İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi - Sayı 36 / Bahar 2013
Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi
Süreli Elektronik Dergi
Copyright - 2013 Bütün Hakları Saklıdır
E-ISSN: 2147-4524

Filmlerle Görünürlüğün Dönüşümü: Panoptikon, Süperpanoptikon, Sinoptikon

The Transformation of Visibility through Movies: Panopticon, Superpanopticon, Synopticon

Serdar ÖZTÜRK
Doç. Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü
E-posta:iletisim2008@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Panoptikon, Superpanoptikon, Sinoptikon, Gözetim

Öz

Tarih boyunca iktidarlar değişik yöntemler kullanarak toplum karşısında görünürlüklerini kontrol etmeye çalışacak teknikler geliştirmişlerdir. İktidarların varlıklarını devam ettirmesi ve güçlerini artırmasında kullandığı bu teknikler, yeni medya teknolojileriyle birlikte farklı boyutlara ulaşmıştır. Günümüz toplumlarında gözetim sistemleri üzerine kullanılan üç temel kavram bulunmaktadır: Panoptikon, Superpanoptikon, Sinoptikon. Panoptikon, tarihsel olarak bu sistemlerin içinde en eski olanıdır. Panoptikon, bir mekân içindeki görülmeden görme ilişkisine gönderme yapar. Panoptikon, günümüz toplumlarındaki gözetim olgusunu anlamakta bir ölçüde yetersizdir. Kredi kartlarından, cep telefonlarına, sayısal yayıncılıktan, uydu sistemlerine, her alana yerleştirilen kameralara ve özellikle internete kadar bir dizi gelişme Panoptikon kavramı üzerinde yeniden düşünmemize yol açmaktadır. Günümüzdeki durumu anlamak için Superpanoptikon kavramı kullanılmaktadır. Sinoptikon ise çoğunluğun azınlığı izlemesini içerir. Böylece Panoptikonun görülenleri görene dönüşür. Günümüzde bunlar birbirini dışlamak yerine, yan yana varlığını sürdürmektedir. Bu makale, sinema filmlerinden örneklerle konuyu analiz etmeyi amaçlamaktadır. Analizde kullanılan kavramlar ve teorik çerçeve, sinema filmlerinden kesitlerle somutlaştırılmaktadır. Filmler, incelenilen kavram ve düşünceleri en etkili temsil ettiği düşünülen sahneler dahilinde incelenmiştir.

Keywords:

Panopticon, Superpanopticon, Sinopticon, Surveillance

Abstract

Throughout history power has developed different techniques in order to manage their visibilities before the society. These techniques applied by the power changed their forms with the new media technologies. Today, there are three basic terms on surveillance systems: Panopticon, Superpanopticon, Synopticon. Panopticon is the oldest one among them. This model refers to the case which is to see without being seen. It, however, to some extend, is lack of understanding the today's survelliance society. From credit cards to mobile phones, from digital broadcasting to satellita sytems, from cameras deployed everywhere, to, particularly, Internet, a range of developments may cause about Panopticon. Superpanopticon is being used to reach a beter understanding today's world. Synopticon, on the other hand, involves many watch few. So the objects watched in the Panopticon turn into watch to few. These models do not exclude one another, rather they co-exist. This study aims to analyse the topic by using some movie clips. Movie scenes embody the concept and theoretical framework of the paper. Movies are analysed with regard to scenes which may epitomize the terms and thoughts in an efficient way.

Giriş

İktidarlar, tarih boyunca görünürlüklerini kontrol etmek ve yaygınlaştırmak için mücadele etmişlerdir. Ortaçağ'daki idam törenleri, çeşitli gösteriler iktidarın topluma, "ben iktidarım" mesajını verdiği değişik yöntemler arasında sayılabilir. Süreç içerisinde, iktidarın "kendisini göstermeden görebilme ilkesi" gözetim toplumuna damgasına vurmuştur. Panoptikon olarak tanımlanan bu sistem, yeni iletişim ve enformasyon teknolojileriyle genişlemiştir. Panoptikonun yaygınlaşmış ve genişlemiş halini temsil eden Süperpanoptikon, Sinoptik medya olan televizyonla daha farklı bir boyuta ulaşmıştır.

Panoptikon konusu son yıllarda giderek yaygınlaşan çalışma konularından birisidir. Aynısı, Superpanoptikon ve Sinoptikon kavramları için söylenemez. Oysa, günümüz toplumlarını sadece Panoptikon kavramı ile anlamak olanaksızdır. Superpanoptikon ve Sinoptikon, Panoptikona eşlik etmektedir. Bugünün dünyası bütün gözetim sistemlerinin yan yana varlığını devam ettirmektedir (King, 2001: 48-4).

Bu üç kavram, günümüz toplumlarındaki disiplin ve kontrol sistemlerinin gelişimini anlatmaktadır. Bu gelişime süreçsel bakabilmek ve kavramak için bu kavramlar son derece önemlidir. Süreç içerisindeki kırılmalar, taktikler, stratejiler ve iletişim çalışmaları açısından önemli olan, "iletişim" ve "medya"nın Panoptikon, Superpanoptikon ve Sinoptikon sistemleri içerisindeki rolü daha ayrıntılı teorik ve ampirik çalışmalara açıktır. Buna karşın bu makale, çeşitli sinema filmlerindeki sahnelerden yararlanarak modern toplumlara iyiden iyiye içkin hale gelmiş bu üç gözetim, kontrol ve disiplin sistemlerinin mantığını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Sayısal teknolojiler sayesinde televizyonun dahi biçim değiştirdiği bir dünyada bu üç kavram arasındaki ilişkinin analizi daha önemli hale gelmektedir.

Kavramların analizinde yararlanılan filmlerin seçiminde, filmlerin genel bağlamı yanı sıra, filmler içerisinde vurgulanmak istenilen noktayı en çarpıcı şekilde somutlaştırdığı düşünülen sahneler temel alınmıştır. Bir hapishane filmi olan *Son Kale* (Rod Lurie, 2001) Panoptik modeli temsil etmektedir. Panoptikon'un işyerlerine yaygınlaşmasını örneklemesi açısından ise *1984* (Michael Radford, 1984) ve *Modern Zamanlar* (Charlie Chaplin, 1936) seçilmiştir. *1984*'te ofiste çalışma ortamı, *Modern Zamanlar*'da fabrikadaki gözetim sistemini anlatan sahneler Panoptik modelin hapishaneden diğer kurumlara aktarılmasının yarattığı sonucu etkili anlatmaktadır. Kredi kartları ve Süperpanoptikon ilişkisini göstermek için *Bir Alışverişkoliğin İtirafları* (P. J. Hogan, 2009) seçilmiştir. Süperpanoptikon aynı zamanda kameralar üzerinden işlediği için *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005) ve *Kapışma* (Guy Ritchie, 2000) filminde, kavramı somutlaştıran sahnelere yer verilmiştir. Televizyon ve görünürlük arasındaki ilişkiyi anlatan Sinoptikon kavramını temsil etmesi açısından *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *Bir Rüyaya Ağıt* (Darren Aranofsk, 2000) ve *Truman Show* (Peter Weir, 1998) filmleri seçilmiştir. Bu filmler eğlence dünyası altında gerçek dünyanın gerçek koşullarından uzaklaşma ve iktidarın televizyon dünyasıyla kuruluşunu anlamamıza olanak verecek sahneler içermektedir. *Kahire'nin Mor Gülü* (Woody Allen, 1985) ise çalışma içerisinde ortaya attığımız, televizyon veya sinema karakterlerinin seyircilerle ilişkiye geçmesi durumunda neler olabileceğini örneklemesi açısından seçilmiştir.

Sahnelerdeki görüntüler, diyaloglar, kamera hareketleri ve sahnelerin genel bağlamı incelenen kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Analizde, sosyoloji, iletişim sosyolojisi ve felsefeden yararlanılmaktadır. İletişim sosyolojisi merkezli bu çözümlemede, filmlerdeki sahnelerin dili sosyal teoriyle ilişkilendirilmektedir. Bununla birlikte Panoptikon, Süperpanoptikon ve Sinoptikon kavramlarını incelerken yararlanılan filmleri, bu kavramların birer türevi olarak değerlendirmek filmlerin kendi dilini ihmal etmek, onları ikincil plana atmak anlamına gelir. Bunun yerine, filmin kendi dili ile sosyal teorik argümanlar arasında gidip gelen, birini diğeri içinde eritmeyen bir yaklaşım benimsemektedir. Filmler ve sosyal bilim "düşünce"yi içinde barındırır. Gelgelelim, düşüncenin işlenişi, filmler ve sosyal teoride birbirinden farklıdır. Bu farkın bilinci içerisinde olmak, sanatsal ve kavramsal düşünce arasındaki diyalektiğin yaratıcı ve üretici doğrultuda evrilmesine katkı sağlayabilir.

