrupa'nın bütün büyük dillerine girmiştir: İngilizler bu kavrama Enlightenment, Almanlar Aufklärung, Fransızlar Lumieres, İtalyanlar Illuminismo ve İspanyollar ilustrados adını verdi.”** diye devam ederek Aydınlanma'nın o süreçte çok çeşitli coğrafyalarda ortaya çıkan bir hareket olduğunu vurgular. Roberts, bu dönemde insanın kendi kendisinin filozofu olmasının rağbet görmeye başladığını söyler. Bunun teknik anlamda felsefe yapmak olmadığını, insanın kendisi ve geleceği hakkındaki kararları sadece kendisinin vermesi gerektiğini vurgular. Roberts (s. 326) cümlesini **“Bir Alman filozofu bilmeye cüret etmek için insanın aklını kullanarak kendini vesayet altına almaktan kaçınması gerektiğini öne sürmüştü”** cümlesiyle bitirir. Roberts'ın ifadelerindeki insanın kendi kendisinin filozofu olmasındaki bireysellik vurgusu Luther'in dindarlık hakkında yapmış olduğu bireysellik ve dünyevilik vurgusunu hatırlatmaktadır. Luther'in iyi bir dindarlık için aradan kilisenin çıkarılması gerektiğini vurguladığı gibi Roberts da düşünmek için insanın başka bir aracı olmaksızın bu eylemi yapması gerektiğini savunur. Roberts'ın ismini anmadan bahsettiği düşünür, ünlü Alman filozof İmanuel Kant, *bilmeye cüret etmek* (sapare aude) ifadesinin geçtiği metin ise yazarın 1784 yılındaki *Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt* (2005) adlı metnidir. Kant'ın *Berlinische Monatschrift* isimli aylık bir dergiye yazdığı bu kısa metnin gücünü ünlü filozof Michel Foucault (2000, s. 69) metnin yazılmasının üzerinden iki yüz yıl sonra şu cümlelerle özetlemektedir: **“Modern felsefe, iki yüz yıl önce arsızca ortaya atılan ‘Aydınlanma nedir’ sorusunu yanıtlamaya çalışan felsefedir.”** Kant'ın yüzyıllar sonra halen önemli tartışmalara zemin hazırlayan bu metni yazmasının serüveni de oldukça ilginçtir. Metnin ortaya çıkışındaki gerekçeler aynı zamanda Aydınlanma'nın dinle olan gerilimine ve yazının manipülatif etkilerine dair de önemli göstergeler içermektedir.

Johann Friederich Zöllner isimli Berlinli bir papaz, *Berlinische Monatsschrift* adlı derginin Eylül ayında anonim bir yazar tarafından resmi nikahı savunan bir yazı görmüştür. Dini nikahı savunan bir papaz olan Zöllner bu anonim yazıya cevaben birilerinin Aydınlanma adı altında insanların kalplerinde ve kafalarında karışıklığı oluşturulduğunu belirten bir cevap yazar. Zöllner'e göre nikah, dünyevi yasalara göre değil din çerçevesine göre şekillenmelidir. Zöllner metninde Aydınlanma adı altında dini değerlerin kirletildiğini savunduğu için Aydınlanma kavramına: **“Aydınlanma nedir? Neredeyse Hakikat Nedir? sorusu kadar önemli olan bu sorunun cevabını aydınlatmaya başlamadan verilmelidir. Fakat maalesef, bu sorunun cevabını hiçbir yerde bulamadım!”** diye bir dipnot eklemiştir. Kant'ın bu soruya cevaben kurguladığı ve modern felsefenin başlangıç metinlerinden biri olarak görülen bu yazısı aynı yılın Aralık ayında *Berlinische Monatsschrift* dergisinde yayınlanır. Kant bu kısa makalede (2005, s. 225) Aydınlanma'yı şöyle tanımlamaktadır:

*Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklına bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanmayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Sapere aude!, Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü imdi Aydınlanma'nın parolası olmaktadır.*

Kant bu metni kurarken oldukça teorik bir düşünce biçimiyle hareket etmiştir. Elbette pratikte durumun bu şekilde uygulanması oldukça zordur. İnsanın bu denli özerk bir iradeyle, her şeyden bağımsız biçimde akıl yürütmesi de neredeyse imkansızdır. Özellikle bu sürecin bilginin giderek daha da yaygınlaşması ve bilimsel gelişmelerin sunduğu imkanların hayatın içine karışmaya başladığı bir dönem olduğu düşünüldüğünde bu durum daha da zorlaşmaktadır. Çünkü bu dönem, artan bilgiyle birlikte akıl yürütmenin kolaylaşmasından ziyade artan manipülasyonlar aracılığıyla insan aklının sağlıklı biçimde kullanılmamasına da zemin hazırlamaktadır. Bunun dile getirilmesi Aydınlanma'nın *“ışıklar yüzyılı”* (Braudel, 1996, s. 343) olarak anılmasından iki yüz yıl sonra Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* metninde (2014, s. 23) karşımıza çıkacaktır. Aydınlanma'nın doğası gereği üsttenci bir tavır içeren bir

“aydınlatma” ideolojisine dönüştüğünü savunan yazarlar metinlerine **“Aslında Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur. Ne ki tamamen aydınlanmış şu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parlıyor”** cümleleriyle başlayarak Aydınlanmanın karanlık taraflarına dikkat çekmek istemişlerdir. Her ne kadar Adorno ve Horkheimer bu iddialarda bulunsalar da aynı metinlerde Bacon’un **“Hiç kuşkusuz insanın üstünlüğü bilgiye dayanır.”** alıntısına da yer verirler. Aydınlanma içindeki tüm çelişiklere rağmen Avrupa’da bilginin yaygınlaşması adına gerçekten önemli bir dönemdir. Ne var ki bilginin kullanılma biçimleri onun doğasıyla ters düşen bazı zıtlıklar içermektedir.

Peter Burke *Bilginin Toplumsal Tarihi I* adlı kitabında (2001, s. 34) XVIII. yüzyılın, Avrupa tarihinde birçok bakımdan dönüm noktası oluşturduğundan ve bunun üç temel noktası olduğundan bahsetmektedir. Bunun en önemli gerekçelerinden birinin üniversitelerin fiili tekelinin bu dönemde kırılması olduğundan bahsetmektedir. Burke’ye göre XVII. yüzyılda belli başlı eğitim veren kurumlar vardır fakat bunlar Aydınlanma dönemi olan XVIII. yüzyılda epey artmış aynı zamanda birçok kurum başka kurumlar tarafından desteklenecek girişimlerde de bulunmuştur.

*Bu girişimlerin çoğalması, 18. yüzyılda oldu. Biiiksel’de (1711), Madrid’de (1744), Venedik’te (1756) ve Londra’da (1768) güzel sanatlar akademileri kuruldu. Berlin’de (1705) ve daha başka birçok yerde yeni soylu akademiler oluşturuldu. 1663 ile 1750 yılları arasında, Oxford ve Cambridge’ten dışlanmış olan, İngiltere Kilise’sinin ‘Aynlıkçıları’ (Dissenters) için, Londra’nın içinde ya da yakınlarında ve Lancashire’daki Warrington (oradaki öğretmenlerden biri de, doğa felsefecisi Joseph Priestley’di) gibi taşra kasabalarında altmış kadar akademi kuruldu.*

Burke, ikinci ve en büyük nokta olan araştırma kurumunun hatta araştırma fikrinin de bu süreçte ortaya çıktığını belirtmektedir. Burke, bu kelimenin aslında XVI. yüzyılda *Recherches de le France* gibi kitapların adında görülmesine rağmen XVIII. yüzyıldan itibaren olağanlaştığından bahsetmektedir. Burke’nin ifadelerine bakıldığında *araştırma* kelimesi o dönemin ruhuna uygun olan birçok sözcüğün de doğuşuna katkıda bulunmuştur: **“Araştırma” sözcüğüyle birlikte, hukuktaki özgün bağlamından genişletilen “soruşturma” (invemgation ve İtalyanca karşılığı indagine) ve genel olarak sınımadan özel olarak doğa yasalarının sınımanmasına daraltılan “deney”**

*(experiment, İtalyanca cimento) gibi başka terimler de düzenli kullanıma girdi. Galileo'nun ünlü il Saggiatore risalesi de, "deneme" (assaying) eğretilemesini benzer bir anlamda kullanmıştır.*" Bu terimler bir bütün olarak düşünüldüğünde aynı zamanda meraktan arayışa geçişi ve bazı çevrelerce bilgi arayışının sistemli, profesyonel ve işbirlikçi biçimde davranmaları gerektiği üzerine artan bilinci gösterir.

*Orta Avrupa'da, geleceğin kamu görevlilerine hükümet etme sanatını öğretmek için Stuttgart'taki Karlschule gibi kolejler kurulmuştu. Mühendislik, madencilik, metalurji ve ormancılık öğretmek amacıyla, daha sonraki teknoloji kolejlerinin eşdeğeri olan yeni kurumlar da yaratılmıştı; örneğin, 1709'da Kassel'de Collegium Carolinum, Viyana (1717) ve Prag'ın (1718) mühendislik akademileri, 1763'te Harz dağlarındaki ormancılık okulu ve Macaristan'daki Selmechanya'da ve Saksonya'daki Freiberg'de (1765) madencilik akademileri kurulmuştu. (Burke, 2001, s. 35)*

Burke üçüncü nokta olarak özellikle Fransa'da (*clerisy*) entelektüel din adamlarının ekonomik, toplumsal ve siyasal reform projeleriyle, kısacası Aydınlanma ile o zamana kadar hiç görülmemiş şekilde uğraşması olduğunu söylemektedir. Burke aydınlanma için çok önemli bir önemli noktanın da Paris'te salonların Aydınlanma projesinin çalışma mekanları olduğunu eklemektedir. Bu da bizlere Fransa'da kamusal bilincin nasıl oluştuğunun, belki de tüm dünyayı etkileyen devrimin neden Fransa'da gerçekleştiğinin ipuçlarını vermektedir.

*Örneğin, Madame de Tencin'in gözetiminde Fontencille, Montesquieu, Mably ve Helvecius düzenli olarak bir araya gelirlerdi; Mme de L'Espinasse ise d'Alcmbert, Turgot ve Encyclopedie'yi çıkaran grubun diğer üyelerine ev sahibeliği ederdi. 17. yüzyıl sonlarından itibaren kahvehaneler İtalya, Fransa ve Britanya düşünsel yaşamında önemli bir rol oynamıştır. Fransız Protestan sığınmacılar Rainbow'da toplanırlardı. Diderot'yla arkadaşları, Paris'te 1689'da kurulan Procope'un yerinde buluşuyorlardı. Kahvehane sahipleri bir müşteri çekme yöntemi olarak çoğu zaman gazete ve dergiler bulunduruyor, böylelikle "kamuoyu" ya da "kamu alanı" denilen şeyi yaratmak üzere, haberlerin halk tarafından tartışılmasını teşvik etmiş oluyorlardı. Bu kurumlar bireyler arasında olduğu gibi fikirler arasında da karşılaşmaları kolaylaştırmışlardı.*

Burke'nin (2001, s. 35) ifadelerinden anlaşıldığı gibi XVII. yüzyılda kahvehanelerde bile artan bir bilincin emareleri görülmektedir. Dergilerin sayıları o yıllar için oldukça yüksektir. **"1600 ile 1789 arasında en azından 1.267 Fransız dergisinin**

*kurulduğu bilinmektedir; bunlardan 176'sı 1600 ile 1699 arasında, diğerleriyse dönemin geri kalanında çıkmıştır.”* Bu tarih aralığı epey uzun bir zaman olarak görünmektedir ancak bu süreç yavaş ilerlese de gelecekte kamusal bilincin yaygınlaşmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Örneğin Cevizci'ye göre (1999, s. 88) Aydınlanma, Fransa'da başta çok fazla yapıcı olmamış daha çok geçmişe, siyasi yapı ve dinsel düzene yönelik radikal eleştirilerle gelişmiştir. Bu ifadeler Burke'nin Fransızların Aydınlanma'ya karşı olan ilgileri hakkındaki savlarını destekler niteliktedir. Kamusal bilincin Fransa'da sadece üniversitelerde ya da eğitim kurumlarında değil salonlarda ve kahvehanelerde metinler üzerinden oluştuğu düşünüldüğünde ise bazı durumlar kaçınılmaz hale gelmiştir: *“Nitekim, Fransız filozofları, felsefelerinin hareket noktasının, saraydaki ahlaki çürümeden ve kralın iktidarının kötüye kullanılmasından aldığını belirtmişlerdir. Burada Descartes'in açık ve seçik düşünceler öğretisi, Spinoza'nın dine karşı aldığı eleştirel tavır, akılcı düşünce, Bayle, Montesquieu, Voltaire ve Rousseau'yu hazırlamıştır. Fransızların Aydınlanmaya yaptıkları başka önemli bir katkı da Ansiklopedinin yayınlanması olmuştur.”* Burke'nin (2001, s. 36) alıntısında L'Espinasse isimli salon sahibi kadının ev sahibeliği yaptığı *Encyclopedistler* de Fransız Aydınlanması için oldukça önemlidir. Burada bahsi geçen ansiklopedistler bugün bilinen anlamıyla ilk ansiklopediyi oluşturmuş kişiler için kullanılmıştır. Cevizci (1999, s. 59) ansiklopediyi: *“Denis Diderot, D'Alembert, Voltaire, J. J. Rousseau, Holbach ve Helvetius gibi, insanın özü itibariyle iyi olduğuna ve uygun koşullar sağlandığında, sonsuzca gelişebileceğine ve hatta yetkinleşeceğine inanan Aydınlanmacı iyimser filozofların 1751-1776 yılları arasında, Fransa'da otuz beş cilt halinde yayınladıkları ve 18. yüzyılın bütün bilimsel bilgi ve düşüncesini bir bütün olarak serimlemeyi amaçlayan dev eser”* olarak tanımlamaktadır.

Tüm bu bilgilerin ışığında Aydınlanma'nın kökenine ve tezahür etme biçimlerine dair bazı önemli noktalar göze çarpar. Aydınlanma birçok ülkede yaşanan felsefi/düşünsel bir harekettir ancak Almanya, İngiltere ve Fransa'ya bakıldığında sonuçları itibariyle aralarında önemli farklar bulunmaktadır. Aydınlanma yalnızca Fransa'da devrim getirmiştir ve elbette bunun bazı sebepleri vardır. Christopher Hill'in (2016, s. 15) aktardığına göre, İngiltere'de 1603 yılında tüm İngiliz kadın ve erkekler devlet kilisesi üyesi olmak zorundadır. Buna muhalefet edenler cezalandırılmakta ya da

dinsel inançlara ihanet edenler direğe bağlanarak yakılmaktadır. Ancak takvimler 1714'ü gösterdiğinde protestan dinsel muhalefet (dissent) hoş görülmektedir. **“Siyaset; yarar, deneyim ve akli selim terimleriyle tartışılan ve artık Tanrısal Haklar, metinler ve antika araştırmalara bağlı olmayan ussal bir inceleme alanı haline gelmiştir.”** Bu kadar kısa bir süre içinde böylesine köklü bir değişim yalnızca Aydınlanma'yla ilgili değil daha önce yaşanan bazı dönüşümlerle de ilişkilidir. Afşar Timuçin *Aydınlanma Nedir* adlı yazısında (2008, s. 12) İngiltere'de yaşanan bu durumun temellerini çok duru bir biçimde özetlemiştir:

*İngiltere tarihini biraz bilenler bu ülkede aydınlanma için savaşımın bir gereklilik olarak yaşanmadığını da bilir. Çünkü İngiltere'de soylu sınıfıyla yeni yükselen burjuva sınıfı çıkar hesaplaşmasını erkenden yapmış, parlamento çatısı altında ikili düzende bir güçler dengesi kurmayı erkenden başarmıştır. İngiliz isyancı baronlarının Manga Carta'yla kral John'dan zorla haklar elde etmelerinin 1215'te olduğunu düşündüğümüzde, sözünü ettiğimiz dengenin ne kadar erken kurulmaya başladığını anlarız. 17. yüzyılda iki İngiliz Devrimi bu dengeyi biraz daha sağlamlaştırdı. Birinci devrim Charles I'in idam edilmesiyle, ikicisi James II Stuart'ın İngiltere'den çıkarılmasıyla gerçekleşti. Bu yüzden İngilizler Fransa'dan gelen devrim rüzgârlarını çok da önemsemiş değildir.*

Aydınlanma'nın Almanya'da tezahür etme biçimi de Kant'ın bu hareketi oldukça teorik, metafizik bir biçimde yorumlamasıyla ilişkilendirilebilir. Kant'ın *Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt* metninde devrim fikrine karşı mesafeli olduğu açıktır. Kant'a göre daha önceden bir kitleyi boyunduruk altına sokan ve kendileri de aydınlanmaya öyle pek layık olmayan ve hak kazanmayan gözeticilerden birkaçının çıkıp da o kitleyi boyunduruktan kurtulmaları için kışkırtmaları olumsuz bir durumdur. Çünkü diğer gözeticiler bunları boyunduruk altında kalmaya zorlayacaklardır. Önyargıların böyle zararları vardır ve bu önyargılar ilerde bir gün karşı tarafın ecdatlarından da olsa ölçerini alırlar: **“Devrimlerle bir baskı rejimi, kişisel bir despotizm, bir zorbalık yönetimi yıkılabilir; ancak yalnız bunlarla, düşüncelerde gerçek bir düzelme, düşünüş biçimlerinde ciddi bir iyileşme elde edilemez; tersine, bu kez yeni önyargılar, tıpkı eskileri gibi, düşüncesiz yığına, kitleye yeni birer gem, yeni birer yular olurlar.”** (Kant, 2000, s. 18)

Aydınlanma üzerine tartışılan fikirlerin, devrimci olsun ya da olmasın Fransız Devrimi'ne katkıda bulunduğu inkar edilemez. Örneğin Georg Lukacs *Goethe Çağı* adlı yapıtında (2011, s. 46) Genç Goethe'nin bir devrimci olmamasına rağmen geniş ve tarihsel anlamda burjuva devriminin temel sorunlarıyla ilgilendiği için "**Avrupa aydınlanması'nın devrimci zirvesini, büyük Fransız Devrimi için ideolojik olarak hazırlığı olduğunu**" iddia eder. Ne var ki Fransız Aydınlanmacıların gerek siyasi gerek toplumsal konularla bu kadar ilgili olmasının bazı sebepleri vardır. Bunlardan biri, Fransızların İngilizler gibi sınıflar arası bir iç hesaplaşmayı erken dönemde yaşamamış olmalarıdır. Bu bağlamda *Encyclopedie*'nin çok önemli bir eser olmasının yanı sıra tıpkı Rönesans dönemindeki gibi bir çeviri faaliyeti olarak başlamış olmasını vurgulamakta büyük fayda vardır. Ahmet Çiğdem *Aydınlanma Felsefesi* kitabında (1993, s. 37) *Encyclopedie*'nin, Ephraim Chambers'ın iki ciltlik Cyclopaedia; ya da Universal Dictionary Of Arts and Science'ın (1728) Fransızcaya çevrilmesi düşüncesinden doğduğunu belirtmektedir. Ne var ki bu, Diderot ve d'Alembert'in çabalarıyla normal bir çeviri faaliyetini aşarak 1751'den 1772'ye kadar birçok yazarın da katkısıyla on yedi ciltlik devasa bir yapıta dönüşecektir. *Ansiklopedi*'nin ilk tam yayını (1780) otuz beş cildi bulmaktadır.

Roberts'a göre (2015, s. 328) ansiklopedistlerin amacı bir yandan yoğun bir bilgi akışı sağlamak diğer yandan da ironik kıyaslamalar ve örnekler vererek o çağda doğal karşılanmakta olan normların, bağnazlıkların ve zalimliklerin temellerini sarsmaktır. Roberts'a göre ansiklopedi; hazırlayanların tabiriyle bir savaş makinesi, akla gelebilecek her tür reform için entelektüel bir cephaneliktir. Bütün Avrupa'da yazarlar ekonomik kalkınma başta olmak üzere hukuk, reform ve yenilik gibi konularda kendilerini yazmaya vererek hükümdarları uyruklarının maddi durumlarını toparlamaları için uyarılmışlardır. Tüm bu gelişmeler doğrultusunda toplumsal bilinç, din ile giderek açılan mesafe, bilginin yaygınlaşması ve aklın ön plana çıkarılması Fransa'da henüz hesaplaşılmamış sınıfsal çatışmaları, yoksulluk ve ayrımcılıklarla yüz yüze gelinen devrimin de habercisi niteliğindedir.

Burada birkaç hususa dikkat çekmek gerekir. Fransızların Aydınlanması metinler aracılığıyla düşünsel açıdan beslenmekte fakat giderek daha politik ve devrimci

bir hareket haline dönüşmektedir. Afşar Timuçin (2008, s. 13) 1715'ten 1750'ye kadar Fransa düşünce dünyasının Montesquieu'nün ve Voltaire'in ölçülü ama tesirli eleştirileriyle renklendiğini belirtmektedir. Bu eleştirilerin kökleri çok sert ya da yıkıcı bir nitelikte değildir. Çünkü Voltaire ve Montesquieu İngiltere modeline hayranlık duymaktadır. Monarşi, aristokrasi ve demokrasinin tutarlı karışımından oluşan bu model aynı zamanda hoşgörü, ticaret ve hürriyetin kurumsallaşmasından oluşmaktadır. (Çiğdem, 1993 s. 23) Ne var ki 1750'den sonra Fransa'da Jean-Jacques Rousseau, Diderot ve diğer ansiklopedistlerin işe karışması eleştirinin dozunu artırmıştır. Timuçin'e göre (2008, s. 13) Jean-Jacques Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi* (1762) adlı yapıtı, Fransız Devrimi'nin erken zamanda yayımlanmış bir bildirisi gibidir. Artık düşünceler sivri ve teorik bir ütopyaadan ziyade yıkıcı bir güç haline gelmeye başlamıştır. Timuçin bu duruma sebep olan en önemli gerekçelerden birinin İngiltere'den gelen aydınlık düşünceler olduğunu aktarmaktadır. Fransa'nın artık toplumsal kavgayı gerçekleştirmenin olanaksız olduğunu düşündükleri Descartes'in akılcılığını çoktan geride bırakmış olduğunu ve toplumu iyi çözümlediklerini düşünen İngiliz filozof John Locke'un fikirlerinden faydalanmasının da devrimi hazırlayan etmenlerden biri olduğunu düşünmektedir. Ne var ki tüm bu filozofların, halkın ya da genel olarak toplumun insanca yaşama hakkını savunanların halktan ya da orta sınıftan bile olmaması aydınlanmanın ileride getireceği bazı noksanlıkların da habercisidir. Üstelik bu filozofların Diderot'un 'Ansiklopedi'sinin halk arasında yaygınlaşmasından önce dil ve düşünce açısından halka yakın olma gibi bir istekleri olmadığı da statüleri, ailevi yapıları ve maddi varlıklarıyla açıkça görülmektedir.

*Montesquieu de, Voltaire de üst sınıftandı. Montesquieu soyluydu ve zengindi, Bordeaux Parlamentosu'nda çok önemli bir görevi vardı. Avusturya, Macaristan, Hollanda'da yolculuklar yapmış, iki yılını Londra'da geçirmiş, felsefe çalışmalarını sürdürmek için Fransa'ya dönmüştü. Fizik, hekimlik, tarih, siyaset, ahlak gibi alanlarda düşünmeyi seviyordu. Voltaire Paris'de bir noterin oğluydu, ticaretten iyi para kazandı, Fernay Şatosu'nu satın alacak kadar zenginleşmişti. Diderot paralı bir bıçakçının oğluydu. Jean d'Alembert Madame de Tencin'in kilise avlusuna bırakılmış piçiydi, ama zengin bir camcının karısının sıcacık kollarında büyüdü. Baron d'Holbach zengin bir soyluydu, ömrünü Paris'de geçirdi, sofrası düşünenlere her zaman açık oldu. (Timuçin, 2008, sayı.50)*

Fransız Aydınlanmacıları kimden etkilenirlerse etkilensinler ve halka mesafeleri ne olursa olsun Fransız Devrimi'ne önemli katkılar sunmuşlardır. Ancak devrimin kökenine bakıldığında halkın yaşadığı yoksulluk, sınıflar arası uçurumlar ve burjuvazinin baskınlığı ön plana çıkmaktadır. Eric Hobsbawm (2003, s. 68) Fransız Devrimi'nin çağdaş anlamda bir parti, hareket ya da sistemli bir programı uygulamaya girişen bir insanlardan oluşan bir devrim olmadığına vurgu yapar ve filozofların hakkını teslim ettiği cümlelerine şöyle devam eder. *“Bununla birlikte, oldukça uyumlu bir toplumsal grup içinde genel fikirler üzerinde çarpıcı bir uzlaşmanın varlığı, devrimci harekette etkin bir birlik sağladı. Bu grup burjuvazi idi; fikirleri de, filozoflar ve iktisatçıların ifade kazandırdığı, farmasonluğun yaydığı ve gayri resmi birlikler içinde gelişen klasik liberalizmin fikirleriydi. Bu açıdan bakıldığında, filozoflar haklı olarak Devrim'den sorumlu tutulabilirler.”* Hobsbawm, devrimin filozoflar olmaksızın da gerçekleşebileceğine değinir. Hobsbawm ancak eski bir rejimin yıkılması ve yerine etkin ve hızlı bir biçimde yenisinin konmasındaki en büyük farkı da onların yarattığını belirtir. O dönem Fransasını barut fiçisine benzeten Hobsbawm, Fransa'yı patlatan kıvılcımlardan birinin feodal tepki olduğuna dikkat çekmektedir. Elbette bu feodal tepkinin yanı sıra devrimi önceleyen belli başlı birkaç temel gerekçe daha sayılabilir.

George Rude *Fransız Devrimi* adlı kitabında (2015, s. 12) Fransa'yı, 1789'da ortaya çıkmaya başlayan dramatik olaylardan önce bir piramit gibi düşünebileceğimizden bahseder. Tepe noktada saray (court) ve aristokrasi, orta bölümde orta sınıf yani burjuvazi tabanda ise köylüler, şehirli esnaf ve zanaatkarların bulunduğu alt sınıf. Bu sınıflaşmanın yeni bir şey olmadığını belirten Rude, Fransa'da devrimin patlak vermesinin temelinde bu olağan olarak görülen yapılaşmanın çoktandır birbirine karışmış olduğundan, üst sınıf hariç her kesimi rahatsız edecek derecede biriken bir öfkeden söz etmektedir. Fransa'da asiller ikiye ayrılmaktadır. Birincisi geleneksel *kılıç/şövalye* asilleri (noblesse d'epee) ikincisi ise eski varlıklı burjuvaların XVII. yüzyıldan itibaren krallık bürokrasisinin gelirlerini ve kurumlarını elde ettiği asilliktir (noblesse de robe). Bu durum aristokratlara idareci, devlet memuru olma ve parlamentoya girme yolunu açmıştır. Bu grup bölünmüş hükümetler zamanında bir konsey oluşturarak 1650'lerin başındaki Fronde iç savaşında yıkıcı faaliyetlerde bulunan eski asilleri bazı konumlardan dışlamışlardır. Eski asiller küskünlerdir fakat büyük arazi sahibi olduklarından malikane

sahibi eski senyör haklarını kullanarak ordudaki üst düzey görevlerine devam ederler. Üstelik bu görevlerin yanında **“avlanma hakkını; değirmen, fırın, şarap imalathanesi sahibi olma (banalités) gibi tekel haklarını ve bunların da ötesinde köylülerden feodal kira ve hizmet alma haklarını kullanmayı sürdürdüler. Ayrıca, asaletlerinin kökeni ne olursa olsun, Fransız asiller sınıfı bütün olarak, doğrudan ödenen ver giden muaf tutulmuştu. Temel ve ağır vergilerden her zaman kaçınmışlardı.”** Hobsbawm’ın bahsettiği feodal öfkenin temellerinde de bu gerekçeler yatmaktadır. Ne var ki soyluların da kendi içinde yaşadığı sorunlar ve şiddetle savundukları bazı hakların kendince gerekçeleri vardır. Bu yüzden aristokrasi ve orta sınıfla yaşanan çıkar çatışmaları da oldukça yüksektir. Hobsbawm’a göre (2003, s. 67) soylular doğuştan savaşçı olduğu, ticaret yapma ya da meslek icra etmekten resmi olarak men edildikleri için malikanelerin gelirlerine, soylular arası evliliğe, mahkeme ücretlerine, hediye ve arpalıklara bağımlıdır. Soyluluk konumunun getirdiği yükümlülükler hızla artarken gelirlerinin düşmesi ticaretle zenginleşen burjuvazi ile aralarındaki gerilimi giderek daha da artırır. Burjuvazi bir yandan sermaye sahibi olurken bir yandan da devlet kademelerinden aristokratların getirdiği sınırlamalar yüzünden dışlanmaktadır. Rude’a göre (2015, s. 16) bunun en net örneklerinden biri 1781 yılında çıkarılan *Ordu Yasası* (Loi Segur)’dır. Bu yasaya göre yüzbaşı olabilmek için bile en az dört nesil gerisinden asalet unvanına sahip olmak gerekmektedir. 1789 yılına gelindiğinde bu kural yalnızca ordu değil kilise ve idari görevler için de gereklilik olmuştur. Paradoksal biçimde, Jacques Godechot **’nun** (2015, s. 16) belirttiği gibi, **“Fransız burjuvazisi çoğaldıkça, zenginleştikçe, daha iyi eğitim aldıkça kamu idaresinde kendilerine ayrılan görev alanları daraltılmıştı.”**

*Alt sınıf* ya da köylüler de aristokrasi ve orta sınıf arasındaki gerilimin altında ezilmektedir. Köylüler Fransa’nın %80’ini oluşturmalarına rağmen yoksulluk ve ağır vergilerden oldukça şikayetçidirler. Bunun temelinde de Fransa’da birçok ülkenin aksine köylünün toprak sahibi olabilme gibi bir hakkının olması yatmaktadır. Alexis de Tocqueville *Eski Rejim ve Devrim* adlı kitabında (1995, s. 63) XVIII. yüzyılın sonunda Almanya’nın hiçbir bölgesinde serfliğin henüz kalkmadığını, serflerin kendi buldukları konumu hiçbir şekilde değiştiremediklerini, efendileri izin vermediği sürece evlenemediklerini belirtir. Oysa Fransa’da durum o yıllarda bambaşkadır. Tocqueville’e göre köylü dilediği gibi istediği yere gidip geliyor, pazarlık ediyor, satıyor ve satın

alıyordu. Serfliğin bitmesi üzerinden öyle uzun yıllar geçmiştir ki bu geleneğin hangi yıllarda terk edildiği bile unutulmuştur. Ne var ki köylüler toprak sahibi olsalar da yaşadıkları sıkıntılar sadece kısıtlanmakla ilgili değildir.

