

ÖRGÜTSEL İLETİŞİM VE KÜÇÜK GRUP BOYUTLARI

Prof. Dr. İnal Cem AŞKUN
İ.B.F. Dekanı

Örgüt özünde bir grup insanın belli bir amaç yolunda, güç birliği yapıp, bu birliğe gerektiğinde fiziksel araçları katıp, ilişkilerini yine belli bir yönetim temeline dayanarak düzenledikleri toplumsal sisteme verilen addır. Örgütler incelendiğinde, kapsamalarında aşağıdaki temel özellikler görülecektir (1):

- Örgütün temelinde bireyler yer alır.
- Söz konusu bireyler; başka deyişle üyeler, karşılıklı bir ilişki ortamı içindedirler ki, buna kısaca etkileşim ortamı diyebiliriz.
- Bu etkileşimler her zaman düzenlenebilir veya belli bir yapı içinde irdelenebilir.
- Örgütte her üyenin kendine göre kişisel amaçları vardır ve bunlardan bazıları onun örgüt için gösterdiği çalışmaların nedenini meydana getirir. Burada birey, örgüte ka-

(1) İNAL CEM AŞKUN, Organizasyon Teorileri, Eskişehir, İTİA Yayınları, No: 95, 1972, s. 13.

tilmanın kendi amaçlarına erişmesine yardım edeceğini umar.

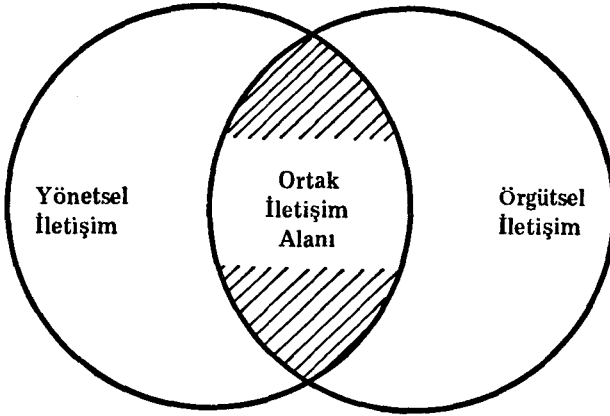
İletişim, örgüt kavramının yukarıda açıklanan öz anlatımına koşut olarak; kısaca birey ile birey, birey-grup, birey-toplum, grup ile grup, grup-toplum ve toplumlar arasındaki doğal ya da düzenlenmiş yaşayış amaçları yönünde karşılıklı ilişki, etkileme diğer deyişle etkileşimi içerir. İletişimin toplum düzlemindeki bu genel kavramsal içeriği, örgüt ortamında aşağıdaki ilişki ve etkileşim yapılarıyla karşımıza çıkmaktadır:

- Biçimsel örgüt yapısının birimleri içindeki ve aralarındaki ilişkiler ile etkileşim (Kısaca **iletişim ağı**)
- Biçimsel olmayan örgüt yapısının iletişim ağı (örgütteki grup içi ve gruplararası ilişkiler ve etkileşim)
- Örgütün biçimsel yapısında yöneticilerin kendi birimlerinde astlarıyla iletişimi
- Biçimsel yapıda yöneticilerin kendi birimleri dışındaki diğer birimlerin yönetici ve çalışanlarıyla iletişimi
- Örgüt üyelerinin veya çalışanların biçimsel ve biçimsel olmayan örgüt yapısıyla iletişimi
- Örgütün biçimsel ve biçimsel olmayan yapıları arasındaki iletişim
- Örgütteki önderlerin kendi aralarında ve izleyicileriyle iletişimi
- Örgütün, yakın ve uzak ilişki çevresinde yer alan diğer örgütlerle biçimsel ya da biçimsel olmayan nitelikteki iletişimi

Kuşkusuz örgütte iletişim noktaları daha da arttırılabilir. Örgüt ve iletişim bağıntısının sınırlarının belirlenebilmesi, bu alanın bir tanımla aydınlatılmasıyla gerçekleşebilir. Başka deyişle, iletişim çok geniş kapsamlı bir konu olduğu ve yine çok sayıda alanla ilişkisi bulunduğu için örgüt, iletişim kavramları yanında **örgütsel iletişim** kavramına da bir tanım getirme zorunluluğu çıkmaktadır. Deneme niteliğinde de olsa, şöyle bir tanımlama çabası gösterilebilir:

“ÖRGÜTSEL İLETİŞİM; toplumsal bir sistem olarak örgütün biçimsel ve biçimsel olmayan yapıları ile bu yapılar ve belli bir örgütün yakın, uzak çevresinde ilişkisi olduğu diğer örgütlerle kendi arasında; doğal ya da düzenlenmiş yaşayış amaçları düzleminde, kişilere, gruplara; amaçlara uygun araç, yöntem ve politikalara bağlı etkileşim olgusudur”

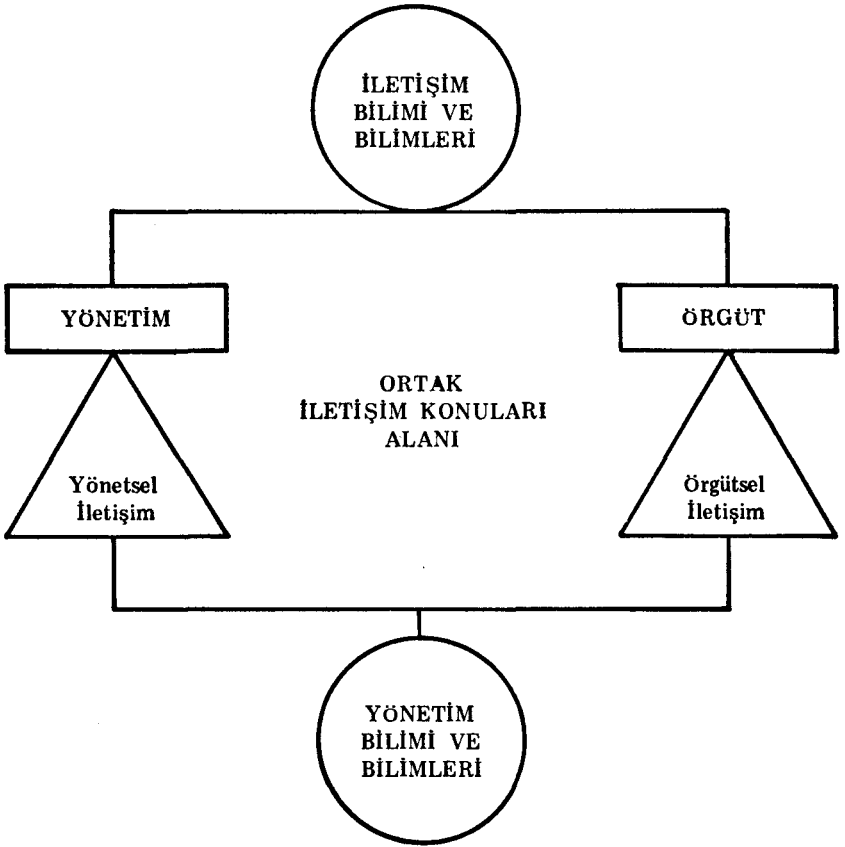
Örgütle ilgili diğer konularda olduğu gibi örgütsel iletişim konusunda da, alanın sınırlarının çizilmesi gereken ilk bilim dalı YÖNETİM'dir. **Yönetim** ve **örgüt** çalışma konuları, amaçları, yöntemleri, araçları, kuramcıları uygulamacıları vb. açılardan hem birbirinin içinde, hem birbirlerinden ayrırırlar. Bu birbirine çok bağlı iki alanın, ortak konularındaki farklı yaklaşımları gözardı edilir veya bunların ayrışım çizgileri belirlenemezse, araştırma ve analizlerde yanılğı payı büyük sonuçlara ya da yargılara ulaşma tehlikesi doğabilir. Burada karışıklığı önlemek için bilinmesi gereken temel nokta; örgütün bir **yapı**, yönetimin de onu çalıştıran bir **güç** (enerji) olduğudur. Bu bakımdan genel olarak yönetim bilimi kapsamında ele alınan **örgüt** konularının **yönetim** ile ortak durumları, eğer **iletişimi** örnek alırsak, aşağıda görüldüğü gibidir:



ÇİZİM: 1: Yönetim Biliminde İletişim

Durum böyle olunca, yönetim biliminin başka birçok konusunda olduğu gibi iletişimde de yapılan çalışmalar aşağıdaki özelliklerden birini göstermektedir:

- 1— Ortak iletişim konularının **yönetmel iletişim** veya **örgütsel iletişim** adlarından biriyle ele alınması
- 2— Yönetmel iletişim içinde ortak iletişim alanının konularına da yer verilmesi
- 3— Örgütsel iletişim içinde ortak iletişim alanının konularına yer verilmesi
- 4— Ortak iletişim alanının konularına girmeden sadece **yönetmel iletişime** özgü konuların ele alınması
- 5— Ortak iletişim alanının konularına girmeden sadece **örgütsel iletişime** özgü konuların ele alınması



ÇİZİM-2: Yönetim ve İletişim Bilimlerinin Bağlılık Konumu

Duruma, artık başlıbaşına bir bilim dalı, aynı zamanda bilimler topluluğu olan İLETİŞİM BİLİMİ ve BİLİMLERİ ile YÖNETİM BİLİMİ ve BİLİMLERİ açısından bakarsak ÇİZİM-2'deki görünüm ortaya çıkmaktadır.