Panoptikon, Süperpanoptikon ve Sinoptikon

"Bir kaleye bakın, herhangi bir kaleye. Şimdi de onu bir kale yapan unsurları düşünün. 1000 yıldır değişmemişlerdir. Bir, konum. Göz alabildiğine geniş bir alana hakim yüksek bir konum. İki, korunma: Cepheden saldırıya karşı koyabilecek kadar güçlü, kocaman duvarlar. Üç, bir garnizon: Öldürmek için eğitilmiş ve buna istekli adamlar. Dört, bir bayrak. Adamlarına "Siz askersiniz, bu da bayrağımız" dersin. Onlara "Bayrağımızı kimse ele geçiremez" dersin. Sonra herkes görsün diye bayrağı göndere çekersin. İşte sana bir kale. Bu kaleyle diğerleri arasında tek bir fark var. Diğerleri insanları dışarıda tutmak için yapılır. Bu kale ise, insanları içeride tutmak için yapılmıştı."

Son Kale (Rod Lurie, 2001) filminin girişindeki bu ifadeler, Michel Foucault'un Panoptikon üzerine teorik tartışmalarını iyi somutlaştırır. Bir hapishane mekânı, mekânda yüksekten nesneleri gözetleyen bir göz ve kontrol pratikleri. Görmeye ve görülmeye imkan veren bir sistem. Ancak Foucault'un tarihsel ve sosyolojik analizleri Panoptikonu anlamak için daha pek çok unsurun olması gerektiğini anlatır. Nedir Panoptikon?

Öncelikle Panoptikon, bir hapishane dizaynıdır. Kavramı sosyal bilimlere kazandıran Foucault olsa bile, bu kendine münhasır hapishane modelinin mimarı Jeremy Bentham'dır. Bentham, 1791'de bu hapishane projesini ürettiğinde, amacı, bedenleri ve zihinleri ıslah ederek yeniden topluma kazandıracak bir iktidarı içselleştirme sisteminin kurgulanmasıydı. Kısaca açıklamak gerekirse, ortada bir gözetleme kulesi, onun etrafında dairesel biçimde tasarlanan hücreler, her bir hücrede sadece bir mahkumun yer alması, hücreler arasında duvarların bulunması, bu nedenle mahkumlar arasında iletişimin mümkün olmaması ve mahkumların daima gözetleme kulesindeki gözetleyici tarafından gözetlenmesi. Bu özgün mimari yapıda hücrelerin iki penceresi vardı: gözetleme kulesine bakan pencere içeride, hücrelerin içine ışığın içeriye sızmasını sağlayan pencere dışarıda (Foucault: 2006: 292; 296-297).

Kuledeki gözetleyici, mahkumları devamlı bir gözetime tabi tutacaktı, ya da en azından mahkumlar buna inanacaktı. Kule, aşağı ve yukarı hareket edecek şekilde dizayn edilmişti. Böylece iktidarın bakışı her daim hareket halinde olacaktı. Gözetleyicinin

bulunduğu kısım çekme perdeyle kapalı olduğu için mahkumların gözetleyiciyi görmeleri mümkün değildi. Bakış, tepeden kurulmalı ve mahkumlar kendilerinin daima gözetlendiğinin bilinci içerisinde bütün eylemlerine yön vermeliydi. Kısaca mahkumlar kendileri her an gözetlenmezlerse bile eylemlerinin sürekli görülebildiklerini bildikleri için davranışlarını buna göre ayarlamakta ve sanki her zaman gözetleniyorlarmışcasına hareket etmeliydiler. Düşünürün deyimiyle, Panoptikon olarak tanımlanan bu mekânizmanın en büyük etkisi, "tutukluda iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmak"tan kaynaklanmaktadır (Foucault, 2006: 297).

Bu gözetim, sadece kulenin tepesindeki gözetleyici tarafından sağlanan bir süreç değildir. Gözetim mekânizmaları, mahkumların yedikleri yemeklerin sayı ve sürelerini, gıdalarını nitelik ve tayinini, işin cinsi ve ürününü, ibadet zamanını, ne zaman konuşulacağını ve deyim yerindeyse "ne zaman düşünüleceğini" ayarlamaktadır. Bu ayarlamalar, hapishanede verilen eğitimle olmaktadır (Foucault, 2006: 343).

Gözetim, bilgi, eğitim, mahkumların sürekli gözetlenildiğine inandırılma ve böylece iktidarın otomatikleştirilmesi sayesinde işlemektedir. Ancak Foucault, bu sistemin toplumun diğer kurumlarına aktarıldığını savunur. Eğitim kurumları, fabrikalar, hastaneler hapishanelerdeki panoptik sistemi devralmışlar ve iktidarın bakışını kurumsal mekânizmaların merkezine yerleştirmişlerdir. George Orwell'ın aynı isimli romanından uyarlanan *1984* (Michael Radford, 1984) filminin giriş sahnesi, vurgulanmak istenilen noktayı daha iyi açıklar.



Burası gerçekte bir hapishane değildir, çalışma mekânıdır. Çalışanlar, hapishane mekânında giyilen tek tip üniforma giymiş vaziyette oldukça küçük çalışma alanlarında çalışmaktadırlar. Kamera biraz daha yakınlaştığında, tıpkı mahkumların hücrelerinde olduğu gibi tek bir çalışanın tek bir mekânda bulunduğu görülür. Kamera Winston'un çalıştığı alana indiğinde, yukarıdan televizyon olarak düşündüğümüz medyanın aslında daha farklı olduğunu anlarız. "Big Brother" çalışanların yanındadır ve onları izlemektedir. En azından çalışanlar öyle hissetmekte ve çalışmalarına, konuşmalarına gözetlenildiklerinin bilinci içerisinde yön vermektedirler.

Charlie Chaplin'in klasikleşmiş filmi *Modern Zamanlar* (Charlie Chaplin, 1936) fabrikada gözetimin ve kendini denetlemenin ne anlama geldiği üzerine bir başka panoptik örnek sunar.



Filmde, ekonomik iktidar işçileri, Panoptikondaki gözetleyici ya da *1984* filmindeki Big Brother gibi izlemektedir. Aynı zamanda talimatlarını sürekli ekrandan aktarmaktadır. Ekran kapalı olduğunda dahi işçiler izlenildiklerini bilmektedirler. Filmin bir sahnesinde fabrika sahibi ekranı açar ve montaj bölümündeki işçilerin hızlarını artırmak için montaj bandının hızlandırılmasını, bu bölümde görevli işçiye iletir. Montaj bandında çalışan işçilerin başında daha alt düzeyde gözetleyiciler vardır ve bunlar da işçilerdir. Ustabaşları, işçilerin montaj bandına uyumlu bir performans sergilemesi için çaba gösterirler. Bu sahnede işçilerin otomatikleşmiş faaliyetlerini görürüz. Chaplin de işçilerden birisidir ve otomatikleştirilmiş hareketler eşliğinde tuvalete yönelir. Tuvalet içerisinde sigarasını yakar, bu arada kapalı olan ekran tekrar açılır ve ekonomik iktidar, işçinin sallanmayı bırakıp işinin başına dönmesini azarlayıcı bir ses tonuyla işçiye bildirir.