*Köylüler küçük toprak sahipleri, yoksul kiracılar ve kulübede yaşayanlar; zenginleşen toprak sahipleri ve daha zengin köylülerin fırsatları kollayarak arazi kapatma, köylülerin geleneksel hakları olan başak toplama ve hayvan otlatma gibi haklarını zor kullanıp ele geçirerek kârlarını artırmaları yüzünden daha da büyük haksızlıklara uğradılar. Genel hoş- nutsuzların en önemli nedenlerinden biri de (asil ya da burjuva kökenli) büyük toprak sahiplerinin toprağa dayalı eski imtiyazlarını yeniden gündeme sokarak köylülerinden aldıkları vergilere ek yeni yükümlülükler getirmeleri olmuştu. Köylüler (ya da en azından içlerinden çoğu) bunları, 1789 tarihli “şikâyet defterleri”nde (cahiers de doléances) dile getirerek feodalitenin geri dönüşünden söz etmişlerdi. (Rude, 2015, s. 18)*

Eric Hobsbawm’a göre (2003, s. 68) Fransız Devrimi’ni önceleyen gerekçelerden biri de Fransa’nın Amerikan Bağımsızlık savaşına karışmış olmasıdır. Fransa İngiltere’ye karşı mali iflas pahasına zafer kazanmıştır. **“1788’de saray harcamaları, toplamın içinde ancak yüzde 6’lık bir yer tutuyordu. Savaş, donanma ve diplomasi, harcamaların dörtte birini, mevcut borç faizleriyle yarısını oluşturuyordu. Savaş ve borç Amerikan savaşı ile neden olduğu borçlar monarşinin belini büktü.”** Hobsbawm, Fransa mutlak monarşisinin devrim öncesi yapmaya çalıştığı bazı reformların başarısızlığından da bahsetmektedir. Birçok kaynakta olduğu gibi o da XVI. Louis dönemi maliye bakanı/müfettişi Anne Robert Jacques Turgot’un reformlarından bahsetmektedir. Toprağın daha etkin biçimde işletilmesinden, serbest girişim ve ticaret olanaklarının artırılmasından yana olan bakan aynı zamanda orta sınıfın ve köylülerin de saygısını kazanmıştır. Turgot aynı zamanda toplumsal eşitsizliklerin kaldırılmasından ve adaletli bir vergilendirmeden de yanadır. Ne var ki ruhban sınıfı ve aristokratların baskılarıyla görevinden olması uzun sürmemiştir. Hobsbawm’a göre bu başarısızlığın sonuçları monarşi için çok daha kötü hale gelmiştir. Burjuva güçlerinin rehavete kapılmayacak kadar dinç olduğunu belirten Hobsbawm, artık onların aydınlanmış monarşilerden yüz çevirerek umutlarını halka ya da ulusa bağladıklarını belirtir. Fransız Devrimi’nin gerçekleşmesi birçok yazara göre tarihte kimsenin kolayca tahmin edemeyeceği ölçüde derin izler bırakacak dalgalar şeklinde gerçekleşmiştir. Çokça

çatışmalı, kanlı ve çetin gerçekleşen olaylar dizisi sonunda monarşinin yıkılmasıyla sonuçlanmıştır. Devrimi başlatan olaylardan biri şu anda bile Fransa’da ulusal bayram olarak kutlanan 14 Temmuz 1789 Bastille hapishanesi baskını olarak görülebilir. Baskın sırasında hapishanede toplamda 7 mahkum bulunmasına rağmen buraya yapılan saldırı monarşinin ikonik bir sembolü olması açısından çok önemlidir. **“Devrim zamanlarında hiçbir şey simgelerin yıkılmasından daha etkili değildir.”** (Hobsbawm, 2003, s. 72) Diğeri ise yine 1789’da yazılan ve 1791 yılında oluşturulacak olan Fransız anayasasına önsöz olarak da eklenen *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi* olarak öne çıkmaktadır. Bu bildiri harfiyen uygulanmasa da tüm dünyada ses getirmiştir. Yıkılan monarşi, feodalitenin çözülmesi, kilisenin topraklarının millileştirilmesi, burjuvaların yükselişi, alt sınıfların kazandığı yurttaşlık hakları ve endüstrileşmenin önünün açılması Fransız Devrimi’nden yaklaşık elli yıl sonra fotoğrafın yine bu coğrafyada icat edilmesinden yaygınlaşmasına ve de endüstrileşmesine kadar birçok gerekçenin de ipuçlarını verir.

Bu gelişmeler aynı zamanda fotoğrafın icat edilmesine öncülük eden bireyselliğin ve özgürlüğün farkına varmaya başlayan modern öznenin de ilk adımlarını çağrıştırmaktadır. Kilisenin, kralların ve soyluların baskısından kurtulan modern insan okuma yazmayla bilinçlenmeye başlarken bilimsel gelişmelerle teknolojiyi ve teknik görüntüleri gerçeklikle özdeşleştirmiştir. Görüntüler ve metinler aracılığıyla hem kendini var etmek ve hem de onları bir bilgi/gerçeklik aracı olarak görmek bu özgürleşme halinin bir yansımasıdır. Teoloji ve metafizik içermeyen, sadece fiziksel ve maddi dünyanın gerçeklerine dayanan bir düşünce sistemi olan *pozitivizmin* (Cevizci, 1999, s. 707) fotoğrafla hemen hemen aynı süreçte şekillenmesi hiç de tesadüfi değildir. Pozitivizmin kurucusu sayılan Comte, *Pozitif Felsefe Dersleri* adlı metninde (1967, s. 221) pozitif felsefenin en esaslı özelliğinin bütün olayları değişmez tabii kanunlara bağlı sayması olarak açıklamaktadır. En nitelikli pozitif açıklamalarda bile olayları doğuran nedenler üzerinde durulmaması gerektiğini savunan Comte, pozitivizmin amacının olayların hangi koşullar altında meydana geldiklerinin incelenmesi ve onların tabii benzerliklerine ve art arda gelişlerine göre birbirlerine bağlanması olarak açıklar. Comte’nin neredeyse her cümlesinde insan bireyselliğine, deneyselliğe, bilime olan vurgusu ve metafizik olana mesafesi kolayca anlaşılır:

*Pozitif çağda insan zekası, mutlağı bulmanın ne kadar imkansız olduğunu anlamıştır. Evrenin nereden gelip, nereye gittiğini, olayların iç sebeplerini aramaktan vaz geçer. Muhakeme (raisonnement) ve gözlemler yardımıyla onların gerçek kanunlarını yani değişmez devamlılık ve benzerlik münasebetlerini bulmaya çalışır. Böylece olayların açıklanması gerçek sınırları içine oturtulmuş olur. Yani çeşitli özel olaylarla bir takım genel olaylar arasında bir bağlılık kurulur. Bilim ilerledikçe bu genel olayların sayısı azalır. (Comte, 1967, s. 218)*

Ne var ki bu görüş ilerleyen yıllarda bir toplum mühendisliğine dönüşecek; okuma-yazmanın yaygınlaşması, teknik görüntülerin gerçeklikle ilişkilendirilmesi, bilgiye ve bilimselliğe atfedilen önemle birlikte fotoğraf aracılığıyla yapılacak manipülasyonların da önünü açacak hale gelecektir. Modern özneyi ya da bireyi yeni bir inşa biçiminin yansıması olan *gözlemci* kavramıyla açıklamaya çalışan Jonathan Crary'nin *Gözlemcinin Teknikleri* metninde (2015, s. 27) dikkat çektiği, XIX. yüzyılda beliren yeni özne elbette Foucault'un *Hapishanenin Doğuşu* eserinde (1992) ortaya koyduğu gibi ***“bireyler eski iktidar rejimlerinden, tarım ve el sanatları üretiminden ve büyük aile düzenlerinden uzaklaştıkça, görelî olarak serbest dolaşan bu özneler topluluğu denetim altına almak ve düzene sokmak için merkezi olmayan yeni düzenlemeler icat eden”*** (Crary, 2015, s. 27) iktidarın bir parçasıdır. Foucault'un aynı eserinde bilgi ve iktidar arasında kurduğu ilişki oldukça önemlidir. Moderniteyle birlikte fotoğrafın da bir bilgi aracı olarak görüldüğü gerçeği göz önüne alındığında modern bir icat olan fotoğrafın manipülasyondan bağımsız olarak düşünülmesi imkasızlaşmaktadır.

*Belki de, bilginin ancak iktidar ilişkilerinin askıya alındığı yerde olacağını ve bilginin ancak onun emirlerinin, taleplerinin ve çıkarlarının dışında gelişebileceğini düşündüren koskoca bir gelenekten vaz geçmek gerekmektedir. Daha çok iktidarın bilgi ürettiğini (ve bunu yalnızca bilgiyi yararlandığı için teşvik ederek veyahut da yararlı olduğu için uygulayarak yapmadığını), iktidar ve bilginin birbirlerini doğrudan içerdiklerini; bağlantılı bir bilgi alanı oluşturmadan iktidar ilişkisi olamayacağını, ne de aynı zamanda iktidar ilişkilerini var saymayan ve oluşturmayan bir bilginin ve bilgi alanının olamayacağını kabul etmek gerekir. (Foucault, 1992, s. 33)*

Foucault 1971 yılında Noam Chomsky ile insan doğası üzerine yaptığı tartışmada da benzer ifadeler kullanmaktadır. *İnsan Doğası İktidara Karşı Adalet* (2012) başlığıyla metin haline gelen tartışmada Foucault, özne ve hakikat arasındaki

ilişkiye şüpheyile yaklaşırken modern bireyin de yeniden konumlandırılması gerektiğini savunmaktadır.

*Peki ya özneyle hakikatin ilişkisini anlamak bir bilgi efektinden ibaretse? Ya kavrayış "özneye tabi olmayan" karmaşık, çoğul, bireysel-olmayan bir formasyon, hakikat efektleri üreten bir formasyon ise? O zaman bilim tarihinin olumsuzlaştırdığı bütün bu boyutu olumlu biçimde ortaya koymak; kolektif bir pratik olarak bilginin üretken kapasitesini analiz etmek ve bunun sonucu olarak da bireyleri ve bireylerin "bilgi" sini verili bir anda kaydedilip tarif edilebilecek belli kurallara göre işleyen bir bilginin gelişimi içinde yeniden konumlandırmak gerekir. (Chomsky&Foucault, 2012, s. 22)*

Foucault'un iktidar kavramının doğru anlaşılması çok önemlidir. Çalışmalarının yanlış anlaşıldığından yakındığı, "İçinde bulunduğumuz sisteme mahkum değiliz" söyleşisinde (www.youtube.com, 2019) iktidarı, toplumu zararlı bir şekilde etkileyen, sürekli ağını genişleten ve bireyleri kendi ağına hapsederek boğan bir kavram olarak kullanmadığını belirten Foucault'a göre iktidar: **"İlişkilerdir! Öyle ki bu ilişkide bulunanlardan biri diğerinin davranışı yönlendirmektedir, hatta belirlemektedir."** Bu ifadeler bir sonraki bölümde fotoğraf ve manipülasyon arasında kurulacak ilişkiler ağını doğru kavrayabilmek adına çok güçlü ipuçları barındırmaktadır.

## 4. FOTOĞRAF MAKİNESİNİN İCADI VE GERÇEKLİĞİN YÖNLENDİRİLMESİ

### 4.1. Camera Obscura, Dönüşen Özne ve “Fotoğraf”ın İcadı

Fotoğraf makinesinin icadı ve fotoğrafın icadı birbirlerinden farklı kavramlardır. Bu yüzden kavramların birbirlerinden ayrıştırılması, tarihsel, yapısal ve toplumsal koşulları itibarıyla doğru konumlandırılmaları gerekmektedir. Öncelikle günümüzde fotoğraf makinesi olarak kullanılan cihazın *camera obscura* adıyla bilinen ve icadı M.Ö'ye dayanan bir düzeneğe benzerlikler gösterdiği doğrudur. ‘Camera obscura’ kelime anlamı olarak ‘karanlık oda’ anlamına gelir. En basit haliyle dışarıda gün ışığı alan cisimlerin, içeride bir kağıt ya da başka bir beyaz cisim üzerinde temsil edildiği herhangi karanlık bir yer olarak ifade edilebilir. (Kofman, 2015, s. 98) Ne var ki bu bir cihazdan ziyade bir oda, bir kutu ya da tanımdaki gibi karanlık bir yerdir. Ayrıca bu düzeneğe görüntüleri kaydedememektedir. Bu yüzden fotoğraf makinesinin icadını doğrudan camera obscura ile ilişkilendirmek anakronik bir hataya sebep olur. Ayrıca camera obscuranın seneler içinde işlevi, konumu ve ona olan bakış önemli değişikliklere uğramıştır. Camera obscuranın yüzyıllar içerisinde biçimsel işleyişinin sabit kaldığını ancak aygıtın sosyal ve söylemsel alandaki işlevinin ciddi bir dönüşüme uğradığını belirten Jonathan Crary, XIX. yüzyıl paradigmasının kaderini bu değişimlerin bir kanıtı olarak sunar: **“Bir önceki yüzyılda bir hakikat yuvası addedilen aynı cihaz, Marx, Bergson, Freud ve başka düşünürlerin metinlerinde artık hakikati gizleyen, ters yüz eden ve mitselleştiren usüllerin ve güçlerin modeli haline gelmiştir”** (2015, s. 20). Fotoğrafın icadından sonra bu düzeneğin ürettiği gerçekliğin bu yaklaşımla olan ilgisi göz ardı edilemeyecek kadar fazladır.

Fotoğraf makinesi, camera obscuranın içine yansıyan görüntüleri hapsedebilmeye aracılık eden ve onu baskıya aktarabilen bir aygıttır. Bu kaydetme ve sunma yöntemlerinin moderniteyle birlikte gerçekleştiği göz önüne alındığında fotoğraf makinesi denen cihazı *modern fotoğraf makinesi* olarak yorumlamak mümkündür. Elbette fotoğraf makinesine modern demeye gerek yoktur ancak bu yaklaşım onun camera obscurayla olan temel farkını ortaya koymak adına önemli bir ayrımdır. Ayrıca bu tarz bir makinenin ürettiği çıktılar/baskılar/sonuçlar *fotoğraf* olarak

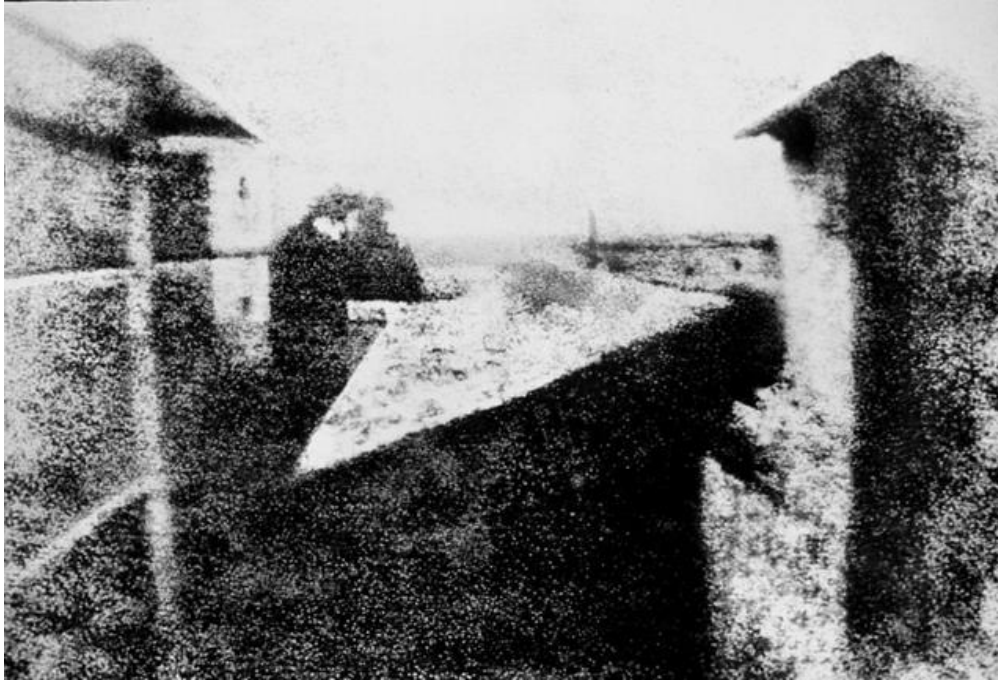
değerlendirilmektedir ki fotoğrafın kelime kökenine bakıldığında karşılaşılan anlam, zaten onun yaptığı kayıt eylemiyle doğrudan ilişkilidir: “*Yunanca ışık anlamındaki phos, photos ve yazmak anlamındaki graphein’den gelen fotoğraf objelerin görüntüsünü ışık etkisiyle üretme ve bazı maddeler üzerinde sabitleme sanatıdır.*” (2010, Bellone, s. 10)

*Fotoğrafın icadı* kavramı ise onun kitleleşmesine yatkın doğasına ve tüketici kitlesinin çoktan üretildiği bir tarihselliğe/toplumsallığa işaret eder. Bu bağlamda fotoğrafı hem bilimin, kimyanın ve teknolojinin bir araya gelmesiyle oluşan hem de moderniteyle birlikte küreselmeye başlayan toplumların ve değişen özne kavramının bir sonucu olan modern bir XIX. yüzyıl icadı olarak ifade etmek uygun olacaktır. Flusser’in (s. 7) tarihteki ikinci kırılma olarak ele aldığı *teknik görüntülerin icadı* kavramı, fotoğrafın doğasına içkin olan tüm kavramların tarihselliğine önemli bir göndermedir. Ne var ki bu teknik görüntüler sayesinde fotoğrafın icat edilmiş bir kavram olduğunu ifade etmek aynı zamanda onunla birlikte yükselen gözetim, denetim, sınıflandırma, türçülük, ırkçılık ve sömürgecilik gibi kavramlarla olan ilişkisini de kabullenmeyi gerekli kılar. Bu kavramların birçoğunun fotoğrafla birlikte başladığını iddia etmek tarihsel olarak kusurludur ancak fotoğrafın bu toplumsal hareketlere hizmet ettiği de inkar edilemez bir gerçektir. Alan Sekula’nın *The Body and The Archive (Beden ve Arşiv)* makalesi (1986), fotoğrafın tam da bu kuşatıcı, arşivleme yöntemiyle insanları sınıflandıran ve ehlileştirme kaygısına aracılık eden yönlerine dikkat çeker. Oysaki fotoğrafın icat edildiği ilk yıllar resimle ilgili teknik uğraşların azalacağı ve artık sanatın hayat içine karışabileceğine dair umut vaat eden bir disiplin olduğunu düşünenlerin sayısı hiç de az değildir.

Teknik anlamda fotoğraf denilince akıllara sayısız isim gelebilir ancak gelen ilk isim *-bildiğimiz kadarıyla-* görüntüyü kaydetmeyi ilk başaran Joseph Nicephore Niépce’dir. Daha sonra akla gelen isimler ise kendine has baskı teknikleri bulunan Louis Jacques Mande Daguerre ve William Henry Fox Talbot’dır. Bu isimler yalnızca fotoğrafın gelişimine katkı sağlamamış aynı zamanda fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisine ve -istemedi de olsa- manipülasyona açık yanlarına da işaret etmişlerdir. Kaja Silverman *Fotoğrafın Tarihi ya da Bir Analoji Mucizesi* adlı metninde (2019, s. 27) ne

olursa olsun asıl övgünün ilk fotoğrafik görüntüyü oluşturmayı başaran kişi Joseph Nicephore Niépce'ye verilmesi gerektiğini belirtir. Sanat tarihçisi ve eleştiri kuramcısı olan Silverman'ın, Niépce'nin hakkını teslim ettiği cümleler aynı zamanda ilk görüntüyü üretebilmenin ne kadar çetrefilli işlemlerin bir araya gelmesinin bir sonucu olduğunu da göstermektedir. Bu cümleler, bu icadın neden Batı'da şekillendiğini anlatmasının yanı sıra bilim, teknoloji ve toplumsallığın nasıl bir arada ilerlediğinin de iyi bir özetidir:

*1839 yılında Louis-Jacques-Mande Daguerre ve William Henry Fox Talbot tarafından ortaya çıkarılmış iki fotoğrafik işlem, daha önce yapılan birtakım kimyasal deneyler ve buluşlar üzerine kuruludur. Bunlar üzerine yapılacak en üstüncörü araştırmada bile, Angelo Sala'nın 1614 yılında gümüş nitratın güneşe tutulduğunda karardığını bulması, Heinrich Schulze'un 1724 yılında bu kararmanın bir görüntü yaratmak için kullanabileceğini fark etmesi, Thomas Wedgwood'un on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru bunu gerçekleştirme çabaları ve John Herschel'in 1819 yılında hiposülfidlerin indirgenmemiş gümüş tuzlarını eritebildiğini tespit ederek fotoğrafik bir saptayıcı olan "hipo"nun bulunmasına yol açması yer alacaktır. Bununla birlikte, en yüksek mertebe, kimyasal deneyleri ilk fotoğrafik görüntüyle sonuçlanan Joseph Nicephore Niépce'ye verilmelidir.*



**Görsel 1:** Joseph Nicéphore Niépce / *Tarihte Bilinen İlk Fotoğraf* 1826-27 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

Bellone'nin (2010, s. 20) aktardığına göre Niépce ilk görüntüyü kaydettikten sonra bazı ailevi problemlerden dolayı icadının üzerine çok fazla düşemez ve bir süredir tanıdığı Daguerre ile yöntemini paylaşmaya karar verir. Fotoğrafik görüntü sırrını paylaştıktan dört yıl sonra ölen Niépce'nin ardından Daguerre **“1835'te iyot buharına tutulan ve birkaç dakika da karanlık odada bekletilen gümüş bir levhanın önce hiçbir görüntü vermediğini ama bu levhaya cıva buharları tutulduğunda görüntünün ortaya çıktığını keşfeder.”** Gizli görüntünün varlığını anlayan Daguerre iki yıl sonra ortaya çıkan görüntüyü sodyum hiposülfid banyosunda tespit etmeyi de başarmıştır. Nitekim 1839 yılında Fransız hükümeti Daguerre'e altı bin franklık ve Niépce'nin varislerine de dört bin franklık bir ödeme yaparak icadın sırlarının bütün dünyaya verilmesini sağlar. Daguerre tekniğini *Daguerreotype* olarak adlandırır. Ne var ki bu teknik hem çok pahalı hem de zahmetlidir. Gümüş levhalar üzerine alınan bu baskı tipinden yalnızca bir kopya alınabildiği gibi fotoğrafın pozlama süresi de çok uzun sürmektedir. Dolayısıyla bu teknikle hareketli bir cisim elde etmek oldukça zor, net bir portre elde etmek ise meşakkatlidir. Daguerre'nin 1838 yılında Temple Bulvarı'nda çektiği ilk insan fotoğrafı (Görsel: 2) kamerasının pozlama süresinin ne kadar uzun olduğunu göstermek adına önemli bir kayıttır. Görüntüde Temple Bulvarı'nda hareket eden onca insan ve at arabasının arasından yalnızca ayakkabısını boyatmak için sabit duran bir figür görülmektedir. Bu görüntü tarihteki ilk insan fotoğrafı olmasının yanı sıra fotoğrafın pozlama süresi aracılığıyla gerçekliği yönlendirebilen bir aygıt olduğunu da kanıtlar niteliktedir.



**Görsel 2:** Louis-Jacques-Mandé Daguerre / *Temple Bulvarı* / 1838 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

Fotoğrafın öncülerinden sayılan bir diğer isim William Henry Fox, Talbot ailesinin tek çocuğu olan iyi eğitilmiş bir İngilizdir. Talbot, milletvekili olmasının yanı sıra bir bilim insanı ve dil bilimcidir. Teknik olarak resim yapmaya çok da yetenekli olmayan mucidin doğa manzaralarından eskizler almak için camera lucida kullandığı bilinmektedir. Camera lucida **“Camera obscuradan farklı olarak güçlü bir ışık kaynağı gerekmeksizin bir görüntüyü yüzeye yansıtılabilmek için gövdesinin ucuna bir prizma takılı olan taşınabilir alet”**tir. (2015, Hacking, s. 19) Talbot’un fotoğrafa yaptığı en büyük katkılardan biri Calotype/Talbotype baskı çeşididir. Bu teknik fotoğrafın kağıt üzerine basılabilmesini ve pozitif kopyalar alınarak fotoğrafın çoğaltılabilir olmasını sağlamıştır. Ayrıca bu teknik, pozlama süresinin kısaltılmasının da önünü açmıştı. **“Kağıdını gümüş-nitrat ve potasyum-iyodürle duyarlaştırarak, kullanmadan önce asetik asit, gümüş nitrat ve galik asit eriyiğiyle nemlendirerek, yalnızca gizli bir görüntü oluştuğunda onu camera obscuradan çıkarıp sonra gallik-gümüş-nitrat eriyinde yıkayarak pozlama sürelerini önemli ölçüde, bazen otuz saniyeye kadar kısa sürede indirdi. Yeni gelişmiş bu işleme ‘kalotip’ adını verdi.”** (Silverman, 2019, s. 83)

Talbot’ın fotoğrafa yaptığı diğer bir önemli katkı ise 1844’ten 1846’ya kadar altı fasikül halinde yayımlanan *Doğanın Kalemi* adlı kitabıdır (2010). Bu yapıtta fotoğrafın doğrudan *Doğanın Kalemi* olarak isimlendirilmesi gelecek yıllarda fotoğrafın ‘gerçeklik’,

'doğruluk', 'bilgi' ve 'taklit' başlıklarında yapılacak tartışmalarda epey etkili olmuştur. Talbot'ın birçok fotoğraf örneği de kullandığı bu öncü kitapta, onun neden bu eseri böyle isimlendirdiğine dair önemli ipuçları vardır. Bunlardan biri fotoğraf makinesinin birebir kaydetme gücünü vurgulayan **"Aygıt gördüğü her şeyi kaydeder ve Belvere Apollo'su da olsa bir baca temizleyicisi de olsa gördüğü her şeyi aynı tarafsızlıkla betimler."** ifadesidir. Diğeri ise gerçeklik, doğru ve mimesis (nitelikli taklit) kavramlarına vurgu yaptığı **"Fotoğrafik sanatın keşfinin bir avantajı, resimlerimize, temsilin doğruluğuna ve gerçekliğine katkıda bulunan ancak hiçbir sanatçının doğadan, aslına sadık kalarak kopyalamaya zahmet etmeyeceği çok sayıda küçük ayrıntıyı resimlerimize dahil etmemize olanak sağlaması olacaktır"** cümlesidir. (Talbot, 2010, s. 18-41) Talbot baskı teknikleri yardımıyla fotoğrafın endüstrileşmesinin de önünü açmıştır. Bir zaman sonra stüdyo ve fotoğrafçı sayısının artması fotoğrafı arzulayan kitlenin de çoğalmasına zemin hazırlamıştır. Talbot kitabında fotoğrafın sanatsal bir faaliyet olduğunu vurgulayan birçok ifade kullanmıştır. Ayrıca fotoğrafın pozlama süresini düşürmesi ve fotoğraf için kullandığı 'gerçeklik' ve 'doğru' gibi kavramların bilime olan inancı giderek arttırdığı süreçte fotoğraf makinesinin bilimsel bir aygıt olarak kullanılmasını destekleyici gerekçelerdir. Talbot baskı tekniğini İngiltere'de bulup kitabını orada yayınlamış olsa da teknolojik gelişmelerin artması ve seyahatin kolaylaşması bu tekniklerin çabucak yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır. Turizmin bu dönemde sektörel ve endüstriyel hale gelmesi tesadüfi değildir.

*Paris merkezli "Goupil et Cie" firması, Avrupa'nın en önemli başkentlerinin yanı sıra New York'ta açtıkları ofisleriyle ve ellerindeki üç binden fazla baskıya sahip katalogla 1840'ların sonunda bir sektör devi haline gelmişti. Firma 1840-42 yılları arasında Dagerotip Seyahatleri: Dünyanın en inanılmaz manzaraları ve Anıtları adlı çalışmayı yayınladı. 1860'a gelindiğinde Goupil firmanın içinde kendi fotoğraf baskı ünitesini kurmuştu. Fransız yazar Francis Wey'in deyişiyle Blanquart-Evrard "fotoğrafın Gutenberg'iydi." Onun Fransa'nın Lille kenti yakınlarında kurduğu şirket, fotoğrafçılığın gerçek anlamda endüstrileşmesi yönündeki ilk adımlardan biriydi. (Hacking, 2015, s. 71)*

Elbette bu tarihsel süreç fotoğrafın bir bilgi aracı olarak algılanmaya başlamasının da ipuçlarını sunmaktadır. Fotoğraf makinesinin bir bilgi üretme aracı olarak kabul görmesi onun aynı zamanda algı ve güç üretebilen bir makineye

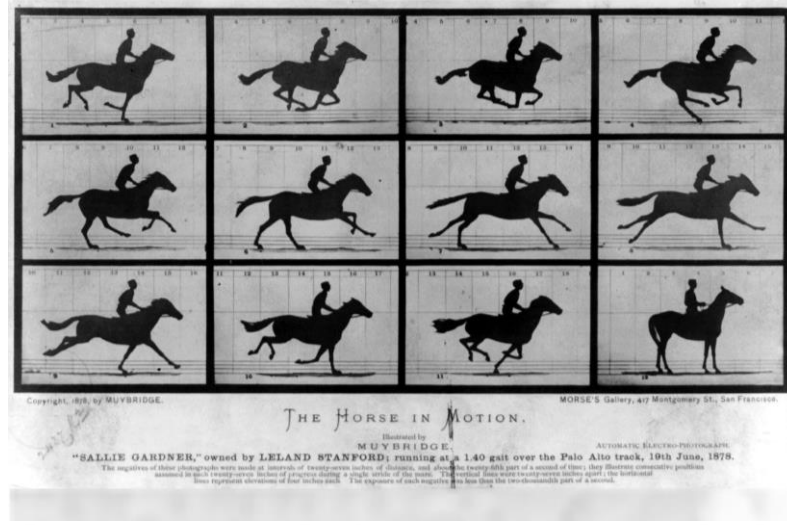
dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Gazeteler, kitaplar ve ansiklopedilerin artık fotoğraflarla birlikte basılmaya başlandığı düşünüldüğünde matbaanın fotoğraf ile olan yakın ilişkisi bir kez daha ön plana çıkmaktadır. Talbot'un ölümünden birkaç yıl sonra kitabının matbaadan basılmaya başlaması bunun bir göstergesidir. 1869 yılında yayına başlayan haftalık illüstrasyonlu *Nature* dergisi 1890'lara gelindiğinde görsel olarak çoktan fotoğraf kullanmaya başlamıştır. Onun öncesinde ise 1872 yılında Darwin'in *İnsan ve Hayvanlarda Beden Dili* adlı kitabında Amand Duchene ve O. G. Rejlander'in çektiği fotoğraflara yer verilmiştir. (Hacking, 2015, s. 21-140) Fotoğrafın bilimsel deneylerde/çalışmalarda kullanılması kitlelerin akıllarındaki fotoğraf ve gerçeklik bağının oluşmasındaki en temel faktörlerden biri olarak görülebilir.

#### 4.2. Fotoğrafın “Öteki” Yüzü: Bilim

Fotoğrafın bilimle ilişkilendirilmesi kaçınılmaz olan bir tarihselliğin sonucudur. Daha önceki bölümlerde bahsedilen dünya çapında yaşanan bilimsel gelişmeler, buluşlar ve icatlar ülkeler arasındaki mesafelerin giderek daha kolay ve çabuk şekilde aşılmasını sağlarken modern insanın giderek daha dünyevi bir bakış açısına meyiletmesine de zemin hazırlamıştır. Tüm bunların sonucunda belirginleşen insan profili artık gerçeği kutsal mekanlardan ya da kişilerden ziyade bilimlerde ya da bilimlerin onlara aktaracağı bilgilerde aramaktadır. Fotoğrafın kanıt niteliğini ve gerçeklikle kurduğu ilişkiyi yansıtmayı başaran ilk fotoğrafçılardan biri Muybridge olmuştur. 1878 yılında dört nala koşan atların fotoğrafını çeken İngiliz fotoğrafçı (Görsel: 3)<sup>6</sup> daha önce ressamların atları tasvir ederken ıskaladığı bir gerçeği ortaya çıkarmıştır. O dönemde atların dört nala koşarken tüm ayaklarının havaya kalkıp kalkmadığı merak edilirken sanatçı çektiği fotoğraflar aracılığıyla bunun mümkün olduğunu ispatlamıştır. Fotoğraf makinesi gözün yakalayamadığı keskinlikte bir anı yakaladığı için hem bilimsel bir aygıt övgüsü kazanmış hem de ressamların yıllardır fark edemediği bir gerçeği gözler önüne sererek onların yaptıkları işin bir adım daha önüne geçmiştir.