Yönetim ve İletişimin aynı zamanda bir bilimler topluluğu olarak nitelendirilmelerine yol açan durum her ikisinin de **davranış bilimleri** olarak bilinen psikoloji, sosyoloji, sosyal psikoloji, kültürel antropoloji ve bunlara bağlı diğer bilim dalları ile çok yakın ilişkiler içinde bulunmalarındır. Bir görüşte, davranış bilimlerinin, örgütteki iletişim ve yönetim süreçleriyle yakın bağıntılarının bulunduğu konular şöyle belirtilmiştir (2):

- Üretici güç olarak moralin niteliği
- İletişim aracı özelliğiyle söylenti (dedikodu), çalışma süreçleri ve morale etkisi
- İletişim girdisinin (input) sonucu olarak işgören tutumları
- Örgütsel iletişimdeki yönetsel sorumluluk niteliğiyle güdüleme
- İşgörenin gelişme ve ilerlemesinde iletişimin rolü
- İçerde ve dışarda örgüt izlenimini geliştirmede iletişim eylemlerinin rolü
- İletişim süreçlerinin toplam devinimi (hareketi) olarak halkla ilişkiler
- Örgütsel amaçları benimsetmede bir yöntem olması durumuyla iletişim
- Örgütteki insan ilişkilerinin sürekli yeniden yapılandırılması ve güçlendirilmesine duyulan gereksinme
- Planlı bir temelde iletişimi sağlanacak amaçlara ilişkin sürekli gereksinme
- Her zaman ve her düzeyde yönetsel iletişim kanallarının korunması gereksinmesi

(2) A.E. SCHNEIDER-W.C. DONAGHY- P.J. NEWMAN, Organizational Communication, McGraw-Hill Inc, New York, 1975, s. 5.

- Örgütsel iletişimin biçimsel kanallarında biçimsel olmayan bağıntılara zaman zaman duyulan ihtiyaç
- İletişim süreçleriyle insanları örgütün parçası yapma gereksinmesi
- Bireysel başarıyı ödüllendirme ve ona birçok işgören arasında tanınma fırsatını verme gereksinmesi,

Kuşkusuz, davranış bilimlerinin örgütteki iletişim ve yönetim süreçleriyle yakın bağıntıları yukarıdaki konularla sınırlandırılmaz. Davranış Bilimleri çok sayıda konu ve kavramlarıyla yönetim, örgüt, iletişim, vb. alanlarına girmektedir. Söz konusu bağıntıların bir fikir vermesi bakımından değeri vardır. En azından başka bağıntı noktalarının bulunmasını sağlayıcı yararları olabilir.

ÖRGÜTTE İLETİŞİM DÜZENİNİN TEMEL ÖGELERİ

Daha önce de belirtildiği gibi iletişimin yönetim ve örgüt bağlamında beliren ortak konuların başında **iletişim düzeni** gelmektedir. İletişim düzeni ve temel öğeleri gerek örgütsel, gerek yönetsel iletişimde yer verilecek önemli konuların başında gelmektedir (3).

İletişim düzeninde temel öge olarak genellikle şunlara yer verilebilmektedir (4):

- İletişim Modeli
- Göndericiler ve Alıcılar
- Dağıtım Düzeni
- İletişim Boyutları
- İletişimin Etkinliği
- İletişim Simgeleri

Kuşkusuz birçok değişik görüşte, iletişim düzeninin temelinde başka öğeler görülebilir ya da yukarıda belirttiğimiz öğeler farklı sözcüklerle anlatılmış olabilir. Bir fikir verebilmesi için, söz konusu öğeleri aşağıdaki biçimde özetlemeyi yerinde görmekteyiz.

(3) Aynı konuya yönetsel iletişim bağlamında yer veren kaynak için bkz: İNAL CEM AŞKUN "Yönetimde Haberleşme", Eskişehir İTİA Dergisi (ESADER), C. XII, S. 2, Haziran 1976, s. 1-33.

(4) WILLIAM G. SCOTT, Human Relations in Management, Richard D. Irwin, Inc., Homewood Iee, 1962, s. 175.

İletişim Modeli

Bir görüşte model, “eldeki yapı veya süreçte ilgili noktaları birbirine uydurması gereken işleyiş kuralları ile bir simgeler (semboller) yapısı” olarak tanımlanmıştır (5). Yönetmel ve örgütsel bir iletişim modelinin şunları içermesi gerekmektedir (6):

1. Bilgi üretici kaynaklar ve onu kullanacak alıcılar
2. Bilgi taşıyıcı araçlar-simgeler
3. Bilgi dağıtıcı bir kanal

Bu temel etkenlere ek olarak,, model aynı zamanda İletişim edim ya da eylemince başarılacak örgütsel ve kişisel amaçlarla ilgili bazı etkinlikleri de gerektirmektedir. İletişim tek tür bir süreç değildir. Örgütlerin farklı amaçlarını başarmak için iletişim eylemlerinde çeşitli biçimler kullanılmaktadır. Bu görüşte söz konusu eylemler şu gruplara ayrılmıştır (7):

1. Programlanmamış eylemler için iletişim: Bu tür iletişim tek tek “konuşma ve dinleme” edimlerini (fiillerini) kapsar. Bunların örgüt ya da işin faydacı amaçlarıyla ilgisi yoktur. Her türlü söylenti, dedikodu, konuşma bu gruba girmektedir.
2. Günlük ayarlama ya da düzenleme işlemlerini kapsayan programları başlatma ve yerleştirme için iletişim: Böyle bir iletişimde tekdüzen (rutin) ve yenilikçi süreçleri dengeleme öngörülür.
3. Stratejileri uygulamaya ilişkin verileri sağlama için iletişim: İletişimin bu türü karar alıcılara bilgi sağlayarak onlara bir önceki bölümde sözü edilen programları yürürlüğe koyma olanağını verir.
4. Programlara katılmayı sağlama iletişimi: Bu iletişimle bireylerin güdülenmesi amaçlanır. Genellikle böyle bir iletişim üst-ast ilişkilerinde görülür. İş başında kişileri çalış-

(5) KARL W. DEUTSCH, On Communication Models in the Social Sciences. Public Opinion Quarterly, 16, (1952), s. 357.

(6) SCOOT, s. 175.

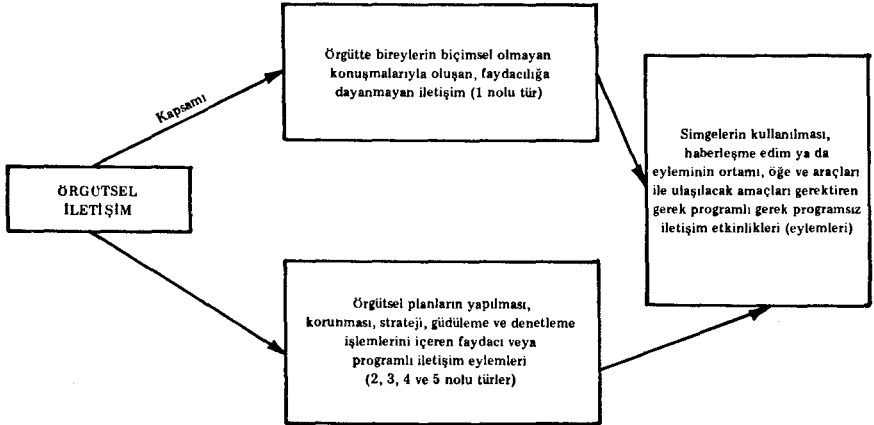
(7) J.G. MARCH-HERBERT A. SIMON, Organizations, John Wiley and Sons, New York, 1958, s. 161; SCOOT, s. 175-176.

tırma yönetimi niteliği taşır. Yönetimde ve örgütte insan ilişkileri konusunda üzerinde en çok durulan iletişim türüdür.

5. Eylem sonuçlarına ilişkin bilgileri sağlayan iletişim: Son grupta yer alan bu iletişim, iş başarısı açısından, karar alıcılara denetleyici (kontrol edici) bilgilerin dönüşünü sağlar.

2,3,4 ve 5 nolu iletişim türlerinde belirtilen eylemler, iletişimin örgüt içi faydacı işlevini yerine getirmesini sağlar. Söz konusu eylemler, programların veya planların yapılması (2 nolu iletişim) ile yürütülmesinde (3 nolu iletişim) toplanmaktadır. 4 nolu türde gerçekçi olarak iletişimin bireyleri güdülemede kullanılması üzerinde durulmakta, 5 nolu grup ise, asıl planda saptanan standartlara göre yürütülen programları güvence altına almak için denetleme gereğini ortaya koymaktadır. Bu biçimsel (faydacı) örgütsel iletişim işlevleri karmaşığı içinde, örgütte sürüp giden biçimsel olmayan “konuşmalar” veya faydacı açıdan düşünülmeyen haberleşme 1 nolu türde öngörülmektedir.