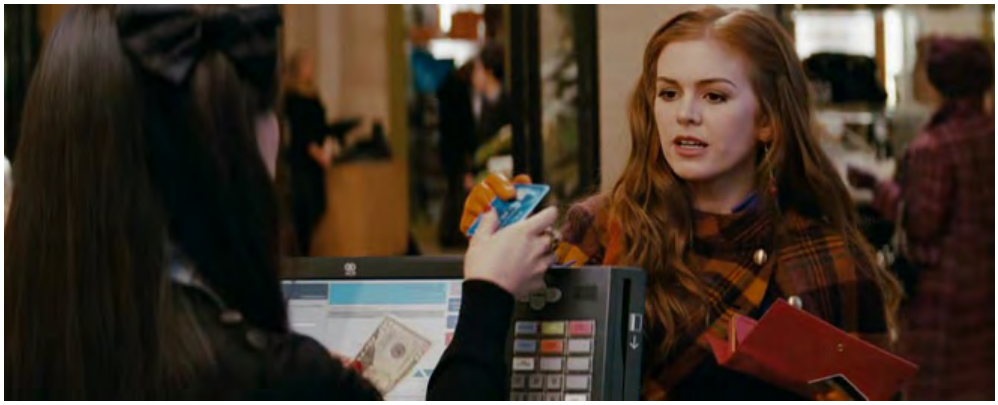
Büyük harfle başlayan İktidar ile küçük harfle başlayan iktidar arasındaki bu karşılaşma anı bize panoptik sistemin hapishane dışındaki mekânlara aktarılmasının nasıl bir anlam ifade ettiğini somutlaştırmaktadır. Sonuçta disipliner toplumun esas karakteristiğini oluşturan hapishanelerdeki kontrol yöntemleri, Foucault'ya göre işyerlerine, okullara, hastanelere aktarılmaya başlandığında gözetim toplumun birçok alanına yaygınlaşmaya başlar. Panoptisizm olarak adlandırılan bu model, daha önceki iktidar uygulamalarına etkin bir alternatif olur. Böylece Panoptikon, sadece hapishanelere içkin olmak yerine, modern toplumlardaki iktidar ilişkilerinin örgütlenmesi için genelleştirilebilir bir model haline gelir (Giddens, 2005: 352).

Süperpanoptikon

Bir Alışverişkoliğin İtirafları (P. J. Hogan, 2009) filminde alışveriş yapmaktan kendini alıkoyamayan ve kendisini bu şekilde ifade etmeyi bir tutku haline getiren genç bir kadının hikâyesi anlatılır. Alışveriş mekânları ve bu mekânlardaki nesnelerle ilişkinin yarattığı sonuçlara bakıldığında ise konunun basit bir "alışverişkoliklik" olarak açıklanamayacağı ortaya çıkar. Nesneler insanları çağırdığında ve insanlar nesnelere sahip olmak için kendilerine sunulan her türlü aracı kullanmaya başladıklarında, nesnelerle kurulan bağ büyük harfle başlayan "İktidarla" ilişkiye dönüşür. Ekonomik, politik, zorlayıcı ve sembolik iktidarlar alışveriş mekânlarında nesnelerle ilişkiye giren insanların Büyük Biraderleri haline gelir.

Filmin bir sahnesinde, alışverişkolik, mağaza vitrinin önünde durmak zorunda hisseder, çünkü yeşil bir şal boynuna bağlanmış manken onu çağırır: Bunu satın almalısın, sadece seni soğuktan korumaz, daha önemlisi böylece güvende hissedersin. Hayali bir söyleşidir bu, kendi kendisiyle iletişimdir. Alışverişkolik olan kişi kendisiyle sürekli mücadele etmektedir. Sorunu, aşırı alışveriş yüzünden kredi kartlarında limitlerin tükenmesi ve aşırı bir borç altına girmesidir.





Superpanoptikon, kapalı fiziksel mekânların bariyerlerini aşan bir özellik olarak aslında alışverişkolik olan kadının karakterine, sokaklarda, yaşadığı ilişkilere ve kullandığı iletişim teknolojilerine içkin hale gelmiştir. Alışverişi kolaylaştıran kredi kartı ise kullandığı diğer kimliğini gösteren araçlar gibi yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Ancak kredi kartı sadece bir kart değildir, o aynı zamanda, ne zaman, nerede ve nasıl bir tercihte bulunduğunu gösteren bir araçtır. Gelişen iletişim teknolojileri, her yeri izlenebilir ve gözetlenebilir hale getirmiştir. Bu yanıyla bu alışveriş merkezindeki kredi kartıyla gerçekleştirilen alışveriş eylemi Superpanoptikon bir eylemdir.

Kredi kartına sahip olmak için doldurduğumuz form Superpanoptikonun önemli parçalarından birisidir. Elektronik posta, adres, telefon ve mesleğimize dair bilgiler kredi kartının ayrılmaz parçasıdır. Böylece gerçekleştirilen bir alışveriş eylemi aynı zamanda kredi kartıyla ilişkide bulunan iktidarlarla bağlantıya geçmemiz anlamına gelir. Sahneyi devam ettirdiğimizde alışverişten sonra çalan bir telefon, izler bırakmaya devam etmemiz demektir. Telefon konuşmaları her daim takip edilebilir, her daim öğrenilebilir, her daim kayıt altına alınabilir. Sözlü kültürün dünyasında "söz uçar, yazı kalır" ifadesi böylece anlamını kaybeder. Söz uçmaz, söz daima kayıt altına alınır ya da istenilirse sözün her ayrıntıları, firmalar, zorlayıcı iktidarlar ya da televizyon gibi sembolik iktidarlar tarafından sözü üretene geri döner. Böylece Panoptikonun siber-mekânsal versiyonu olan bir süreçle karşıya geliriz: bedenlerimiz, ağlara tespih taneleri gibi dizilmeye başlar.

Superpanoptikon kavramı Mark Poster'in kullandığı ve David Lyon'un geliştirdiği bir kavramdır (Lyon, 2006: 231-241). Bilgisayarlar, bilgisayarlardaki veri tabanları ve bilgisayarlar vasıtasıyla gerçekleştirilen iletişim Panoptikonu hapishaneden çıkarmaktadır. Özne, artık çeşitli kapalı kurumsal yapılarda değil, heryerde kurulmaya başlamaktadır. Bilgisayarlar vasıtasıyla bütün toplum her yerde gözetimin nesnesi olmaktadır (Lyon, 2006: 233). Böylece, insanlar, uzaktan işlenen, sınıflandırılan, çoğaltılan, değerlendirilen ve de pazarlanan bir nesne haline gelmektedir.

Kullandığımız GPS cihazları, cep telefonları, sokaklar dahil her mekâna konulan kameralar, dinleme cihazları, internette yapılan alışverişler, sosyal medya, paylaşım siteleri Superpanoptikon modelinin ayrılmaz teknolojileri haline gelmiştir. Böylece, iktidar her yere yayılır. Elektronik parmak izleri ve elektronik verileri temin eden kurumlar insanları sınıflandırmakta ve profillerini çıkarmaktadır. Bu bilgiler sayesinde büyük harfle başlayan iktidarlar güçlenmektedir. Sokaklara kadar yerleştirilen ve her türlü eylemi

gözlemleyen ve gözetleyen kameralar, hapishanelerdeki Panoptikonun genişletilmiş ve elektronikleştirilmiş durumlarını temsil etmektedir (Koskela, 2006: 163-181; Dubbeld, 2006: 182-205; Pole, 2006: 206-220).

V for Vendetta (James McTeigue, 2005) filminin bir sahnesinde evlerdeki özel konuşmaları dinlemek üzere üzerine çanak antenler konulmuş hareket halindeki taşıt, Superpanoptikonun uç örneklerinden birisini temsil eder.



Kapışma (Guy Ritchie, 2000) filminde ise kameralar asansör dahil her yerde işlemektedir. Kapıdan girişten başlayarak insanlar gözetlenmektedir. Asansöre binme, asansör, asansörden çıkış, koridorda yürüyüş. Bütün eylemler ve alanlar iktidarın bakışı altındadır.



Burada sorulacak soru, *Kapışma'*da olduğu gibi bir kurum içindeki kamera sisteminin Superpanoptikondan ziyade Panoptikon olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Çalışmanın girişinde belirttiğimiz üzere, günümüzde gözetim modelleri birbirini dışlamak yerine yan yana varlığını devam ettirmektedir. Panoptikon bu örnekte kurumun her alanına yayılmıştır ve denetleme sistemleri de başka denetim sistemleri tarafından denetlenmektedir. Yine *Snatch*'dan örnek verilecek olursa, kapının girişinde kamera sistemleri yanı sıra, güvenlik taramaları yapılır. Bunun için elektronik cihazlar kullanılır. Kimlik, elektronik tarama cihazları yanı sıra kamera da bunları kayıt altına alır ve de kamera başındaki gözetleyici bu kontrolleri izler: Kontrolü kontrol eden kontrol sistemi.

Robbins ve Webster'e göre teknoloji günümüzde artık o kadar sofistike hale gelmiştir ki, birisi ne zaman telefon etse, bankamatiği kullansa, kredi kartıyla otelde yer

ayırtsa, veya internete girse veriler kayıt altına alınmakta, ölçülmekte ve daha sonraki kullanımlar için veri bankalarında biriktirilmektedir (1988: 44-76).