---

<sup>6</sup> Bu bölümde kullanılan görsellerin tamamı kaynakçada belirtilen J. Hacking'in derlediği *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* adlı kitaptan alınmıştır.



**Görsel 3:** Eadweard Muybridge / *Atlar* / 1878 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

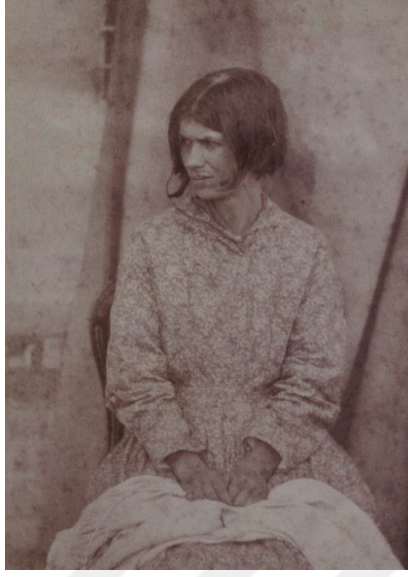
Uzun yıllar sonra yanlış bilinen bir gerçeğin doğrulanmasına yarayan bu fotoğrafın çekildikten çok uzun yıllar sonra bir başka sanatsal olayda daha kanıt rolü oynaması çok ilginçtir. Arthur C. Danto *Çıplak Gerçek* adlı makalesinde (2018, s. 348) Alexander Melamid adlı sanatçının Ardeche (Chauvet) Mağarasındaki duvar resimlerinin sahte olduğuna dair bir iddiasına yer verir. Ardeche Mağarası 1994 yılında tesadüfen bulunmuştur. Yapılan testlere göre dünyanın en eski hareketli hayvan resimleri bu mağarada bulunmaktadır. Ne var ki Melamid fotoğraftan önce hiç kimsenin hareket halindeki hayvanların nasıl resmedilmesi gerektiğini bilmediğinden yola çıkarak bu mağaradaki resimlerin (fotoğrafın icadından sonra) birileri tarafından oraya sonradan resmedildiği sonucuna ulaşmıştır. Alexander Melamid'in iddiası gerçek olabilir ya da tarih öncesi insanlar gerçekliği kendileri yorumladıkları için o figürleri oraya tüm ayakları havada olarak yansıtmış olabilirler. Burada tartışılması gereken asıl sorun o gerçekliğin üretilme ve lanse edilme biçimidir.

Fotoğraflar aracılığıyla bilgi edinmeyi/aktarmayı, gerçekleri araştırmayı ya da ortaya koymayı hedefleyen bilimler Muybridge'inki kadar sıradan değildir. Giderek ayrıştırıcı, ötekileştirici ve sınıflandırıcı bir vaziyete doğru evrilen bilimler bir zaman sonra gerçeği yansıtmaktan ziyade onunla bazen çirkin bazen korkunç bir gerçeklik oluşturmak ve bunun için fotoğrafı da araç olarak kullanan bir kategoriye dönüşmüştür. Emma Sandon Birkbeck'in *Fotoğraf ve Bilim* metninde (s. 140) bilimlerin fotoğrafla

girdikleri ilişki sonrası ne kadar ötekileştirici, baskıcı ve eşitliksiz olabileceğine dair önemli ipuçları bulunmaktadır. Ayrıca 1860'lı yılların sonlarında bilimsel çalışmalarda kanıt olarak başvurulan fotoğrafların sistematikleştirilmesi için yapılan birçok başvuru bilim ve gerçeklik arasında fotoğrafın ne kadar önemli bir rol oynadığının da göstergesidir.

Birkbeck'e göre (s. 141) XIX. yüzyılın ikinci yarısı fotoğrafçılığın tıbbi amaçlarla insan bedeni araştırmalarına odaklandığı bir dönemdir. Birkbeck makalesinde, fotoğraf makinesinin modern tıpta bilgi amaçlı kullanıldığı örneklerle ve kişilere yer verir. Bunlardan biri elektroşok tedavisinin mucidi olan Guillaume-Benjamin-Amand-Duchenne'dir. Duchenne, epilepsi hastalarının, nörolojik sorunları olanların ve *akıl hastası* olarak nitelenenlerin yüz kaslarına elektrik akımı uygulayan ve aynı zamanda onları fotoğraflayan bir nörologdur. Bir zaman sonra bu çalışmalar onun 1862 yılında yayınlanan *İnsan Yüzlerinden Duygu Okumanın Mekaniği* isimli metninde illüstrasyon olarak kullanılmıştır. Birkbeck'in ismini andığı diğer bir doktor Jean-Martin-Charcot'tur. Yüz ifadelerinin insanların psikolojik durumlarının bir yansıması olduğunu kanıtlamaya çalışan nörolog histeriden muzdarip kadınların fotoğraflarını çekmektedir. Bu fotoğraflar ilerleyen yıllarda Charcot'un öğrencisi olan Sigmund Freud tarafından da kullanılacaktır.

Birkbeck'in andığı bir diğer isim 1850'lerin sonlarında İngiliz bir psikiyatrist/fotoğrafçı olan Hugh Welch Diamond'tır. Surrey Country Akıl Hastanesi'nde görev yaparken bazı kadın hastalarının fotoğraflarını çeken Diamond'a göre bu tür fotoğrafların çekilmesi hastalığın teşhisi ve tedavisinde fayda sağlayabilme potansiyeli taşımaktadır. Diamond elli beş adet çektiği bu fotoğraf serisinin çoğunun kullanım hakkını bir tıp profesörü olan John Connoly'ye devretmiştir. Jackie Higgens (2015, s. 60) Connoly'nin bu fotoğraflardan bazılarını 1858 yılında yayınlanan *Yüzlerden Akıl Hastalığını Okumak* adlı makale dizisinin taşbaskı illüstrasyonlarına temel oluşturacak şekilde kullandığını belirtir. Görsel: 4'teki portreyi No:4 adlı denemede *Melankolinin Deliliğe Dönüştüğü An* adıyla yayınlayan Connoly, Higgens'e göre bilime faydalı olabileceğine inandığı bir eylemde bulunmuştur ancak Connoly'in aksine Diamond hastaların fotoğraflarına asla sadece klinik amaçlı yaklaşmamıştır.



**Görsel 4:** Hug Welch Diamond / *Melankolinin Deliliğe Dönüştüğü An* / 1851 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

Diamond'un Londra fotoğraf derneği kurucu üyelerinden biri ve sekreteri olduğundan bahseden Higgens, onun sanat fotoğrafçılığı çevrelerine yakınlığıyla ve natürmort çalışmalarıyla bilindiğine dikkat çeker. Higgens, Diamond'un *Melankolinin Deliliğe Dönüştüğü An* fotoğrafında bile ışığıyla ve özenle hazırlanmış arka planıyla sanatsal duyarlılıklarının ipuçlarını verdiğine dikkat çeker ve ekler:

*Serideki diğer portrelerde Diamond'un işi tiyatralliğe döktüğünü ve modellerini, hastalıklarıyla ilintili bazı nesnelere birlikte tasvir ettiğini biliyoruz. Örneğin bir kadın, kendini Shakespeare'in Ophelia karakteriyle özdeşleştirmişçesine, saçlarına kondurulmuş bir taçla geçiyor kamera karşısına. Bir diğer fotoğrafta, hastalarından biri üzerinde bir haçla, adeta ulvi bir ışık huzmesiyle aydınlatıyormuşçasına karşımızda beliriveriyor.*

Higgens'in ifadelerine bakıldığında Diamond'un fotoğrafın erken dönemlerinde pek de önemli olmayan ancak günümüz perspektifinden bakıldığında bazı etik ve estetik sorunsallar yarattığı açıktır. Bu çalışmaların bazılarının 1852 yılında Kraliyet Sanat Topluluğu'nun düzenlediği halka açık ilk fotoğraf sergisinde sergilendiği de önemli bir ayrıntıdır.

Fotoğrafın bilgi/kanıt amaçlı kullanımı her ne kadar bilimsel çalışmalara ışık olsa da bir süre sonra bilim insanlarının kendi çıkarlarına/çıkarımlarına göre inandıkları görüşleri başkalarına dayatmaya, onları düzeltmeye ya da onları ıslah etme girişimlerine

dönüşmüştür. Birkbeck (s. 142) bu ıslah etme biçimlerinin birinin İngiliz bilim insanı Francis Galton'un *insan ırkının genetik olarak ıslah edilmesini* çağrıştıran *psikometri* ve *öjeni* gibi bilim dallarını kurması olarak göstermektedir. Galton, bir fotoğrafı, kağıdının üzerinde farklı ırk ve sosyal sınıflara ait birçok kişinin fotoğrafıyla birleştirerek bu görüntülerle kalıtımsal yollarla aktarılan özelliklere dayalı doğal bir hiyerarşinin var olduğunu kanıtlamak niyetindedir. Birkbeck'e göre fotoğrafı bir ıslah biçimi olarak değerlendiren diğer bir doktor ve psikolog da Havelock Ellis'dir. Suçluların doğuştan ve kalıtımsal olarak bir tür yozlaşmaya sahip olduğunu düşünen Ellis, 1890 yılında yayınlanan *The Criminal* (Suçlu) adlı çalışmasında bu *yozaşma teorisini* izah etmek için birçok mahkumun fotoğraflarını çekmiştir.

Birkbeck'in ifadeleri bu dönemin aynı zamanda bir gözetim, baskı altına alma, tanımlama veya sınıflandırma toplumuna dönüşen Avrupa'nın bunu fotoğraf aracılığıyla çok daha kolay elde etmesinin nüvelerini taşımaktadır. Birkbeck, Paris'te çalışan bir polis memuru olan Alphonse Bertillon'un fotoğrafçılık ve *antropometriyi* birleştirmesinin, insanların kimliklerini daha kolay saptadığından bahsetmektedir. ***“Antropometri, etimolojik olarak anthropos (insan) ve metria (ölçme) sözcüklerinin birleştirilmesinden meydana gelir.”*** (Yavuz, 2020, s. 61) Bu yöntem ayrıca şüphelilerin fiziksel kayıtlarını tutarak onların fiziksel görünüşlerini ve yara izi gibi spesifik beden ayrıntılarının fotoğflanmasını da içermektedir. Bilim insanlarının savlarını/teorilerini desteklemek ya da kanıtlamak için fotoğraftan faydalanmalarının önünün bu gelişmeyle açıldığını savunan Birkbeck, ilerleyen yıllarda iktidarların baskı ve kontrol mekanizmalarının değiştiğini de şu cümlelerle ifade etmektedir: ***“1890'ların sonlarına gelindiğinde, parmak izi almak kimlik saptama teknikleri arasına girmişti. Şüphelilerin yaşlanması ya da kılık değiştirmesi gibi durumlarda Bertillo'nun sistemi yetersiz kalabiliyordu. Böylece 'Bertillonaj' adıyla anılan bu ilk kimlik saptama sistemi de yerini parmak izi yöntemine bıraktı.”*** (Birkbeck, 2015, s. 147)

Bilimlerin fotoğraf aracılığıyla yapmaya çalıştığı şey bir ehlileşme biçimine işaret ederken bunu ağırlıklı olarak *öteki* kavramı üzerinden inşa ettiği görülmektedir. Fotoğraf makinesinin icadından kısa bir süre sonra kadrajlar manzaradan insana doğru çevrilmiştir. 'Hasta'lar, 'suçlu'lar veya 'engelli'ler yani toplumsal normların dışında

kalmış tüm insanlar fotoğrafın kendisinden bilgi sağlanmak, kontrol altına alınmak ya da kategorize edilmek istenen bir nesnesi haline gelmektedir. Üstelik bu durum hiçbir zaman sadece bilgi almakla kalınan masumane bir eylem olmamıştır. Bu tarihsel süreçte *ilkel* ırkların kültürleri hakkında bilgi toplamak çerçevesinde yükselen *antropoloji* yani *insanbilim* ve onun bir parçası olan *halk* ve *çizim* kelimelerinden türemiş *etnografi* dalı Avrupa’da -fotoğrafın da yardımıyla- ırkçılığın, sömürgeciliğin ve yerinden etmenin bir parçası haline gelmiştir.

Ozan Yavuz, *Antropoloji ve Fotoğraf: Yöntem ve Temsil Üzerine* isimli kitabında (2020, s. 41) *fotoğraf*, *öteki*, *antropoloji* ve *etnografi* arasındaki ilişkilerin örüntüsüne dair önemli çıkarımlarda bulunmaktadır.

*Antik Yunan’dan günümüze tarih anlatıcılığı (Herodot, MÖ 484-425), gezi notları, keşifler, doğa tarihi ve felsefe ile gelişen antropoloji ister istemez ‘öteki’nin incelenmesi üzerine şekillenmiştir. Her ne kadar antropolojinin tanımı gereği inceleme konusu bütüncül olarak insan ve kültürü olsa bile, 19. yüzyılın erken dönemlerinde antropoloji daha çok batı odaklı, İngiltere, Fransa, ABD ve Almanya’nın, ‘öteki’ olarak adlandırılan, yeni keşfedilen coğrafyalarındaki (Orta Doğu, Afrika, Endonezya, Avustralya, Kuzey ve Güney Amerika) kültürler ve topluluklara yönelik ilgisinden oluşur. Bu ilginin temelinde ise kolonyalist bakış, evrim düşüncesiyle birlikte bilimsel çalışmaların öteki üzerine yoğunlaşması, coğrafi keşifler gibi bazı nedenlerin olduğu görülebilir.*

Yavuz’a göre (s. 52) antropolojinin erken dönemlerinde fotoğraf, kolonyalist bir yaklaşımla *ötekinin* sahasına girmiştir. Bu cüreti coğrafi olarak uzak kaldığı yerleri tanımlamak olarak açıklayan Batı’nın amacı elbette sadece bilgi değildir. Yazara göre antropolojinin *ötekinin* sahasına girebilmesi kolonyalist bakış açısıyla daha da kolaylaşmıştır. Kolonyalist yaklaşımlar ‘*öteki*’yi hem politik hem de ekonomik olarak dönüştürebilmek adına antropolojiyi araç olarak kullanmıştır. XV. yüzyıldan itibaren başlayan kolonyal hareketlerin XIX. yüzyılda kamu-özel şirketler ortaklığında ve Sanayi Devrimi’nin de yardımıyla doruğa ulaştığını belirten Yavuz, bu hareketin başlıca ülkeleri olarak Fransa, Amerika ve Büyük Britanya’yı sıralamaktadır. Bu ülkelerin antropoloji ya da fotoğraf disiplinleri fark etmeksizin bu toplumlarla ilgili bilgi almak istemesinin altında yatan temel gerekçeler daima bu sömürgeleri kontrol etmek, ıslah edebilmek ya da meydana gelen isyanları bastırabilmektir. Yavuz (s. 53) XIX. yüzyıl Sanayi Devrimi

sürecinin ham madde ya da işgücünün öyle basitçe bir istilayla elde edilemeyeceğini belirterek sürdürülebilir bir değişim adına *ötekinin* anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Yavuz'un ifadelerindeki *anlama* biçimini de aslında bir *istila* biçimi olarak yorumlamak mümkündür. Ne var ki *işgalin* zemininin ekonomik, kültürel ve politik olarak kurgulanması kolonyalist ülkelerin amaçlarına daha kolay ulaşmalarını sağlayabilmektedir. Kolonyalizmin hem antropoloji hem de fotoğraf için bir fırsat yarattığını düşünen Yavuz'a göre bu iki anlayışın birbirine yakınlaşması kaçınılmazdır. Fotoğraf bilimsel gelişmelere katkısı bulunsa da kendinden olmayanı *öteki* olarak tanımlayan Batılı bakış (Western Gaze) sonucunda öteki: ***“oryantalist, egzotik numuneler üreterek Avrupalı koleksiyonerlerin ve meraklıların ilgi odağı oldu. Yeni Dünyaların cezbedici hikayeleri, birçok maceracı gezginin bu toprakları keşfetme ve fotoğraflama isteğiyle dolup taşmasına”*** yol açmıştır. (Yavuz, 2020, s. 55)

Fotoğrafın bilgi taşıyan gücünün sadece araştırmaların değil, kolonyal savaşların bir parçası olduğu da kolayca iddia edilebilir. Bilgi, güç demektir ve fotoğrafın gerçeklikle kurulan güçlü temellerinde Fransa ve İngiltere arasında çıkan emperyal mücadeleler de önemli rol oynamaktadır. Buna en açık örnek 1798 yılında Napolyon'un Mısır'a kadar gelmesidir. Napolyon'un himayesindeki bilim insanları ve arkeologların çalışmaları bölgeye yönelik entelektüel bir ilginin doğmasına neden olmuş ancak fotoğraf henüz icat edilmediği için bölge henüz gerektiği ilgiyi görmemiştir. İlerleyen yıllarda hiyerogliflerin deşifre edilmesi ve fotoğraf makinesinin yaygınlaşması; hem gerçeklik algısının yönlendirilmesi hem de oryantalist bakışın yükselmesine neden olmuştur.

*Jean-François Champollion'un 1824'te Mısır Hiyerogliflerini deşifre etmesi, bir oryantalizm dalgasının fitilini ateşleyerek hem akademisyenlerin hem de kamuoyunun dikkatini bölgeye çekti. Çok geçmeden, bölgeye dair kaleme alınan yazılara çizimler ve resimler eşlik etmeye başladı. Ne var ki halk bu çizimlere şüpheyle yaklaşıyordu. Fotoğraflar ise çizimlerin aksine, sanki oradaymışçasına bir şeylere tanıklık etme şansı sunuyordu. (Hacking, 2015, s. 70)*

Oryantalist bakışı *Şarkiyatçılık* adlı metnin önsözünde (2013) *öteki* üzerinden yorumlayan Edward Said'in ifadelerinde de Napolyon'un Mısır seferine dikkat çektiği görülmektedir. Said'in neredeyse her ifadesinde Batı'nın Doğu'ya bakışının yalnızca düzeltilmesi ve şekillendirilmesi gereken bir coğrafya olduğuna dair yaklaşımlarına karşı

getirdiği eleştiriler hissedilir. Said'in ifadeleri, Batı'nın kolonyalist, oryantalist geçmişinden kopmayarak günümüze kadar geldiği yönündedir:

*Sanki kadim toplumlar ve sayısız halkı kavanozdaki fıstıklar misali katıp karıştırmak mümkünmüş gibi, Washington'daki yüksek görevliler arasında ve sair çevrelerde Ortadoğu'nun haritasını değiştirmekten söz ediliyor sık sık. Ne var ki bu iş genelde "Şark" sayesinde, Napolyon'un on sekizinci yüzyıl sonunda Mısır'ı işgalinden beri, "işte Şark'ın tabiatı budur ve ona buna göre muamele etmemiz gerekir," diye kestirip atan bir bilgi biçimi üzerinden işleyen iktidar tarafından tekrar tekrar üretilmiş yan mitik bir inşa sayesinde olup bitiyor. (Said, 2013)*

Her ne kadar fotoğraf ve bilim ilişkisi son derece önemli icatların doğmasına sebep olsa da bir süre sonra giderek otoriterleşen rejimlerin bir aracı haline gelmiş ve ırkçılık, türcülük, sınıf ayrımlarının artmasında da rol oynamıştır. Aynı zamanda bir gözetim, fişleme ya da kategorize etme aracı olarak kullanılmaya başlayan fotoğraf, bilim insanlarının kendi savlarını ispatlamak için onlarla iş birliği yaptığı bir alan hâline gelmiştir. Fotoğrafın bu gerçeklik yaratma fikri, ilerleyen yıllarda birçok kişi, kurum ya da devlet tarafından kullanılmak istenmiş ve manipülasyonun önünü de açmıştır.

Fotoğrafın bilimle olan ilişkisini arttırmak için hastalarının fotoğrafını çeken Diamond'un stüdyoda ürettiği hasta fotoğraflarına (Görsel: 4) gerek objeler ekleyerek gerek arka plan düzenlemeleri yaparak *kurgu* yaptığı vurgulanmıştı. Diamond'un bilimsel çalışmalarda yer almış bilgi/kanıt/gerçeklik boyutu olan fotoğraflara yaptığı doğrudan müdahaleler çalışmanın ilerleyen bölümlerinde manipülasyon başlığı altında incelenecek birçok kategoriye içinde barındırmaktadır. Ancak ondan önce fotoğraf ve gerçeklik kapsamında önemli bir tartışma konusu olan *fotoğrafta kurgunun* ilk örneklerine ve ona olan yaklaşımlara yakından bakılması gerekmektedir. Bilgi/belge/kanıt olarak görülen fotoğrafların kurgular aracılığıyla bir gerçekliğin parçası haline getirilmesini fotoğraf ve manipülasyon ilişkisinin ve tartışmalarının başladığı temel nokta olarak adlandırmak mümkündür.



**Görsel 5:** Amand Duchenne / *Dehşet* / 1862 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

#### **4.3. Manipülasyona Giden Süreç: Fotoğrafta Kurgu**

Fotoğraf yaygınlaşmaya başladıktan kısa bir süre sonra bir bilgi aracı/kanıt olarak görülen fotoğrafların da kurgu yoluyla üretilmesi yaygın hale gelmiştir. Tarihte kurguların sanatsal üslup, vurgulanmak istenen düşünceye göre şekillendirilmiş tasarımlar içerdiği sayısızca erken dönem fotoğrafa rastlanılabilir. Ne var ki bu çalışmanın kapsamı gereği sanatsal içeriklerden ziyade toplumsal olaylara yön veren, bilgi/belge/kanıt niteliği taşıyan fotoğrafların kurgulanmasına ve yarattığı etkilere odaklanılacaktır.

Fotoğrafın erken dönemlerinde kurguların masumane bir bilinçle tercih edildiğini söylemek yanlış olmaz. Bu durumu açıklayan en iyi örneklerden biri (Hacking, 2015, s. 50) Massachusetts'teki anesteziyle yapılan ilk tümör ameliyatlardan birinde üretilmiş bir tanıklık fotoğrafıdır. Josiah J. Hawes (1808-1901) isimli fotoğrafçıyı kan tuttuğu için ameliyat esnasında anlık olarak kaydedilemeyen görüntü ameliyatın bitiminde tekrar kurgulanarak bizlere kadar ulaşmıştır. Fotoğraftaki kurgunun amacı

fotoğraf aracılığıyla bilimsel çalışmaları desteklemek, ameliyatı gerçekleştiren ekibi belgelemek ve geleceğe aktarmaktır. Fotoğrafa bu pencereden bakıldığında kurgunun gerçeklik algısıyla oynamak için üretildiği gibi bir çıkarımda bulunmak söz konusu değildir. Çekilen fotoğraf -bildiğimiz kadarıyla- ilk anestezi ameliyatının yapıldığı günü yansıtmaktadır. Ameliyatı yapan kişileri günümüze aktaran fotoğraf olası bir manipülasyon tartışmasına da kapalıdır. Ne var ki tarihteki bilgi aracı olarak üretilen kurgu fotoğrafların birçoğunu böylesine tarafsızca yorumlamak olanaksızdır.



**Görsel 6:** Josiah J. Hawes / *Anestezi* / 1847 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

Erken dönem fotoğrafta gerçekliğin kurgu aracılığıyla manipüle edilmesine en iyi örneklerinden biri Roger Fenton'un 1855 yılında Kırım Savaşı esnasında çektiği *Ölümün Gölgesi Vadisi* adlı fotoğrafıdır. Belgesel/bilgi aracı/kanıt olarak üretilen bu fotoğrafta Roger Fenton'un fotoğrafı çekerken mekan çevresine bizzat yaptığı doğrudan müdahaleler fotoğrafın kurgu olduğuna işaret etmektedir. Peter Burke'nin *Bilginin Toplumsal Tarihi II: Encyclopedie'den Wikipedi'ye* adlı metninde (2013, s. 118) Kırım Savaşı'yla birlikte değişen çağın en büyük faktörlerinden biri olarak fotoğrafa dikkat çekmesi çok önemli bir ayrıntıdır. Burke'nin Kırım'a gönderilen fotoğrafçıyla kastettiği de Roger Fenton'dur.

*On dokuzuncu yüzyıl başında litografin icadı, resimlemeyi daha da ucuzlattı. İmgeler süreli yayınların çekiciliğini arttırdı: İlk resimli haftalık dergi olan Illustrated London News (1842) 1850'lerde Kırım Savaşı'nı izlemeleri için oraya ressamlar ve bir fotoğrafçı*

*gönderdiğinde 200.000 satıyordu. Kırım'a bir fotoğrafçı yollanması, bilginin toplanması ve çözümlenmesi için olduğu kadar yayılması açısından da yeni bir çağın başladığını göstermektedir: foto muhabirliğinin yükselişi.*

Burke'nin aktardığı rakamlar artık Avrupa'da okur-yazarlığın yaygınlaştığına da işaret etmektedir. Yeni çağ fotoğrafla inşa edilmektedir ancak artık gerçeklik denilen kavram biraz da fotoğrafçıların kendi görüşleri ya da foto-muhabirlerin çalıştığı kurumların görüşleriyle şekillenmektedir. Roger Fenton'un fotoğrafı çekerken yaptığı müdahaleler bu durumun kanıtıdır.



**Görsel 7:** Roger Fenton / *Ölümün Gölgesi Vadisi* / Kırım / 1855 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

Roger Fenton Kırım savaşı sırasında bir dağ geçidinde Rus yapımı güllelere rastlamıştır. O esnada güllelere basmadan yürümek imkansızdır. Fenton bir süre sonra aynı yere fotoğraf çekmek için geldiğinde en iyi görüntü oluşturacak yerin ateş altında kaldığını fark eder. Fotoğrafçı her ne kadar ayağına doğru yuvarlanan bir gülle yüzünden bulunduğu noktadan ayrılmak zorunda kalsa da iki adet fotoğraf çekmeyi başarmıştır. Fotoğrafın birinde gülleler çevredeyken diğerinde gülleler yolun ortasında toplanmıştır. Roger Fenton'un fotoğrafı daha çarpıcı hale getirmek ya da daha sanatsal bir dil oluşturmak için güllelerin yerini değiştirmesi bazı tartışmalara yol açmıştır. Fenton kurgusunu her ne kadar tarafsızca yaptığını belirtse de bu durum, bilgi aracı haline gelmeye başlayan fotoğrafta bir tür manipülasyon yaptığı gerçeğini değiştirmemektedir.

Güllelerin çok fazla sayıda ve bir bütün şeklinde yolun ortasında toplanması fotoğrafı kenarlarda ayrı ayrı ve az sayıda olduğundan çok daha güçlü hale getirmektedir.

Bu açıdan bakıldığında fotoğrafçı gerçeği kurgu aracılığıyla çok daha ileri boyutlara taşımıştır. Aynı zamanda bu kurgusal müdahalenin politik bir boyutu olduğu da net biçimde anlaşılmaktadır. Bazı kaynaklar Fenton'un Kırım'a *The Times*'in savaş karşıtı haberlerine muhalefet etmek ve halkta oluşan itibarsızlaşmış savaş algısını kırmak için gönderildiğini belirtmektedir. (2015, Hacking, s. 53) Susan Sontag'ın *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı metninde (2004, s. 49) Roger Fenton'un savaş bakanlığından ölümlerin, sakat kalanların ya da hasta askerlerin fotoğraflarını çekmemesi üzerine talimat aldığından bahsetmesi bu savı destekler niteliktedir. Britanya hükümetinin Fenton'u cepheye davet etmesinin temel sebebi fotoğraflar aracılığıyla gerçekliği manipüle etmesidir. Susan Sontag bu gerekçeyi şu cümlelerle özetler:

*Bu olayda Britanya hükümeti, tanınmış bir profesyonel fotoğrafçıyı cepheye davet etme ihtiyacını duymuştu, çünkü, Kırım'a bir önceki yıl gönderilmiş Britanya askerlerinin başına gelen beklenmedik riskler ve yoksunlukların, basında dehşet verici boyutlarda yer alması üzerine duruma müdahale etmek gerektiğini anlamış ve savaştan hoşnutsuzluğun artmasına karşı daha olumlu bir izlenim uyandırmayı amaçlamıştı.*

Britanya hükümeti fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiye yaslanarak kendi görüşleri doğrultusunda bir gerçeklik oluşturmak istemiştir. Bunun bir gerekçesi olarak da Londra'da henüz fotoğrafsız basılan *The Times* gazetesinin çok sayıda Britanyalı askerinin canına mal olduğunu ve sorumluluğunu da beceriksiz yöneticilere yüklediği için askeri yöneticilere saldırmakta olduğu gösterilebilir. Sontag'a göre (2004, s. 48) askerler yalnızca savaşmaktan değil hastalıklar sebebiyle de ölmüştür. Üstelik ölen asker sayısı yirmi binlerin üzerindedir. Ayrıca Sivastopol Kuşatması sırasında dondurucu soğuklardan dolayı binin üzerinde asker uzuvlarını kaybetmiştir. Sonuç neredeyse bir felaket olmasına rağmen Roger Fenton'un Kırım'da çektiği ve ülkesine döndüğünde sergilenen savaş fotoğraflarında savaşı ve ölümü anımsatacak neredeyse hiçbir detay yoktur. Freund (2008, s. 97) bu fotoğrafların savaş hakkında çok yanıltıcı olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü fotoğraflar askerleri sadece ateş hattının arkasında sıralanmış halde göstermektedir. Freund'a göre Fenton yapacağı gezi için destek alırken savaşın korkunç yüzünü gizleme şartına razı olmuştur. Fenton yaptığı sözleşmeye bağlı kalarak iktidarın gerçekliği fotoğraflar aracılığıyla yönlendirmesine ve manipüle etmesine aracılık etmiştir. Ne var ki Sontag'a göre (2004) bu fotoğrafların içinden *Ölümün Gölgesi*

*Vadisi* adlı fotoğraf sıyrılmaktadır. “*Fenton'un unutulmaz fotoğrafı, olmayan bir şeyin, ölüsüz ölümün portresidir. Üstelik bu, çorak bir ovoidan uzakta bir boşluğa doğru kıvrılan, kayalar ve güllerle kaplı, geniş, tekerlek izlerinin belli olduğu bir yolu göstermesine rağmen, onun çektiği fotoğraflar arasında, bir mizansen şeklinde tasarlamaya ihtiyaç duymaması gerektiği tek örnektir*” Ne var ki bu cümleler ne Britanya hükümetinin ne de Fenton'un fotoğrafın manipülatif gücünü kullanmış olduğu gerçeğini değiştirmektedir. Ayrıca bu tarihlerde fotoğraf makinesinin kolayca taşınamayan, poz sürelerinin oldukça uzun olduğu bir cihaz olduğunu da unutmamak gerekir. Kırım'da hareketli görüntüler üretmemesinin temelinde bu gerekçe bulunmaktadır. Ancak ilerleyen yıllarda teknolojinin de yardımıyla fotoğraf makinesinin taşınabilir hale gelmesi, fotoğrafın gerçeklik algılarıyla oynamasını ve manipülatif etkisini artırarak devam ettirecektir.