ÇİZİM-3’de bir iletişim modelinin öğeleri görülmektedir (8).



ÇİZİM-3: Örgütsel ve İletişim Modelinde Bulunan Öğeler ve Eylemler

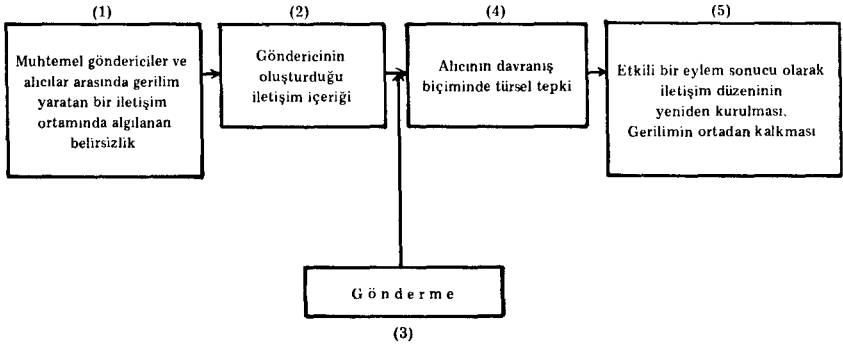
(8) SCOTT, s. 176

Göndericiler ve Alıcılar

İletişim en yalın yaklaşımında düşüncelerini belli simgelerle anlatan bir gönderici ile bu simgeleri çözümleyip, algılayan bir alıcı bulunur. Böyle bir yaklaşım veya sürecin amacı, göndericinin düşüncelerini alıcıda da oluşturmaktadır. Bu aslında insancıl iletişimin evrensel özüdür. Ancak söz konusu evrensel öz, başta psikolojik olmak üzere birçok engelle karşılaşır.

Bir kimseye bilgi veren gönderici, herşeyden önce kendi amaçları için yürüttüğü bu işlemin, alıcının da amaç ya da gereksinmelerini karşılayacağını varsayar. Gönderilen bilgiyi benimseyen alıcı, belli bir iletişim ortamında bunu, kendi isteklerine uygun düşeceği kanısıyla yapmıştır.

İletişim konusu olan şey, alıcının duyu organlarını harekete getirecek biçimde bir dizi simgeyi içermektedir. Bu içeriğin her zaman fiziksel, sosyal, psikolojik özellikleri bulunmaktadır. Söz konusu özellikler gerek göndericilerin, gerek alıcıların davranışlarını belirleyip, somut eylemlere dönüşmesini sağlamaktadır. İletişimin en önemli sorunu, çoğu kez ortaya çıkan belirsizliktir. Ortama ilişkin böyle bir belirsizlik ya da açıklığın olmayışı göndericiler ve alıcılar arasında “gerilim” yaratmaktadır. Gerilim sonra karşılıklı olarak bir “iletme” gereksinmesini ortaya çıkarmaktadır (9). ÇİZİM-4’de bu durum bir şemayla açıklanmaktadır.



ÇİZİM-4: Belirsiz İletişim Düzeninin Yeniden Kurulması

(9) FRANKLIN FEARING, "Toward a Psychological Theory of Human Communication", Journal of Personality, 22 (1953—1954), s. 73—76; SCOTT, s.177.

İletişimde devingen (dinamik) psikolojik özellikleri de şemada gösteren süreç üzerindeki beş noktadan bu durum şöyle izlenebilecektir:

1. Başlangıçta taraflar, iletişim ortamında düzene ilişkin bir belirsizlik ya da açıklık noksanlığını algırlar. Bu değişik algılar, sadece iletişimle çözülebilecek gerilimi yaratır. Bu durumu iletişim açıklığa kavuşturup, tanımlar.
2. Gönderici iletişim içeriği ile gerilimi hafifletmeyi amaçlar, içerik, alıcı için bir anlam taşıyacağı varsayılan simgelerle düzenlenir.
3. İçerik uygun bir kanalla alıcıya gönderilir. Yönetmel olarak seçimi yapılan kanallar, yazılı veya sözlü dil simgelerine çabucak uyabilecek en uygun yollar olmaktadır.
4. Yönetmel ve örgütsel iletişimin tanımı uyarınca, artık etkili bir eylem beklenebilecektir.
5. Eğer gerçekten bu eylem görülürse, yönetim açısından gerilim kalkarak, iletişim düzeni yeniden kurulup, açıklığa kavuşacak, böylece dengeleyici işlev yerine getirilmiş olacaktır.

Ancak Beşinci noktada sözü edilen dengeleyici işlev ya da süreç üzerinde durulması yerinde bulunmuştur. Şöyleki; burada yönetici tarafından görülen etkili eylemin, alıcının iletişim gereksinmelerine bir kanıt sağlaması gerekmemektedir. İletişim gereksinimleri farklı düzeylerde oluşmaktadır. Bir düzeyde, yeterli iş başarısı için faydacı iletişim gereklidir. Bu yolla bilgi sağlama, iş sorumlulukları içeriğindeki belirsizliğin yarattığı gerilimi kaldırabilir.

Bir başka düzeyde gerilim durumu, işgörenin kendi iş eylemlerinin nedenini ve bu eylemlerin genel örgüt planı içindeki rolünü bilme gereksinmesinden çıkabilmektedir. Türsel iş bilgisi ile işin amacı arasındaki başlıca fark, belki bir şeyin 'nasıl' ve "niçini" arasındaki ayrım gibidir. Bireyin iletişim gereksinmesi iş eylemlerinin sınırları ötesine geçmektedir. Hatta, faydacı iletişimin en yeterli göndericisi, kendi bölümünde "çok zayıf insan ilişkileri" ile karşılaşabilmektedir. Çünkü, iş güdülemesinin daha az faydacı

düzeylerinde etkili bir iletişimi yürütmekte başarısızlığa uğramaktadır.

Kökenleri her ne kadar psikolojik temellere dayanıyorsa da, haberleşme aynı zamanda sosyal bir olgudur (fenomendir). Bunun temeli ise sosyal etkileşimdir. Gönderici ve alıcı arasındaki ilişki öyle basit bir olay değildir. Göndericinin iletişim ortamını denetimi altına alıp, alıcının da onun kendisine verdiğini edilgen (pasif) olarak işleyip, yanıtladığı düşüncesi kuşkusuz yanlıştır. Gönderici ilettiklerini çoğu kez, alıcının benimseyeceği bir biçimde koşullandırır. Ayrıca sürekli olarak iletilerini (mesajlarını), alıcının tepkilerine göre değiştirir. Bu nedenle iletişim sosyal özellikler gösterir. Göndericiler ve alıcılar, iletişim sürecini ağ gibi saran bir “sosyal matristen” hem etkilenirler, hem de onu etkilerler (10).

Bir görüşte, sosyal düzendeki iletişimin boyutları, bazı düzeyler olarak ve iletişim sosyolojisine uygun yönetsel bir yaklaşımla şu şekilde ele alınmıştır (11).

- I. Düzey-“Özkişisel”: Bu insanın kendi benliğinde yürüttüğü iletişim sürecidir. Böyle bir düzeyde, gerçek iletişimin varlığı tuhaf gelebilir, çünkü ayrı ayrı gönderici ve alıcı taraflar yoktur. Bununla beraber, insanın fizyolojik süreçleri iletişime dayalı eylemleri gerektirmektedir. Gerçi söz konusu düzey, yönetsel ve örgütsel iletişimin tanımına uymamaktadır. Yalnız, iletişim düzeylerini ortaya koyarken, böyle bir düzeyden başlamak sonderece haklı ve mantıklı görünmektedir.
- II. Düzey- “Kişilerarası”: Burada kişinin bir başkası ile iletişimi söz konusudur. Örneğin yöneticinin bir astıyla yapacağı görevi görüşmesi gibi.
- III. Düzey- “Grup-Birey İletişimi”:
 - a) Birinci durumda “bireyden gruba” iletişim söz konusudur. İşletme yönetiminden örnek verilecek olursa, bir genel müdürün idare meclisi ya da ortaklar kuruluna rapor verme görevi bu tür bir iletişimi gerektirir.

(10) SCOOT, s. 178.

(11) Bu görüş hakkında ayrıntılı bilgi veren kaynak için bkz; JURGEN RUESCH-GREGROY BATESON, Communication: The Social Matrix of Psychiatry; W.W. Norton and Co., New York, 1951, 2. Bölüm (chap.2).

- b) İkinci durumda “gruptan bireye” iletişim söz konusu olmaktadır. Çoğu kez bir kurul tarafından alınan kararlar, eyleme geçmesi için ilgili kişiye iletilir. Karar ortaklaşa verilir. Ancak bunun yerine getirilmesi, yetkisi yüksek bir kişiye verilir. İdare Meclisi ya da yönetim kurulu kararlarının, işletmenin genel müdürüne, uygulanmak üzere iletilmesi, “gruptan bireye” iletişimin bir örneğidir.