Superpanoptikonun üç işlevi vardır: tanımlama, sınıflandırma ve değerlendirme. Tanımlama, kimlik bilgilerini elde etme anlamına gelir. Doldurduğumuz formlar, internette verdiğimiz bilgiler insanları tanımlama stratejilerine örnek verilebilir. Bilgiler ele geçirildiğinde sınıflandırma aşamasına geçilir. İnsanlar ortaklaşa paylaştıkları çeşitli özellikler temelinde sınıflandırılır. Benzer karakterlere sahip olanlar benzer tipolojiler altına yerleştirilir (Gandy, 1996: 132-155). Sınıflandırmada elektronik dünyada yaptığımız tercihler rol oynar. Örneğin bir online kitap alışveriş sitesinde kitap satın almamız, aldığımız kitabın türü v.s. bilgiler bu şekilde sınıflandırmaya olanak verir. Üçüncü ve son işlev, değerlendirmedir. Tanımlama, tüketicilerin kim oldukları bilgisini verir. Sınıflandırma onların ne çeşit insanlar oldukları karar vermeye yardımcı olur. Değerlendirme işlevi ise kişilerin anayönelim içinde mi yoksa dışında mı olduğunu belirlemeye yardımcı olur. İnsanlar belli yönelimde tercihlerde bulunurlar. Kişilerin tercihlerine göre anayönelimin içinde olup olmadıklarına karar verme, pazarlama stratejilerinden, politik değerlendirmelere kadar uzanan bir dizi sonuca yol açar.

Panoptikonda "Bir veya birkaç kişi" "Çoğunluğu" izlemektedir. Hatırlanacağı üzere, hapishanenin ortasındaki kuledeki gözetleyici, ya da alışveriş merkezlerinde kameranın başındaki görevli çoğunluğu izlemekte, ancak çoğunluk "azı" izleyememektedir.

Superpanoptikonda ise hem "az" "çoğu" izlemekte; hem de "çok çoğu" ve de "azı" izlemektedir. Bilgisayar örneğinden gidersek, örneğin bir kişi internete girebilir ve sitelerden mal veya hizmet satın alabilir. Bu durumda "az" anlamına gelen "ekonomik iktidar" alışveriş yapan kişinin tercihlerini izler, onu tanımlar, sınıflandırır ve değerlendirir. Diğer yandan bu kişi başkalarını sosyal medyada görebilir, izleyebilir. Buna karşılık kendisini, kendi paylaşımlarını gösterir. Böylece hem görür, hem de görünür. Herkes birbirini izler, herkes birbirini okur, işitir, görür. Herkes bir şeyler paylaşır ve karşılığında başkalarının paylaşımlarını bekler. İnsanlar paylaşım beklentisi içinde birbirlerini takip ederler. Üstelik, cep telefonları gibi teknolojiler vasıtasıyla insanlar nerede, ne yaptığının bilgisinin anında paylaşırlar. Göstermek ve görülmek temel bir davranış haline gelir (Konuyla ilgili en son çalışmalardan biri için bkz. Niedzviecki, 2010).

Sinoptikon

Sinoptikonda ise "çok" "azı" izler. Bu çerçevede Sinoptikonun temel medyası radyo ve özellikle televizyon gibi araçlardır. Kısaca, iletişim literatünde "kitle iletişim medyası" olarak nitelendirdiğimiz araçlar Sinoptikon modelinin temel unsurları arasında yerini alır. Geniş alanlara dağılan, birbirinden farklı yaşlara, sınıfsal konumlara, cinsiyetlere, tercihlere, kültürel arkaplanlara sahip insanlar, kültür endüstrilerince yaratılan aynı mesajlara maruz kalırlar. Mesajların içeriği önemli kişilikler, yıldızlar, kurmaca veya gerçek olaylar olabilir. Buna karşın, mesajların yaratımında alımlayıcıların doğrudan bir katkısı olmaz, onlar katılımcı değildirler; daha çok kendilerine sunulanları alırlar.

Sinoptikonda belirleyici olan, görünürlüğün değişmesidir. İnsanlar, az sayıdaki

kurgusal veya gerçek karakterleri takip ederler. Televizyon örneğinden gittiğimizde izlenilen televizyon karakterlerinin izleyicileri izlemeleri ve onlara doğrudan yanıt vermeleri mümkün değildir. Peki bunun anlamı ve sonuçları nelerdir?

Televizyon seyretme eyleminin doğasını anlamak için distopik kurguda üretilmiş *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) filmindeki bir sahneye bakmak gerekiyor. Film, kitapların dünyasına savaş açmış bir devletin televizyon dünyasıyla izleyiciler üzerinde kurmak istediği iktidarı etkili bir dille anlatır. İtfaiyenin görevi kitap yakmaktır. Yazılı kültüre karşı açılan bu savaşta görevli olan itfaiye personeli olan Montag evine girer ve eşine terfi edildiğini söyler. Eşi ise kanepede televizyon dünyası ve o dünyadaki karakterlerle özdeşleşmiştir, Montag'ı duymaz ya da duymazlıktan gelir. Kadının izlediği program, bir kadının fiziksel olarak güçlü bir erkeğin gücünü nasıl kendi avantajına çevireceği üzerinedir. Eğlence formatında bir programdır ve gerçekte mesajların içerisinde hiçbir derinlik yoktur. Zaten derinlik olmaması özellikle arzu edildiği için bu tür programlar üretilmektedir. İzleyicilerin derin uykularında, hayalleme mekânizmalarını sadece televizyonda üretilen programlar ekseninde çalıştırmaları arzu edilmektedir. Nitekim bu sahnede de böyle olur, kadın ve Montag başka dünyalarda yaşamaktadır. Montag, işi gereği evde olmadığı için televizyon karşısında fazla vakit geçirmemektedir. Onun sorunu, terfi etmek, kitap yakma görevini yerine getirmektir. Karısı olan Linda ise maaş artışı durumunda yeni tip televizyon alma peşindedir. Karısıyla karşılaşmasında ürettiği ifadeler bunu açıkça gösterir:

Montag: Terfi ettim. Dinliyor musun Linda?" (Linda yanıt vermez, kanepede televizyonla bütünleşmiştir. Montag oradan uzaklaşır. Montag yan odaya geçerken karısı seslenir).

Linda: Oh! Harika Montag.

Montag: Kaptan, dışarıdaki konuşma esnasında bana söyledi." (Linda, halen Montag'ı dinlememektedir).

Linda: Ne dedin?

Montag: Terfim hakkında konuşuyorum.

(Montag elbisesini değiştirirken, kadın halen televizyon seyretmektedir. Başını televizyondan ayırmaz)

Linda: Bu maaş artışı anlamına mı geliyor? Ne kadar?"



Belirtildiği üzere, Linda'nın arzusu, yeni tip televizyonları eve alarak daha eğlenceli vakit geçirmektir. Montag, ev satın almaktan söz ederken Linda, televizyon almanın gerekliliğini vurgular. Sahneden anladığımıza göre Linda, aynı zamanda sakinleştirici ilaçlar kullanmaktadır. Böylece iki tür uyuşma mekânizması yan yana işlemektedir: Fiziksel uyuşma, zihinsel uyuşma. Fiziksel uyuşma, hareket etmeden televizyon başında kalmayla ve ilaç kullanmayla sağlanır. Zihinsel anlamda gerçek yaşamla ilişkisini kesme veya azaltma da keza, televizyon ve ilaç vasıtasıyla olur, ki bu nokta *Bir Rüyaya Ağıt*'ın da (Darren Aranofsk, 2000) konusunu oluşturur. Orada da ilaç veya uyuşturucu kullanma ile televizyon seyretme deneyimleri eşdeğerde işlenir, ikisi de insan bedenini ve zihnini pasifleştiren tecrübelerdir.

Fahrenheit 451'de Linda, televizyon dünyası, yıldızları ve ilişkileriyle bütünleşmek ister. Televizyon bu isteğini karşılar. *Bir Rüyaya Ağıt*'da ise toplum içinde artık önemsiz hale geldiğini düşünen ve görünmek için, kendisini ifade etmek için televizyon ekranlarına çıkmayı arzu eden, bu uğurda çaba gösteren yaşlı bir kadınla karşılaşırız.

Televizyon seyretmekle insanlar, sadece televizyon olaylarına ve karakterlerine değil, diğer izleyicilere de bağlanırlar. Ancak bu bağlanma, gerçek bir iletişim olmaktan ziyade hayal edilmiş, imgelenmiş bir iletişimdir. İnsanlar hayallerinde birbirlerine bağlanırlar. Bu bağlanmanın önemli sonuçları vardır, Şöyle ki, medyadan yayılan mesajlarla kurulan ilişki, disiplinin kurulmasına ve içselleşmesine katkı yapar. İktidarın artık özneleri sürekli izlemesine gerek yoktur. Kontrol, sembollerle sağlanır. Sembollerle kurulan ilişki vasıtasıyla çoğunluk azınlığın dünyasını izler.