Jacckie Higgins, *Sokak ve Toplum* adlı makalesinde (s. 149) fotoğraf ve kurgu arasındaki ilişkinin teknikler geliştikçe sokağa taşıdığından bahsetmektedir. Yaşadığı dönemde Oscar Gustave Rejlander'i *sokak fotoğrafçılığının babası* olarak niteleyen Higgins, onun çektiği bazı sokak fotoğraflarının gerçek yaşamı yansıtmadığı yönünde çıkarımlar yapar. Zaten Rejlander, erken dönem fotoğraf tarihinde (1857) *Yaşamın İki Yolu* (Görsel: 9) gibi hem kurgu hem de alegori içeren tartışmalı bir fotoğrafıyla tanınmaktadır. Rejlander, sosyal reform savunucusu Henry Mayhew'in *Londra'nın İşçileri ve Yoksulları* adlı kitabında Londra'da on beş yaşın altında on bin ile yirmi bin kadar çocuğun bakıma muhtaç olduğu iddiasından yola çıkarak *sokak çocukları* adlı bir fotoğraf serisi oluşturmuştur. Higgins bu serinin de en az diğer çalışmalar kadar alegorik olarak özenle tasarlandığını belirtmektedir. ‘*Kentte Gece*’ adlı fotoğrafı analiz eden Higgins, bu fotoğrafın arka planındaki kirden pastan arınmış açık renkli duvarın bir stüdyo dekoru olduğunu belirtir. Çocuk ise Rejlander'in resimsel duyguyu yakalayacağı şekilde giydirilmiştir. Higgins (s. 149) Rejlander'in ünü hakkında bir yargıda daha bulunur: “*Ashında Rejlander, sokakta tanımadığı insanları durdurup çekimlerinde kullanmak için kıyafetlerini istemesiyle nam salmıştır.*”

Higgins, sanat tarihçisi Stephanie Spencer'ın, Rejlander'in bu çocuk için 1859 yılında yayınlanan *Punch* dergisindeki *Evsiz Barksız* adlı bir çizgi romandaki karakterden

esinlendiği iddiasını aktarmaktadır. Spencer'in bir diğer iddiası da Rejländer'in Londra'da Malden Road üzerindeki stüdyosunun erkek çocuklara özel Chalk Farm Çocuk Bakımevi'ne yakın olduğu ve dolayısıyla bu çocuğun muhtemelen oradan seçilmiş bir figüran olduğuna dair iddiasıdır. Higgens'e göre Rejländer, sokak çocuklarını fotoğraflarken Charles Dickens gibi, vicdan ve duygusallık tınıları taşıyan mizansenler oluşturmaktadır. Higgens'in Rejländer'in fotoğraflarını Dickensvari olarak yorumlamasında 'Kentte Gece' adlı fotoğrafın bir diğer adının 'Fakir Jo' olmasının etkisi büyüktür. *Fakir Jo*, Charles Dickens'in *Kasvetli Ev* romanındaki yayalardan bahşiş koparabilmek için yoldaki çamurları temizleyen karakterin ismidir. (Hacking, 2015, s. 150) Dickens'in karakterler kısmında bir *sokak süpürücüsü* olarak tanımladığı *Jo* hakkındaki betimlemeleri *Kentte Gece* fotoğrafını kurgularken Rejländer'i de epey etkilemiş gibi görünmektedir: "**Adı, Jo. Başka bir şey bilmiyor. Herkesin bir de soyadı olduğunu bilmiyor. Jo'nun uzun bir ismin kısaltması olduğunu bilmiyor. İsminin harflerini söyleyebilir mi? Hayır söyleyemez. Baba yok, anne yok, arkadaş yok. Okula gitmemiş. Ev de ne demek?**" (Dickens, 2008, s. 295)

Higgens, (s. 151-152) XIX. yüzyılın son çeyreğinde, kentte yoksullukla boğuşan kesimin yaşadığı zorlukların sosyal reformlar aracılığıyla engellenmesinde fotoğrafın önemli bir rol oynadığını belirtmektedir. Buna referans olarak da 1871 yılında Dr. Thomas John Barnardo'nun Londra'nın doğusundaki Stepney bölgesinde bir bakımevi kurduktan üç yıl sonra aynı bakımevine bir fotoğraf departmanı eklemesini gösterir. Barnes ve onun takipçisi Roderick Johnstone otuz bir yıl boyunca birlikte yardım ettikleri çocukların önceki ve sonraki hallerini gösteren elli beş bin portre çekmişlerdir. Bu fotoğrafları bakımevine fon sağlamak için pazarlamaktan hiç çekinmeyen Barnardo, kamuoyunun gözünü boyamakla suçlanarak hakim karşısına çıkmak zorunda kalmıştır.



**Görsel 8:** O.G. Rejlander / *Kentte Gece & Fakir Jo* / 1860 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

Sosyal reformların John Thompson ve Thomas Annan gibi iki fotoğrafçının daha gündeminde olduğunu belirten Higgens, bu fotoğrafçıların fotomuhabirlik alanında ilk kitapları hazırladığını belirtmektedir. Thompson *dilenci* fotoğrafları çekerken Annan ise İskoçya'nın en büyük şehri Glasgow'un sokaklarını, yıkılacak binalarını belgelemektedir. 1877 yılında Thompson'un fotoğrafları ve Adolphe Smith'in yazılarına da yer veren *Londra'da Sokak Yaşamı*, Higgens'a göre Britanya'daki yaşamı inceleyen ilk büyük sosyolojik çalışmadır. Yoksulluk, giderek fotoğraflarda daha çok vurgulanmaktadır. Bir zaman sonra *Şehrin Öteki Yakası Nasıl Yaşıyor* adlı fotoğraf kitabının sahibi Jacob Riis'in de bu konuyu çarpıcı şekilde yansıttığını vurgulayan Higgens'a göre fotoğrafçılar seçkin sergi salonlarını aşip orta sınıfın oturma odalarına girerek kamuoyunu derinden etkileme şansı yakalamıştır.

Jacob Riis ismi Gisele Freund'un (2008, s. 99) metninde de karşımıza çıkar. Ona göre de fotoğrafın toplumsal eleştiri niteliği kazanması coğrafyalar farklı olsa da hemen hemen aynı tarihselliğe dayanmaktadır ve Riis ismi bunda önemli bir rol oynamıştır. Freund, 1870 yılında henüz 21 yaşında olan Danimarkalı Jacob A. Riis'in Amerika'ya gitmesi, New York Tribune'da gazeteci olarak çalışmasıyla bu konuda bir ilke imza atmıştır. Riis bunu Newyork'un aşağı mahallerinde sefil hayatlar süren göçmenlerin yaşam koşullarını anlattığı yazılarını fotoğraflar aracılığıyla güçlendirerek başarmıştır.

Bu tarihsellik aynı zamanda fotoğrafın metinlerle olan güçlü bağının ve manipülasyonlardaki etkisinin gücünü de gözler önüne sermektedir.

Fotoğrafın bilgi/kanıt içeren doğası kurgularla birlikte bazen gerçekliği manipüle etmek bazen de bir gerçeklik oluşturmak için kullanılmaya başladığı açıktır. Henüz tarih 1857’yi gösterirken Elizabeth Eastlake’in kamerayı “*İşi hakikate ulaşmamız için kanıtlar sunmak olan akıl almaz bir makine*” olarak yaptığı yakıştırma ve John Thompson’un 1875 yılında “*Bilginin bu kadar önemli olduğu bir çağda, kamera insanların bilgilendirme gücüne sahip olmalıdır.*” (Hacking, 2015, s. 148-151) ifadeleri fotoğrafın o dönemde gerçeklik ve bilgi bağlamındaki önemini açığa çıkarmaktadır. Ne var ki kurgular aracılığıyla elde edilen ve bazen de manipüle edilen gerçeklik, ilerleyen yıllarda iç savaşlarda ve dünya savaşlarıyla birlikte iktidarların veya fotoğrafçıların kendi çıkarları doğrultusunda kurgulayacağı bir kavram haline gelecektir.



**Görsel 9:** O.G. Rejlander / *Yaşamın İki Yolu* / 1857 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

#### 4.4. Fotoğrafın Değişen İşlevine Dair

Robert Capa’nın İspanya iç savaşında çekmiş olduğu ve daha sonra kendisine “*dünyanın en iyi savaş fotoğrafçısı*” unvanını getirecek olan *Düşen Asker* adlı fotoğraf tarihte iyi bilinen fakat çok da tartışılan fotoğraflardan biridir.



**Görsel 10:** Robert Capa / *Düşen Asker* / Cerra Muriano, 1936 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

Fotoğraftaki askerin ve mekanın *gerçek* olduğu tartışılmaz bir konudur. Yani Capa bu fotoğrafı bir stüdyo ortamında oluşturmamış ya da figürü cansız bir manken olarak seçmemiştir. Aslında belge niteliği taşıyan/bilgi aktaran fotoğrafla ilgili tartışmalar tam da bu noktada başlar. Bu fotoğrafla ilgili yıllar içinde çıkan ve günümüzde tekrar türeyebilen tüm iddialar, topluma mal olmuş ve kitleleri etkilemiş tüm fotoğrafların manipülatif yanının kanıtı gibidir.

Robert Capa fotoğrafı Cerra Muriano'da İspanya İç Savaşı esnasında çektiğini belirtmektedir. Ne var ki 2009 yılında çıkan *El Periodico* gazetesinde çıkan bir haber fotoğrafın çekildiği yerin Cerro Muriano bölgesinin güney batısında yer alan Espejo kasabası olduğunu iddia etmiştir. (www.ntv.com, 2009) Fotoğrafın çekildiği bu yerin ön cepheden yaklaşık 10 km uzakta olduğunu vurgulayan gazete, o tarihte civarda bir çatışma yaşanmadığını savunmaktadır. Gazete bu iddiaya dayanak olarak, *düşen asker* fotoğrafı ile çok yakın zamanlarda çekilen başka iki fotoğrafı göstermektedir. Espejo yakınlarında çekilen fotoğraflardan birinde diz çökmüş bir sıra asker diğesinde ise yatan tek bir asker yer almaktadır. Bu iki fotoğrafın arkasında yer alan, dağların hafif bir şekilde görüldüğü, ufuk çizgisinin *düşen asker* fotoğrafında da yer aldığını aktaran gazete, üç fotoğrafın da çekildiği tarihin Eylül'ün başı olduğunu belirtmektedir. Bahsi geçen tarihte İspanya İç Savaşı'nın üç ay önce başladığını ancak Espejo kasabasının bu tarihte

cumhuriyetçilerin elinde olduğunu savunan gazete buradaki çatışmaların ancak 22-25 Eylül tarihleri arasında yaşandığını ortaya koymaktadır. Yazıyı kaleme alan Ernest Alos bu bilgiler ışığında *Düşen Asker* fotoğrafının çekildiği mevkiden, tarihine kadar bir mizansen/kurgu olduğunu savunmaktadır.

Fotoğrafın gerçekliği yansıtmasının yıllar ilerledikçe biraz daha zor hale geldiği açıkça görülmektedir. Fotoğrafta ne görüldüğünden çok basın-yayın organlarının, eleştirmenlerin ya da gazetecilerin o imgeyi nasıl sunduğu ve yorumladığının önemli bir hale gelmesi bu durumun gerekçesi olarak görülebilir. Ernest Alos'un iddiasından sonra bir grup yazarın Robert Capa'nın *düşen asker* fotoğrafı üzerinden verdikleri cevaplar fotoğrafın yıllar önce değişen görevi/işlevi/sunulma biçimi hakkında önemli ipuçları vermektedir.

**Christopher Ricks (Eleştirmen):** *Eğer Capa fotoğrafta bir aktörü oynatsaydı aynı etki ve duyguyu verebilir miydi? Buna yoğunlaşmalıyız çünkü bu fotoğraf, çekenin cümlelerini yansıtıyor.*

**Alex Kershaw (Capa'nın biyografi yazarı):** *Sahte ya da gerçek olsun 'düşen asker' Capa'nın politik görüşünü ve idealizmini yansıtıyor. Capa, yaşanan cinnetleri ve yakından tanıklık edenlerin savaş hakkında 'romantik' yaklaşımlarının bittiği aldatmacaları deneyimledi.*

**Bunny Smedley (Eleştirmen):** *Eğer fotoğraflar sahteyse, Capa mükemmel kareyi yakalamak için gerçeği abartmış olan ne ilk ne de son kişi olacaktır. Şundan emin olabiliriz ki iddia doğruysa, 'düşen adam' sipere rol icabı düşen bir adamın fotoğrafı olacaktır.*

**Susie Lindfield (Eleştirmen):** *Ünlü fotoğrafında bir Cumhuriyetçi partizanının elinde silahla ölüm anını yakalamıştı ve bu savaşın ve savaş karşıtlığının simgesi, 20'nci yüzyılın imgesi oldu. Sonuçta Capa gaddarlığa, fiziksel işkenceye ya da ölüme meraklı değildi. O savaşı, büyük bir maceradan çok acı veren bir zorunluluk olarak gören biriydi. (www.ntv.com, 2009)*

Tüm bu ifadelerle bakıldığında artık fotoğrafın kurgu olup olmaması değil Capa'nın fotoğrafının yarattığı gerçeklik algısına dikkat çekilmektedir. Ayrıca bazı yazarların/eleştirmenlerin ifadelerinde Capa'nın politik görüşüne vurgu yapılırken bazılarında gerçeği abartmanın bir problem teşkil etmediğine hatta fotoğrafın *sahte* olmasının bile Capa'nın idealizminin yanında tartışılmaması gereken bir konu olduğuna

değnilmektedir. Capa'yla ilgili bir biyografi de yazmış olan ve bu spekülasyonların gereksiz olduğunu ifade eden Whelan (2006, s. 95), tartışmaların sembolik alana taşınması gerektiğini şu ifadelerle dile getirir:

*Ancak bütün spekülasyon ve çelişkilere rağmen Capa'nın Vurulup Düşen asker fotoğrafının çok güçlü bir görüntü, savaşta ölen tüm Cumhuriyetçi askerlerin, hatta Cumhuriyetçi İspanya'nın sembolü olduğu gerçeği değişmez. Fotoğrafın gerçekten bir insanın vurulduğu anda mı çekildiğini öğrenmekte ısrar etmek önemsizdir, zira resmin büyüklüğü, bir tek adamın ölümünün doğru olup olmamasında değil, sembolik anlamında yatmaktadır.*

Bu yorumlar her ne kadar günümüze yakın tarihlerde yapılsa da *Düşen Asker* fotoğrafının çekildiği yıllarda Walter Benjamin -yazıldığı yıldan günümüze halen birçok kaynağa referans olan- *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbilir Çağda Sanat Yapıtı* isimli makalesini (2013) yazmıştır. Sanat eseri, mimesis ve gerçeklikle ilgili çok önemli saptamaların bulunduğu makale, aynı zamanda fotoğrafın algıları yönlendirebilen kitlesel bir güç ve politik bir araç olarak kullanılabilmesine de dikkat çekmektedir.

Benjamin, makalesine (s. 52) ***“Aslında sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olagelmıştır.”*** cümlesiyle başlar. Daha önce bu üretimlerin usta-çırak ilişkileri yani insan emeği çerçevesinde olduğuna vurgu yapan Benjamin, teknik imkanlar aracılığıyla yeniden üretimin ise tamamen yeni bir olgu olduğunu belirtmektedir. Benjamin'in daha ilk ifadelerinden kitleselleşmenin yankıları hissedilmektedir. Fotoğrafla birlikte artık insan elinin, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk defa önemli sanatsal yükümlülüklerden kurtulduğuna değinen Benjamin, artık bu mesuliyetinin yalnızca lense bakan göz tarafından üstlenildiğini ortaya koyar. Gözün algılamasının elin çizmesinden çok daha az zaman aldığına dikkat çeken Benjamin, (s. 53) artık fotoğraf aracılığıyla yeniden üretimin konuşmayla eşdeğer biçimde hızlanabileceğini vurgulamaktadır. Benjamin'in ifadelerindeki imajların çoğaltılma biçimleri, hızı ve elin işlevinin artık göze yüklenmesi fotoğrafın manipülatif etkilerinin gücünü yansıtır niteliktedir. Aynı zamanda bu tespit gözün değişen konumuna ve işlevine de bir gönderme yapar. Francis Bacon'un, fotoğrafı ***“görünen şeyin bir figürasyonu değil modern insanın gördüğü şey”*** (Deleuze, 2009, s. 21) olarak tanımlaması aynı doğrultuda bir yaklaşım olarak okunabilir.

Benjamin bir sanat eserinin en mükemmel çoğaltımında bile o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığı ve eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığının eksik kaldığını düşünmektedir. Yazar her ne kadar bir yandan sanat eserinin çoğaltılmasını olumsuzlarsa da diğer yandan da fotoğrafı ilk devrim niteliğindeki yeniden üretim aracı olarak görmüştür. Fotoğrafın sihirli tarafı sanat yapıtlarını ilk kez uzun yıllardır kutsal törenlerin boyunduruğu altında olan asalaklığından kurtarmasında yatmaktadır. Benjamin'e göre bu oldukça olumlu bir gelişmedir ancak o, artık sanatın eskisinden farklı bir işlev kazanacağını düşünmektedir. Benjamin'e göre (s. 59) sanatsal üretimde hakikilik kriterinin çökmesiyle birlikte, sanatın toplumsal fonksiyonu da bütün halinde köklü bir dönüşüm geçirmiş ve sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini sanatın politika temeline oturtulması almıştır. Walter Benjamin bu değişen zemini *kült değer* ve *sergileme değeri* kavramları üzerinden de ortaya koymaktadır. Ona göre sanatsal üretim kültürün hizmetindeki oluşumlarla başlar. Bu oluşumun önemli yanı yapıtların görülmesi değil, var olmalarıdır. Benjamin Taş Devri'nde resimlerin bir büyü aracı olarak yapıldığını ve mağaraya çizilmiş bir geyiğin buna aracı olduğunu belirtirken bu yapıyla kültür değeri olan yapıtların bugüne dek gizli tutulduğunu düşünmektedir. Buna örnek olarak belli tanrı heykellerinin ancak hücrelerindeki rahipleri tarafından görülebileceğini söyleyen Benjamin, bazı Madonna resimlerinin üzerlerinin hemen hemen tüm yıl boyunca örtülü kaldığından bahseder. Benjamin'e göre fotoğraf bu durumun değişmesine yol açmayı başarmıştır. Çünkü ona göre bir tapınakta bulunan büstün yer değiştirmesinden ziyade onun portresinin çekilerek sergilenmesi çok daha kolaydır.

Benjamin kültür değeri ve sergileme değeri arasındaki farkın fotoğraf için geçerli olduğunu savunur. Fotoğraftaki kültür değerinin son pırıltılarının portre çekimlerinde bulunduğu belirten yazara göre ***“Uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerinin anılarının canlı tutulması fotoğrafın kültür değeri için son sığınaktır.”*** Benjamin'in portre ve bellek arasında kurduğu ilişki bu makaleden beş yıl önce yazdığı *Fotoğrafın Kısa Tarihi* adlı metninde (1999, s. 520) de karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihçi Alfred Lichtwark'ın<sup>7</sup> 1907'de söylediği ***“Çağımızda insanın en yakın akrabalarının, arkadaşlarının ya da sevgilisinin fotoğrafı kadar yakından bakılan hiçbir sanat eseri yoktur.”*** cümleyi

---

<sup>7</sup> “In our age there is no work of art that is looked at so closely as a photograph of oneself, one's closest relatives and friends, one's sweetheart” Translated By: Rodney Livingstone 1999.

aktaran Benjamin, bu duruma bakarak fotoğrafın daha o zamanlar toplumsal bir işlev alanına çekildiğini savunmaktadır. Fotoğraflara, portrelere hüznü dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten bu durumdur. Ne var ki insanın fotoğraftan çekildiği anda, sergilenme değeri ilk kez kült değerinin önüne geçmiştir. Benjamin, Atget'in insansız Paris fotoğraflarını (Görsel: 11) bu anlamda çok başarılı bulmaktadır. Benjamin'e göre fotoğrafların önemi caddelerin fotoğraflarının bir suç mahalliyi gibi çekilmesinden kaynaklanır.



**Görsel 11:** Eugene Atget / *Paris Sokakları* / 1925 / Kaynak: J. Hacking / *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*

Atget'de fotoğraf çekimlerinin, tarihsel süreç içerisinde kanıtlara dönüşmeye başladığına işaret eden Benjamin, bu fotoğrafların gizli politik öneminin de bu noktadan kaynaklandığını belirtmektedir. Benjamin, artık fotoğrafların belli bir doğrultuda bir alımlamayı ve yaklaşımı gerektirdiğini savunmaktadır. Atget'in fotoğraflarının izleyiciyi tedirgin ettiğinden bahseden Benjamin'e göre (2013, s. 61) izleyicinin kendine uzanan yolu aramak zorunda hissedişini fırsat bilen fotoğraflı gazetelerin artık altyazıları zorunlu kıldığından bahsetmektedir. Bu altyazıların bir tabloya verilen isimlerden farklı olduğunun altını çizen Benjamin, onların bir süre sonra direktife dönüştüğünü vurgulamaktadır. Benjamin (1999, 512) fotoğrafın erken dönemlerinde gazeteleri henüz insanların nadiren satın aldığı veya kahvehanelerde okumayı tercih ettikleri bir lüks olarak değerlendirmektedir. Ayrıca fotoğraf o süreçte bir gazetecilik aracı olmadığı için

halktan insanlar henüz isimlerini orada basılı olarak da görmemektedir. Ne var ki bir süre görüntülerin basılı yayınlara girmesi hem metinlerin hem de salt görüntülerin manipülatif etkisinin birbirine karışarak güçlenmesini mümkün kılmıştır.

Benjamin'in fotoğraf üzerinden yaptığı saptamalar ve Robert Capa'nın *Düşen Asker* fotoğrafını çektiği tarihlerin örtüşmesi hiç de tesadüfi değildir. Bu durum, hem Benjamin'in fotoğraf üzerine yaptığı saptamaların hem de Capa'nın meşhur fotoğrafının günümüzde hala devam eden tartışmaları fotoğrafın yıllar içerisinde gerçeklik, temsil ve manipülasyonla kurduğu ilişkinin tazeliğini koruduğunu göstermektedir. Bu tarihten sonra artık fotoğrafın gerçekliği onun yorumlanmasına göre belirlenmektedir. Bilimsel gelişmeler ve ardından gelen Aydınlanma felsefesinin geliştirdiği öznellik kavramıyla birlikte imgenin artık neyi temsil ettiğinden ziyade ne anlama geldiği düşünüldüğünde (Erzen, 2016, s. 64) fotoğrafın bu tartışmaların içerisine girmesinin geç bile kaldığı söylenebilir. Fotoğrafın kitleleşmesinin ardından -Lewis Hine'dan (Burke, 2009, s. 21) referansla "*fotoğrafların yalan söylemediği ama yalancuların fotoğraf çekebileceği*" bir sürecin de parçası haline gelmiştir. Bu süreci elbette sadece fotoğrafçıların değil onu basan, yayımlayan, gizleyen ya da kişisel çıkarları için manipüle etmek isteyen iktidar/kurum/şahısları da kapsayan geniş bir yelpazede algılamak gerekir. Fotoğraf, gerçeklik ve temsil ilişkisi halen kapsamlı tartışmalara sebep olan bir konudur. Çalışmanın gelecek bölümünde fotoğrafa bu çerçevede yaklaşan kuramcılarının fikirlerine yer verilerek onların fotoğraf ve manipülasyonla kurdukları ilişkiye dair kavramsal bir çerçeve kurulacaktır.

#### **4.5. Fotoğrafta Bilgi, Gerçeklik, Temsil ve (Yan)Anlam Üzerine.**

Çalışmanın bu bölümünde fotoğrafın bilgi içeren doğası, gerçekliği, anlam(lar)ı ve manipülatif etkilerine dair teorileri olan diğer düşünürlerin katkılarıyla fotoğraf ve manipülasyon arasında kavramsal bir köprü oluşturulacaktır. Teorik eksen Vilém Flusser'ın *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* adlı metninden (2000) başlatılmıştır. Buna gerekçe olarak yazarın metninin hipotezini kurarken referans aldığı iki temel nokta gösterilebilir. Flusser, geçmişten günümüze insan kültüründe doğrusal yazının icadı ve teknik görüntülerin icadı olmak üzere iki temel kırılma nokta olduğunu var saymaktadır. Flusser'in bu hipotezi aynı zamanda bu çalışmada yazı ve fotoğraf arasındaki ilişkinin

derinlemesine araştırılmasının da temel kaynağıdır. Kitabında yazı ve fotoğraf hipotezinin niteliğini korumak adına daha önce benzer konularda yapılan çalışmalardan hiçbirine atıf yapmayan yazar, çalışmasında aynı gerekçeden dolayı herhangi bir kaynakça da kullanmaz. Kitabın sonuna yalnızca metinde ele aldığı başlıca kavramlar üzerinden -genel geçerlilik iddiası taşımayan- bir sözlük ekleyen Flusser amacının metinde yer alan düşüncelerin genişletilmesiyle oluşacak hipotezlere aracı olmak ve fotoğraf konusunun tartışılmasına felsefi bir anlayışla katkıda bulunmak olduğunu belirtmektedir. Bu çalışmanın hipotezi de Flusser'in sözlüğünde fotoğrafçının karşılığı olan '*fotoğraf makinesinin programında bulunmayan bilgileri imaja yerleştirmeye çalışan kişi*' tanımından yola çıkılarak fotoğrafın bir bilgi aracı olduğu üzerinden şekillenmiştir.

Flusser, temalarının ağırlıklı olarak fotoğrafın bilgi aracı olan doğası, alımlanma biçimleri ve gerçeklikle kurduğu ilişki, metinlerin fotoğraflarla olan dirsek teması ve manipülatif etkileri üzerine yoğunlaştığı metnine *görüntü* kavramını açıklayarak başlar: "Orada, dışarıda olan" bir şeylere işaret eden görüntülerin anlamlı yüzeyler olduğunu belirten yazar, onları uzay zamandan yüzeyler soyutlayıp yine uzay zamana geri yansıtabilen kabiliyete hayal gücü/imgelem (imagination) adını verir. Flusser'e göre hayal gücü görüntülerin üretimi ve çözümlenmesi için bir ön şarttır. Diğer bir deyişle imgelem, olguları iki boyutlu sembollerle kodlama ve bu sembolleri okuma kabiliyetidir. Görüntülerin anlamı yüzeyledir ve bunları baştan kavramak kolaydır lakin anlam yüzeysel kalacaktır. Anlamı derinleştirmek için bakışın yüzeyle onu yoklayarak gezinmesine izin verilmesi gerektiğini düşünen Flusser bu eylem biçimine de *tarama* adını vermektedir. Ona göre tarama yapmak karmaşık bir süreçtir çünkü bu bakışın içinde hem görüntünün yapısı hem de gözlemcinin niyeti bulunmaktadır. Flusser, tarama tekniğinin iki amacın senteziyle oluştuğu çıkarımında bulunur. Biri görüntüde kendini gösterirken diğeri ise gözlemciye aittir. Flusser buradan görüntülerin sayılar gibi tek ve kesin anlamlı değil yan anlamlı karmaşık bir doğası olduğu sonucuna varır. Özetle, görüntüler yorumlama için alan sağlarlar. (Flusser, 2000, s. 9)

Roland Barthes *Fotoğraf İletisi* adlı makalesinde (1977) fotoğrafın bilgi aracı olan tarafına vurgu yapsa da Flusser'in fotoğrafın yan anlamıyla kurduğu ilişkiye ters

düŖecek bazı ifadeler kullanmaktadır. Fotoğraf iletisini basın fotoğrafları üzerinden değerlendiren Barthes, bunları iletin bütünü olarak değerlendirirken fotoğrafı da bu bütünü merkezinde konumlandırır. Eğer bir fotoğraf komünist ve muhafazakar bir gazeteye göre anlam deęiŖtiriyorsa ki bu Barthes'a göre mümkündür; o halde bu iletinin alınıŖ ve veriliŖ biçimi sosyolojinin konusudur. Barthes'a göre fotoğraf iletisinin incelenme yöntemi daha farklıdır. Ona göre bütün basın fotoğraflarıyla birlikte kullanılan metinler fotoğrafla iletiŖim halindedir ve paralellik gösterirler. Barthes bilginin tamamen farklı iki yapı tarafından -bunlardan biri dildir- taŖındığını ama yapısal olarak birbirlerinden farklı oldukları için asla birbirlerinin içine geçmediklerini düşünmektedir. Bir basın fotoğrafı ve yorumu ayrı ayrı ele alınıp kendi yapıları itibarıyla analiz edildiğinde ortaya çıkacak sonuç birbirleriyle benzer olacaktır. Barthes bu çıkarımlar doğrultusunda fotoğrafik imajın '*kodu olmayan bir ileti*' olduğu sonucuna varır. Barthes'a göre fotoğrafik imajın mimetik doğası öylesine güçlü bir etkiye sahiptir ki iletisinin geliŖtirilmesine hiç yer bırakmaz. Fotoğraf, betimlenmeye ihtiyaç duymayan düz anlamlı bir yüzeydir. Fotoğrafın betimlenmesi ona bir ara durak ya da ikinci bir ileti eklemekle eŖdeğerdur. Betimlemeyi olguları listeleme ve bir veri toplama süreci olarak tanımlayan Barret, (2012, s. 32) betimlemeleri '*Burada ne var?*', '*Neye bakıyorum?*', '*Bu imge hakkında ne biliyorum?*' sorularına cevap aramak olarak tanımlar. Öyle ki aynı zamanda bazen bu yanıtları ararken apaçık olarak görünen de tanımlanmalıdır. Çünkü bazen bir izleyici için net olan diğeri için görünmez olabilir. Barthes ise *fotoğrafik mesajın içeriği nedir? Fotoğrafik mesaj neyi aktarmaktadır?* sorularının gereksizliğine vurgu yaparak kendi tanımında içkin olan sahnenin kendisini yani tam anlamıyla gerçeği gösterdiğini vurgular. Bu gerçeklik, fotoğrafı kanıt olarak gören diğer düşünürlerin de savunduğu bir düşünce tipidir. Aaron Meskin ve Jonathan Cohen'in *Kanıt Olarak Fotoğraf* adlı makalelerine (2015, s. 94) gerek resmi gerekse gayri-resmi çerçevede fotoğrafın kanıt olduğu iddiasıyla baŖlarlar. Yazarlara göre mağara resimleri antropolojik bir delil sayılabilir, duvara tebeŖirle iŖlenmiŖ ham resimler belki de bir çocuk tarafından yapılmıŖ yaramazlığın bir kanıtıdır ancak bir fotoğraf diğer görsel imajlarla karşılaştırıldığında gerçeklik payı daha ağır basar. Barthes, fotoğrafın gerçek olanın kendisi olmadığını ancak onun mükemmel bir '*analogon*'u olduğunu düşünmektedir. Kelime, Fransızca *analog* kelimesinden türeyen '*orantılı Ŗey, benzeri*' (www.educanlingo.com, 2021) anlamlarına gelen bir antik Yunan terimidir. Barthes (s.