I IV. Düzey- “Gruptan Gruba İletişim”:

- a) Gruptan gruba iletişimin ilk biçimi yer bağlayıcı iletişimdir. Bu türü özgüleştiren (karakterize eden) en önemli durum, örgütsel kesimler arasındaki ileti (mesaj) akışıdır. İleti konusu bilgiler, yürütülen çalışmalarla ilgilidir ve çoğu kez de düzenleştirme niteliğindedir. Bir örgütte görülen işlevler arasındaki farklar, yer bakımından da gözetilir. Böyle bir yer kavramına öncelik veren ve eylemleri düzenleştiren iletişim, “yer bağlayıcı” özellik taşımaktadır.
- b) Gruptan gruba iletişimin ikinci biçimini zaman ayarlayıcı iletiler oluşturur. Yer bağlayıcı iletiler, yönetimin varolan (mevcut) uyumlaştırma (koordinasyon) eylemleriyle ilgili bulunurken: zaman ayarlayıcı iletiler “şimdi” ile “geçmiş” bağlamaktadır. Gelenekler ve politikalar-kısacası işletmenin imgesi (imaı), şimdiki yöneticiler grubundan önce gelip geçmiş grupların bir ürünüdür.

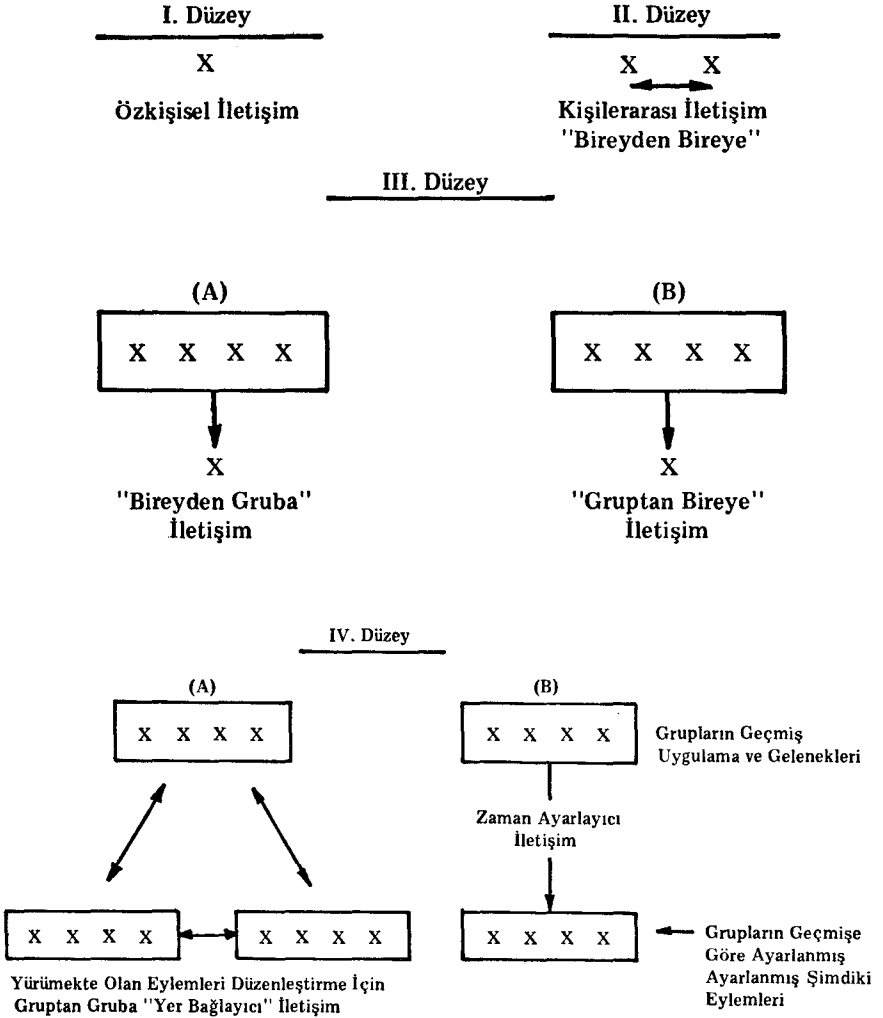
ÇİZİM-5’de düzeylerin durumu, şema biçiminde açıklanmıştır (12).

Burada birinci dışında, diğerleri toplumsal etkileşimi içermektedir. İletişimin bu biçimde düzeyler olarak ortaya konmasında, işin içine değer yargıları katılmamalıdır. IV. Düzeyin önemi III. Düzeyden daha fazla değildir. Eğer birşey varsa o da, düzeylerin toplumsal etkileşimin karmaşıklığına göre sıraya dizildiğidir.

Bununla beraber her düzeyin kendine özgü toplumsal nitelikleri vardır. II. Düzey yakın, kişiselleşmiş bir iletişim sağlar. İleti-

(12) SCOOT, s. 180.

şim ortamı gelişirken, göndericilere ve alıcılara iletilerini değiştirmede en büyük olanağı tanır. İletişimle verilen bilgilere gösterilen tepkiler, II. Düzeyde diğerlerinden çok daha hızlıdır.



ÇİZİM-5- Sosyal Matristeki İletişim Eylemlerinin Düzeyleri

III. Düzeyde iki toplumsal durum göze çarpmaktadır. "Bireyden Gruba" iletişimde, birey -diyelimki bir işletmenin genel müdürü- ortaklar gibi türdeş (homojen) olmayan bir grupla veya

yönetim kurulu ya da idare meclisi gibi oldukça türdeş bir grupla karşı karşıya kalabilir. Bu iki durumda da kesinlikle değişik iletişim yaklaşımlarını gerektirmektedir.

Birinci durum pek kişisel özellik göstermez. Ortaklarla iletişim yıllık toplantılar veya raporlarla yürütülür. Ortaklardan genel müdüre etkili yanıtta bulunma olanağı zayıftır. Güven ya da güvensizlik göstergesi olarak oy verilmesi, işletmenin politikasına karşı gecikmiş bir tepkiyi belirler.

İkinci durum, başka deyişle genel müdürün yönetim kurulu veya idare meclisi ile iletişimi oldukça değişiktir. Toplantılar sırasında yapılan iletilere hemen tepki alınabilir. Öte yandan grup oldukça türdeş nitelik taşıdığından, işletmedeki eylemler ve politikaların açıklanmasında teknik terimlere daha çok yer verilir. Türdeş olmayan ortaklar grubu, genel, kişisel bulunmayan, teknik biçimler dışındaki iletişimi gerektirir. Bunun yansımaları (feedback) sık olmaz. Halbuki türdeşliği fazla, daha küçük gruplarda genel müdür iletişimini teknik ve özel terimler kullanarak yürütebilir. Grubun yansımalarını hemen ve doğrudan alabilir.

III. Düzeyin ikinci sosyal durumunu, “Gruptan Bireye” iletişim ortaya koymaktadır. Birçok işletmede politika saptamak ve bazı sorunlarını çözmek için komiteler, kurul ya da komisyonlar meydana getirilmiştir. Buralarda alınan sonuçlar, uygulama için ilgili bireylere verilir. Alıcı kişi komite veya kurulun üyesi olabilir de, olmayabilir de. Yetki bakımından söz konusu kişinin orunu, komitenin üzerinde, onunla aynı düzeyde veya altında bulunabilir.

Komite veya kurul kararlarına bireylerin tepkileri oldukça değişiktir. Bir grubun aldığı karara, bir kişinin direnmesi, yargısında haklı da bulursa, zordur. Orunu, kurul üyelerinin üzerinde bulunan güçlü bir kişi, stratejik olarak komitenin derli toplu düşünme olanağından geniş çapta yararlanabilir. Kurulu, birtakım kaygılardan uzak olarak dengeleyebilir. Halbuki orunu komite ya da kurulla aynı düzeyde yahut ondan aşağıda bulunan kişiler için aynı kolaylık söz konusu değildir.

Komiteler, kurullar büyük karmaşık örgütlerin ürünüdür. Öğüt verme, uyumlaştırma bakımından yararlı hizmetler görürler. Ancak kullanılmalarında birtakım tehlikeler de yok değildir. En

azından karar sorumluluğunu belli bir noktada toplama güçlüğü vardır. Bir görüşte komitelerin durumu hakkında şu ilginç tanımlama yapılmıştır (13):

“Komite (kurul) sadece bir grup insan değildir. Bir grup insan komite meydana getirdiler mi, kararları Tanrının Yasası ile aynı güç ve etkide olan, buna denk olarak bir üst oruna götürülemeyen (temyiz edilemeyen), efsanevi, mistik, esrarlı, erişilmez bir bütünü oluştururlar”

Kuşkusuz gruptan bireye iletişimin, kesinkes biçimsel (resmi) olarak kurulmuş komitelerin yapısında bulunma zorunluluğu yoktur. Örgütlerde birtakım değerleri benimsetme, bunlara uygunluğu sağlama yönünde biçimsel olmayan (gayri resmi) baskılar da söz konusudur. Sonuç, hemen hemen yukarıda değinilenlerle aynıdır. Genel kanı, gerçekte grubun kararının tutarlı olup olmadığına bakmadan, iletişime baskıcı (otoriter) bir eğilim getirir. Bazı kişiler, kişisel yargıları, başkaları da aynı şeyi söylemediği sürece, yanlış kabul ederler (14).