Superpanoptikon dünyasını temsil eden bilgisayar, kısmen Sinoptikon modelinin bazı özelliklerini içinde barındırır: Gazeteleri, televizyon programları, filmleri; kısaca aynen kitle medyasında üretilen ve geniş kitlelere yayılan mesajları bilgisayarda da takip edebiliriz. Aradaki fark, bilgisayarın katılıma daha fazla imkan vermesinden kaynaklanır. Gelgelelim örneğin yıldızlar, önemli kişilikler, olaylar geniş sayıdaki insanlar etrafından kaynaklanır; kurgusal ve gerçek karakterler bilgisayar başındaki insanları göremez. Görme, duyma ve okuma ilişkisinde gören, duyan ve okuyanlar izleyiciler olan "çoğunluktur". Büyük iktidarın araçlarından birisi olan medya orada bekler ve etrafında kümelenen çoğunluk medyaya maruz kalmakla başka bir dünyaya yolculuk yapar.

Kısaca Panoptikon'un seyredileni, seyredene dönüşmüştür. Panoptikon insanları bir yere çakıp sürekli izlenme durumuna sokarken, Sinoptikon baskısız, koşulsuz, eğlenceli bir seyretme eylemine sokmuştur. Toplum elemeden geçmiş kişilikleri seyretmektedir. Daha önce azınlık çoğunluğu izlerken, şimdi çoğunluk azınlığı seyretmektedir. Seyredilenler; seçkin yıldızlar, politika, spor, bilim, şov ve iletişim dünyasının seçkin insanlarıdır. Seyredilenler, seyredenlere genel bir hayat tarzının mesajını verirler; bunu kendi hayatlarına kendi hayat tarzlarına dair söylem ve davranışlarla yaparlar; imrenme yaratırlar.

Bu seyretme edimi son derece haz verici olduğu için artık insanları baskıyla yönetmeye gerek de yoktur. Çünkü insanlar seyrederken sürekli eğlendikleri için baskı altında olduklarını bilmezler. Eğlence, artık dünyayı yönetmenin ideolojisi haline gelir. İnsanlar televizyon ekranlarında kendilerinden geçerek gerçek dünyanın gerçek

problemlerinden uzaklaşırlar. Bu noktada eğlence artık gerçek ideoloji haline gelir.

Bir Rüyaya Ağıt'da bir televizyon şovunun başında gerçek dünya ile ilişkisini kaybeden yaşlı kadının hikâyesi bunu anlatır. Televizyon vasıtasıyla mevcut dünyadan hayalettiği dünyaya, hayallerinde yolculuk yapan bu kişi, televizyona yarışmacı olarak katılacağını öğrendiğinde yapması gerekenleri düşünür. Kilo almıştır ve gençliğinde giydiği kırmızı elbise artık bedenine uymamaktadır. Bu durumda kilo vermesi gerekir, ancak bunu nasıl yapacaktır? Televizyon başına kilitlendiği için fiziksel aktiviteleri bulunmamaktadır, yaşamını gerçek hayatta çeşitlendirecek ne imkanı vardır ne de bu yöndeki bir düşünümü bulunmaktadır. Bu durumda televizyon mesajlarında kilo kaybetme programlarını izler, kilo kaybetmeyle ilgili ilaç reklamlarını bulmaya çalışır. Televizyonda Bourdieu'nun "fast food thinker" olarak nitelendirdiği uzmanların anlatımlarını takip ettiğinde yapması gereken iki şey vardır: yiyecekleri azaltmak ve ilaç almak. Bu ikisini de yapar, ancak dozu artırdıkça televizyon ve ilaca bağımlılığı daha da artar. Gerçek hayattaki nesnelerle ve ilişkilerle ilgisini kaybeder, tamamen imgelem dünyasına dalar. Hayallerinde kırmızı elbiseler içinde televizyon programına çıktığını, herkesin onu alkışladığını, önemli bir kişilik olarak herkes tarafından takdir edildiğini, herkesin mutlu ve gülümseyen yüzlerle kendisini takdir ettiğini görür.

Gerçekliğin çarpıtılması artık *1984*'te olduğu gibi düz, propagandist mesajlarla olmak zorunda değildir. *1984*'ün dünyasında katı ve despotik bir anlayış mesajlar dahil her alana sindiği için bu dünyada insanların soru sorma, sorgulama şansı bulunmamaktadır. Nitekim ana karakterler olan Winston ve Julia bu soruyu sorabilmişler, içinde yaşadığı dünyayı sorgulayabilmişlerdir. Bu çerçevede Winston, düzenin eskiden nasıl olduğuna dair sözlü belleklere dahi başvurmayı ihmal etmemiş ve belleğini sürekli yoklamıştır.

Gelgelelim, *Bir Rüyaya Ağıt* ve *Fahrenheit 451*'in dünyalarında içinde yaşanılan dünyaya sorular sormak ve onu sorgulamak oldukça zordur: Eğlence, insanların temel kaynakları içinde olduğu haz ve heyecan içerisinde gündelik deneyimlerini yaşayan insanlar mutluluk yanılsaması içinde vakitlerini geçirmektedirler. Sadece sıradan insanlar değil, medya profesyonellerinin de bu yanılsama içerisinde hareket ettiklerini *Network* (Sidney Lumet, 1976) filmindeki değişik sahnelerden anlarız.

Filmde, ticarileşme ve metalaşmanın uç boyutlarıyla henüz karşılaşmamış, Edward Said'in *Entelektüel*'inde belirttiği "amatör" ruhunu (Said, 2009: 78) henüz kaybetmemiş televizyonun haber dairesi şefi Max ile hız ve harekete kendisini adapte eden ve tek amacı sürekli reytingleri artırarak görünürlüğünü artırmak olan Diana arasındaki çatışma ilginç diyaloglarla sunulur. Yeni anlayışı kabul edemediği ve de adapte olmadığı için görevinden ayrılmak zorunda kalan Harold, aynı zamanda aşık da olduğu Diana ile gerçek dünya ve televizyon dünyası arasındaki farka dair çeşitli tartışmalar yapar. Bu sahnelerden birisinde Max şöyle der:

"Seninle altı ay birlikte yaşadıktan sonra senin senaryolarından birisine dönüştüğümü fark ettim. Bu bir senaryo değil Diana. Burada devam eden hakiki ve gerçek bir yaşam var. Bugün karımı ziyaret etmeye gittim çünkü depresyon içinde. (...) Bu durum karşısında berbat hissediyorum. Karım ve çocuklarıma yol açtığım acıyla ilgili olarak kendimden tiksiniyorum. Suçlu ve vicdanı yaralı duygular içindeyim. Senin gelip

geçici duygusal olarak nitelendirdiğin bütün o şeyler için benim neslim basit bir ifade kullanır: insanı anlama. (...) Diana, gerçek tereddütleri olan bir adamla ilgileniyorsun ve onunla baş etmek zorundasın. Barbara Walters Show'undaki menapozlu erkekleri tartışan adamlardan birisi değilim. Tahmin edeceğin üzere aşık olabilen bir adamım. Yaşamının bir parçasıyım. Burada yaşıyorum. Gerçeğim. Başka bir televizyon kanalına geçemezsin."



Richard Sennett (2006) gerçeklikle temastan kaçınmanın nasıl bir deneyim olduğunu arkadaşıyla yaşadığı bir olayı anlatarak analiz eder. New York'un kenar mahallelerinde arkadaşıyla birlikte bir alışveriş merkezinde film seyretmeye giderler. Vietnam Savaşı sırasında arkadaşı sol elinin bir kısmını kaybetmiştir. Çatal bıçak tutmasını ve yazı yazmasını sağlayan metal parmakları olan mekânik bir alet takmaktadır. Seyrettikleri film kanlı bir savaş destanı çıkmıştır. Arkadaşı, film boyunca hiçbir heyecan belirtisi göstermeden oturur ve ara sıra bir iki teknik yorumda bulunur. Film bittiğinde, insanların da kendilerini katılmasını bekleyerek bir süre sigara içip dışarıda oyalanırlar. Arkadaşı sigarasını ağır ağır yakar; sigarayı pençesiyle, neredeyse gurur duyarak düzenli aralıklarla dudaklarına götürür. Seyirciler paramparça bedenlerle dolu iki saat boyunca oturup başarılı darbeleri alkışlamışlar, "kan banyosundan" oldukça memnun kalmışlardır. Ama filmden sonra insanlar Sennett ve arkadaşına yaklaşırken metal protezi görüp uzaklaşmışlardır (2006: 12).