17), fotoğrafın analogununun zaten fotoğrafı tanımlayan bu analogik mükemmellik olduğunu savunmaktadır. Analoji de aynı kökten türemiştir ve en geniş anlamıyla *benzetme demektir*. Roland Barthes, annesinin ölümü sonrasında onun bir fotoğrafından etkilenerek kurduğu *Camera Lucida* metninde (2000, s. 5) de herhangi bir fotoğrafın referans aldığı yani temsil ettiği şeyden ayırt edilemeyeceğine dair düşüncelerini yinelemektedir. Ne var ki Barthes'ın metinlerinde bazı çelişkili ifadeler de bulunmaktadır. Jan Baetens'e göre (2019, s. 56) Barthes'ın fotoğraf yazılarının, edebiyatın cazibesine hassasiyet gösteren ve onun hayal ettiği romanı yazmanın imkansızlığıyla mücadelede ederken ona yardımcı olan bir araç olarak yorumlanması gerekmektedir.

Barthes'ın fotoğrafın gerçekliğine yüklediği anlamla Flusser'in çıkarımlarına ters bir konumda yer aldığı görülmektedir. Ne var ki Barthes, makalesinin (s. 28) devamında basın fotoğraflarının aynı zamanda üzerinde çalışılmış, seçilmiş estetik ya da ideolojik normlara göre biçimlendirilmiş bir nesne olabileceğinden de bahseder. Bu fotoğrafları okunması gereken yan anlam etkenleri olarak niteleyen Barthes'a göre fotoğrafın paradoksu da buradan gelmektedir. Ne var ki bu yan anlamlar sadece fotoğrafın belli öğelerini yapay biçimde değiştirmekle elde edilebilmektedir. Yacavone'a göre (2015, s. 140) de eğer fotoğraflar düz anlamlı ise gerçekliğin bağlamsal etkisi olarak kültürel, estetik ve psikolojik aracıyı büyük ölçüde aradan çıkarmaktadır. Barthes yan anlamları *hile etkisi, poz, nesnelere, fotojeni, estetizm, sözdizimi* başlıkları altında toplar. Bu yan anlam biçimlerinin çoğu, fotoğrafın yönlendirebilen yani manipülatif yanlarına gönderme yapmaktadır. Çünkü tüm biçimler kitlelerin algılama biçimleriyle ilintilidir. Yan anlam kodunun doğal ya da yapaydan ziyade *tarihsel* ya da tercih edersek *kültürel* olduğu sonucuna ulaşan Barthes'a göre (s. 28) yan anlamların anlaşılabilirliği/okunabilirliği kitlelerin *bilgi*'sine bağlıdır. Bu görüntüler yalnızca göstergeleri öğrenildiğinde anlaşılabilir bir dil olur. Fiske (2003, s. 116), Barthes'ın kavramlarını **“düzanlam neyin fotoğraflandığıdır; yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır”** şeklinde özetlemektedir.

Barthes'ın son cümlesinde geçen bilgi kelimesini tırnak içinde kullanması çok önemli bir ayrıntıdır. Barthes'ın ifadesinde bilgi kitlelerin yaşadığı çevreden edindiği

bilgiden ziyade göstergelerin dilini çözümlerken kullanılacak olan bilgidir. Kitlelerin yan anlamlı gösterge dilinden ziyade fotoğrafı yani Barthes'ın kodsuz olarak nitelediği gerçeklik aracı olan fotoğrafları bir bilgi aracı olarak görmeleri tam da manipülasyonun başladığı noktaya işaret etmektedir.

Flusser, Barthes'ın fotoğrafın tarihsellik önermesine karşı sihirsel olan bir yaklaşımı savunmaktadır. Tarama tekniği sayesinde yeniden kurulan uzay-zaman karşılıklı anlamın uzayıdır ve aynı görüntüyü önceki ya da sonraki yapabilmektedir. Görüntüye özgü bu uzay-zaman sihirden başka bir şey değildir. Flusser'e göre her şeyin tekrarlandığı ve anlamlı bir bağlamda yer aldığı bir dünya hiçbir şeyin tekrarlanmadığı ve neden sonuçları olan tarihsel doğrusallıktan farklıdır. O halde görüntülere donmuş olaylar olarak yaklaşmak yanlış olacaktır. Flusser'e göre görüntülerin asıl yaptığı olayları şeylerin halleriyle değiştirmek ve onları sahnelere dönüştürmektir. İmgelerin büyülü gücü onların yüzeysel doğalarına dayanır. Bu yüzden içlerinde bulunan diyalektik yani kendilerine özgü çelişki bu büyüün ışığı altında ele alınmalıdır. İnsanın dünyaya doğrudan erişimi olmadığını düşünen Flusser, görüntüleri bu erişimi sağlayan araçlar olarak görmektedir. Ne var ki bu araçlar dünyayı anlaşılır kılmak ve takdim etmekten ziyade insan ve dünya arasına girerek onu çarpıtır ve onun yerine geçerler. Görüntülerin harita olması gerekirken bir perdeye dönüştüğünü savunan yazar, sonunda insanların kendi ürettiği görüntülerin bir işlevi olarak yaşadığını düşünmektedir. Görüntünün böylesine tersine dönme işlemini *idolatri* olarak tanımlayan Flusser, bu kavramı sözlüğünde (s. 83) **“insanların görüntülerdeki öğeleri kendi başlarına okuma kabiliyetleri olmasına rağmen görüntülerdeki öğeleri okuyamama yeteneksizliği, bir çeşit imgelere tapınma”** olarak tanımlamaktadır. Flusser, idolatrinin temellerini, etrafımızı saran teknik görüntülerin gerçekliğimizi sihirli bir şekilde yeniden yapılandırarak onu küresel bir görüntü senaryosuna dönüştürme süreciyle ilişkilendirir. Ona göre bu bir amneziye, yani bir tür hafıza kaybına işaret eder. Dünyada yolunu bulmak için imgeleri kendilerinin ürettiğini unutan insan, artık onları deşifre edemez olmakta, görüntülerin bir işlevi haline gelmektedir. (Flusser, s. 10)

Mary Price *Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem* adlı kitabında (2014) her iki yazarın da kullandıkları kavramlara yakından temas eden iki önemli konu üzerinde durmaktadır.

Bunlardan ilki betimleme dilinin fotoğrafa bakış biçimiyle iç içe geçmiş olması, ikincisi ise bu durumun doğurduğu fotoğrafın kullanım şeklinin onun anlamını belirlediği gerçeğidir. Price bir haber fotoğrafının altyazılı olarak günlük gazetede çıktıktan bir süre sonra ek ya da farklı bir bilgiyle müze duvarında yer alabileceğini belirtir. Ona göre fotoğraf aynı kalacaktır fakat fotoğrafın tarihsel, sosyolojik ya da sanatsal kategorilerde betimlenmesi fotoğrafın alımlanma biçimini değiştirir. Price burada Barthes'ın yan anlam dediği kavrama gönderme yapıyor gibi görünmektedir ancak ona göre uygun betimleyici sözcükler olmadan fotoğraflar eksik ve zayıf kalacaktır. Price'a göre (s. 17) fotoğraflar da en az resim kadar betimlemeye ihtiyaç duyar ve görme edimini sağlayan şey, betimleme edimiyle eş değerdir.

Susan Sontag'ın literatürde fotoğrafla ilgili tartışmalarda hala önemini koruyan *Fotoğraf Üzerine* metninde (2005) de fotoğrafın bilgi aracı olan biçimi, gerçekliği ve betimlenmesi üzerine önemli açıklamalar bulunmaktadır. Bu kitabın *Platon'un Mağarasında* isimli denemeye başlaması çalışmanın başında da etraflıca ele alınan mimesis kavramına atfedilecek referansları önceler gibidir. Susan Sontag, makalesinin en başında, bir şeyin fotoğraflanmasının onu iç etmek, ona el koymak anlamına geldiğini ve insanın fotoğraf aracılığıyla bilgilenerken dünyayla güçlü hissettiren bir ilişki kurduğunu belirtmektedir. Sontag'a göre bir kişi ya da olay hakkında yazılar, çizimler ne kadar keskinlik taşırsa taşırsın bir yorumdan ibarettir. Ne var ki fotoğraflanmış görüntüler dünya hakkında ifadelerden çok onun parçaları, herkesin yapabileceği veya edinebileceği gerçekliğin minyatürleri gibi görünmektedir. Sontag'a göre (s. 3) fotoğraf bir belgedir ve verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez bir kanıtıdır. Berger, Sontag'tan referansla kurduğu *Fotoğrafın Kullanımları* makalesinde ona benzer bir görüşü savunmaktadır. Berger'e göre (s. 71) fotoğraf, diğer imgelerin tersine konusunu aktarırken onu taklitten ya da yorumlamaktan ziyade konunun gerçek bir belgesini sunar. Buna katılan yazarlardan biri de Roger Scruton'dur. *Fotoğraf ve Temsil* adlı makalesinde (2018, s. 180) fotoğrafın öznesinin görünümünü yeniden üreterek onu temsil eden bir medyum olduğuna değinen yazara göre fotoğrafı inceleyen bir kişinin bir şeyin nasıl görüldüğüne dair iyi bir fikir sahibi olduğunun altını çizmektedir. Scruton, bu kişinin bir fotoğrafı inceleyerek bir şeyi eğer gerçekten görmüş olsaydı, onun nasıl görüneceğine dair bir bilgi sahibi olabileceği sonucuna ulaşmaktadır. *'Fotoğraflar Ne Anlama Gelir:*

*Cartier Bresson'un Scruton'a Yanıtı* isimli makalesinde Scruton'un makalesine değinen David Davies (2018, s. 202) bu makalenin, fotoğrafik temsillerin, plastik sanatların temsiline ilişkin meşru sanatsal ilgiyi tanımamızı sağlayan kavramsal boyuttan yoksun olduğunu belirtmektedir.

Sontag; Alfred Stieglitz ve Paul Strand gibi fotoğrafçıların yıllar boyunca önceliklerinin orada, dışarıda olan bir şeyleri göstermek olduğunu belirtmektedir. Sontag makalesinde (s. 4) fotoğraf makinesinin fiilen gerçekliği yorumladığı görüşünü de yer verir ancak ne olursa olsun fotoğraf çekme eyleminin didaktik yönden bir şey kaybetmediğini de ekler. İnsanların nostalji duyunca fotoğraf çektiğini belirten Sontag, fotoğrafın bellek işlevine gönderme yapan Benjamin ve Barthes'in ifadelerini destekler niteliktedir. Fotoğrafa bellek anlamı yükleyen kişilerden biri de Freud'tur. Yazar, *Uygarlığın Huzursuzluğu* adlı metninde (s. 55) fotoğraf makinesinin, görsel uçuculuğu sabitleyerek belleğin maddeleşmesine olanak tanıdığını belirtmektedir. İfadeleri, fotoğraflara bakarak öğrenilmiş bir olayın, fotoğrafı olmayan bir olaya göre daha net bir gerçeklik oluşturduğundan bahseden Sontag'ın ifadelerini andırmaktadır. Sontag'ın fotoğraflara değer kazandıran faktörün bilgi aktarması olduğunu savunması neredeyse tüm düşünürlerin fikirlerini destekler niteliktedir. Sontag'a göre fotoğrafların ortada neyin olup olmadığını anlatan doğaları, bir döküm ya da bir envanter çıkarabilen tarafları güçlüdür ancak birçok insanın başvurduğu bu yöntem aynı zamanda bir tehlike de taşımaktadır. Sontag (s. 17), fotoğrafın gazeteleri okumaya çok da istekli olmayan okuyucularına bir bilgi aracı olarak sunulduğunu ve kültürel tarihin, herkesin haber edinme hakkı olduğu bir zaman diliminde bir bilgi aracı olarak sunulan fotoğrafın değerinin kurmacayla aynı değere gelmeye başladığının altını çizer. Yani ona göre fotoğraf makinesi gerçekliği saydamlaştırmakta, atomik parçalara bölmekte ve yönetilebilir hale getirmektedir. Sontag'ın fotoğrafı bilgi/belge/kanıt olarak sunmasına rağmen onun manipülatif doğasına da dikkat çektiği net biçimde görülmektedir. Ne var ki kendi başlarına herhangi bir duruma açıklama getiremeyen fotoğrafları spekülasyon ve fantezi kurmak için üretilmiş ardı arkası kesilmeyen davetiyeler olarak nitelmesi fotoğrafın betimlenmesi konusunda Barthes'a paralel, Price ve Flusser'e ise zıt konumda yer aldığının göstergesidir. Makalesinin sonlarına doğru fotoğraf makinesinin gözüyle,

gerçekliğin ifşa ettiğinden çok daha fazlasını gizlediğinin hakkını teslim eden Sontag'a göre fotoğraf kanıt niteliği taşısa da yine de manipülasyona açık bir yapıdadır.

Fotoğrafın gerçekliğine dair düşünceleri literatürde kabul gören yazarlardan biri de Andre Bazin'dir. Yazar, *Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi* isimli makalesinde (2013, s. 35) gerçekliği heykeltçilik ve mumyacılık üzerinden temellendirir. Ayrıca yazar, sanatın uygarlıkla birlikte gelişmesinden önce, bu eylemlerin amacının varlığı görünüş yoluyla kurtarmaktan ibaret olduğunu belirtmektedir. Zamanla plastik sanatların bu büyümlü görevden sıyrıldığını aktaran yazar, dolayısıyla plastik sanat tarihinin fotoğraftan önce yalnızca estetiğin değil her şeyden önce benzerliğin ya da gerçekliğin tarihi olduğunu savunmaktadır. Batı'da perspektifin kullanımının yaygınlaşmasıyla ilk gerçeklik tartışmaları da başlamıştır çünkü yazara göre (s. 37) perspektif, Batı resminin ilk günahıdır. Bu tanımlama Pavel Florenski'nin (2017, s. 7) **“Perspektif eğitimi, ehlileştirilmeden başka bir şey değildir.”** ifadesini hatırlatmaktadır. Bazin'e göre ressamlar ne kadar mükemmel resim yaparlarsa yapsınlar onun varlığı daima bir şüphe uyandırırken fotoğraf, gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve keskin biçimde karşılayan bir buluştur. Cynthia Freeland, *Fotoğraflar ve İkonalar* adlı makalesinde (2018, s. 83) 'Daugerreetip'in ailelerin ölen çocuklarını ya da sevilenin kişinin ölüsünü korumak adına kullanımının yaygın olduğundan bahsetmektedir. Freeland'ın korumak kelimesini tırnak içinde belirtmesi Bazin'in mumyalamakla kastettiği anlamı çağrıştırmaktadır. Yani plastik sanatların üstlendiği mumyacılık görevini fotoğraf üstlenir.

Tıpkı Barthes, Sontag, Benjamin gibi fotoğraf albümlerinin çekiciliğine dikkat çeken Bazin, onları artık geleneksel aile portreleri olmaktan ziyade süresi içinde durdurulmuş, kaderlerinden kurtarılmış imgeler olarak görmektedir. Üstelik bu sanat aracılığıyla değil duygusuz bir mekanik sayesinde olmuştur. Bu portreler kurtarılmış hayatların coşkulu varlığıdır. Bazin'e göre fotoğraf, sanat gibi sonsuzu yaratmaktan ziyade zamanı mumyalamaktadır ve nesneliliği sayesinde hiçbir resimde bulunmayan bir inandırma gücü taşımaktadır. Fotoğrafın insan gözünün yerini aldığını belirten Bazin'e göre (s. 38) fotoğrafın gözünü de mercekler toplamı objektif oluşturmaktadır. Bu iki nesnenin arasına bir başka nesnenin dışında hiçbir şey girememektedir. Bazin bu noktada

Flusser'in savunduğu dünya ve insan arasına girerek gerçeklik algısını etkileyen görüntüleri meşrulaştırmaktadır. Bazin ilk kez dış dünyadaki bir imajın insan yaratıcılığına gerek kalmaksızın kendiliğinden meydana gelmekte olduğunu savunarak görüntüye yüklediği anlamı pekiştirir. Ne var ki Bazin'in fotoğrafçının kişiliğinin de işe dahil olabileceği durumlardan bahsetmesi fotoğrafın gerçekliğine ve manipüle edilebilir taraflarına odaklanmayı gerektirir. Bazin'e göre fotoğrafçının fotoğrafa dahil olabileceği nokta; olayın seçimi, yönelimi veya aldığı eğitimle mümkün olabilmektedir. Yani burada fotoğrafçı gerçeğin ne kadar içinde olursa olsun seçtiği konu ya da yaptığı yönlendirme sayesinde o anı manipüle etme olasılığına sahip gibi görünmektedir. Her fotoğrafçının McCullin (Berger, 2015, s. 51) gibi ***“Fotoğraf makinesini yalnızca dış fırçası gibi kullanıyorum. O işini yapıyor.”*** algısına sahip olmadığı da bir gerçektir.

Literatürde fotoğrafın gerçekliğinin tartışmaya açılması gerektiğini savunan yazarlar da bulunmaktadır. Bunlardan biri de Kendall L. Walton'dur. Walton, Andre Bazin'in *“fotoğrafik görüntü, nesnenin kendisidir.”* ifadesini alıntılıyarak başladığı *Geçirgen Fotoğraflar: Fotoğrafik Gerçekliğin Doğası Üzerine* adlı makalesine, fotoğrafın gerçekçi bir araç olduğunu söylemenin sağ duyulu bir görüş olabileceğini ancak bunun evrensel olmaktan uzak olduğunu savunmakla başlar. Walton'a göre (s. 36) kameranın icadı bize yardımcı görüntüler yaratmak için yeni bir yöntem ve yeni bir görüntü biçimi sağlamamıştır; fotoğraf, görmenin yeni bir biçimdir. Ona göre fotoğraflar geçirgendir ve dünyayı onlar aracılığıyla görürüz. Bu ifade Flusser'ın kurduğu cümlelere yakındır. Walton'un fotoğrafın geçirgenliği ile ilgili tezi epey tartışmaya sebep olmuştur. Tezinde ressam ve fotoğrafçıyı karşılaştıran yazar, resimlerin geçirgen olmadığını önkoşul olarak almıştır. Walton, bir fotoğrafçının Orta Afrika ormanlarından birkaç dinazor fotoğrafı ve bir ressamın da aynı bölgeden birkaç dinazor eskiziyle ortaya çıktığını varsayar. Ona göre her ikisine de güvenmemiz mümkündür ancak yazar, resimlere güvenmek için daha iyi bir gerekçemiz olduğunu düşünmektedir. Bunun böyle olmasının temel sebebini dinazorların varlığına ilişkin fotoğrafların tanıklığına, eskizlerin tanıklığından daha çok güvenmemiz olarak gösterir. ***“Fotoğraflar bir dinazorun olduğuna bizi ikna ettiği için fotoğrafçının dinozora inandığına dair bizi ikna ederler”***

Walton'un makalesi, resimlerin kanıt açısından fotoğraflardan daha baskın bir medyum olduğuna değil alışlagelmiş görme ve algılama biçimlerimizin bazı eleştirilere ihtiyaç duyduğuna dikkat çekmeye çalışmaktadır. Makalesinin sonunda gerçekliğin birden fazla yüzü olduğuna dikkat çeken Walton'a göre (s. 66) fotoğraf bu yüzlerden birden fazlasını takındığını dile getirmektedir. Buna benzer yaklaşımlara Scott Walden'in *Fotoğrafta Gerçeklik* makalesinde (2018)de rastlanmaktadır. Walden'a göre (s. 128) eğer dünya hakkında fotoğraflar ve insan eliyle üretilmiş diğer imajlar yardımıyla öğrenme arasında bir ayırım varsa, bu, fotoğrafik görüntülere bakarak yaratılan inanışlarda bulunabilecektir. Yazara göre asıl soru kişilerin fotoğrafa baktığında, el yapımı imajlara kıyasla daha doğru inanışlar mı kuracağı üzerine değil; fotoğraflara baktığında, eşit ölçüde detaylandırılmış el yapımı görüntülere baktığına oranla daha doğru inanışlar mı kuracağı üzerine olmalıdır. Makalesinde Walton'a da atıf yapan Walden, onun fikirlerinin neredeyse fotoğrafın icadından beri çeşitli ve belirsiz bir şekilde aktarılmaya çalışılmasına rağmen bunlara daha önce böylesine kapsamlı ve detaylı şekilde değinilmediğini belirtmektedir.

Tartışmaların temsil, benzerlik ve taklit çerçevesinde şekillendiği ve kanıt/belge/bilgi temalarıyla şekillenerek bir gerçeklik boyutuna çekildiği görülmektedir. Ne var ki bu savlar yoğunlukta olsa da tersini savunan isimler de vardır. Fotoğrafın göstergebilimsel yönüne dikkat çeken Umberto Eco'nun *Görüntü Eleştirisi* adlı makalesinde (s. 40) fotoğrafın gerçekliğine dair bir eleştiri söz konusudur. Her ne kadar hala savunucuları olsa da fotoğraf, gerçekliğin benzeri olarak sunan fotoğraf kuramının hükmünü kaybettiğini düşünen Eco, fotoğrafik görseli tanımlamak için bir eğitim gerektiğine vurgu yapmaktadır. Birçok yazar fotoğrafın gerçekliğine vurgu yapmalarına rağmen fotoğrafın manipülatif yanlarına da vurgu yaparlar. Öyleyse fotoğrafı gerçeklik boyutunda ele almaktan ziyade gerçekliğin doğasını fotoğraf üzerinden okumaya çalışmak ve fotoğrafik göstergelerin oluşturduğu gerçekliği çözümlenmeye odaklanmak, manipülasyon kavramını anlamak açısından daha uygun görünmektedir.

Patrick Maynard'ın *Mekan Ölçekleri ve Fotoğrafta Zaman: Algı İki Şekilde İşler* adlı makalesinde Psikolog J.J. Gibson'dan yaptığı alıntı, fotoğrafik algının anlaşılması adına bazı gerekçeler sunmaktadır. Ona göre (2018, s. 226) imgelerde **“karşı karşıya**

*geldiğimiz şey, bakışımız*”dır. Bu algısal bilginin iki şekilde çalıştığını aktaran Maynard ifadesini Gibson’un cümleleriyle tamamlar: **“Dünyayı algılamak, kişinin kendisiyle birlikte dünyayı algılamasıdır. Dünyanın farkındalığı ve kişinin dünya ile olan tamamlayıcı ilişkilerine dair farkındalık, birbirinden ayrı değildir.”** Bu ifadeler bizi gerçekliğin karmaşık doğası üzerine de uyarılmaktadır. *Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı* adlı makalesine Bertolt Brecht’in henüz XX. yüzyılın başında yaptığı gerçeklik üzerine tespitleriyle başlayan ve fotoğrafla ilişkilendirdikten sonra yine aynı alıntıdan referansla bitiren Victor Burgin, fotoğrafın gerçekliğine farklı bir biçimde yaklaşmaktadır. Burgin Brecht’in görüşlerini Benjamin’in *Fotoğrafın Kısa Tarihi* isimli makalesinden tam elli yıl önce söylediğine dikkat çeker. Makalesinde gerçekliğin kurmaca bir yapaylık barındırdığının altını çizen Brecht ise şöyle demektedir: **“... o halde gerçeğin basit bir yeniden üretiminin yapıldığı hiçbir an, bize gelecek hakkında hiçbir şey söylemez. ... Gerçeklik işlevselliğin içinde sıkışıp kalır. Dolayısıyla aslında bir şey oluşturulmalıdır; yapay bir şey, kurulu bir şey.”** Burgin (2013, s. 54) fotoğrafları bu bağlamda ele alarak nesnelerin bizim aracılığıyla ideolojiye evrildiğini, bunların yine kendi içlerinde dönüşmesini sağladıklarını belirtmektedir. Tüm bunları, kavrarırken fotoğraf makinesinin önündeki nesnenin tarafsızlığına ilişkin herhangi bir yanlısamadan da arınmış olmamız gerekmektedir. Burgin, algıya da dikkat çekerek hiçbir gerçeğin kameranın önünde masum olmadığı sonucuna varmaktadır. Ona göre nesneler algılandıkları her anda, anlaşılır ilişki sistemlerinin içerisine yerleştirilirler ve ideoloji olarak söylenenin içinde konumlanırlar. Burgin (s. 55) ideolojiyi **“belli bir toplumda dünyanın ve olaylarının, gerçekten gerekli fiili doğasını anlatmak için kabul gören doğal ve sosyal dünyaya ait ifadeler karmaşası”** olarak tanımlamaktadır. Burgin’in toplumun tüm ideolojisinin maddi nesnelerin üretiminde ve tüketiminde kendisini var ettiği düşünüldüğünde ne fotoğrafın ne de fotoğrafik algılamının ideolojiden sıyrılması mümkün görünmemektedir.

Fotoğrafın anlamının diğer anlamlar gibi -kaçınılmaz olarak- kültürel olduğunu savunan Alan Sekula’nın *Fotoğraf: Anlamın Keşfi Üzerine* adlı metnine (2013) baktığımızda da fotoğrafın evrensel gerçekliğinin mümkün olmadığını (Barthes’ın söylediği anlamda kodsuz bir mesaj) görürüz. Fotoğrafın yan anlamına atıf yapan Sekula’ya göre (s. 101) her fotoğraf olası şekilde metinler alanı tarafından sahiplenilmeye

açıktır. Alan Sekula da fotoğrafın manipülatif gücünü ve gerçekliğin yönlendirilebilmesini savunuyor gibi görünmektedir. Belki de John Tagg'ın *Fotoğrafın Değeri* adlı makalesinde dediği gibi: zamansız modeller fikrini ve gerçekçiliğin belirli tarihsel koşullarda kurulan ve tarihsel dönüşümlere tabi olan maddesel dönüşümünün pratik biçimini değil, onun bir tek şey olduğunu ima eden “*gerçeklik nedir?*” sorusunu reddetmek zorundayız. Belki de Jean-Luc-Nancy'nin de belirttiği gibi (2008, Cavada, s. 3) fotoğraf, yalnızca düşüncenin gerçekliğini göstermektedir.



## 5. MANİPÜLASYON

### 5.1. Manipülasyon Nedir?

*Manipülasyon* kelimesi TDK'de (2021) karşımıza birkaç anlamda çıkmaktadır. İsim olarak '*yönlendirme*' ve '*seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme*' anlamlarına gelen kelimenin üçüncü anlamı ise ekonomik bir terim olan '*yönlendirime*' kelimesidir. Kelime Fransızca'da *manipuler* kelimesi '*elle düzenlemek, ayarlamak*' fiilinden alıntıdır. Fransızca fiil, Latince '*manipulus*' yani '*ele sığan şey, avuç*' sözcüğünden türetilmiştir. Bazı kaynaklar ([www.neredengeliyor.com](http://www.neredengeliyor.com), 2021) ise Latince *el* anlamına gelen '*manus*' ve '*doldurmak*' anlamına gelen '*plere*' kelimelerinin birleşimi olduğunu belirtmektedir. Kelime Fransızca'da, Almanca'da ve İngilizce'de '*manipulation*' olarak İtalyanca'da ise '*manipolazione*' olarak kullanılmaktadır. (<https://ukdataexplorer.com/>, 2021)

Fotoğraf ve manipülasyon denildiğinde akla ilk gelen -kelimenin kökeninde de bulunan- fotoğrafın gerçekliğini bozmaya yönelik *ekleme* veya *çıkarma* yöntemleriyle yapılan müdahalelerdir. Yani fotoğrafta manipülasyon kavramı, bir objeyi/kişiyi fotoğraftan silme/çıkarma ya da olmayan bir kişiyi/nesneyi fotoğrafa ekleme işlemini çağrıştırmaktadır. Bu işlemler fotoğraf literatüründe *foto-manipülasyon* ya da *manipüle fotoğraf* (Clarke, 2017. s. 211) olarak ifade edilmektedir ancak bu eylem fotoğrafın gerçeklikle olan güçlü bağını sarsmak adına sanatsal kaygılarla oluşturulan estetik nitelikli üretilere verilen genel addır. Bu çalışmada fotoğraf ve manipülasyon arasında kurulmak istenen ilişki fotoğrafların kendisine değil, bir bilgi aracı ya da kanıt olarak üretilmiş fotoğrafların kitleler/bireyler üzerinde yaptığı manipülasyonlar kapsamındadır. Bu bağlamda modern bir kavram olan manipülasyonun *psikolojik*, *medyatik*, *sosyolojik* ve *politik* çeşitlerine değinmek gereklidir. Çalışmanın bu bölümünde Josef Kirschner ve Herbert Schiller'in manipülasyon kavramına yaklaşımları incelenecek ve fotoğraflar aracılığıyla yapılan manipülasyonların türleri bu teorilere göre kategorize edilecektir. Bu kategoriler aynı zamanda geçmişte yapılan görsel manipülasyonların temellerinde bulunan gerekçeleri anlamak ve günümüz sosyal medyasında tanık olunan manipülasyonlarla yapılacak karşılaştırmalarda bir ölçüt olarak kullanılacaktır.

## 5.2. Joseph Kirschener ve Psikolojik Manipülasyon

Avusturyalı gazeteci yazar olan Kirschner manipülasyon kavramını, *Manipülasyon Ama Nasıl* (2020) ve *Manipülasyondan Korunmanın Yolları* (2021) kitaplarında ikili ilişkiler arasındaki psikolojik bir yönlendirme biçimi olarak ele almaktadır. Yazar her iki metinde de manipülasyon kavramını hem anlamak hem de ondan korunmak üzerine olan görüşlerini sekiz başlık altında toplamıştır. Bu kitaplar, başlıklarını ‘*altın kurallar*’ olarak niteleyecek ve sunuşunda *kitaptan en iyi biçimde yararlanmamız için tavsiyeler* sunacak kadar teorik gücü zayıf, sıradan kişisel gelişim kitapları olarak görülebilir. Ne var ki yazarın *Manipülasyon Ama Nasıl* kitabında (s. 14) manipülasyonun olumsuzlanmasından ziyade *insanları etkileme ve kullanma sanatı* olarak görülmesi gerektiğinden bahsederken yaptığı çıkarımlar bu çalışmada vurgulanmak istenen manipülasyon kavramının doğasını anlamak için oldukça önemlidir:

*Bir şeyi, daha en baştan açıkça ortaya koyalım: modern toplumlarda, bazı azınlıklar, büyük insan kitlelerini kendilerine yarar sağlamak amacıyla, etkileyip yönlendirmekte yani, manipüle etmektedirler. Ama bizlerin de aslında bunu beklediğimiz bir gerçektir. Çünkü çoğu kez, birisinin çıkıp da; neyi nasıl yapmamız, nasıl düşünmemiz, nelere inanmamız ve neleri satın almamız gerektiğini bize söylemesini arzu ederiz. Başka türlü söyleyecek olursak; insanların çoğu, kendilerine zor geldiği için birçok konu hakkında karar alırken; bu seçimi başkalarının yapmasını, kararı onların vermesi ister ve bunu beklerler. Çünkü bu en kolay ve zahmetsiz olan yoldur.*

Kirschner içinde yaşadığımız toplumda manipülasyonun -Adolf Portmann’dan referansla- “*insan olmanın en temel olgularından biri*” olduğunu aktarır. Ona göre herkes karşısındakinin kendi isteklerini yapmasını, ya da onlardan saygı görmeyi hedefler. Bu yüzden bir insanın diğer insanla konuşmak için ağzını açmasının temelinde bile onu etkilemek ya da manipüle etmek yatmaktadır. Kirschner manipülasyon ile *insan olmanın diğer bir temel değeri olan korku* arasında güçlü bir ilişki kurar. Okuldaki öğretmenin eğer susmazsak ceza vermek istemesi ya da devletin kanuna uymayanları cezalandırılması bu gerekçelere dayanmaktadır. Devletin otoritesini temsil edenlerin asıl gayelerinin otoritelerin çığnenmesini engellemek olduğunu belirten Kirschner aynı zamanda korku duyulan kişilerin de arkadan gelen birilerinin kendi yerine geçmesinden ve mevkilerini kaybetmesinden korktuğunun altını çizer. Hepimizin aynı anda korku

veren ve korku duyan kişiler olduğumuza da dikkat çeken yazara göre önemli olan, hangi oranda dışımızdaki kişiler tarafından yaratılan bu korku manipülasyonlarının etkisi altında olduğumuzdur. *Korku silahını* gelecekte başkalarını yönlendirmekte kullanıp kullanmayacağımızı kendi seçimimize bırakan yazar, bu korkuyu kullanmamız halinde bu davranışın manipülasyon içermediğini savunmaktadır. Kirschner kitaplarında açıklamaya çalıştığı manipülasyonun karşısındaki kişinin varlığına karşı yöneltilmiş bir tehdit olmadığını ve onu bir tehlikeye sokmadığını şu cümlelerle belirtmektedir: **“Yani elimize silahı alıp, onun alınına dayayarak, istediklerimizi yaptırmaya benzemez. Biz burada, karşımızdaki insanın tembelliğini, kararsızlığını, rahat arayışını ve bilgisizliğini kullanarak onu istediğimiz biçimde davranmaya ‘ikna ediyoruz.’”** (Kirschner, 2020, s. 18)

Kirschner’in ifadelerinde dikkat çeken önemli birkaç nokta vardır. Birincisi Kirschner’in hayati önem taşımayan zararsız bir *ikna etme biçimi* olarak ifade ettiği manipülasyon tam da bu çalışmada bahsedilmek istenen manipülasyon kavramıyla birebir örtüşmektedir. Çünkü bilgi aracı olarak görülen fotoğraflar aracılığıyla yapılan manipülasyonların hiçbiri bizim kafamıza silah dayayarak yapılan müdahaleler değildir. Aksine, imgelerin bünyemizde yarattığı etkiler bizlerin onları paylaşarak daha çok kişiye ulaştırma arzusunu da kışkırtacak kadar örtük biçimlerde alımlayıcısına ulaşmaktadır. İkincisi ise karşımızdaki kitlelerin ya da insanın tembelliği, kararsızlığı, rahat arayışı veya bilgisizliğini kullanarak bir manipülasyon yapmak tarih içerisinde yapılan birçok görsel manipülasyonun da kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kirschner ikili ilişkiler arasındaki manipülasyonu kategorize ederken birçok noktaya dikkat çekmiştir. Bu kategorilerden bazılarında fotoğraflar aracılığıyla yapılan manipülasyonlarla ilişkilendirilebilecek önemli ipuçları bulunmaktadır. Bir sonraki bölümde Kirschner’in ikili ilişkiler arasında yaşanan psikolojik manipülasyon kategorileri bir bilgi aracı olarak kullanılan fotoğraflarla yapılan/yapılabilecek olan manipülasyonlarla ilişkilendirilecektir.