IV. Düzeyin (a) durumunda, iletişimin yer bağlayıcı işlevleri uyumlaştırma amaçlarına hizmet eder. Çoğu kez yatay denilen bu tür iletişim, işletmenin değişik eylemlerini birbirine bağlar. Yer bağlayıcı iletişim, işletmenin tüm organik işlevlerindeki bölümlerin komuta örgütünde bulunur. Aynı zamanda kurmay örgütünü komuta örgütüne bağlar.

Yine IV. Düzeyin (b) durumu kapsamına giren kavramların, gerçek olmalarına karşın, anlaşılmaları kolay değildir. Zaman ayarlayıcı iletişim ile geçmiş, tarih dili, yerleşmiş politikalar ve işletme imgesiyle (imajıyla) şimdiye bağlanır. Geçmişteki yönetimden kalanlar, ya yararlı gelenekler ya da ağır sorunlardır. Geçmiş, gerçekten şimdiki duruma birtakım iletiler gönderir. Bunlar ya beslenir ya da önemsenmez.

Dağıtım Düzeni

İletişimde dağıtım düzeni, bilgilerin örgüt içinde dağıtım yolunu içerir. Burada da “devre modeli” ile “ağ modeli” olmak üzere başlıca iki model söz konusu edilmiştir (15).

(13) ERNST PAWEL, From the Dark Tower MacMillan Co., 1957. s. 68; SCOOT, s. 181.

(14) SCOTT, s. 181.

İletişimde “devre modeli” ÇİZİM-6’da görüldüğü gibi en basit dağıtım düzenini içerir. Modelde açıkça gözlemlendiği gibi burada haberleşmenin olması için hem bir gönderici, hem de alıcının bulunması gereklidir. Ayrıca, bu modeldeki iletişim, bir yandan yukarıdan aşağıya giden bilgilere, diğer yandan anlayış yanıtına gerekseme gösteren kapalı bir devreye dayanır. Devre dört ögesi, bakışlımlı (simetrik) ve süreklidir. Bakışlımlı olmasının nedeni, göndericinin ilettiği bilgilerin, alıcının kanıtlanan anlayışıyla dengelenmesidir. Sürekliliği ise, iletişimin gönderici ve alıcı arasında kesintisiz işlemesi anlamına gelir.



ÇİZİM-6: İletişim Devresi.

“Ağ modeli” iletişimin bağlayıcı süreç niteliğini özellikle ortaya koyan bir modeldir. Bu durum örgüt açısından bir görüşte şöyle açıklanmıştır (16):

“Örgütte, onun bütünlüğünü oluşturan birtakım parçaların bulunduğu öngörülür. Parçalar birbirleriyle etkileşmelidir. Aralarında iletişim yoksa o vakit bir örgütün varlığından değil; birbiriyle ilgisi bulunmayan teke tek öğelerin bir araya toplanmasından söz edilir.”

İletişim ağı en iyi biçimde karar merkezlerini karşılıklı olarak birbirine bağlayan iletişim kanalları düzeninde (sisteminde) gö-

(15) A.g.k., s. 182.

(16) JOHN T. DORSEY, “A communication Model for Administration” Administrative Science, Quarterly, December, 1957, s. 310.

rülür. Ağın her zaman, yansıma (feedback) niteliği vardır. Sistemin kontrol yeteneği bununla sağlanır. İletişim ağının etkili yanıt özelliği, düzenin kendi kendine işleminin temel koşuludur. Sistemin çıktısı, bir girdiye bağlıdır. Böyle bir işleyişle düzenin değişiklikler karşısında kararlılığa gelmesi gerçekleşmesine göre, kontrol bilgileri gereksinmesini ortaya koyar. Kontrol işlevleri, karar merkezlerinin stratejik başarı noktalarından etkili yanıt bilgisine göre çalışır. Bu nedenle bir iletişim ağı, sırasında hassas bir siber-netik düzeneğine (mekanizmasına) benzeyen örgütün sinir sistemidir.

Yansıma düzeneğine dayalı kontrol, doğru bir iletişime ağının ayırıcı özelliğidir. Karar merkezleri yansıma bilgilerini örgütün başarı sonuçlarını değerlemek, işletmenin amaçlarını başarma yolunda gerekli ayarlamaları yapmak için kullanırlar. Ayrıca, yansıma sistem olarak örgütü meydana getiren bölümler ya da öğeler arasında dengeyi koruma bakımından da son derece önemlidir. Yöneticilere örgütte değişmelerin ne zaman kurumlaştırılacağı hakkında değerli ipuçları verir.

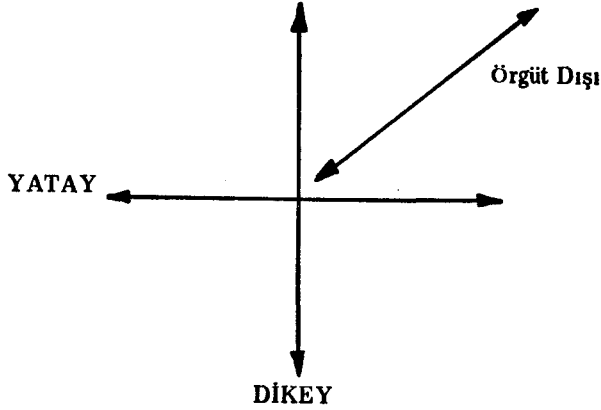
İletişim Boyutları

İletişim modelleri örgütsel iletişim kalıp ya da örüntülerinin anlaşılmasında gerekli bilgileri sağlarlar. Burada incelenecek konu yönetimde iletişimin boyutlarıdır. Biçimsel olarak iletişim örgütte dikey ve yatay yönler ile örgütün dışında hareket gösterir. İşletmede örgüt dışı iletişim diğer işletmelere, sendikalar, kamu kuruluşları, hatta biçimsel olmayan örgütlerle ilişkilerde söz konusudur. Örgütsel iletişimin boyutları ÇİZİM-7'de görülmektedir (17).

Dikey Boyut: Yöneticiler genellikle iletişimde yukarıdan aşağıya doğru gidişin farkındadırlar. Bununla buyruklar, yönergeler, amaçlar, eylem programları ilgililere iletilir. İletişimdeki bu biçimsel dikey boyut, komuta zincirinin bağlı olduğu örgütsel orun düzeninin basamaklarıyla ilgilidir. Çünkü söz konusu iletişim, üst-ast orun yapısına göre düzenlenir.

Yukarı doğru bilgi akışı, dikey iletişim boyutunun diğer yönüdür. Bu da örgütte orunların (mevkilerin) yer aldığı basamaklar sırasıyla (hiyerarşiyle) yakından ilgilidir. Yukarıdan aşağıya

yetki gelirken, aşağıdan yukarıya iletişimde, üst-ast ilişkilerinin sorumluluk yönüne ağırlık verilir. Yukarı doğru iletişim yönetiminde denetleme (kontrol) işlevinin görülmesinde temel bir araç rolü oynar.

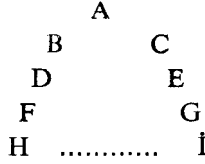


ÇİZİM-7: Biçimsel İletişim Boyutları

Yatay Boyut: Yatay boyutlu iletişimde, işlevsel bir orun düzeyindeki bölümler, servisler, vb. örgütsel birimler arasında bilgi alışverişi söz konusudur. Bu tür iletişimde temel amaç, işletmedeki eylemlerin düzenlenmesidir. Uyumlaştırma kısmen bölümler-arası yazışmayla sağlanır. Ancak, bu yöntemin kişisel nitelik taşı-maması, çoğu kez amacı gerçekleştirmede başarısızlığa yol açar. Onun için yazılı iletilerin kişisel olarak karşılıklı görüşmelerle tamamlanması, böylece düşünce alışverişinin çok daha rahat bir ortamda yapılması uyumlaştırmada büyük kolaylık sağlar.

Yatay boyuttaki iletişimin mantığını ilk kez HENRI FAYOL klasik “köprü” yorumuyla ortaya atmıştır (18). Köprü onun endüstri mühendisi olarak, Fransız kamu örgütlerindeki eski iletişim geleneklerini incelemesinin bir sonucudur. ÇİZİM-8’de köprü gösterilmiştir.

(18) HENRI FAYOL, General and Industrial Management, (İngilizceye çev.: CONSTANCE STORRS) Pitman Publishing Co., New York, 1949, s. 34-36. Kitabın orijinal baskısı 1916’da yapılmıştır. SCOOT, s. 189.



ÇİZİM-8: FAYOL'un Köprüsü

Özellikle FAYOL'un zamanında, eğer "H" "İ" ile iletişmek isterse önce "A" ya kadar çeşitli basamakları çıkar, sonra oradan aşağıya geçip "İ"ye ulaşırdı. FAYOL bu yöntemin verimsizliğini ve zaman alıcılığını görmüş, aynı düzeyde görev yapan kişiler arasında karşılıklı, başka deyişle yatay boyutlu iletişimi (köprüyü) öngörmüştür (ÇİZİM-8'de bu durum "H" ile "İ" arasında gösterilmiştir).