Yakınların uzak, uzakların yakın olduğu bu ilişki üzerine yazan Zizek de Avatar üzerine çözümlemesinde benzer noktayı vurgular (2010, "Avatar, Avatar'ın ta Kendisi"). Zizek'e göre filmde kaybedenler lehine bir duruş sergilenmiştir. Ancak Zizek'e göre film bize şunu öğretmektedir: "Yerlilerin tek seçeneği insanlar tarafından kurtarılmak ya da yok edilmek. Sadece emperyalist gerçekliğin kurbanı olmakla beyaz adamın fantezisinde kendilerine biçilmiş rolü oynamak arasında tercih yapabilirler." Zizek, filmde konu edilen kaybedenlerin iktidara karşı mücadelesini tam da film sinemalarda oynarken gerçek yaşamda yaşanan gelişmelerle karşılaştırır. Hindistan'daki Naksalit asiler, asgari düzeyde onurlu bir yaşamdan mahrum bırakılan, açlık çeken bir kabiledir. Bu kabile, varolma koşullarına karşı hükümetle mücadele halindedir. Ancak filmin tersine, köylülere yardım edecek "beyaz kahramanlar", "asil prensler" yoktur:

"Film tipik bir ideolojik ayrımı tecrübe etmemizi sağlıyor: Gerçek mücadelelerini reddederken, idealize edilmiş yerlilere sempati duymak. Filmi beğenen ve yerli asilerine hayranlık duyanlar, muhtemelen Naksalitleri görse tabanları yağlayacak ve cani teröristler diyerek geri çevirecektir."

Gerçek deneyim yerine vekaleten yaşanan bu deneyim, sinoptik bir deneyimdir aynı zamanda. Gelgelelim burada ayrıma gitmek gerekiyor. Sinoptik deneyim, televizyon ve popüler filmlerle olabileceği gibi örneğin kitaplarla da olabilir. Kitaplar da kitle iletişim medyasıdır. Buna karşın kitapların inşa ettiği dünya, tam da televizyon gibi görsel sinoptik araçlarının yarattığı gizemi, büyüyü deşifre edecek boyutlara sahiptir. Bu yüzdendir ki, *Fahrenheit 451*'de kitaplar iktidarın algılamasında yakılması gereken medyalardan birisi olarak yerini alır.

Bu nedenle sinoptik modeli tartışırken yazılı kültürü ayrı bir yerde konumlandırmayı ihmal etmemek gerekir. Gerçektik sinoptik model, televizyon ve kısmen popüler kültür ve eğlenceyi merkeze alan sinema filmleri için daha fazla geçerli olabilecek bir modeldir. Deleuze'un deyimiyle Roberta Rosellini gibi sinemacıların ürettikleri sinema ise felsefe kadar değerli ve önemlidir. (http://www.youtube.com/watch?v=4p81EMXYoAc). Bu nedenle düşünce veya sanat sinemasını Hollywood'un sadece geçici hazlar yaratmayı amaçlayan popüler sinemalarından ayırmak gerekiyor.

Burada Woody Allen'in *Kahire'nin Mor Gülü* (1985) filmini temel alarak Sinoptikon modeline sorular sormamızı tetikleyecek bir akıl yürütme yapabiliriz. Sinoptikonun temel belirleyicilerinden birisi olan görsel dünyadaki karakterler kendilerini izleyenleri gördüğünde neler olabilir? İzleme karşılıklı olduğunda neler olabileceğine ilişkin fantastik tartışma bu filmde oldukça çarpıcı şekilde işlenir. Taşrada eşi çalışmayan mutsuz bir evli kadın, içinde bulunduğu yaşamın sıkıntı verici koşullarından sinema filmleri izleyerek kurtulmaya çalışır. Sinema filmleriyle ve özellikle filmlerdeki karakterlerle özdeşleşir. Sürekli aynı filmi izlemek üzere gelen Cecilia bir gün filmdeki Tom ile göz göze gelir. Birbirleriyle söyleşirler. Tom, filmden çıkar ve gerçek dünyada Cecilia ile romantik bağ kurar. Tom, kurmaca bir karakter olduğunu, senaryodaki karaktere göre hareket ettiğini sürekli vurgular. Zaman zaman gerçek dünyadaki ilişkileri ve özellikle materyal alışverişi anlamakta zorlanır. Seyredilen Tom aynı anda hem seyreden hem de seyredilen olmuştur. Filmdeki Tom karakteriyle, bu karakteri oynayan Tom karşı karşıya geldiğinde ise Cecilia tercihini "gerçek" olduğu gerekçesiyle gerçek dünyadaki Tom lehine kullanır. Filmdeki Tom, filme döner; Cecilia ise kararını verirken gerçek dünyadaki gerçek ilişkileri unutmuştur. Bunun bedelini öder, karakteri oynayan gerçek Tom uçağa binerek taşradaki Cecilia'yı yalnız bırakır. Tom, görevini yapmıştır: Oynadığı Tom'u filme geri döndürmüştür.

Günümüz Dünyası: Üç Modelin Yanyanalığı

İletişim literatüründe en fazla tartışılan hususlardan birisi medya teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte eski medya teknolojilerine ne olduğu üzerinedir. Aslında bu literatürü çok daha gerilere, örneğin Platon'a dahi götürmek mümkündür. Platon, insanlık

tarihinin en önemli medyalarından birisi olan "yazı"nın Yunan toplumuna girmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte yazıya muhalif olmuş filozoflardan birisi olmuştu. Platon'un gerekçesi aslında günümüzde dahi yapılan tartışmalara yön vermesi açısından önemlidir. Düşünüre göre, yazı, belleği ve yaratıcılığı öldüren bir medyadır. Konuşma ise tam tersine yaratıcılığı ve belleği canlandıran, aktifleştiren dinamik bir olgudur. Konuşmanın kıvrımlarında rahatça gezinti yapılabilir. Konuşma, bir nehir gibidir, nereye gideceği belli olmaz ve spontandir. Oysa, yazı ve dolayısıyla yazma insanı çerçeveler. (Platon ve yazı arasındaki çelişkili ilişkili hakkında bkz. Allen, 2010).

Platon yazıya şüpheyle bakmıştı ancak argümanların yazıyla savundu. Yazı olmasaydı ne Platon'un sesini duyabilirdik ne de Platon sesini yayma ve gelecek kuşaklara iletme imkanı bulurdu. Platon'un yazıya yönelik itirazları sağlamdır, ancak günümüz tartışmalarına yön vermesi açısından karşı çıkılması gereken husus, yazının aynı zamanda içsel düşünceyi geliştirdiği, yazı sayesinde zihnin kıvrımlarının açıldığı, belleğin analitik işlediğidir. Yazı, bir taraftan konuşmanın tersine yaratıcılık üzerinde sınırlamalar getirirken aynı zamanda konuşmayla anlatılmayacak olan şeyleri anlatabilme ve de düşünceyi parçalara ayırma ve sonra tekrar yeniden okuma ve her yeni okumada yeni yorumlar ve açıklamalar üretebilme olanağını vermektedir. Yazı, her medya gibi diyalektik bir etkiye sahiptir.

İnsanlık tarihinde her yeni medya her zaman şüpheyle karşılanmıştır. Gelgelelim her aracın epistemolojisi birbirinden farklı olduğu için bu doğaldır. Bir süre sonra yeni medyaya alışılmış ve tartışmalar daha dinginlemiş, kristalize olmuştur. Televizyonla birlikte radyonun devrini tamamladığı, sinemanın etki ve önemini kaybettiği, bilgisayar ve internetle birlikte televizyonun gözden düştüğü biçimindeki düşünceler aslında binlerce yıl önce Platon'un argümanlarına benzemektedir. Oysa, her yeni iletişim teknolojisinin eski olanın özelliklerini kendi bünyesine kattığı, eski olarak nitelendirilen medyanın yeni iletişim teknolojileri karşısında yeni formatlar geliştirdiği, kendisine gelişmelere adapte edebildiği bilinmektedir. Radyo tarihi, televizyon tarihi bize bunun sayısız örneklerini sunar. (Ayrıntılı tartışmalar için bkz. Crowley ve Heyer, 2007; Part VI ve VII).