### **5.3. Toplum, Otoriteler ve Kitle İletişim Araçlarının Manipülasyondaki Yeri**

Kirschner, manipülasyonun temel kuralları arasındayadığımız toplumda bizleri manipüle etmek isteyen belli başlı rakipler olduğundan bahsetmektedir. Bu rakiplerin en önemlilerinden biri de otoritelerdir. Bu otoritelerin içinde amir, unvan sahipleri, ebeveynler ve kitle iletişim araçları bulunmaktadır. Çocukluğumuzdan itibaren otoritelere boyun eğmek üzere programlanmış varlıklar olduğumuzu düşünen yazara göre gücü eline geçirenlerin başka birini manipüle etmeye çalışması da doğaldır. Bu yüzden kitle iletişim araçlarının manipülasyonda önemi büyüktür. Kirschner'e göre (2020, s. 31-33) iletişim araçları bize bilgi aktarırlar ve *“azınlıktaki kişilerin, çoğunluğu manipüle etmek için kullandığı yöntemlerin taşıyıcıları ve iletilicileridir. Kendilerine inandığımız kaynaklardan geldikleri için bu mesajları eleştirmeden kabul eder, onların inançlı birer izleyicisi haline geliriz.”* Kirschner kitle iletişim araçları tarafından yayılan bilgilerin tıpkı bize satılmak istenen ürünlerin reklam stratejileri gibi hazırlandığını düşünmektedir. Ona göre kitle iletişim araçlarının yaptığı manipülasyonlarda dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, satıcıların hiçbir zaman o ürünün tüketicinin ihtiyacı olup olmadığını düşünmemesidir. Reklamcılar sadece kendi ürününü satmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla önümüze kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran tüm otoritelerin kitlelerin gerçekliğe duyduğu ihtiyaçla ilgilenmediği ve yalnızca kendi gerçekliğini üretmeyi düşündükleri sonucu çıkmaktadır.

### **5.4. Beklenenin Tersini Yapma, Kışkırtma, İltifat, Üstün Bilgi ve Dolaylı Yol Yöntemleri**

Kirschner'e göre (2020, s. 38-68) manipülasyonun öncelikli şartlarından biri karşıdaki kişinin dikkatini kendimize çekmektir. Bu durumun görsel manipülasyonlar için de geçerli olduğu düşünülebilir. Bir insan ya da bir imaj bunu karşısındakine çeşitli yöntemlerle yapabilmektedir. İnsan doğasının bir olay karşısında verdiği tepkilerin öğretilmiş biçimde şekillenmekte olduğunu savunan yazara göre, genel olarak saldırıya karşı saldırı ya da suçlanmaya karşı savunma ile cevap vermeye meyilliyizdir. Kirschner bize karşı yapılacak bir saldırıda savunmaya geçmek yerine bunu onaylayarak gülümseyebilmenin beklenen hareketin tam tersi olduğunu belirtmektedir. Bu durum bazı

kriz anlarında basında ya da sosyal medyada beliren ve onu alımlayan kişilerin beklediğinin tam tersi bir algı yaratan ya da gerçeği daha çarpıcı hale getiren kışkırtıcı fotoğrafları akıllara getirmektedir. Bu yöntemler aynı zamanda Kirschner'in *dolaylı yol yöntemi* olarak sınıflandırdığı yöntemi de çağrıştırmaktadır. Kirschner bu yöntemi, işi olan ancak daha iyi bir iş bulmak için çabalayan bir kişiden yola çıkarak açıklar. Kişi işe başlamak istediği şirketin eleman arayanlar pozisyonunu gördükten sonra manipülasyon süreci başlamaktadır. İş arayan kişi öncelikle sıradan bir başvuru yapabilir ancak başarılı olamazsa gazeteye iş arama ilanını kendisi de ilan verebilir. Ya da sıradan bir başvuru yapmak yerine başvuru sonrası şirketteki işverene ortak bir arkadaşları aracılığıyla ulaşarak henüz işe başvurmadan işverenin dikkatini çekebilir. Kirschner (2020, s. 65) *dolaylı yol yöntemini*: “**henüz rakiple karşılaşmadan önce araya başka kişileri ya da iletişim araçlarını koyarak, rakibe yaklaşmak ve onun dikkatini üzerimizde toplamak için yapılan bir çalışma**” olarak özetlemektedir. Eğer bu firmanın yöneticisi hakkında özel bilgiler toplayarak bu bilgileri mülakatta kullanırsa (hangi tarz kokuları sever, hangi futbol takımını tutar, ne tarz müzikten hoşlanır ya da en çok ilgi duyduğu hobi hangisidir gibi) bu yöntem; *üstün bilgi yöntemi* olarak sınıflandırılabilir. Tüm bu yöntemler akıllara reklam stratejilerini getirmektedir. Kirschner son olarak iltifat etmenin manipülasyondaki önemine dikkat çeker. Bazı reklamların tüketiciye doğrudan ya da örtük biçimde iltifat ettiğinden bahseden yazar, bu iltifatlar kitleler tarafından kişiselleştirildiği için manipüle olmayı kolaylaştırır.

### **5.5. Manipülasyonda Ambalajın ve İçeriğin Tutarsızlığı**

Kirschner kişilerin bir elbise satın alırken sadece bir eşya aldığına değil aynı zamanda moda için uygun bir ürün aldığına dair arzusunun da doyurulduğunun altını çizmektedir. Bu tüketim biçimi çevresindeki insanlar tarafından onaylanmasa da elbiseyi alan kişinin böyle hissetmesi yeterlidir. Ne var ki burada bir sorun ortaya çıkmaktadır. Sizin işin uzmanına güvenerek yaptığınız alışveriş de bir manipülasyon biçimi olabilmektedir. Yazar burada bir doktorun sırf doktor olduğu için birilerini iyi edeceğini düşünenlerin, bir hakimin sırf hakim olduğu için hak koruyacağına inananların ya da bir partiye sırf halledilmesi istenilen sorunların çözümü için oy verenlerin tuzağa düştüğünü savunmaktadır. Çünkü Kirschner'e göre (2020, s. 72) “**doktor ‘sağlık’ ambalajı, hakim**

*‘adalet’ ambalajı, siyasi parti ise ‘her yaptığımızı sizin için yapmaktayız’* ” ambalajı ile bezenmiş olabilir. Özetle ambalaj ve içerik her zaman aynı şey değildir. Bu durum bilgi aracı olarak görülen fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi anlamak adına çok önemli bir ifadedir.

## **5.6. Tekrarlama İlkesi, Sayısal Çarpım ve Kalite Faktörüyle Destekleme Yöntemleri**

Kirschner’e göre başarısız olan kişilerin çoğu hedeflerinden ya çabucak vaz geçmiş ya da kolayca pes etmişlerdir. Yazarın *tekrarlama ilkesi* olarak formüle ettiği yöntem birçok reklamcı tarafından da kullanılan bir manipülasyon yöntemidir. Basın yayın organları da bu manipülasyon biçimini sıklıkla kullanmaktadır. Bu yöntem ne kadar güçlü araçlarla uygulanırsa gerçeklik algısı da o kadar yükselmektedir. Yazar bu ilkeyi bir gazete haberiyle örneklendirir. Franz G. adlı bir kamyon şoförünün bir yayaya çarpıp onu öldürmesi sonucunda iki şahit kamyonun çok hızlı geldiğini ve belki de şoförün içkili olabileceğini beyan etmişlerdir. Olayın basına yansımından sonra şoför hemen tutuklanır. Diğer gazetelerin de aynı haberi vermesinden bir zaman sonra ehliyetine el konulan Franz akabinde işinden de kovulur. Komşularının ve arkadaşlarının dahi kendisini açıklamasına izin vermedikleri adam son çareyi intihar etmekte bulur. Ne yazık ki olaydan sonra içkili olmadığı anlaşılan şoförün lastik izlerinden alınan örneklerin ardından hızlı gitmediği de ortaya çıkmıştır. Üstelik çarptığı yayanın alkollü olması şoförü neredeyse suçsuz kılmaktadır. Kirschner henüz haberin detayları ortaya çıkmadan gazetelerin tekrarlama ilkesini uygulamasının -haber yalan olsa bile- bir gerçeklik algısı oluşturduğunu vurgulamaktadır. Basının tekrarlama ilkesini uygularken sayısal çarpım yönteminden de yararlanabileceğini düşünen yazar bu yöntemin istatistikler aracılığıyla yapıldığını ve sayıların ya da oranların haberdeki inandırıcılığı epey arttırdığını belirtmektedir. Bu aşamada kullanılan diğer yöntem ise *kalite faktörüyle destekleme* yöntemidir. Kalite faktörü, iletişim araçlarının güvenilirliği ne kadar yüksekse o kadar yükselmektedir. *“Kalite faktörünün etkisi, kendisini burada ‘gazete yazan şey doğrudur’ inancının yaygın bir etki alanı oluşturması nedeniyle göstermektedir.”* (2020, s. 102) Yöntemler ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın kitle iletişim araçlarının önemi her türlü manipülasyonda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle kitle iletişim araçlarındaki

bilgi vasıtası olarak görülen imajların artması bu durumu daha da manipülatif hale getirmektedir. Kirschner'in tekrarlama ilkesi ve kalite faktörü yöntemi aynı zamanda *Hitler'in propaganda bakanı* olarak bilinen Joseph Goebbels'in manipülasyon tekniklerini hatırlatmaktadır. Goebbels'in (Doob, s. 517) görsellere atfettiği önem çok büyüktür. Çünkü ona göre de **“görüntüsel imajlar –gösterilmeden önce ne kadar manipüle edilmiş olursa olsun- sözlü veya yazılı kelimelerden çok daha fazla güvenilirlik taşımaktadırlar.”**

### 5.7. Duyguların Normları ve Korkunun Manipülatif Etkileri

Kirschner (2020, s. 112-140) kişilerin ne kadar zeki, akıllı ya da kültürlü olursa olsun geçmişte aldığı kararlar incelendiğinde bu kararların çoğunu duygularının şekillendirdiğini savunmaktadır. Duygular ve içgüdüler referans alınarak verilen kararların manipülasyona açık olduğunu düşünen yazar örnekleme yapıyor yine reklamlar ve tüketim ürünleri üzerinden yapıyor. Pahalı arabalara sahip olmak ya da çok başarılı olmayı istemek ona göre kişilerin zedelenen onurlarının bir yansımasıdır. Bir reklam ajansında çalışırken duvarda söyleyen kişinin kim olduğunu bilmediği **“Eğer bir kez alıcının duygularına hitap edersen, boşuna yüzlerce slogan bulmak ve kullanmak zorunda kalmazsın”** cümlesini aktaran yazar burada duyguların önemini vurgularken fotoğrafik imgelerin gücüne de atıf yapıyor gibidir. Tarihte birçok kaynakta çıkan bazı görsellere açıklama bile yazılmamasının gerekçesi, onların kitleleri duygusal açıdan etkilemesine bağlı olarak yorumlanabilir. Kirschner'e göre bu duygusal tetiklenme asla sadece reklamlardan ibaret değildir. İkili ilişkilerde duygularımızın kullanılarak manipüle edildiğimiz olayların temelinde hayatımız boyunca bazı duygusal kökenli değer yargılarına bağlı kalmamızın olduğunu savunan yazar bu normlardan bazılarını: **“namus, sadakat, cesaret, adalet, itaat, düzen, disiplin ve erkeklik vs.”** olarak belirtir. Bu kavramların toplumsallığına da değinen kişilerin gelecekte bu değer yargılarına takılıp kalmalarını, çocukların dürüst, anne-babaya ve amire saygılı olması gerektiği fikriyle yetiştirilmesinden kaynakladığının altını çizer. Bu bağlamda Kirschner'e göre (2020, s. 120) **“Vatan ve millet sevgisi, her şeyin üstünde gelir”, “Disiplin, her şeye rağmen sağlanmalıdır.”** gibi çocukluktan empoze edilmiş ve tekrar edilmiş ifadelerin kişilerin gerçeklik normlarını oluşturmada büyük payı vardır. Ne var ki bu gerçeklik bir zaman

sonra *doğruya* döndükten sonra insanların bu normlarla manipüle edilmesi de oldukça kolaylaşmaktadır. Tarihte birçok fotoğrafın *kışkırtma yöntemi* kullanılarak kitleleri manipüle etmesinde bu duyguları, içgüdüleri ve normları kullandığı bilinmektedir.

Kirschner manipülasyonların temelinde yatan korku faktörüne ilk bölümde dikkat çekmesine rağmen ilerleyen bölümlerde korkuyu sistemli bir biçimde kategorize eder. Yazara göre korku her türlü manipülatif ilişkide önemli bir faktördür. Kirschner yıllar önce sebebini hatırlamadığı bir gerekçeden ötürü insanlarda gözlemlediği korkuların bir listesini yapmayı düşünmüştür. Bir sayfada bitireceğini sandığı bu listenin on bir sayfayı geçmesiyle birlikte korkunun çok katmanlı ve çok çeşitli bir kategori olduğunun farkına varır. Bir süre sonra başlıkları belli başlı büyük korkuların altında toplamaya başlayan yazar, *kazanılmış bir şeyleri kaybetme korkusunun*, korkular arasında baskın bir tür olduğunu fark eder. Yazar, bu yöntemin amacının bir bağımlılık ortamı oluşturma olduğunu belirtir. Bu yöntem, iktidarların fotoğrafları güç sembolü olarak kullanmasıyla ilişkilendirilebilir. Yazarın sınıflandırdığı diğer korku ise *bilinmeye karşı duyulan korkudur*. Bunu örnek olarak binlerce sigorta şirketinin insanların yersiz korkuları yüzünden zengin olduğunu aktaran yazara göre korku duygusunun doğabilmesi bazen doğrudan bazen de manipülasyon aracılığıyla olabilmektedir. Yazarın korkuyla ilgili en çarpıcı tespiti *gerçeklere karşı duyulan korkudur*. **“Ya gerçeğe karşı kendi varlığımızı koyar ve bundan en iyi sonucu almaya çalışırız, ya da onunla baş edememekten korkarak gerçeklerden kaçmayı tercih ederiz.”** (2020, s. 153) Gerçeklikten kaçış hali aslında kişilerin o gerçekliği bir nevi baskılama biçimidir. Korkularla yüzleşmekten ziyade kendi derinlerimize attığımız bazı gerçeklikler kolayca manipüle edilebilmektedir. Kirschner, gerçeklikten kaçışın dünyanın en çok kazanan sektörlerinden biri olan eğlence sektörünün doğmasında da etkili olduğunu düşünmektedir. Bu da bizlere Adorno'nun *kültür endüstrisi* veya *eğlence endüstrisi* olarak adlandırdığı kavramları anımsatmaktadır: **“Adorno'ya göre kültür endüstrisi organik bir kültürden oldukça farklıdır. Asla kendiliğinden şekillenmez. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye meyilli oldukları ürünler saptanır ve planlı bir biçimde üretilir.”** (Berk, 2017) Adorno'nun ifadelerinde manipülasyon kelimesi doğrudan geçmese de anlatılanlar manipülasyonu hatırlatmaktadır. Ayrıca burada bir gerçeklikten kaçış olduğu da açıktır. Çünkü kültür endüstrinin içinde bulunan eğlence **“geç kapitalizm**

*koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir.”* (Adorno, 2007, s. 68)

Kirschner (2020, s. 162), birçok insanın hayatı boyunca ne istediğini bilmemelerinin manipülasyonları tetikleyen başka bir etmen olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden karar almaktan kaçınan bu tarz kişiler, üzerlerine düşen işi başkalarına yaptırmayı adet edinmişlerdir. Ne var ki iş başa düştüğünde bireyler akıl ya da irade yoluyla değil duygularla hareket etmekte ve manipüle olmaktadır. Kirschner’in ifadeleri kitleleşmenin psikolojik kökenlerine dair de fikirler sunmaktadır. İnsanlar bireysel kararlar almaktan korkmakta ya da gerçeklikten kaçmaktadır. Bunu en güzel özetleyen cümlelerden biri de Jung’un (2005, s. 89) **“Kitle içinde insan bir sorumluluk duymadığı gibi korku da duymaz”** cümlesidir.

### **5.8. Herbert Schiller’in Manipülasyon Kuramı ve Paketlenmiş Bilinç İçeriği**

Sosyolog, medya eleştirmeni ve akademisyen Herbert Schiller, manipülasyon kavramının iktidar, medya ve kitleler arasında şekillenen yönlerini ele almaktadır. Sosyal mevcudiyetin gerçeklerine karşılık bulmayan mesajları kasıtlı olarak ürettiklerini düşünen yazar medya yöneticilerini *zihin yöneticileri* olarak ifade eder. Schiller, aynı adı verdiği *Zihin Yönetenler* metnini (Schiller, 2018) yazmasındaki temel gayenin haber toplama ve iletme süreçlerini inceleyerek gerçeğin gerçek olarak takdim edilenden farklı olabileceğini göstermek olduğunu belirtir. Amerikalı yazar, eleştirilerini ve analizlerini doğrudan Amerika medyası ve güç sahiplerinin manipülasyon stratejileri üzerinden yapmaktadır. Schiller, -Paulo Freire’den referansla- zihin yönetenlerin manipülasyona başvurmasının temelinde baskı yöntemleriyle istenilen neticelerin alınmasının artık mümkün olmaması halinde ne olacağıyla ilgilenir. Çünkü yazara göre: **“İnsanlar yeni doğmuş kedi gibi yavruları gibiyse, gözleri açılmamışsa, açılacağı da yoksa ya da sopayla idare edilmeleri imkan dahilinde ise manipülasyona gerek yoktur.”** (2018, s. 12) Bu tespit manipülasyonun, farkına varılmadan yapılan doğasını en iyi anlatan cümlelerden biridir. Schiller’e göre manipülasyonun insan doğasına hitap eden diğer güçlü yanlarından biri de onun çoğunluğa olup bitende kendisinin de önemli bir katkısı varmış gibi bir yanılgı yaratmasında yatmaktadır. Bu çok önemli ifadeler kişilerin kitleler

içine karışmalarını ve orada daha huzurlu hissetmelerinin gerekçelerini hatırlatmaktadır. Schiller bu profili *bireysel ve kişisel tercih miti* olarak adlandırdığı bölümde genişletir.

Schiller manipülasyonun ABD’de gözlenen en büyük zaferinin bazı özel tarihi şartların avantajıyla özgürlük tanımındaki bireyselliği aşırı derecede abartması ve bunu tartışmasız bir gerçekmiş gibi sunması olduğunu savunmaktadır. Yanılgı olarak sunulan bu özgürlük kavramı iki amaca hizmet etmektedir. Birincisi üretim araçlarının özel mülkiyette olması diğeri ise bu hakkın kişinin vazgeçilmez bir parçası olarak savunulmasıdır. Yazara göre manipülasyon bu asli temeller üzerine inşa edilmektedir. Schiller özgürlüğün temelinin bireysellik tercih olgusunun varlığında yattığını savunurken bu durumun yalnızca ABD değil tüm Batı dünyası için geçerli olduğunu öne sürer. Bu bireyselliğin amacına uygun şekilde ortaya çıkarıldığını savunan yazar bu düşüncenin temellerinin yeni olmadığını iddia etmektedir. **“Bireysel tercihin insan özgürlüğü ile özdeşleştirilmesi olgusunun tarihini 17. yüzyıl bireyselliğine kadar götürmek mümkündür. Her iki kavramın da omuz omuza birlikte vücut bulduklarını, pazar ekonomisinin ürünleri olarak ortaya çıktıklarını görmekteyiz.”** (Schiller, 2018, s. 22) Schiller’in ifadeleri moderniteyle birlikte şekillenmeye başlayan yeni öznenin özelliklerini çağrıştırmaktadır. Özel mülkiyetin bireyselliğe yapılan atıfta büyük rol oynadığını belirten yazara göre endüstriyel ve siyasi süreçlerde bireysel bağımsızlığa yüklenen anlam da çok büyüktür.

Schiller, Freire’den referansla aktardığı manipülasyonun örtük biçimde yapılma eylemini kendi kategorize ettiği *yansızlık miti* ile genişletir. Ona göre manipülasyonun etkileşimi kendini gizleyebildiği ölçüde artmakta yani manipülasyonun gücü, varlığına işaret eden her şey silikleştikçe daha da güçlenmektedir. Bu durumda o toplumda yaşayan kişilerin temel sosyal kurumların tarafsızlığına inanması esastır. **“Kitleler hükümetin, medyanın, eğitimin ve bilimin sosyal çıkar kavgaların dışında olduğuna inandırılırlar. Hükümet özellikle de ulusal hükümet yansızlık mitinin tam merkezinde yer alıyor gibi bir görüntü vermelidir.”** (Schiller, 2018, s. 22) İnsanların bu kurumlara ya da onların resmi televizyon veya basın kaynaklarına güvenmemeleri oldukça uzak bir ihtimaldir. Yansızlık miti bize Kirschner’in manipülasyonda önemli bir rolü olduğunu savunan *kalite faktörünü* hatırlatmaktadır. Schiller yansızlık mitini açıklarken hükümetin belirgin

rolünün altını çizer. Vatandaşlarının ülke çıkarlarının bütünlüğüne koşulsuzca güvenmelerini isteyen bu mekanizma zaman zaman bazı hilekarlık, sahtekarlık gibi olumsuzlukların gün yüzüne çıkmasının kişisel zaaflardan kaynaklandığını iddia ederek kurumları bu durumların dışında tutarlar. Schiller aynı stratejiyi medyanın da kullandığından bahsetmektedir. Bazı kışkırtıcı röportajlardan ya da yalan haberlerden kişileri sorumlu tutarak kurumu aklayan medya yöneticileri yansızlık mitini yaygın biçimde kullanmaktadır. Schiller'e göre ticari olan bu kuruluşların objektif olması pek de kolay değildir. Bilimsel kaynakların finanse edilme biçiminden eğitimin şekillendirilmesine uzanan pazarda manipülatörler kontrol mekanizması olarak görev ifa eden herhangi bir ideolojinin bulunmadığını savunurlar. Oysaki Schiller'e göre manipülasyonlar ideolojilerin içinde öylesine karışmış ve gizlenmişlerdir ki: ***“Daniel Bell, ABD’de sosyal çatışmanın ve manipülasyon odaklı kontrolün pek üst düzeylere turmandığı bir dönemde ‘ideolojinin sonunun geldiği’ni iddia eden bir kitap yayınlamıştır.”*** (Schiller, 2018, s. 28)

Schiller manipülasyonla ilgili mitlerinden bir diğerini *değişmeyen insan tabiatı miti* olarak adlandırmaktadır. Schillerin manipülasyon ve sermaye güçleri arasında kurduğu ilişki bu başlıkta da hissedilmektedir. İnsanların beklentilerinin az olduğu toplumlarda pasifliğin hakim olduğunu düşünen yazara göre kişilerin zihinlerinde politik, sosyolojik ya da psikolojik imajlar zaten mevcuttur. Bu mevcudiyetler insanların karar mekanizmalarını etkilemektedir. Schiller bu görüşlerini Leon Eisenberg’in *İnsan Doğası* makalesinden bazı alıntılarla güçlendirir. İnsan davranışlarının teorilerden bağımsız olamayacağını ve inancın insan davranışlarını doğrudan etkilediğini düşünen *Eisenberg’in* (Schiller, 2018, s. 28) ***“İnanç, gerçeğin biçimlenmesine yardımcı olur”*** ifadesi fotoğraf ve gerçeklik arasındaki manipülatif ilişki bağlamında düşünülürse oldukça önemli bir ifadedir. Eisenberg buradaki *inanç* kavramını dini inancın bir parçası olarak kullanmasa da insan doğasına hitap eden dini inancın da gerçeği biçimlendirdiği çıkarımı yapılabilir.

Schiller'e göre insan doğası kitle iletişim araçları tarafından sürekli vahşi olarak tanımlanmakta ve bunu meşrulaştırmak için sürekli insan doğasının mütecaviz yanları yırtıcı hayvanlarla ilişkilendirilmektedir. Televizyonlarda saat başı verilen e cinayet

haberleri de bunun bir parçasıdır. Zihin manipülatörleri insan doğasının ve dünyanın asla değişmeyeceğine dair kötümser teorileri desteklemekte ve bu durumun kitle iletişim araçları sayesinde her gün yeniden üretilmesi onların da işin gelmektedir. Schiller, insan doğasının potansiyelinin karamsar bir bakış açısıyla değerlendirilmesi ve bazen bilimsel bazen de medyatik araştırmaların dışına çıkmak pahasına bu bakış açısının baskısından kurtulmamız gerektiğini savunmaktadır. Schiller, görüşlerini Leon Eisenberg'in ifadeleriyle pekiştirmektedir. Eisenberg de *Human Nature (İnsan Doğası)* adlı makalesinde (1972, s. 124) insan doğasına pesimist bir tavırla yaklaşmanın statükonun sürdürülmesine hizmet etmekten başka bir şey olmadığını savunmaktadır. Bu çıkarımlar bizlere Foucault'un modern bireye yaklaştığı şüphenin aksine Chomsky'nin toplumsal, düşünsel ve bireysel davranışlarımızı şekillendiren insan doğasına atfettiği önemi hatırlatmaktadır. ***“Savunduğum insan doğası anlayışı yüzünden fiziksel ya da zihinsel bir özrü olmayan her insan fırsat verildiğinde üretken, yaratıcı çalışma yapmaya muktedirdir.”*** (Chomsky&Foucault, 2012, s. 22) Schiller kişilerin ya da kitlelerin böylesine özgür iradeyle karar vermenin ya da yaratıcı olmanın zorluğunu *sosyal çatışmanın mevcut olmadığı miti* ismini verdiği başlıkta anlatmaya çalışmaktadır. Schiller sosyal meselelere dikkat çeken yapımların ya da haberlerin halkta huzursuzluklara sebep olacağı için güç sahiplerinin bundan rahatsız olduklarını dile getirir ve bu bilincin uyanmaması adına eğlence ve kültür ürünlerinin artırıldığını öne sürer. Ona göre sosyal çatışmayla uzaktan yakından alakalı olmayan bu ürünlerin içinde Disneyland gibi kitlesel eğlence kurumları da vardır. Bu yaklaşım Adorno'nun Amerika'nın en tehlikeli insanı olarak Walt Disney'i görmesiyle aynı sebeptendir. Bu eğlence biçimleri halkın direniş biçimini kırarak manipüle edilmelerini daha kolay hale getirmektedir. Schiller, Amerika'da 1960'larda sosyal çatışmanın patlak vermesiyle bu endüstrinin kısa süreli bir şaşkınlığa uğradığını fakat hemen sonra siyahilerin, gençlerin oynatıldığı filmler ürettiğini ve gişe rekorları kırdığını belirtmektedir. Yani medya endüstrisi tehlikeyi sezdiği an kitleleri tahakküm altında tutabileceği yeni formlar geliştirmektedir. Aynı zamanda bu durum herhangi bir sosyal çatışma olmadığının kanıtı olarak gösterilmiş ve *medya çoğulculuğu miti* aracılığıyla oluşturulan gerçeklik algısı kitleler üzerine empoze edilmiştir. Bu mit temel olarak medyanın ne kadar farklı görünürse görünsün belli bir amaca hizmet ettiğini savunmaktadır. ***“Haber programları, yorumlar, eğlence programları arasında kayda değer bir fark yoktur. Bir kanalı izleyen kimse, esas***

*itibariyle sanki diğer kanalları izlemiş gibi olmaktadır. Aynı yeknesaklık bağımsız radyo istasyonları için de geçerlidir.”* (Schiller, 2018, s. 37) Schiller’in çıkarımları günümüz sosyal medyası, dijital haber kaynakları, medya endüstrisi güç sahipleri için de pek büyük farklar teşkil etmemektedir.

Yazarların manipülasyon kategorilerine dikkatlice bakıldığında belli başlı ortak noktalar öne çıkmaktadır. Manipülasyonların insanın ikili ilişkilerinde başladığı fakat iletişim araçlarıyla kitlesel bir hale geldiği aşıkardır. Bu manipülasyonlar bazen iktidarlar tarafından yapılabildiği gibi bazen de ona karşı duruş sergileyen her türlü muhalefetin kullandığı bir yöntem de olabilmektedir. Bu bağlamda bir bilgi aracı olarak görülen fotoğraflar aracılığıyla yapılan manipülasyonlar *dini göstergeler, irksal kodlar, ideolojik yatkınlıklar veya kültürel değerler* üzerinden yapılabilmektedir. Ayrıca medyanın ya da iktidarların kitle iletişim araçları aracılığıyla kullandığı manipülasyonlar kriz anlarına ya da olaylara göre şekil değiştirmektedir. Ayrıca günümüz sosyal medyasında fotoğrafik görüntüler ve metinler aracılığıyla ortaya çıkan bazı görüntüler, manipülasyon kavramıyla bir alakası olmasa da bazı ideolojik tartışmalara kolayca sebebiyet verebilmektedir.