Örgüt Dışı Boyut: Bu iletişim boyutu, ilk iki boyuttaki örgütsel orun düzenlerinin (sistemlerinin) bir karşıtı değildir. Böyle bir boyut, işletmenin iletişim eylemlerine derinlik getirir. Dayandığı mantık temeli ise, işletmenin boşlukta durmadığıdır. Aksine, işletmenin dışarıyla başka deyişle dışardaki işletmelerle, kendi iç örgüt yapısı arasında sürekli bir iletişim bulunmaktadır. İşletmeye dışardan gelen bilgiler, örgütün karar alıcı organlarının yapıda, programlarda ve davranışta sürekli düzenleme ve ayarlamaları yapmalarına olanak verir.

Biçimsel İletişim Boyutları ile Örgüt İzlemleri Arasındaki İlişkiler: Daha önce "İletişim Modeli" konusu içinde incelediğimiz izlemlerin dört türü ve bunlara bağlı iletişim eylemleri ile buraya kadar değindiğim biçimsel iletişim boyutları arasındaki ilişkiler şöyle açıklanmıştır (19):

1. Örgütte aşağıya doğru giden dikey iletişim boyutu 2 ve 4 nolu türlerde yer alan izlemleri içerir. Başka deyişle, bunlar izlemleri (programları) başlatma iletişimi ile programları başarmaları için kişileri güdüleme iletişimidir. Dikey boyuttan yukarıya doğru giden bilgiler ise verilerin denetimini içeren 5 nolu türdeki iletildir (mesajlardır).

(19) SCOOT, s. 190.

2. Yatay boyut, 3 nolu türdeki iletişimi içerir. Kurmay ve komuta örgütleri, karar merkezlerine, stratejilerin planlanıp, programların yürürlüğe konmasını gerçekleştiren teknik verileri sağlarlar. Bu boyut aynı zamanda, 2 nolu türdeki iletişim eylemlerini de kapsar. Buraya giren programların iletişimi, işlevlerin iç düzenleştirmesinin yapılması amacıyla dönüktür.

Biçimsel Olmayan İletişim Boyutu: Biçimsel İletişim örgütün faydacı gereksinmelerini karşılarken, biçimsel olmayan iletişim, kişilerin sosyal, “programlanmamış” eylemlerini sistemin biçimsel sınırları içinde yürüttükleri bir yöntem olmaktadır. Genellikle “söylenti” veya “dedikodu” denilen biçimsel olmayan iletişim kanalları, her zaman örgütsel amaçlara dönük bilgiler için kullanılmaz. Söylenti ya da dedikodu daha çok, işgörenlerin kişisel amaçlarını kanışma (tatmin etme) aracıdır. Kişisel ve örgütsel amaçlar ya birbirini bütünleyip, ya da birbiriyle tutarsızlık gösterdiğinden, söylenti konusu bilgiler de, örgütün amaçlarını ya güçlendirir veya zayıflatır (20).

Bir görüşme dedikodunun örgütte genellikle olumlu hizmet gördüğü ileri sürülmüştür (21). Şöyleki bununla “iletişim ihtiyacı” büyük çapta karşılanır. Ayrıca, tutumunu ayarlayabilen yönetici için dedikodu işgörenin duygu nabzıdır. Söylenti, biçimsel kanallarla yapılmayan bilgilerin gönderilmesinde de bir kanal hizmeti görür.

Sorumsuzluk dedikodunun belki de en zararlı yönüdür. Dedikoduya yararlı bilgilerin kaynağı ve yönünü saptamak çok güç olduğundan, yanlış ya da moral bozucu söylentilerin sorumluluğunu belirlemek de zordur (22). Dedikodunun bilgileri geçirme yetisindeki hız, son derece zararlı, tutarsız iletileri kontrol eder.

(20) A.g.k.,

(21) HERBERT A. SIMON, Administrative Behavior, The MacMillan Co., New York, 1945, s. 160-161. SCOOT, s. 190.

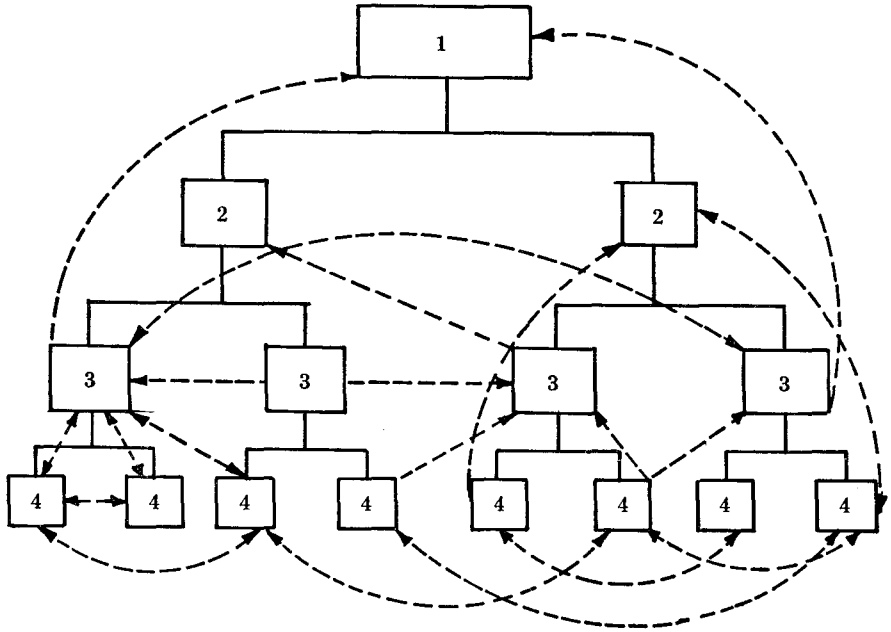
(22) Bir görüşe göre, dedikodular doğrudan doğruya insanları etkileyen olaylara karşı ilgisizlik veya belirsizlikten çıkıp, sürmektedir. Aynı görüşte, dedikoduyla ilgili şu ilkeler öngörülmüştür:

1— Dedikodular, insanların kendi işleriyle ilgisi yüksek durumlarda çıkar, ancak bu durumlar, kendi önceliklerinin (insiyatiflerinin) dışında kalmakadır.

2— Dedikoduların her zaman bir asıl değinisi (teması) vardır.

Bazı yöneticilerin korkunç buldukları dedikoduyu, fazla tehlikeli olarak görmeye gerek yoktur. Dedikodu veya söylenti doğal bir olgudur, ortadan kaldırılamaz. Gerçekler genellikle dedikoduları sona erdirir. Söylentinin asıl iletişimcileri bilindiği zaman, bunlar işgörenlere doğrudan ve kişisel bir bilgi kanalını sağlayabilirler. Aynı zamanda yansımak olarak yöneticiye aktardıkları bilgi, ona işgörenlerin tutumlarını değerlendirme olanağını verir.

Biçimsel olmayan iletişimin diğer bir yönü, olağan iş görme koşullarında, biçimsel iletişim kanallarını dikkate almayıp, atlamasıdır. ÇİZİM-9'da bu durum gösterilmektedir (23).



ÇİZİM-9: Biçimsel Olmayan İletişim İle Çalışma İlişkilerinin Kurulması

3— İnsanlar dedikodunun genel içeriği veya değişimini benimsedikleri zaman, buna uygunluğu sağlamak için gelecek durumları çarpıtırlar. Bkz: LEON FESTINGER (ve diğerleri), "A Study of a Rumor: Its Origin and Spread", Human Relations, August, 1948, s. 483-85. SCOOT, s. 190.

- (23) İNAL CEM AŞKUN. Organizasyon Teorileri; Eskişehir İTİA Yayınları, No: 95, 1972, s. 78. ŞEKİL'de görülen numaralar şu orunları göstermektedir: 1- Fabrika Genel Müdürü 2- Bölüm Yöneticileri, 3- Ustabaşarlar, 4- Ustalar (..... Biçimsel olmayan çalışma ilişkileri)

Bazılarının görüşüne göre, günlük basmakalıp (rutin) çalışma düzeninin biçimsel iletişim kanalları, sırasında atlanıp, geçilmezse işlerin pek azı görülebilir, o da çok zaman alır (24).

Biçimsel iletişim oldukça dizgesel (sistematik) bir durum gösterir. Biçimsel kanalların atlanması, çoğu kez planların uygulanmasını hızlandırır. Bu arada biçimsel kanallar atlanmış olsa da, izlenecek yöntemler genellikle örgütün gelenekleri ve karşılıklı anlaşmalarla saptanmış bulunur. Örneğin, iki yönetici biçimsel kanalların dışında iletişebilirler. Bununla iletişimin nedeni ortadan kalkmaz, tersine çok iyi tanımlanmış olur.

Yöneticilerin söz konusu kanalları atlamalarını tanımlayan bazı öğeler şöyle belirtilmiştir (25):

1. Bir iş durumu ile ilgili bilgilerin niteliği. Bazı bilgiler kanal atlayarak işlenir, bazıları biçimsel kanallarda ele alınır.
2. İşletmenin geleneğinde kanal atlamanın yapılma biçimi. Bazı atlamalar o kadar iyi düzenlenmiştir ki, insana sanki biçimsel iletişim kanallarının izlendiği sanısını verir.
3. Yüksek düzeydeki yöneticilerin bir atlama gereksinmesini tanımları. Biçimsel kanalların atlanmasının kapalı zımnî benimsenmesi, "yazılı olmayan" bir politika konusu olacaktır.