Bu tartışmaları, Panoptikon, Superpanoptikon ve Sinoptikon modellerine uyarladığımızda benzer durumla karşılaşırız. Üç model birbirini ortadan kaldırmak yerine yan yana varlığını devam ettirir.

Hatırlanacağı gibi, Panoptikonun kökenleri Jeremy Bentham'ın hapishane projesine kadar götürülebilir. Bu projedeki disiplin mantığı giderek diğer kurumlara yaygınlaştırılmıştır. İletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte Lyall King'in de vurguladığı gibi artık Bentham'ın fikirlerinin günümüz toplumlarındaki gelişmelere uyarlandığını görürüz. Superpanoptikon ya da bazılarının elektronik Panoptikon dediği bu durum, hükümet kurumlarının, ticari çıkarların ve şirketlerin enformasyon ve iletişim teknolojilerini, toplumu 'gruplar' ve 'tipler' halinde sınıflandırma ve onlar üzerinde güç uygulama biçiminde kullanmalarını içerir (King, 2001: 40).

Panoptikonun günümüz toplumlarındaki gelişmeleri anlamada yetersiz olduğunu düşünen Robins ve Webster (1988) ise yeni iletişim teknolojilerinin günlük yaşam üzerindeki etkilerinin yeni tür bir disiplin toplumu inşa ettiğini savunurlar. Onlara göre,

bu teknolojiler, bizleri sadece fabrikalarda değil evlerde de çalıştırmaya başlamıştır. Bizler artık kapitalist ekonomiyi beslemek için boş zamanlarımızı ve paramızı materyal nesnelere harcamakla disipline edilmekteyiz. Dolayısıyla Robins ve Webster, enformasyon ve iletişim teknolojilerini tüketimciliği ve özel yaşamı evlere yaygınlaştıran araçlar olarak algılarlar. Böylece sosyal yaşamlarımız kârı artırıcı egzersizlere dönüştürülür.

Böylece Panoptikon, eve, işyerine, hükümet birimlerine, eğlence alanlarına, günlük yaşama, kısaca her yere taşınır. Nasıl ki Panoptikon, kuledeki gözetleyiciye insanların davranışlarına sızma ve onları yönetme imkanı veriyorsa, enformasyon ve iletişim teknolojileri de onların geliştiricilerine, sahiplerine ve kullanıcılarına toplumun davranışlarına sızma ve onları yönetme kabiliyeti sağlar. Teknoloji bizleri öyle birbirimize bağlamıştır ki hemen hemen yaptığımız her şey, onu ne kadar yaptığımız, nereye ve hangi sıklıkta gittiğimiz gözetlenebilir. Teknoloji bizleri öyle sıkı bir şekilde ilişkiye sokmuştur ki bizler sürekli görülebiliriz. Gözetlenen birey artık görülebilir, bilinebilir bir nesne haline dönüştürülür (Robins ve Webster, 1988).

Bu görüş, Superpanoptikon'u Panoptikon'un genişletilmiş ve yaygınlaşmış hali olarak düşünür. Buna karşın, David Lyon, Panoptikon metaforunun Superpanoptikonu anlamakta yetersiz olduğuna inanır. Lyon'a göre, Superpanoptikon sanal bir kontrol dünyasıdır. Disiplinin kendisi dahi sanaldır. Üstelik, Panoptikon'daki "hapishane" ifadesini Superpanoptikondaki "toplum"a uyarlamak pek geçerli değildir. Lyon'un itirazlarından bir diğerini hapishanelerde uygulanan disiplin ile şirketler tarafından uygulanan disiplin arasındaki fark oluşturur. Ona göre Panoptikon'da asıl olan tutukluları gerçek iletişimden mümkün olduğu kadar yalıtmak ve onları izleyenleri görmekten alıkoymaktır. Buna karşın günümüzde insanlar teknolojiye umulmadık derecede erişim şanslarına sahiptirler ve bazen büyük şirketlere ve devletlere teknolojinin sağladığı imkanları ortalama yurttaş da kullanabilmektedir. Lyon'un deyimiyle kişisel bilgisayara ve internet erişimine sahip olan herhangi birisinin iletişim kurmada olağanüstü güçleri bulunmaktadır. Üstelik şayet teknolojik mantaliteye sahipseler ve hacker olma ruhları varsa, kendilerini gözetleyenleri dahi görebilme yetilerine sahiptirler (Lyon, 1993).

Panoptikon'un günümüzdeki durumu anlamada yetersiz olduğu kabul edilmekle birlikte, tamamen devre dışı bırakılamayacağı açıktır. Daha önceki film analizlerimizden de görülebileceği, her ikisi birlikte iç içe geçmiştir: Mağazada alışverişi kameralarla izleme (Panoptikon), kredi kartıyla alışverişi gerçekleştirme (Superpanoptikon). Bununla birlikte, sadece ikisi değil, Sinoptikon modelini de bu eklemlenmiş ilişkiye katmamız gerekir: Hastanede kameralarla izlenme (Panoptikon), bu sırada cep telefonunun kullanılması ya da cepten online bağlantı (Superpanoptikon) ve aynı anda muayene sırasını beklerken televizyon mesajlarıyla karşılaşma (Sinoptikon).

Bu iç içe geçmişliği *Truman Show* (Peter Weir, 1998) filmi örneğinde inceleyebiliriz. Reality televizyon show programının ana aktörü olan Truman değişik ipuçlarından yararlanılarak içinde bulunduğu kasabadaki yaşamının birileri tarafından kurgulandığı şüphesine düşer ve nihayetinde korkularıyla da yüzleşerek tekneyle yolculuğu göze alır. Son sahnede televizyon şovunun yaratıcısı olan kişiyle konuşur ve tercihini kurgusal dünya değil gerçek dünya lehine kullanır. Bu filmde Panoptikon, Superpanoptikon ve

Sinoptikon iç içe geçmiştir. Kasabada 5.000 kamera bulunmaktadır. Bu kameralar sokaklar, evler, parklar, deniz sahili, devlet kurumları, kamusal kurumlar ve özel yerler dahi her yere yerleştirilmiştir. Kameraların başında Panoptik mekânizmanın gözetleyicileri bulunmakta, gece gündüz gözetleme görevlerini yapmaktadırlar. Gözetlenildiğini bilmeyen tek kişi Truman'dır. Adı üzerinde o, "True" "Man"dır, yani kasabada aslında gerçek olan tek şeydir, diğerleri Truman'ı kontrol etmekle ve izlemekle görevli olan aktörlerdir ve hepsi rol yapmaktadırlar. Böylece Truman, birkaç katlı gözetlemenin nesnesi olmaktadır. İlk katta, kasabalılar, ikinci katta kasabalıları da gözetleyen kamera başındaki gözetleyiciler, üçüncü katta Truman'ı, Truman'ı gözetleyen kasabalıları ve bütün bunları gözetleyen bekçileri de gözetleyen şov yöneticisi ve dördüncü katta bütün bunları izleyen televizyon başındaki izleyiciler. Kameraların bütün mekânlara yerleştirilmesi Panoptik mekânizmanın genişletilmesi anlamına gelir. Üstelik kameralar vasıtasıyla bilgiler sürekli işlenmekte, reklam bindirmeleri yapılmakta, kurgular araya sokulmakta kısaca gözetlenen dünya söylemsel işlemden geçirilmektedir. Bilgiler sınıflandırılmakta, işlenmekte ve şov için tehlike arz ettiği düşünülen kişiler şov dışına alınmaktadır. Enformasyon ve iletişim teknolojileri hem Panoptik hem de Süperpanoptik düzeyde işlev görmektedir.

Truman'ın dünyası seyirciler için yaratılmıştır, çünkü televizyon seyircileri reklamcılara pazarlanacak çerezlerdir. Reyting kaygısı, öyle boyutlara ulaşmıştır ki, kimsenin hayal dahi edemeyeceği gerçeklik ve imgelenmiş arasındaki sınırları iyiden iyiye eriten yeni bir format arayışına yol açmıştır. Truman arayışın sonucudur. Filmin girişinde şovun yaratıcısının söylevi bu gerçeğe işaret eder: "Aktörleri seyretmekten bıktık. Bizlere sahte duygular verenleri seyretmekten sıkıldık. Özel efektler kullanmaktan yorulduk. Truman'ın yer aldığı dünya, bazı yönlerden, sahte olsa bile Truman'ın kendisiyle ilgili hiçbir sahte şey yok. Senaryo yok, ipucu kartları yok. (…) Bu bir gerçek yaşam."