## 6. FOTOĞRAFIN SOSYAL MEDYADA MANİPÜLASYON OLARAK KULLANILMA BİÇİMLERİ

Türkiye’de son yıllarda sahte haber ve bilgi aracı olan fotoğraflar aracılığıyla yapılan manipülasyonlar giderek yaygınlaşırken onlara karşı bazı *sahte içerik* karşıtı platformlar da ortaya çıkmıştır. Bunlardan <https://www.teyit.org> ve <https://www.malumatfurus.org> platformları öne çıkar. İnternette yayılan sahte fotoğraf/bilgi/video ve haberleri tespit etme hedefinde olan bu platformların amacı sosyal medya kullanıcılarının manipüle edilmesini engellemektir. Gün geçtikçe daha çok yalan haberi-daha hızlı biçimde- teyit etme konusunda gelişmekte olan bu platformlar bizlere son yıllarda Facebook ve Twitter üzerinden yayılan sahte fotoğraflar ve metinler aracılığıyla yapılan manipülasyonların çeşitleri hakkında önemli kanıtlar sunar. Çalışmanın bu bölümünde 2018 yılında yalan habere en çok maruz kalan ülke olan Türkiye’de, ‘teyit.org’ ve ‘malumatfurus.org’ sayfalarında bilgi aracı olan fotoğraf aracılığıyla en çok manipüle edilen içerikler Kirschner ve Schiller’in manipülasyon kategorileri bağlamında analiz edilecektir.

### 6.1. Yılan ve Asker Fotoğrafi Manipülasyon Analizi

Görsel 12’de<sup>8</sup> uzun namlulu bir silah ve siyah bir yılan göze çarpmaktadır. Paylaşımı *Türk Özel Kuvvetleri* isimli bir sayfa yapmıştır. 29/10/2019 tarihinde sosyal medyada paylaşılan fotoğraf -görselden de anlaşıldığı gibi- binlerce beğeni, yüzlerce yorum ve paylaşım almıştır.

---

<sup>8</sup> Sosyal medyada kimliği belirsiz hesaplar tarafından manipüle edilen ve paylaşılan görsellerin tamamı Facebook ve Twitter’dan alınmıştır. Bu görseller aynı zamanda ‘teyit.org’ ve ‘malumatfurus.org’da da bulunmaktadır.



**Görsel 12:** *Yılan ve Asker Fotoğrafı / Sosyal Medya / 2018 / Kaynak: <https://teyit.org/>*

Ne var ki fotoğrafa dikkatli bir biçimde bakıldığında ne bir askere ne de herhangi bir ülkenin üniformasına dair ipucuna rastlanır. Ayrıca yılanın gerçek olduğuna dair de bir gösterge de yoktur. ‘Teyit org.’ ekibi görselin orijinalinin 12/04/2018 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Alabama Eyaleti *Ulusal Muhafızları*’na bağlı bir Facebook hesabından paylaşıldığını ortaya çıkarmıştır. (www.teyit.org, 2018) Yayınlanan görselde keskin nişancılık için açık pozisyon ilanı yapan “Ulusal Muhafızlar”ın ne kadar iyi keskin nişancı yetiştirdiklerini vurgulamak için bu görseli kullandığı anlaşılmaktadır. Görselin orijinalinde (Görsel: 13) kullanılan ifadelere bakıldığında durum açıkça anlaşılmaktadır:

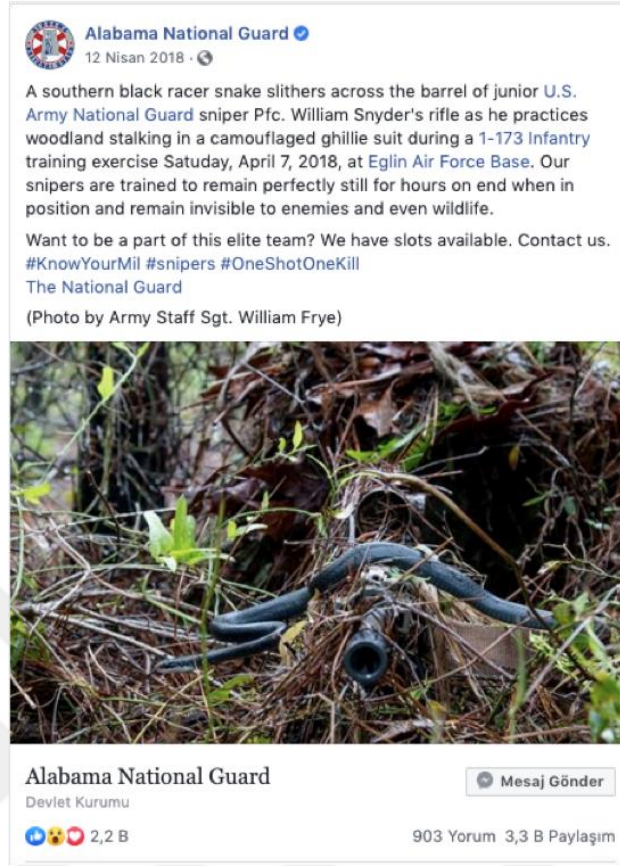
*7 Nisan 2018 Cumartesi günü Eglin Hava Üssü’nde gerçekleşen 1-173 piyade eğitim tatbikatı sırasında, güneyli bir siyah yarışçı yılanı, kamuflajlarıyla ormanlık alanda görevde olan Amerikan Ulusal Muhafız Ordusu keskin nişancısı William Snyder’in silahının üzerinden kayarak geçiyor. Keskin nişancılarımız, vahşi doğada bile saatlerce hareketsiz durarak görünmez kalabilecek şekilde eğitiliyor. Bu seçkin ekibin parçası olmak ister misiniz? Açık pozisyonlarımız var. Bize ulaşın.*

Görselin orijinalinden fotoğrafın Amerika’da üretildiğine dair bir fikir yürütülebilir. Görselde karşımıza çıkan *siyah yarışçı yılanı* ile ilgili kısa bir araştırma yapıldığında bu türün Florida ve Amerika kıtasının doğusunda yaşaması da bu savı destekler niteliktedir. Ne var ki ulusal muhafızların yaptığı paylaşımında keskin nişancının

doğrudan adını (William Synder) belirtmesine rağmen internet üzerinde o askere dair bir kayda da rastlanmamaktadır. Ayrıca fotoğrafta bir askerin olduğuna dair hiçbir detayın görünmemesi içeriğin orijinalinde de bazı belirsizlikler olduğuna dair ciddi bir şüphe uyandırmaktadır.

Bu bilgiler ışığında fotoğrafta bir asker dahi olmadığı çıkarımı yapılması mümkün hale gelmektedir. Bu tespit aynı zamanda fotoğraftaki yılanın oyuncak olabileceğine dair bir düşüncenin de oluşmasına zemin sağlar. Keza fotoğrafa dikkatlice bakıldığında yılanın gözlerinde ya da ağzında herhangi bir harekete, jeste rastlanmaz.

Tüm bu göstergeler fotoğrafın gerçekçilik aracılığıyla milliyetçi duyguları ve militarizmi tetikleyebilmek adına oluşturulduğunu akıllara getirmektedir. Bu kodlar devreye girdiği anda yılanın nişancıyı soktuğu ya da askerin yilandan korkarak kaçtığı ihtimali düşünülmemektedir. Ayrıca fotoğrafı çeken kişinin kim olduğunun belirtilmemesi de fotoğrafın üretilme biçimine ya da tarihine dair bir fikir sahibi olmamıza engel olmaktadır. Fotoğraftaki metinler aracılığıyla yapılan yönlendirme, kitleleri yalnızca *yılanın bile fark edemediği keskin nişancıların yetiştirildiğini* düşünmeye mecbur bırakmaktadır. İçeriğin birkaç hafta sonra (www.teyit.org, 2018) ABD Savunma Bakanlığı tarafından da paylaşması (Görsel: 14) bu savları destekler niteliktedir. Bu paylaşımından sonra fotoğrafta bir asker olup olmadığı, yılanın yaşayıp yaşamadığı ya da fotoğrafın Amerika'da çekilip çekilmediğinin önemi de giderek azalmaktadır.



**Görsel 13:** *Yılan ve Asker Fotoğrafı / Sosyal Medya Manipülasyonu / 2018 / Kaynak:*  
<https://teyit.org/>

“Ulusal Muhafız”lar gibi askerin ismine vurgu yapmayan ABD Savunma Bakanlığı doğrudan yılan üzerinden bir ifadeye başvurmuş ve çok daha politik bir dil tercih etmiştir. Görselin Türkçesinde şu ifadeler rastlanmaktadır:

“Beni umursamayın, yalnızca geçiyorum.”

“Bir güney siyah yarışçı yılanı, ormanda takip yapan bir Amerikan askerin tüfeğinin namlusunun üzerinden kayıyor.”

*Amerikan Ordusu’nu* etiketleyen ve *asker* (soldier) ifadesini *hashtag*leyen Savunma Bakanlığı görseli metinler aracılığıyla daha da güçlü hale getirmiştir.



**Görsel 14:** *Yılan ve Asker Fotoğrafı* / Sosyal Medya / 2018 / Kaynak: <https://teyit.org/>

Bir bilgi aracı olarak ABD’de üretilen *dürbünlü asker fotoğrafı* ticari bir kaygıyla üretilmiş fakat Türkiye’de bir manipülasyon aracı olarak kullanılmıştır. Fotoğraf aracılığıyla insan doğasına hitap eden duygulardan yararlanılarak dini inanışlar ve milli duygular manipüle edilmiştir. Bu manipülasyonda yöntem olarak metinlerin, duyguları tetikleme veya kışkırtmanın kullanıldığı söylenilebilir. Ayrıca fotoğrafın paylaşıldığı sayfanın adının *Türk Özel Kuvvetleri* olması ve görselin altında belirtilmiş olan ‘*Bordobereliyiz*’ gibi sayfalara yönlendirmeler, içeriğin gerçek sanılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Paylaşımında bu ibareleri gören kişilerin kolayca manipüle olmasının altında bu manipülasyonu yapan sayfanın aynı zamanda *kalite faktörüyle destekleme* yöntemini de kullandığı anlaşılmaktadır. Kitleler artık askerin gerçekliğinden ya da ırkından ziyade vurgulanmak istenen düşünceyle kafalarında oluşan temennileri birleştirmektedir. Bu örnek, fotoğrafın bir bilgi aracı olmasından ziyade onun aynı zamanda yanlış bir bilgi aracı da olabileceğine dair iyi bir manipülasyon örneği olarak yorumlanabilir.

## 6.2. Edward Said'in Taş Atan Fotoğrafi Manipülasyon Analizi



**Görsel 15:** *Edward Said'in Taş Atan Fotoğrafi / 2000 / Kaynak: Google*

Fotoğrafta aynı kadraj içine alınmış üç adet figür görünmektedir. Ortadaki göbekli, gözlüklü ve pek de iyi giyimli olmayan figür kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Elinde büyük bir taş görünen figürün taşı ileriye doğru fırlatmak üzere olduğu görülmekte. Arkadaki figürün el hareketinden taşı henüz fırlatmış olduğu fark edilirken; öndeki figürün üzerindeki gömleğin, pantolonun kırıışıklığından onun da taş attığı ve yüzündeki meraklı ifadeden ise fırlatmış olduğu taşın nereye doğru gittiğine baktığı anlaşılmaktadır. Fotoğraf, mekan olarak çok fazla ipucu vermese de fotoğraftaki kişilerin taşı kime, nereye ve neden attıkları yönünde bir merak neden olmaktadır.

Fotoğrafın üretim tarihi 3 Temmuz 2000'dir. *Şarkiyatçılık* adlı kitabıyla Batı dünyasının kusurlu bulduğu bakış açılarına dikkat çeken yazar Edward Said'in merkezde bulunduğu fotoğraf, Said'in ailesiyle birlikte Lübnan sınırına ziyareti esnasında Bab-El-Fatma kapısı isimli bir bölgede çekilmiştir. (www.teyit.org, 2018) 25 yıllık işgalden sonra İsrail'in askerlerini oradan çekmesi dolayısıyla İsrail kontrol kuleleri de boş kalmıştır. Bu esnada oğlunun oradaki kişilerle bir taş atma yarışına girmesi ve Said'in kızının, babasına: “*Sen de kardeşim kadar ileri atabilir misin?*” diye sormasıyla aralarında küçük

bir taş atma yarışı başlamıştır. (www.dogrulukpayi.com, 2018) Ne var ki orada bulunan bir gazetecinin bu fotoğrafı bir basın ajansına satmasıyla olay çok çeşitli ülkelerde manipülatif bir hal alır. Haberlerin bu görselle birlikte saatler içinde dünya basınında “*Said, İsraili Askerlere Taş Attı*” metinleri aracılığıyla yayınlanması büyük bir infiale yol açmıştır. Bazı basın organları bu fotoğrafın haberini İsrail askerlerini hedef alan bir *terör eylemi* olarak haberleştirmiştir. Said’in çalıştığı Colombia Üniversitesi’ndeki görevinden alınması gerektiği tartışılmış fakat son anda onu destekleyen bazı meslektaşları bu duruma engel olmuştur. Fotoğrafın bu denli kolay manipüle edilmesinin ardında belli başlı gerekçeler sıralanabilir. Said’in Batı’nın oryantalist bakışına getirdiği sert eleştiriler ve Filistin doğumlu bir yazar olması temel alınabilir. Said, *Şarkiyatçılık* adlı kitabında (2013) Filistin’e atfettiği önemi son otuz beş yılının büyük bir kısmını Filistin halkının kendi kaderini belirleme hakkını savunmakla geçirdiğinden bahsetmesinden açıkça belli etmiştir. Aynı metinde Holokost’un yaşadığımız çağ için bilinçlenmeye dair önemli kırılımlar yarattığını savunan yazar, bu epistemolojik dönüşümün emperyalizmin yapmış olduklarını ya da şarkiyatçılığın hala yapmakta olduklarını neden etkileyemediğini de sorgulamaktadır. Bu bakış açısı Said’e Batılı odakların *şüpheyle yaklaşmasına*, Batı karşıtlarının ise ona *koşulsuz bir hayranlık* duymasına zemin hazırlamıştır. Haberi yapan gazetecinin, fotoğrafı bir bilgi aracı/kanıt olarak sunması haberin *medya çoğulculuğu miti* aracılığıyla yayılmasına sebep olmuş ve *kalite faktörü yöntemiyle de* fotoğrafın gerçeklik algısını güçlendirdiği görülmüştür. Fotoğrafın kitleler açısından ideolojik ve duygusal uyarılar aracılığıyla bir kışkırtma yöntemi kullanıldığı söylenebilir. Görsel, Kirschner’in *ambalaj içerik tutarsızlığı* ilkesine de iyi bir örnektir.

Bu fotoğraf yıllar sonra Türkiye’de de -özellikle İsrail’in Filistin politikalarını eleştirdiği bazı kriz anlarında- sosyal medya platformlarında çokça paylaşılmış (Görsel: 16) ve bazı metinler aracılığıyla manipülatif gücünün arttırılması hedeflenmiştir. Türkiye sosyal medyasında bulunan bazı odaklar ya da şahıslar fotoğrafı ABD medyasının zıttı biçimde servis etmiş ve farklı manipülasyon biçimlerinden faydalanmıştır. Said’in taş atan fotoğrafı sosyal medyada birçok kişi tarafından farklı metinlerle paylaşılmıştır. Said görseli gerçekleri yansıtmadığı gibi, metinler aracılığıyla verilen bilgiler ve yazarlardan yapılan alıntılarla da yanlış yönlendirmelere ve gerçek dışı bilgilere sebep olmuştur.

Said'in taş atan fotoğrafı 14 Mayıs 2018 yılında Türkiye'de Facebook'ta da paylaşılmış ve üst kısmına Cahit Zarifoğlu'nun olduğu iddia edilen birkaç cümle eklenmiştir. Zaman zaman birçok medyatik ve politik ismin de paylaşarak hataya düştüğü bu cümleler için Cahit Zarifoğlu'nun oğlu Ahmet Zarifoğlu babasına ait olmadığı yönünde bir açıklamada bulunmuştur. (www.malumatfurus.org, 2018) Ayrıca fotoğrafın altında *Mısır'ın Nobel Ödüllü Yazarı* olarak lanse edilen Said'in, Kudüs doğumlu olmasının yanı sıra Nobel ödülü de bulunmamaktadır. İçeriği binlerce kişinin beğenmesi ve paylaşmasının temel sebebi Said'in elindeki taşı gösteren bir bilgi aracı olarak fotoğrafın manipülatif etkisi olarak yorumlanabilir. Türkiye'de bu fotoğrafı manipüle eden odakların yöntemi ise metinler aracılığıyla *üstün bilgi yöntemi, ideolojik kışkırtma, duyguları açığa çıkarma* olarak yorumlanabilir. Hem Zarifoğlu gibi Türkiyeli bir şairden alıntı yapmak hem de yazar hakkında detaylı bilgiler verilmesi kitlelerin bu içeriğin gerçek olduğuna dair hislerini kuvvetlendirmektedir. Oysa fotoğrafta arkadaki figürün yüzündeki gülümseyen ifadeye dikkatlice bakmak, bu fotoğrafın ne Batılı medyanın vurguladığı gibi *terörist bir eylemle* ne de Türkiye'de belirtildiği gibi *abartılı bir kahramanlıkla* ilişkisi bulunmadığını bize fark ettirecektir. Said, İsrail'deki en köklü günlük gazete olan *Ha'arretz*'e verdiği bir röportajda (Said, 2002, s. 37) oğluyla girdiği bu tatlı taş atma rekabetinin yani durumun komik tarafının bir türlü anlaşılabilmesi olduğunu açıkça belirtmiştir.



**Görsel 16:** *Edward Said'in Taş Atan Fotoğraf Manipülasyonu* / Kaynak:

<https://www.malumatfurus.org/>

### **6.3. Kur'an-ı Kerim'e Ayağıyla Basan Kadın Fotoğrafı Manipülasyon Analizi**

Kitle iletişim araçlarının manipülasyon oluşturma süreçlerinde hitap ettikleri duyguların başında korkunun geldiği birçok düşünürün ortak olarak belirlediği bir kategoridir. Bu korku bir şeyleri kaybetme korkusuyla şekillenebileceği gibi bazı değerleri korumak adına korku yaymak şeklinde de tezahür edebilir. Sosyal medyada binlerce kez paylaşılıp bir hayli fazla hakaret içeren yorum alan bu görsel (Görsel: 17) 11 Haziran 2018 tarihinde dolaşıma girmiştir. Aynı kare içinde iki farklı fotoğraf görülürken birincisinde Müslümanların kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'e ayağıyla -tuvalette-basan bir ayak ve diğer görselde ise ileri derecede şişmiş bacağıyla hastanede yatan bir kadın fotoğrafı görülmektedir. Ne var ki üstteki fotoğrafa dikkatli bakıldığında görsel, bir kadın ayağından ziyade ayağına küçük gelen bir kadın ayakkabısı giymiş erkek ayağını andırmaktadır. Bacaktaki kaslar bunu kanıtlıyor gibidir. Manipülasyonun kadın

üzerinden yapılma gerekçesi sadece alttaki fotoğrafla ilişkilendirilmesinde değil geçmişte yaşanan bir hadiseyi de hatırlatmasında yatmaktadır.



**Görsel 17:** *Kur'an'a Ayağıyla Basan Kadın Fotoğrafı / 2018 / Kaynak: Facebook*

Altındaki fotoğrafa da dikkatli bakıldığında ne kadının veya yanındaki adamın ne de arkada dikilen figürlerin Türkiye'den olduğuna dair hiçbir gösterge bulunmamaktadır. Bu çıkarım kadının hasta elbisesinden veya yanındaki erkek figürün üniformasından yapılabilir. Ayrıca bu figürlerin ten renkleri ve yüzlerindeki bazı karakteristik biçimler Asyalı olduklarına dair ipuçları barındırmaktadır. Görselleri karşılaştırarak paylaşan kişi (Görsel: 17), metin aracılığıyla kadının Kur'an-ı Kerim'e saygısızlık yaparak dünya çapında ün kazanmak istediğini fakat sonuçta ayağının bu hale geldiğini iddia etmektedir. Ne var ki bu görseli paylaşan kişi, kadının böyle bir iddiada bulunduğu dair herhangi bir bilgi/görsel göstermemiş ve onun ülkesi, dini, dili ve ırkı hakkında da bir yorumda bulunmamıştır. Buna ek olarak kadının ayağına tam olarak ne olduğuyla ilgili de bir çıkarımı yoktur.

İçeriği paylaşan kişinin dini değerleri sömüren birini afişe etmekten ziyade dini değerleri kullanarak bir manipülasyon yarattığı açıkça görülmektedir. Üstelik bunu korku

duygusu üzerinden şekillendirmektedir. Fotoğrafi Google görsellerde tarattığımızda fotoğraftaki kadının *Noor Syafinah* adında Endonezyalı bir *filariasis* hastası olduğu ve yanındaki kişinin Banjarmasin şehrinin o zamanki belediye başkanı Yudhi Wahyuni olduğu anlaşılmaktadır. Çekilmiş olan görüntü ise hasta kadının masraflarının devlet tarafından karşılanacağına dair bir andandır. (www.teyit.org, 2018) Manipülasyonu yapan şahıs üst taraftaki görselin kitleler üzerinde yaratacağını düşündüğü güçlü nefrete güvenmekle kalmamış fotoğrafın manipülasyon gücünü metinler aracılığıyla güçlendirmiştir. Ne var ki tehditvari biçimde yaptığı paylaşım toplumda korkudan ziyade bir nefrete sebep olmaktadır. Paylaşımı yapan kişinin bilgi aracı olan fotoğraflar aracılığıyla duyguları kışkırtma yöntemiyle manipüle etmesinin temelleri bu içerikten yıllar önce bir twitter kullanıcısının benzer bir içeriği gerçekten paylaşmasıyla ilişkilendirilebilir. 2014 yılında Twitter’da *kedibiti* isimli kullanıcı Kur’an-ı Kerim’e ayakkabıyla basarken fotoğraf paylaşarak büyük bir tartışmaya yol açmış ve cumhurbaşkanı da dahil olmak üzere birçok siyasinin duruma el atmasıyla göz altına alınmıştır. (www.mynet.com, 2016) Manipülasyonu yapan şahsın (Görsel: 17) kitlelerin bilinçaltındaki dini hassasiyetleri kullanırken *tekrarlama yönteminden* faydalandığı görülmektedir.

Bu olay aynı zamanda Türkiye’de sosyal medyanın çok yaygın olmadığı hatta internetin bile yeni yaygınlaşmaya başladığı tarihlerde yine din ve korku ilişkisi bağlamında fotoğrafik bir görselle yapılan *ikonikleşmiş* bir manipülasyonu hatırlatmaktadır. Özellikle 2007 yılında mailler aracılığıyla yapılan bu manipülasyon bir süre sonra sosyal medya ve video platformlarında da dolaşıma girmiştir. Bazı kaynaklarda Hollanda bazı kaynaklarda Umman’da gerçekleşen olay annesiyle sesli müzik dinlemesi yüzünden tartışan ve daha sonra onun elindeki Kur’an-ı Kerim’i yırtan bir kadının dönüştüğü iddia edilen yaratığın fotoğrafıdır. Zaman zaman köşe yazarlarının (www.malumatfurus.org, 2018) bile dikkat çekerek, ibret alınması gerektiğini savunduğu bir hal alan olayın aslı kısa bir süre sonra ortaya çıkmıştır.



**Görsel 18:** *Kur'an'ı Yırttığı İddia Edilen Kız Fotoğrafı* / 2018 / Kaynak: Twitter

Ağırlıklı olarak distopik bir üslupla çalışan ve 50. Venedik Bienali'nde Avustralya'yı temsil eden Patricia Piccini (www.patriciapiccinini.net, 2021) adlı bir sanatçıya ait olan bu heykel muhtemelen gerçeklik ve kurgu arasında ya da insan ve hayvan arasında kurduğu melez bağdan dolayı *korku yayma* yöntemli bir manipülasyon aracı olarak kullanılmıştır.



**Görsel 19:** Patricia Piccini / *Bal Mumu Heykelleri Fotoğrafı* / Kaynak: <https://www.patriciapiccinini.net/>

#### 6.4. İstasyondaki Yaşlı Çift Fotoğrafı Manipülasyon Analizi

Fotoğraflar yalnızca distopik bir kurgu ve korku aracılığıyla değil ütopyik bir sevgi bağı ya da göstergesi aracılığıyla da manipüle edilebilirler. Bu sevgi bağı, içinde tatlı çocuklar, şirin bebekler ya da toplum normlarının dışında bir yakınlık sergileyen ya da aykırı giyinen yaşlı çift fotoğrafları aracılığıyla oluşturulabilir. Bazen süslü püslü

renkleri bazen doğrudan duygulara hitap eden kurgularıyla gerçeklik algısı yaratabilen bu tarz fotoğraflar, etkisini içindeki *kitsch* faktörlerle birlikte daha da artırabilir. (Berk, 2017)

Fotoğraf (Görsel: 7) Mart 2018 tarihinde Twitter’da dolaşıma girmiş ve binlerce kez paylaşılmış ve binlerce de beğeni almıştır. Şu an hala twitter hesabı açık olan ve yaklaşık altmış bin takipçisi olan *Raskolnikov* adlı kullanıcı, fotoğrafı Marmaray – Üsküdar durağında kendisinin anlık olarak çektiğini belirtmiştir. Şahıs fotoğrafı çektiği anla ilgili bazı detaylar da vermektedir.



**Görsel 20:** İstasyondaki Yaşlı Çift Fotoğrafı / 2018 / Kaynak: Twitter

Bu detaylardan en önemlisi *güzel* vurgusudur. Güzel kavramı sanat tarihinde uzun yıllar estetik kavramıyla eş değer tutulmasının yanı sıra günümüzde hala insan doğasına ve duygularına hitap edebilmenin en kolay yoludur. Şahsın bu anı bozmamak için hızlı ve gizli bir biçimde çekim yaptığını belirtmesi ise fotoğrafın kendisi tarafından çekildiği algısını güçlendirmektedir. Ne var ki Google’da aratıldığında bu fotoğrafın

yıllar önce daha birçok sayfada paylaşılmış olduğunu görmek mümkündür. Üstelik Marmaray-Üsküdar istasyonunun, fotoğraftaki mekanla uzaktan yakından alakası yoktur.

Fotoğrafta (Görsel: 20) bir metro ya da tramvay istasyonunda bulunan yaşlı iki figür görünmektedir. Kadın erkeğe arkadan sarılmış ve de çenesini omzuna yaslamıştır. Adamın bakışı karşıya doğru olmakla birlikte yüzünde hafif bir gülümseme vardır. Ne var ki adamın beden dili kadının gösterdiği ilgiye karşılık vermekten ziyade sadece bu ilgiyi hak etmişçesine sabit durmaktadır. Adamın elinin kendisine sarılmış kadının ellerini tutmaması bunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Fotoğrafın kaydedilme anından sonra geçen sürede bu durumun gerçekleşip gerçekleşmediğini bilemediğimiz gibi bu anın kurgu olup olmadığı çıkarımını yapmak da zordur.

Fotoğraf güzel şeyleri yansıtmak, “*Bakın, Türkiye’de de ne güzel çiftler var!*” gibi basit bir algıyı güçlendirmek adına manipüle edilmiş gibi görünse de bazı örtük göstergeler de barındırmaktadır. Birincisi; fotoğraf sadece Türkiye’de değil dünyada kadının toplumdaki yerinin erkeğin arkasında, başı omzunda olması gerektiği gibi edilgen biçimde konumlanmasına hizmet ediyor gibi görünmektedir. Dolayısıyla *Raskolnikov* adlı kullanıcının bir bilgi aracı olarak görülen fotoğraf aracılığıyla basit bir yalan üretmekten ziyade iktidarın ya da medya güçlerinin kadının toplumda pasifize edilme süreçlerine *dolaylı yol yöntemiyle* katkıda bulunduğu çıkarımı yapılabilir. Ayrıca etraflıca düşünüldüğünde bu fotoğrafın Marmaray-Üsküdar durağında çekildiğinin belirtilmesinin aynı zamanda Türkiye’nin *modern* bir ülke olduğu, spor giyimli ihtiyarların yollarda birbirine sarılabildiği bir ülke imajı çizmek için manipüle edildiği çıkarımında da bulunulabilir. Bu bağlamda fotoğraf aynı zamanda *beklenilenin tersini yaratma* yöntemiyle bilinçaltımızda farklı bir gerçeklik üretmede önemli bir rol oynamaktadır. Eğer fotoğrafın Avrupa’da bir bölgede çekildiği belirtilseydi belki de insanlar aynı duygusal tepkiyi verecek ancak bir Türkiye-Avrupa karşılaştırması yapmak isteyeceklerdi. Bir sonraki manipülasyon çeşidi bu tarz bir kültür çatışması örneği sayılabilir.

## 6.5. Eğilen Vietnamlılar Fotoğrafi Manipülasyon Analizi

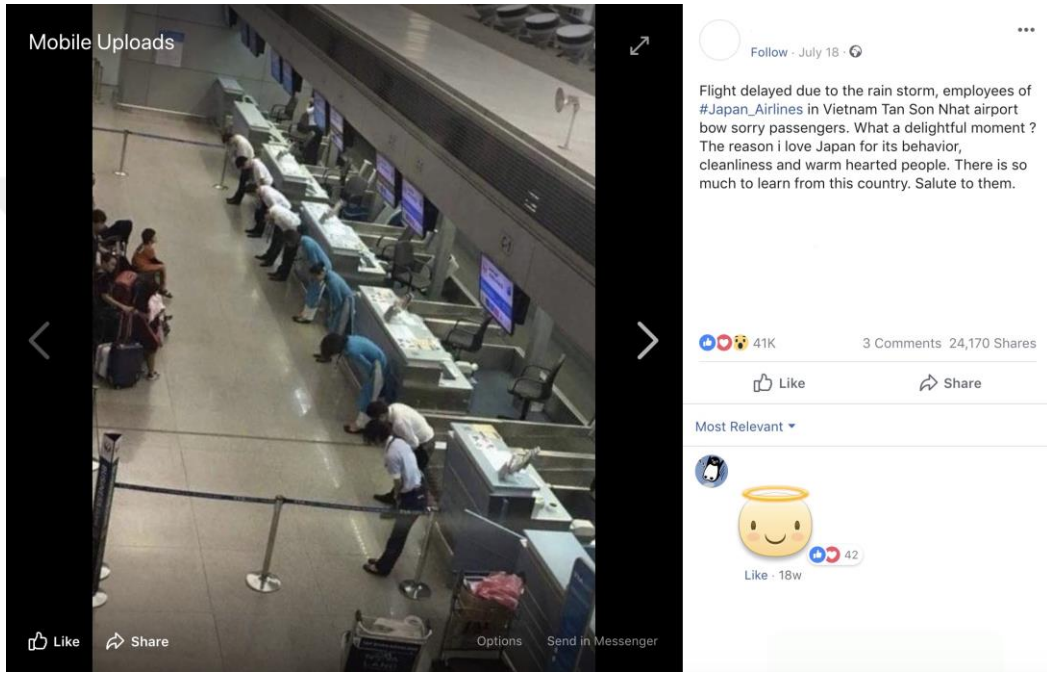
Kültür, Terry Eagleton'un (2019, s. 15) da belirttiği gibi dünyanın en girift kavramlarından biridir ve ülkeler arasındaki kültürel pratikler birbirleriyle karşılaştırıldıklarında büyük değişiklikler gösterebilmektedir. Aynı zamanda bu kültürel değişiklikler şehirlerin bölgelerden bölgelere bile farklılık gösterebilirken kitleler bazı ülkelerle bazı davranışları, tavırları ya da sembollerini özdeşleştirmektedir. Bu kısıtlı bakış açısı kusurlu genellemeler yapmanın ya da bilgi aracı olan fotoğrafik manipülasyonların da önünü açmaktadır.