İletişimin Etkinliği

Bir iletişim düzeninin (sisteminin) etkinliğini değerlemede en azından iki ölçüt kullanılabilir. Birincisi düzenin, örgütün faydacı isteklerini karşılamak için ne derece işlediğidir. İkincisi, iletişim sisteminin işgörenlerin faydacı olmayan güdülerini ne kadar kapsladığıdır.

Bu iki ölçüt ile ilgili şu açıklamalar yapılmıştır (26):

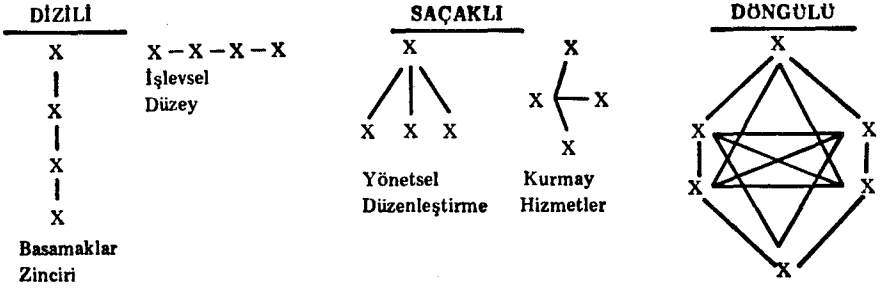
- 1- Bir kere karar merkezleri arasında ne kadar az bağlantı olursa, örgütün iletişim etkinliği de o kadar artacaktır. Bir görüşte bu, iletişim bağıntılarının en aza düşürülmesi, örgütsel kararlılığı artırır diye belirtilmiş ve ÇİZİM-10'da

(24) SCOOT, s. 191.

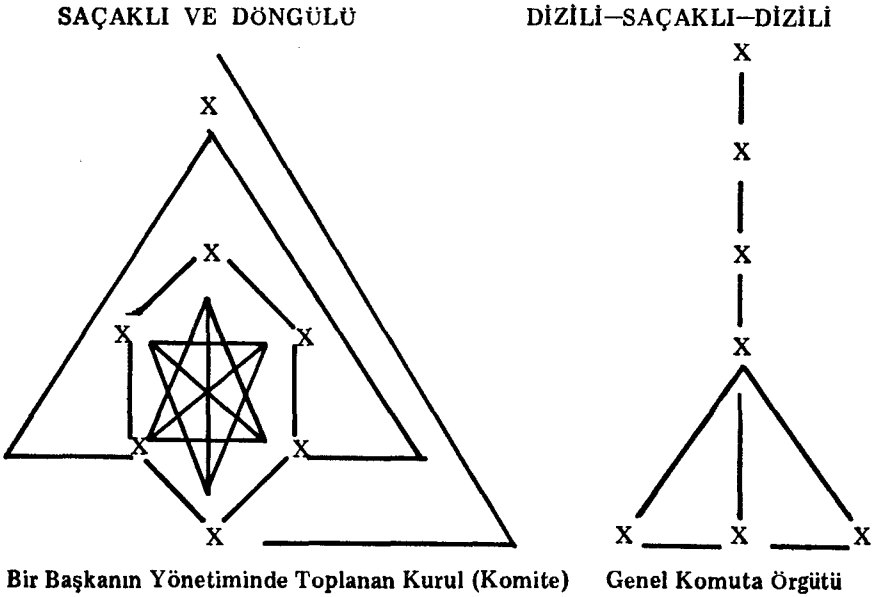
(25) A.g.k.,

(26) A.g.k., s. 191-193.

görüldüğü gibi dizili (serial), saçaklı (radial), döngülü (circural) olmak üzere üç temel bağıntı ileri sürülmüştür (27).



ÇİZİM-10: İletişimde Temel Bağıntı Kalıpları



ÇİZİM-11: Karışık Türde Bağıntı Kalıpları

(27) ROBERT DUBIN, "Stability of Human Organizations" derleyen: MASON HAIRE, Modern Organization Theory, John Wiley and Sons, New York, 1959. s. 225-231.

Bu temel bağıntı kalıplarıyla karışık türde düzenlemelere gitmek olurludur. İşletmeler için geliştirilen iki ilginç örnek, ÇİZİM-11'de verilmiştir (28).

Şekilde, her iki türdeki bağıntı kalıbında yer alan karar birimlerinin sayısı aynıdır. Ancak Saçaklı-Döngülü sistemde 27 bağıntı gerekirken, Dizili-Saçaklı-Dizili sistemde bu bağıntı 8 olmaktadır. Böylece örgüt yapısı açısından, bir komuta örgütü, iletişimin etkenliği en az bağıntıya göre ölçüldüğünde, büyük yükseklik kazanmaktadır.

2- Bağıntı kalıplarının görelî (nisbî) etkinlikleri her şeyi ortaya koymaz. Yapılan bazı araştırmalar göstermiştir ki, yetkeci (otoriter) komuta yapısı işgörenin kanışını (tahmini) düşürmektedir. Başka deyişle, bağıntıların sayısının

en aza indirilmesi, faydacı örgütsel bağıntıların sayısının en aza indirilmesi, faydacı örgütsel amaçlar için iletişimde daha yüksek etkenlik sağlayabilir. Ancak bunun işgörenin iletişim güdüleri yönünden faydacı olmayan kanışlar yaratması gerekmez. Gerçekten, döngülü kalıbın, işde işgörenin kanışının yükselmesine katkıda bulunup, böylece verimliliği arttırdığı görülmüştür.

Bu durumda yönetim, çatışan sonuçların ortaya koyduğu bir ikilem ile karşı karşıya kalmaktadır. Acaba gerek örgütün, gerek içindeki insanların ihtiyaçlarına en uygun sistem hangisi olacaktır? Döngülü kalıp için ileri sürülen görüşlerin, dengeyi onun yönüne doğru bozduğunu göstermektedir. Gerçi kurul (komite) etkinliğinin genişletilmesinin hem kişiler hem örgüt için çok zararlı sonuçları vardır. Ancak insanlar böyle bir "katılma" ortamından mutlu olabilirler. Çünkü üretimin yükümlülüklerinden kurtulacaklardır. İşin kötüsü, üretimin istedikleri, kurulan zorlayıcı toplumsallığının aldığı zaman nedeniyle, geri kalabilecektir.

Bazı durumlarda, sorunların kurul kararıyla çözülmesi gerekebilir. Özellikle yüksek düzeyde teknik sorunlar veya karmaşık örgütlerin uyumlaştırma eylemlerinde bu zorunlu olabilir. Yalnız, iyi işleyen yalnız dizili-saçaklı-dizili iletişim kalıbını bozan grup

(28) A.g.k., s. 223. SCOOT, s. 192.

halindeki karar alma süreci, insanlarda “katılma” duygusunu harekete getirip, morali ve verimliliği yükselttiği savıyla desteklenemez (29).

İletişim Simgeleri

İletişim simgeleri konusu bir bakıma iletişimde etkenliğin devamı gibidir. İletişim, eğer bir anlamı taşır ve ona bağlı bir eylemi belirtirse etkili olur. Bu durum düşüncelerin açıklanmasında birtakım araçların kullanılmasını gerektirir. Bunların başında simgeler gelir. Dil veya sözcükler resimler, hareketler, vb. bilinen başlıca iletişim simgeleridir. Söz konusu simgelerden dil aracılığı ile kullanılan sözcükler, yönetimin en önemli simgeleridir. Bir görüşte, dilin şu üç amaca hizmet ettiği belirtilmiştir (30):

1. Mantiğa dayalı görgül işlev: Bu işlev mantıklı davranışları içerir. Genellikle teknik düşünceleri ortaya koyan anlaşılması zor meslek dili buraya girer. Söz konusu işlevin temel özelliği, yansızlığa ve konuları göndericileri ile alıcıların dışında ele almasıdır. Görüşülen hususlar, az veya çok ilgili, yansız bir üçüncü kişi tarafından doğrulanma işlemine alınabilir. Böyle bir dil biçiminde yönetim, gerektiğinden daha az zaman harcar.
2. Duygusal İşlev: Kişinin iletişimle ilgili zamanının çoğunluğu duygusal dile ayrılır. Bu mantığa dayanmayan davranışları ortaya koyar. Bunun içinde duyguların bir anlatım aracı olur. Bir başkasının duygularının doğrulanması veya eleştirilmesi mantıklı anlatımın yansız değerlendirilmesindeki kadar basit değildir.
3. İmgeleme İşlevi: İmgeleme (tahayyül etme) dilin son biçimidir. Bu insanın kendi iç dünyasında yürüttüğü bir çeşit özkişisel (intrapersonal) iletişimi içerir. İmgeleme birçok ihtiyacın anlatımı ve kanışında bir araç olmaktadır.

Resimler ve hareketler de anlamların iletişimde simgeleri oluşturmaktadır. Resimler zaman zaman sözcüklerin yerine kullanıla-

(29) SCOOT, s. 193.