Bu bir televizyon şovu olduğu için, çoğunluk azınlığı seyretmektedir. Kasaba ve kasaba içindeki dünya ve özellikle asıl karakter Truman, Sinoptik modelin asıl cihazı olan televizyonun yıldızıdır. İzleyiciler, Truman Şovu'nu, banyoda kuvette, barda, gece koltuğunda uyuklar vaziyette, kısaca her an ve her mekânda izlemektedirler. Onlar, şovun tutkunu haline gelmişlerdir. Konuşma konuları da şova göre biçimlenmiştir. Bu kurgu dünya, izleyicilerin yaşamına içkin hale gelmiştir. Truman'ın son sahnesinde şovun yaratıcısıyla Truman arasındaki konuşma, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ilişkiye düşünümüze katkı yapacak boyuttadır:

"Truman: Siz kimsiniz?

Christof: Milyonlara, umut, neşe ve ilham veren televizyon şovunun yaratıcısıyım.

Truman: O halde ben kimim?

Christof: Bir yıldızsın.

Truman: Hiçbir şey gerçek değil miydi?

Christof: Gerçek olan sendin. (...) Senin için yarattığım dünyadan başka dışarıda daha fazla hakikat yok. Aynı yalanlar. Aynı aldatmalar. Fakat benim dünyamda korkacağın hiçbir şey yok."

Dışarıdaki hayatın da kurgusal olduğu savunusunun altında yatan neden, bu makalede altı çizilen, Panoptik model ile başlayan, Superpanoptikonla genişletilen ve Sinoptikonla pekiştirilen gözetim toplumunun bir senaryo olduğunu imlemektedir. Sheakspear'ın hayatın bir tiyatro ve bizlerin de tiyatroların oyuncu olduğu biçimindeki ifadesinde de vurgulandığı üzere, doğduğumuz andan itibaren hayatımıza giren söylemler, kurumlar, ağlar, ilişkiler ve kurumsal yapılar Truman'ın dünyasına benzer bir dünyada yolculuk yaptığımıza dair göndermeler yapar. Şovun yöneticisi bu gerçeğe işaret eder ve Truman'a seçenek sunar: Dışarıda gerçek olarak düşündüğün ve aslında aynı sahtelikte olan riskli dünya yerine, sana sunulan risksiz dünyayı seç. Truman ise riskli dünyayı seçer. O dünyayı deneyimlemek ister. Günümüzde her ne kadar gözetim sistemleri Panoptikon, Super Panoptikon ve Sinoptikon boyutlarıyla yaşamımızın ayrılmaz parçaları olsa da, bir iletişim gücü olan insan, Truman örneğinde olduğu gibi, bu sistemler karşısında tamamen pasif konumda değerlendirilemez. Gözetim sistemlerini yaratanların da, gözetleyenlerin de, gözetlenenlerin de insan olduğunu hatırlamak ve tarih boyunca insanın daima yaratıcı taktikler geliştirerek Spinoza'nın büyük İktidar (Potestas) olarak nitelediği iktidarlara karşı mücadele ettiğini hatırlamak vurgulamak istediğimiz noktadır.

Sonuç

Günümüzde Panoptik model ortadan kalkmamıştır. Panoptikon, Superpanoptikon ve Sinoptikon modelleri ile birlikte varlığını devam ettirmektedir. Panoptikon'un sadece biçimi değişmiştir. Günümüzde işyerlerinde gözetlemeyi sağlayan kameralar, odalar arasındaki görünürlüğü sağlayan şeffaf bariyerler Panoptik mekânizmanın değişik biçimleri arasında kendisini gösterir. Ancak her alana yerleştirilen kameralar, kredi kartları, cep telefonları, internet, hatta dijital televizyonlar Superpanoptikon modeline geçtiğimizin kanıtlarını sunar. Diğer taraftan azın çoğu seyrettiği ve iktidarın özellikle eğlence üzerinden kendisini sürekli yeniden ürettiği Sinoptikon televizyonun yaygınlaştığı 1950'lerden itibaren disiplin toplumunda yerini almıştır. Bununla birlikte, Superpanoptikon sistemlerinin yaygınlaşmasında etkisi olan digital teknolojiler ve uydu teknolojileriyle birlikte bu güç Truman Show programlarına benzer programlarla kendisini göstermektedir.

Bu çalışmada üç model sinema filmlerinden karelerle anlatılmaya çalışılmıştır. Her bir film düşünceyi içinde barındırır. Buna karşın bu düşünce sanatsal düzlemde filmin kendi iç mantığına uygun olarak işlenir. Sosyal teorideki kavramsal düşünce, bu bağlamda daha farklıdır. Bu çalışma, kavramsal düşünce ile sanatsal düşünce arasında bağlantı kurarak görünürlüğün dönüşümünü bir makalenin sınırları içerisinde anlamaya çalışmıştır. Burada daha çok gözetim sistemlerinin mantığı ve bireylerin bu sistemlerle ilişkileri incelenmeye gayret edilmiştir. İletişim gücü olan insanın sistemler karşısındaki mücadeleleri, başka film karelerinin ve başka bir teorik çerçevenin yardımıyla incelenecek bir konudur.

Kaynaklar

Allen, Danille S., (2010). *Platon Neden Yazdı?,* (çev.) Ayşe Batur, İstanbul: İletişim.

Crowley, David ve Heyer, Paul (ed.), (2007). *Communication in History*, Boston: Pearson.

Deleuze, Gilles, (2012). http://www.youtube.com/watch?v=4p81EMXYoAc. Erişim tarihi: 14.03.2013

Foucault, Michel, (2006). *Hapishanenin Doğuşu*, (çev.) M. Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge.

Gandy, Oscar H., (1996). "*Coming to Terms with the Panoptic Sort*", *Computers,Surveillance, and Privacy* içinde (Lyon D and Zureik E, eds) (Minneapolis: University of Minnesota Press), s.132-155.

King, Lyall, (2001). "*Information, Society and the Panopticon*", *The Western Journal of Graduate Research*, 10 (1), s. 40-50

Koskela, Hille, (2006). "'*The other side of surveillance: webcams, power and agency*", (ed.) David Lyon, *Theorizing Surveillance: Panopticon and Beyond*, Portland: Willan Publishing, s. 163-181.

Lynsey, Dubbeld, (2006). "*Telemonitoring of cardiac patients: user-centred research as input for surveillance theories*", (ed.) David Lyon, *Theorizing Surveillance: Panopticon and Beyond*, Portland: Willan Publishing, s. 182-205.

Lyon, David, (1993). "*An Electronic Panopticon? A Sociological Critique of Surveillance* Theory", *The Sociological Review,* 41, s. 653-678.

Lyon, David, (2006). *Gözetlenen Toplum Günlük Hayatı Kontrol Etmek,* (çev.) Gözde Soykan, İstanbul: Kalkadeon.

Niedzviecki, Hal, (2010). *Dikizleme Günlüğü*, İstanbul: Ayrıntı.

Pole, Mark, (2006). "T*he role of confession in reflective practice: monitored continuing professional development (CPD) in health care and the paradox of professional autonomy*", (ed.) David Lyon, *Theorizing Surveillance: Panopticon and Beyond*, Portland: Willan Publishing, s. 206-220.

Robins K. ve Webster F., (1988). "*Cybernetic Capitalism: Information, Technology,*Everyday Life", *The Political Economy of Information* (Vincent Mosco and JanetWasko, eds) (Madison: The University of Wisconsin Press, Madison), s.44-75.

Said, Edward, (2009). *Entelektüel Sürgün, Marjinal, Yabancı*, (çev.) Tuncay Birkan, 3. Baskı. İstanbul: Ayrıntı.

Sennett, Richard, (2006). *Ten ve Taş*, (çev.) Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Slavoj, Zizek, (3 Mart 2010), "*Avatar, Avatar'ın ta Kendisi"*, http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=984386&CategoryID=99. Erişim Tarihi: 16.03.2013.

Filmler

Son Kale (Rod Lurie, 2001).

1984 (Michael Radford, 1984).

Modern Zamanlar (Charlie Chaplin, 1936).

Bir Alışverişkoliğin İtirafları (P. J. Hogan, 2009)

V for Vendetta (James McTeigue, 2005)

Kapışma (Guy Ritchie, 2000)

Fahrenheit 451 (François Truffaut, 1966)

Bir Rüyaya Ağıt'ın da (Darren Aranofsk, 2000)

Kahire'nin Mor Gülü (Woody Allen, 1985)

Truman Show (Peter Weir, 1998)

Network (Sidney Lumet, 1976)