Fotoğrafta (Görsel: 21) bir grup insanın başları önde eğildikleri ve bir grup insanın da bavulları üzerinde oturdukları yerden onlara doğru baktıkları görülmektedir. Fotoğrafta görülen dijital ekranlardan ve kontuar harflerinden anlaşılacağı üzere mekan bir havalimanıdır. 31 Ekim 2018 tarihinde Facebook'ta paylaşılarak binlerce beğeni ve paylaşım alan bu görüntü daha önce de yurt dışında bir sosyal medya platformunda da paylaşılmıştır.



**Görsel 21:** *Eğilen Vietnamlılar Fotoğrafi* / 2018 / Kaynak: Twitter

Yurtdışında bir sayfada paylaşılan (Görsel: 22) görüntünün yanında “*Fırtına nedeniyle ertelenen uçuştan dolayı Vietnam’daki Tan Son Nhat Havaalanı’ndaki Japon Airlines çalışanlarının yolculardan baş aşağı eğilerek özür dilediğini*” belirten bir yazı bulunmaktadır. Devamında ise “*Ne hoş bir an değil mi? İşte Japonları bu sıcak kalpliliği ve temizliğinden ötürü seviyorum. Bu ülkeden öğrenilecek ne kadar çok şey var. Onları saygıyla selamlıyorum*” cümleleri görülmektedir. (www.teyitorg.com, 2018)



**Görsel 22: Eğilen Vietnamlılar Fotoğrafi / 2018 / Kaynak: Facebook**

Hem Türkiye’de hem de kaynağı bilinmeyen diğer Facebook paylaşımında bu insanların Japon olarak nitelendirilmesinin yegane sebebi başlarını öne doğru eğmeleri olarak görünmektedir. *Ojigi* olarak da bilinen bu selamlama biçimi saygı, özür ve şükran belirtisi olarak yapılmasına rağmen sadece Japonya’ya has bir kültürel pratik değildir. Zaten belli bir süre sonra fotoğrafta başlarını eğen kişilerin Japon olmadığı, eğilme sebeplerinin de özür dilemek olmadığı ortaya çıkmıştır. Görüntüdeki kişiler Vietnam Havalimanı Yer Hizmetlisi Firması elemanlarıdır ve müşterilerini selamlamaktadırlar (www.teyit.org, 2018).

Buradaki manipülasyona sebep olan şey ise Türkiye’den bir sayfanın yabancı bir kaynaktan yarım yamalak çevirdiği metni ve görseli gerçekmiş gibi sunması olarak

görünmektedir. Ayrıca Türkiye'deki sayfanın görseli (Görsel: 21) sunulurken diğer sayfadaki içerikten farklı olarak kullanılan bazı detaylar, manipülasyonu daha da çekici kılmaktadır. Bunlar Türkiye'de özür dileme kültürünün olmadığına ve Türkiye'deki her türlü sistemin aksama potansiyeline sahip olduğuna dair eleştirilerdir. Elbette bu eleştirilerin haklılık payı yüksektir. Ne var ki özür dilemeyi medeniyet kavramıyla ilişkilendiren ve toplumu bilinçlendirmek üzerine inşa edilen bu sayfa, kendilerine haberin yanlış bilgiler içerdiği -tarafımdan- belirtildiğinde, bırakın kitlelerden özür dilemeyi görseli yayından kaldırma tenezzülünde dahi bulunmamışlardır. Bu da Türkiye'de eleştirinin neden hala negatif bir kavram olarak algılandığının adeta kanıtıdır. Eleştiri mefhumu yalnızca başkalarının yaptığı bir kusur olarak nitelendirilmekte veya harici bir kişinin bir eksikliği ya da yanlışı olarak algılanmaktadır. Bu bakış açısı da her türlü manipülasyonun artmasının sebeplerindedir.

Kültürel farklılıkları tek tipleştirme ya da başkalarının fikirlerine kapalılık bu manipülasyon örneğinde hayatları etkileyecek bir rol oynamamıştır. Ne var ki buna benzer biçimde yapılan bazı manipülasyonların hayati durumlar ortaya çıkardığı örnekler de vardır. 2015 yılında sosyal medyada Çin'in Doğu Türkistan vatandaşlarına uyguladığını iddia eden bazı işkence görsellerinin dolaşıma girmesi bazı çevreleri oldukça öfkelenmiştir ve sokağa dökmüştür. Çin'in Doğu Türkistan'daki Türklere uyguladığı zulmü -bazı kaynaklara göre-soykırımı protesto etme amacıyla toplanan göstericilerin sırf çekik gözlü oldukları için Çinli zannettikleri Güney Koreli turistlere saldırdıklarını hatırlamakta fayda vardır. Gustave Le Bon'un (1997, s. 34) da dediği gibi ***“kitlelerin kışkırtılma yeteneğinde, hareketliliğinde ve yapısındaki öfkesinde daima ırkın esas yapısının büyük bir rolü”*** olduğu unutulmamalıdır.



**Görsel 23:** Koreli'ye Saldırı Fotoğrafi / 2015 / Kaynak: Show Tv

#### **6.6. Montajlanan Muharrem İnce Fotoğrafi Manipülasyon Analizi**

Fotoğrafik manipülasyonların birçoğu bilgi aracı olarak/kanıt olarak üretilen fotoğraflar aracılığıyla yapılsa da bazen ayrı ayrı fotoğrafların bir araya getirilmesiyle de bu algı yöntemine başvurulabilir. Tarihte kasıtlı olarak montaj aracılığıyla birleştirilmiş ve kitleleri manipüle etmiş sayısız fotoğraf örneğine rastlanılabilir. Ne var ki bazı kriz anlarında mizah amaçlı yapılmış montajlar da kitlelerin manipüle edilmesine sebebiyet vermektedir. Buna en iyi örneklerden biri sanki caminin içinde halay çekiyormuşçasına montajlanan Muharrem İnce fotoğrafıdır. Muharrem İnce aynı yıl cumhurbaşkanı adayı olarak seçimlere hazırlanmaktadır.



**Görsel 24:** Montajlanan Muharrem İnce Fotoğrafı / 2018 / Kaynak: Twitter

Fotoğraf (Görsel: 24) Twitter’da “@uzmhayri” adlı kullanıcının 3 Mayıs 2018 tarihinde mizah amaçlı kurguladığı bir montajdır. Fotoğrafın altındaki yorumlarda fotoğrafı mizah amaçlı yaptığını açıkça belirten kişiye yanıt olarak verilen *kesin bunu gerçek zannederler* öngörüsünün gerçekleşmesi uzun sürmemiştir. Ne var ki bazı sosyal medya organları bunu gerçek sandıkları için değil bir gerçeklik algısı yaratmak için manipüle etmişlerdir.

Görsel 25’te montajı yapan “@uzmhayri” adlı kişinin *iktidara yakın bir yayın organı* olan *A Haber*’i tiye aldığı da açıkça görülmektedir.



**Görsel 25:** *A Haber* hakkındaki Tweet / 2018 / Kaynak: Twitter

Paylaşımından bir gün sonra 4 Mayıs 2018 tarihinde “R.T. Erdoğan” nickli bir Facebook sayfası (Görsel: 26) montaj görüntüye bir de metin ekleyerek paylaşmış ve iftiracı olarak nitelendiği Muharrem İnce’yi bir daha iftira atarken iyi düşünmesi gerektiğine dair bir de uyarı eklemiştir. Görselin binlerce kişi tarafından paylaşılıp tepki toplamasının temel gerekçesi Muharrem İnce’nin o süreçte cumhurbaşkanı adayı olmasıdır. Ne yazık ki komiklik yapmak için montajlanan fotoğraf iktidar yanlıları ya da diğer Cumhurbaşkanı adayı olan Recep Tayyip Erdoğan taraftarları tarafından manipülasyon malzemesi haline getirilmiştir.



**Görsel 26:** Montajlanan Muharrem İnce Fotoğrafı / 2018 / Kaynak: Facebook

Fotoğrafın altında bazı kişiler fotoğrafın gerçek olmadığına dair yorumlar yazmış ancak kitlelerin kendi adaylarının dışında bir aday olarak gördükleri Muharrem İnce’nin camide halay çekecek potansiyele sahip biri olduğuna dair de çok fazla yorum yapılmıştır. Fotoğrafın birçok sayfada daha paylaşılması ve orijinal olduğunu düşünen kişi sayısının artması Muharrem İnce’yi de endişelendirmiş olacak ki İnce, 7 Haziran 2018 tarihli Kütahya mitinginde kendisinin montajlanan fotoğrafının açıklamasını yapmak zorunda kalmıştır.

Halay çeker gibi görüldüğü fotoğrafının bir cami fotoğrafıyla kasıtlı olarak birleştirildiğini belirten İnce, bunun iktidar yanlıları tarafından imajının zedelenmesi için oluşturduğunu belirtmiştir. Muharrem İnce bunu yapan kişilere “*namussuzlar!*” diye seslenmiştir. Burada iki ihtimal bulunmaktadır. Ya İnce fotoğrafın mizah amaçlı

montajlandığından haberdar değildir ya da fotoğrafın espri olsun diye montajlandığını bilmesine rağmen iktidar ve yanlılarına yüklenmek için manipülasyonu bir araç olarak kullanmaktadır.

Fotoğraf mizahi bir amaçla üretilmiş olsa da manipüle edildiği açıktır. Manipülasyon biçiminin, dini göstergelerin ideolojiyle bir arada kullanılarak kışkırtma yöntemi olduğu söylenebilir. Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi* adlı kitabında (2011, s. 44) ideolojiyi -Marx'tan referansla- "*bilmiyorlar ama yapıyorlar*" biçiminde tanımlamanın mümkün olduğunu ancak bu naif ideoloji tanımının günümüzde geçerli olmadığını savunur. Peter Sloterjik'in *Sinik Aklın Eleştirisi* kitabından referansla sinik öznenin maske ile toplumsal gerçekliğin gayet farkında olduğunu belirten Žižek, ideoloji kavramını şöyle formüle eder: "*Ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar ama yine de yapıyorlar.*" Fotoğraftaki manipülasyonda (Görsel: 26) karşılaşılan gerçeklik tam da bunun bir göstergesidir. Sanki her iki taraf da ne yaptığını iyi bilmesine rağmen yapmaya devam etmektedir. Ayrıca fotoğrafın birçok sosyal medya sayfasında defalarca paylaşılması *tekrarlama yönteminin* kullanıldığını açığa vurmaktadır. Hem Muharrem İnce'nin halay çekerkenki görüntüsünün gerçek olması hem de caminin ve içindeki cemaatin gerçekten orada olduğu belgesel bir fotoğraftan alınması manipülasyonu daha gerçek kılmaktadır. Fotoğraf zaten oldukça tartışmalı bir biçime işaret etmesine rağmen metinlerin de kullanılması kitlelerdeki öfke ve nefret gibi duyguları daha da yükseltmiştir. Ayrıca fotoğrafa eklenen (Görsel: 26) ve son yıllarda basında çokça karşımıza çıkan "*büyük oyunu boz!*" ifadesi kitleleri bireysel olarak bir bütünün içine dahil etme eyleminin yansıması olan *bilinçli iltifat etme* yöntemiyle birebir örtüşmektedir.

## 7. SONUÇ

Manipülasyon kavramı geçmişten günümüze biçimsel olarak sayısız değişikliğe uğrasa da olumsuz anlamıyla kullanılmaya başlanması moderniteye işaret etmektedir. Kuşkusuz bu kavram kitlelerden bağımsız düşünülemez. Batı'nın yüzyıllarca yaşadığı toplumsal çatışmanın içinden teknolojik bir olgu olarak doğan ve kültürel bir fenomene evrilen fotoğrafla kesişen yolu ise bilgidен geçer. Antik Yunan'da gerçeğe ütöplik bir hakikat olarak yaklaşılırken modernite; özneyi gözü aracılığıyla görerek kendini 'hakiki', gördüğünü ise 'hakikat' atfeden bir konuma yerleştirir. Bilgiye ulaşmak için önce harfleri ehlileştirilen akıl, gözün ufkunu araçlar aracılığıyla genişleterek dünyayı yaygın inanışın aksi yönünde konumlandırır. Ters yüz olan değerlerle başlayan serüven, kiliseye olan güvenin sarsılmasının ardından Tanrı'nın silikleştirilmesine kadar uzanır. Tüm olguların sarsıldığı bir evrende gerçeklik ile ilişkilendirilebilecek bir aygıt icat etmek Batı'ya özgü bir tavidir. Fotoğraf makinesinin vizöründen ilk bakan göz de dahil kitlelerin gördüğünün gerçekliğin bir parçası olarak algılanması artık kaçınılmaz olmaktan ziyade kaçınılmaz kılınmasının bir yansımasıdır. Yeni öznenin trajedisi hem görmeyi hem de okumayı aynı organ aracılığıyla yapmasında gizlidir. Modernliğin parlak ışıkları içinde kuşanmakla övünen göz elbette kuşatılmakta olduğunun farkına varamaz. Fotoğraf, hakikati gerçeklik süsüyle örten bir karmaşanın sadeleştirilmiş halidir.

Çalışmada Batı'nın kendini inşa etme sürecinde ele alınan bazı manipülasyon örnekleri güç odaklarının zayıflara ya da iktidarların kitlelere alenen uyguladığı bir yönlendirme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki tüm bunlar moderniteyi kurgulayan Avrupa'nın modern özneyi biçimlendirmeye çalıştığı ilk zamanlara karşılık gelir. Batılı güç odakları bir zaman sonra zorbalıkla ve göstere göstere yapılan manipülasyonlardan vazgeçerek daha politik, katmanlı ve *demokratik* manipüle etme yöntemlerini tercih etmiştir. Bilgi kullanımının artması, matbaanın kullanımının yaygınlaşması ve sonrasında icat edilen fotoğrafın kökleri bu fikirlerin zeminini oluşturuyor gibi görünmektedir. Bu icatlarla birlikte emperyal ve kolonyalist politikaların giderek daha korkunç boyutlara ulaşması, suçluların sınıflandırılma ve cezalandırılma yöntemlerindeki değişiklikler bu savı destekler niteliktedir. Ne var ki tüm bu süreç temeli büyük anlatılara dayanan modernite döneminde gerçekleşmiştir. Artık günümüz

postmodernite kavramı üzerinden şekillendiği için manipülasyon biçimleri de, ona maruz kalan öznenin konumlanma biçimi de farklı biçimlerde tezahür eder. 2018 yılında sahte haberlere (fake news) en fazla maruz kalan ülke Türkiye'dir. Sahte haberlere en az maruz kalan ülkenin Hitler döneminde kitlelerin en fazla manipüle edildiği Almanya olması, ardından da İngiltere ve Fransa'nın gelmesi aslında hiç de şaşırtıcı değildir. Bu istatistik moderniteyi icat ederken adları sıklıkla anılan ülkelerin öznelere yalnızca olumsuz anlamda manipüle etmediğinin de açık bir kanıtıdır. Öznesini kuşatan ve diğer ülkeleri sömüren bu ülkeler aynı zamanda yarattığı öznenin hayata eleştirel bir çerçeveden yaklaşabileceği bir literatür/gelenek kurgulayan sanatçıyı/yazarı/entelektüeli de üretmiştir. Batı'yı Batı yapan yalnızca kolonyal, iki yüzlü politikaları değil; çelişkileri mümkün kılan çok sesli bir medyayı, basın yayın organları ağını ve demokratik hareketleri desteklemesinde gizlidir.

Ne moderniteyi ne de postmoderniteyi kendi üretemeyen bir moderleşme ülkesi olan Türkiye, sosyal medyada adeta bir bombardıman halinde maruz kaldığı imgelerin şokunu yaşamaktadır. Sosyal medya bu ülkenin yüzyıllar boyunca temsil geleneğiyle içli dışlı ol(a)mayan ve mimesis ile yüzleş(e)meyen öznesinin yaşadığı imgesel açlığın vücut bulmuş hali gibi görünmektedir. Son yıllarda art(ırıl)an politik baskılar, kutuplaşma ve maddi kaygılar, kitleler için bu platformları bir gerçeklik ölçütünden ziyade bir gerçeklikten kaçış ortamına dönüştürmektedir. Sosyal medya kullanıcıları bir imgenin, haberin ya da bir paylaşımın gerçek olup olmamasından çok, onda yalnızca kendi gerçekliğini bulup bulamayacağıyla ilgilidir. Etkileşim potansiyeli yüksek olan bu dijital ortamlar kitlelerin gerçek kabul ettiği her içeriği başkasıyla paylaşmak ve onu başkasına dayatmak arasındaki ince çizgiyi giderek daha da silikleştirmektedir. Gerçekliğin her saniye boyut değiştirdiği böylesi kaygan bir zeminde bir bilgi aracı olarak kabul gören fotoğraflara verilecek en basit bir yargı dahi, onları sunan/gösteren/paylaşan araçların gerçeklik kriterleri ve onu algılayan kitlelerin algısı/doğasıyla birlikte bütünsel bir analize ihtiyaç duyar. Günümüzde manipülasyonun yalnızca iktidarın kitle iletişim araçlarıyla kitlelere uyguladığı sıradan bir aldatmacadan ibaret olmadığı açıktır. Zihninde şekillenen ve kemikleşmiş gerçeklik sınırlarını esnetmeyen her özne, güç odaklarının giderek daha girift hale gelen manipülasyonlarının bir parçası haline gelmekte ve örtük biçimde onlara hizmet etmektedir. Mimesisten günümüze manipülasyonun kökenine ve onun bilgi aracı

olan fotoğrafla yakın ilişkisine dair sunulan tüm bilgilerin ışığında, manipülasyonun yalnızca maruz kalındığında değil aynı zamanda karşı tarafa uygulandığında da kusurlu olan bir kavram olarak algılanması hayati bir önem taşımaktadır. Eleştiri, son sığınaktır!



## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

- Adams, H. & Searle, L. (2004) *Critical Theory Since Plato*. Florida State University Press
- Adorno, T.W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T.W. Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aristoteles, (2014). *Poetika*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Badio, A. (2015). *Platon'un Devleti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Baker, U. (2015). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barrett, T. (2012). *Fotoğrafi Eleştirmek*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barthes, R. (1977). *İmage Music Text*. Published by Fontana Press.
- Barthes, R. (2007). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Reflections On Photography*. published by Vintage. London
- Bate, D. (2013). *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Baudelarie, C. (1955). *On Photography*. London: Phaidon Press Limited.
- Baudelarie, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, A. (2013). "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi." *Fotoğraf Neyi Anlatır*. C. Aydemir. (drl). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bellone, R. (2010). *Fotoğraf*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Berger, J. (2011). *O An'a Adanmış*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berlin, I. (2010). *Romantikliğin Kökleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Birkbeck, E.S. (2015). "Fotoğraf ve Bilim" *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. J. Hacking. (drl). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Botton, A. (2017). *Statü Endişesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Braudel, F. (1996). *Uygarlıkların Grameri*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Burgin V. (2013). “Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı”. *Fotoğrafı Düşünmek*. V. Burgin. (drl). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Burke, P. (2001). *Bilginin Toplumsal Tarihi I*. İstanbul: Tarih Vakıf Yurt Yayınları.
- Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Burke, P. (2009). *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Burke, P. (2013). *Bilginin Toplumsal Tarihi II Encyclopedie'den Wikipedia'ya*. İstanbul: Tarih Vakıf Yurt Yayınları.
- Burke, P. (2016) *Avrupa'da Rönesans*. İstanbul. Işık Yayınları.
- Cadava. E. (2008). *Işık Sözcükleri: Tarihin Fotoğrafisi Üzerine Tezler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci. A. (1999) *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Chomsky, N. Foucault, M. (2012). *İnsan Doğası: İktidara Karşı Adalet*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- Çiğdem, A. (1993). *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Çimen, A. (2018). *Tarihi Değiştiren Bilginler*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Clarke, G. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Comte, A. (1967). *Pozitif Felsefe Dersleri*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Da Vinci. L. (1883) “The Practice Of Painting” *The Literary Works of Leonardo Da Vinci*. (drl). Richter, J.P. London
- Danto, A.C. (2014). *Sanat Nedir?* İstanbul: Sel Yayınları
- Danto. A.C. (2018). “Çırlıçiplak Gerçek” *Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*. S. Walden. (Derleyen) İstanbul: Espas Yayınları.
- Davies. D. (2018). Fotoğraflar ne anlama gelir: Cartier Bresson'un Scruton'a Yanıtı. *Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*. S. Walden. (drl). İstanbul: Espas Yayınları.

- Deleuze, G. (2009). *Duyumsamanın Mantiğı*. İstanbul: Norgunk Yayınları
- Dellaloğlu, B.F. (2020). *Poetik ve Politik: Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Dickens, C. (2001). *Kasvetli Ev*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Doob, L.W. (1964). *Public Opinion and Propaganda*. New York.
- Duman, M.A. (2014). *Mimesis*. İstanbul: Litera Kitap.
- Eagleton, T. (2019). *Kültür*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eco, U. (2013). “Görüntü eleştirisi” *Fotoğrafi Düşünmek*. V. Burgin. (drl). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Ertit, V. (2019). *Sekülerleşme Teorisi*. Ankara: Liberte Yayınları.
- Erutku, B. (2017). *Fotoğrafta Temel Kavramlar*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Erzen, J.N. (2016). *Çoğul Estetik*. İstanbul Metis Yayınları.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Yazın Basın Yayın.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat
- Florenski, P. (2017). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Flusser, V. (2006). *Towards A Philosophy of Photography*. Reaktion Books. 33 Great Sutton Street, London
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Freeland C. (2018). “Fotoğraflar ve İkonalar” *Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*. S. Walden. (drl). İstanbul: Espas Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Giddnes, A. (2016) *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2014). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harari, Y.N. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara:Sapiens*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Hauser, A. (1994) *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Higgins, J. (2015). “Sokak ve Toplum”. *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. J. Hacking. (drl). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hill, C. (2016). *İngiltere’de Devrim Çağı 1603-1714*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hobsbawm, E.J. (1999). *İmparatorluk Çağı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Hobsbawm, E.J. (2003). *Devrim Çağı 1789-1848*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Hobsbawm, E.J. (2003). *Sermaye Çağı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Hobsbawm, E.J. (2009). *Fransız Devrimi’ne Bakış: İki Yüzyıl Sonra Marseillaise’in Yankıları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jan Baetens. (2019) “Fotoğrafa Dair Düşüncelerimizin Kavramsal Sınırları: Disiplinlerarasılık Sorunu”. *Fotoğraf Kuramı*. J. Elkins. (drl). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Jung, C.G. (2001). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kant, I. (2011) *Yargı Gücünün Eleştirisi*. İstanbul: İdea Yayınevi
- Kirschner, J. (2020). *Manipülasyon Ama Nasıl?*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Kirschner, J. (2021). *Manipülasyondan Korunmanın Yolları*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Kofman, S. (2015). *Camera Obscura: İdeolojinin Karanlık Kutusu*. İstanbul: Encore Yayınları.
- Küçükömer, İ. (2014) *Batılılaşma & Düzenin Yabancılaşması*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Le Bon, G. (1997). *Kitleler Psikolojisi* İstanbul: Hayat Yayıncılık.
- Leslie, E. (2019). *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları*. İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Löwy, M. Sayre, R. (2007). *İsyan ve Melankoli Moderniteye Karşı Romantizm*. İstanbul: Versus Kitap.
- Lukacs, G. (2011). *Goethe ve Çağı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Maynard, P. “Mekan Ölçekleri ve Fotoğrafta Zaman: Algı İki Şekilde İşler” *Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*. S. Walden. (drl). İstanbul: Espas Yayınları.
- McNeill, W.H. (2002). *Dünya Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.

- Meskin, A. & Cohen, J. (2015). “Kanit Olarak Fotoğraf”. *Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*. S. Walden. (drl). İstanbul: Espas Yayınları.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platon, (2016). *Devlet*. Ankara: Say Yayınları
- Price, M. (2014). *Fotoğraf Çerçeveedeki Gizem*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ritchin, F. (2012). *Fotoğraftan Sonra*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Roberts, J.M. (2015). *Avrupa Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Rude, G. (2015). *Fransız Devrimi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Said, E.W. (2002). *Yeni Bin Yılda Filistin Sorunu* İstanbul: Aram Yayınları
- Said, E.W. (2013). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schiller, H. (2018). *Zihin Yönlendirenler*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Scruton, R. (2018) “Fotoğraf ve Temsil”. *Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*. S. Walden. (drl). İstanbul: Espas Yayınları.
- Sekula, A. “Fotoğrafik Anlamın Keşfi Üzerine” *Fotoğrafi Düşünmek*. V. Burgin. (drl). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Silverman, K. (2019). *Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi*. İstanbul: Hayalperst Yayınevi.
- Sontag, S. (2005). *Başkalarının Acısına Bakmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. First Electronic Edition Published By Rosettabooks LLC, New York.
- Su, S. (2017). *Güzelliğin ve Çirkinliğin Ötesinde Estetiğin Halleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tagg, J. “Fotoğrafın Değeri” *Fotoğrafi Düşünmek*. V. Burgin. (drl). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Talbot, W.H.F. (1844). *Pencil of Nature*. Release Date: August 16, 2010 [Ebook 33447]
- Timuçin, A. Helvacoğlu, E. (2008). *Aydınlanma Nedir?*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Yayın Kolektifi.
- Tocqueville, A. (1995). *Eski Rejim ve Devrim*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

- Walden S. (2018). “Fotoğrafta Gerçeklik” *Doğanın Kalem Üzerine Denemeler*. S. Walden. (drl). İstanbul: Espas Yayınları.
- Walter, B. (2005) *Little History of Photography*. First Harvard University Press. America.
- Walter, B. (2013). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Walton. K.L. (2018). “Geçirgen Fotoğraflar: Fotoğrafik Gerçekliğin Doğası Üzerine”. *Doğanın Kalem Üzerine Denemeler*. S. Walden. (drl). İstanbul: Espas Yayınları.
- Whelan, R. (2006). *Robert Capa*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yacavone, K. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yavuz, O. (2020). *Antropoloji ve Fotoğraf: Temsil ve Yöntem Üzerine*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Žižek. S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

### **Sürelî Yayınlar**

- Eisenberg, L. *The Human Nature of Human Nature*. Science. 14 April 1972. Vol: 176. issue: 4031
- Foucault, M. *Aydınlanma Nedir?* Toplum Bilim Aydınlanma Özel Sayısı. sayı: 11. Temmuz 2000
- Kant, I. *Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt* Liberal Düşünce. Cilt 10. No:18. Bahar-Yaz. 2005
- Sekula, A. *The Body and The Archive*. The National Gallery of Art, Washington, D.C. summer 1986.
- Sunay, Ç. *Kopernik Devrimi*. Bilim ve Teknik. Ocak, 2009.

### **Tezler**

- Altuntaş, D. (2019). Fotoğrafta Gerçeklik ve Manipülasyon: Türk Basımından Karşılaştırmalı Bir Analiz, *Yüksek Lisans Tezi*, İzmir: Ege Üniversitesi SBE.

- Berk, E. (2017). Kıtısch Kavramı Bağlamında Martın Parr Fotoğraflarının Analizi, *Yüksek Lisans Tezi*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi SBE.
- Çalış, A. (2018). Bir Kamuoyu Oluşturma ve Manipülasyon Aracı Olarak Algı Yönetimi: Kurtlar Vadisi Örneği, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Aydın Üniversitesi SBE.
- Fırat, N.S. (2008). Savaş Fotoğraflarının Kullanımı Bağlamında Propaganda ve Manipülasyon, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi GSE.
- Toktay, Y. (2019). Sosyal Medyada Dezanformasyon, Manipülasyon ve Propaganda Etkisi: Zeytin Dalı Harekatı, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.
- Toprak, M. (2016). Haber Profesyonellerinin Haberde Manipülasyon Olgusunu Anlamlandırmaları, *Doktora Tezi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.

### ***İnternet Kaynakları***

- "History of publishing - The age of early printing: 1450–1550". Encyclopedia Britannica (İngilizce). Erişim tarihi: 19 Haziran 2021.
- <http://nerdengeliyo.com/manipulasyon/> Erişim Tarihi: 9 Ekim 2017
- <https://indigodergisi.com/2018/10/snapchat-facebook-twitter-instagram/> Erişim Tarihi: 23 Ekim 2018
- <https://kelimeler.gen.tr/mimesis-nedir-ne-demek-222711> Erişim Tarihi: 2021
- <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/our-research/digital-news-report-2018> Erişim Tarihi: 2018
- <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: Ekim 2021
- <https://teyit.org/birbirine-sarilan-yasli-cift-fotografinin-marmaray-uskudar-duragindan-oldugu-iddiasi> Erişim Tarihi: 8 Mart 2018
- <https://teyit.org/fotografin-japonyada-ucak-gecikince-yolculardan-ozur-dileyen-calisanlari-gosterdigi-iddiasi> Erişim Tarihi: 26 Kasım 2018
- <https://teyit.org/fotografin-muharrem-incenin-camide-halay-cektigini-gosterdigi-iddiasi> Erişim Tarihi: 9 Mayıs 2018
- <https://www.dailymotion.com/video/x6l9xks> Erişim Tarihi: 7 Haziran 2018
- [https://www.dogrulukpayi.com/dogrulama/gorselde-yer-olan-fotograf-ta-edward-said-in-israil-askerlerine-tas-attigini-gosterdigi-iddiasi?gclid=CjwKCAjwmK6IBhBqEiwAocMc8iU\\_XLgkccqZg1ODihKB17\\_i](https://www.dogrulukpayi.com/dogrulama/gorselde-yer-olan-fotograf-ta-edward-said-in-israil-askerlerine-tas-attigini-gosterdigi-iddiasi?gclid=CjwKCAjwmK6IBhBqEiwAocMc8iU_XLgkccqZg1ODihKB17_i)

MvvRB1HnuH6Hkjm7V8uF9OW5rIFzqPBoCHUkQAvD\_BwE Erişim Tarihi:  
31 Mart 2021

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/foto%C4%9Fraf> Erişim Tarihi: 5 Temmuz  
2020

<https://www.malumatfurus.org/edward-said-israilli-askerlere-tas/> Erişim Tarihi: 21 Mart  
2021

<https://www.malumatfurus.org/kuran-i-kerimi-yirtan-kizin-fotograftaki-yaratiga-donustugu-iddiasi/> Erişim Tarihi: 24 şubat 2020

<https://www.milliyet.com.tr/gundem/kuran-i-kerime-ayak-basan-kedibitinin-kimligi-tespit-edildi-1958304> Erişim Tarihi: 22 Ekim 2014

<https://www.nisanyansozluk.com/?k=manip%C3%BClasyon> Erişim Tarihi: 8 Ağustos  
2019

<https://www.ntv.com.tr/turkiye/capanin-dusen-askeri-sahteymis,ix2cKKmVJU-HfO9GjY9WEw> Erişim Tarihi: 21.07.2009.

[https://www.youtube.com/watch?v=N3nU44c5578&ab\\_channel=%C3%87eviriKonu%C5%9Fmalar](https://www.youtube.com/watch?v=N3nU44c5578&ab_channel=%C3%87eviriKonu%C5%9Fmalar) Erişim Tarihi: 9 Ekim 2019

<https://www.nisanyansozluk.com/?k=analoji> Erişim Tarihi 2021

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/analog> Erişim Tarihi 2021