(30) F.J. ROETHLISBERGER, Management and Morale, Harvard University Press, Cambridge, 1941, s. 89-91. SCOOT, s. 194.

bilirken; gülümseme, kaş çatma, birtakım el, kol hareketleri veya jestler de özel anlam taşıyan bilgilerin iletimini sağlayabilir.

Simgeler ileildiği zaman genellikle, bir eylemin başlaması öngörülür. Yönetici emir verdiğinde, bir işin belli yöntemle, belli zamanda yapılmasını bekliyordur. Yerine getirilecek amaca ilişkin bir düşüncesi vardır. Bu düşüncüyü simgesel bir biçim içine sokarak iletişime alır. Bunu yaparken, simgeleştirdiği anlamın, alıcı tarafından da aynı biçimde anlaşılacağı ümidini taşır. Fakat ne yazık ki, çoğu kez bu gerçekleşmez. Nedenlerden birisi, dilin doğrudan doğruya kendisinin taşıdığı teknik güçlüklerdir. Çünkü dil görelili olarak düşüncelerin iletilmesinde yetersizlik ve belirsizlik gösterir.

Göndericilerin ve alıcıların çok iyi niyetlerine rağmen, kötü bir haberleşme nedeniyle etkisiz eylem ortaya çıktığında, çoğu kez hata dilde bulunur. Anlambilim (semantics) denilen ve sözcük simgeleri ile anlam arasındaki bağıntıları dizgesel olarak ele alan bilim dalının gelişmesi bu nedendir. Çağdaş iletişimde simgeler ve anlamları, zaman zaman çözülmesi çok zor sorunların ortaya çıktığı bir alan olmaktadır.

KÜÇÜK GRUP VE İLETİŞİM ORTAMI

Örgütlerde “küçük grup” kavramı için ilgili yayınlarda görüş birliğine varılmış yaygın bir tanım yapılamamış; bir kaynaktan söz konusu tanımlamanın zorluğuna değinilerek; “küçük grubun” bazı ölçütler temel alınarak belirlenmesinin daha yerinde olacağı öne sürülmüştür (31). Üzerinde durulan ölçütler şunlardır:

1. Küçük grup, bir toplumsal ilişkiden daha düzenli ve dayanıklı, ancak biçimsel yapıya sahip örgüt yanında düzeni ve dayanıklılığı zayıf kalan bir toplumsal olgudur.
2. İki veya üç kişilik gruplar ya çok değişik özellikler taşımakta ya da dört ve daha fazla üyeli gruplar içinde erime eğilimi göstermektedirler.
3. Küçük grubun büyüklüğü, üyelerinin biçimsel kural ve düzenlemelere gitme durumuna geldikleri yere kadar artmak-

(31) CLOVIS R. SHEPHERD, *Small Groups*, Chandler Publishing Com., San Francisco, Calif, 1964. s. 3-4.

ta, ondan sonra küçük grup olmaktan çıkıp, biçimsel bir örgüt görünümünü kazanmaktadır.

4. Küçük grup, dikkati çeken bazı genel nitelikleri taşımaktadır. Bunlar arasında ortak amaçlar, rollerin kararlı ayırımı, paylaşılmış değer ve düzgüler (normlar), üyelik ölçütleri, iletişim kalıpları (modelleri) sayılabilir.

Küçük gruplarda iletişimi ele alan bir kaynaktan konu aşağıdaki başlıklar ve özet olarak vereceğimiz açıklamalarla ele alınmıştır (32):

Bireysel İletişim Karşısında Grup İletişimi

Bir konuda her birey için geçerli üç bilgi kaynağı bulunmaktadır:

- a- Dolaysız kişisel gözlem
- b- Başkalarının kişisel araştırmalarını izleme
- c- Çeşitli kaynaklardan elde edilen yazılı, sözlü, görsel, vb. bilgiler.

Kuşkusuz bu bilgi kaynakları grup içinde de geçerli olmaktadır.

Uzman kişi bir sorunu ele alıp, incelemede bir gruptan daha etkili ve verimli çalışabilir. Ancak ne var ki, grup çalışmasında, grubun herhangi bir veya iki üyesi de fazla yardım görmeden aynı sonuca ulaşabilir. Kaldığı, önceden hangi kişinin sorunu tek başına çözecek güçte olduğunu, tartışmalarda kimin veya kimlerin öne geçeceğini belirlemek olanaksızdır. Bu nedenle birçok örgütte, önemli kararlar için grup sürecine güven sürdürülmektedir. Bireysel ve grup iletişim süreçleri arasındaki başlıca ayrımlar aşağıdaki noktalarda görülmektedir (33):

1— Görevin Niteliği

İlke olarak belirtmek gerekirse, uygun bir iletişim ortamında gruplar, tek başına bireylerin yapacağından daha iyi düşünce üretip, öneri getirirler. Bu üstünlük çoğu kez "bir elin nesi var iki elin sesi var" özdeyişi ile de dile getirilir. Ancak bazı görevlerde, nitelikleri gereği, grup çalışması kaçınılmaz olmakta, başka

(32) SCHNEIDER-DONAGHY-NEWMAN, s. 120-142.

(33) A.g.k., s. 121-123.

deyişle bu görevleri tek başına bireylerin yüklenmesi daha başlangıçta olumsuzluk yaratmaktadır. Söz konusu görevler arasında işbölümünü gerektiren durumlar, yaratıcılık isteyen işler, belleğin (hafızanın) veya bazı bilgilerin anımsanmasının önemli olduğu çalışmalar, bir yargıya varmanın zorlaştığı olaylar, bilgelik (entellektüel) ustalıklarından çok, uygulama becerilerinin gösterilmesini gereksindiren uğraş konuları sayılabilir.

Öte yandan, tehlike oranı yüksek kararların alınmasında da kişilerin bunu grup ortamına çekip, kararı gruba aldırma eğiliminde direndikleri sık sık görülmektedir. Bunun nedeni ise sorumluluğun çok kişiye yayılması; ayrıca grubun tehlike karşısında üyelerinin paylaşacağı edimce (fiilen) bir “değer” ortaya koyarak, onları garip işler yapan kişiler durumundan kurtarabilmesidir.

2— Başkalarının Varlığı

Aynı işde birlikte çalışma, grup üyelerini yüksek verimliliğe ulaştırmada önemli rol oynayabilmektedir. Bunun nedeni ise üyelerin çoğu kez, toplumsal onayı kazanmak için çalışmalarıdır. Ancak bu durum, grubun savunma gücünü arttırmamasından, düzensizlik, dağınıklık, aldırmazlık, vb. sorunlara da yol açabilmekte; başka deyişle kişi sırtını gruba dayayıp, “boşverci” bir tutuma girebilmektedir.

Grup içinde başkalarının varlığı, amaçlarımızı ve ulaşma yollarımızı, gerekçelerini, giderek amacın niteliğini değiştirebilmektedir. Çünkü grup bu konularda kişiyi kendine çeken davranışlara sokabilmektedir. Bununlar, grubu bireysel iletişimden daha çok etkilileyen “toplumsal güdüleme” kavramı ortaya çıkmaktadır. Söz konusu kavram; kişilerarası etkili iletişim ve başkalarıyla grup içinde verimli çalışma için onları anlamaya öğrenme, arada güçlü bir etkileşim ortamını yaratma zorunluluğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle etkili grup üyeleri daha az ben-merkezli, daha yansız ve ilgili, olumlu koşullarda daha çalışkan olmaya eğilim göstermektedirler.

Başkalarının varlığı için öne sürülebilecek en önemli sakınca, grup baskısının insanları “suya sabuna dokunmayan” sıradan kararlarda görüş birliğine sokabilmesidir. Aslında böyle bir baskının, söz konusu basmakalıp kararlara yol açması gerekmemektedir. Ancak grup değeri uzlaşmacıdır. Uzlaşma da, uyuşma süreciyle

etkisiz, basmakalıp, kimseye dokunmayan kişisiz tutumlara neden olabilmektedir.

3— Artan Bilgi

Grup, başkalarının varlığı durumunda olduğu gibi, görülen işe ek bilgi getirir; bunun olumlu ve olumsuz sonuçları ortaya çıkar. Ek veya artan bilgi, doğru çözümü bulmayı kolaylaştırıp; üyelere çok sayıda seçenek sağlar. Ancak, aynı zamanda çözüme ulaşmada gerekli çalışma saatlerini de arttırıp; bilgi yinelemelelerine, eğer denetlenmezse, çatışma ve düşük nitelikli çözümlere yol açabilir. Bu arada, işe ilişkin değişik ve geniş deneyimleri olan grupların bilgi arttırmadaki etkisi çok güçlü olmaktadır. Farklı görüşlerin sayısı grupları büyötmeye götürmekte ancak beş ya da altı üye düzeyinde dengeleme gereksinmesini de ortaya çıkarmaktadır.

Gruplarda zorlamalı olarak bilgi arttırma yöntemlerinin başında “beyin fırtınası” diye adlandırılan teknik gelmektedir. Kısa sürede, çok yönlü çözüm bekleyen sorunların ele alınmasında söz konusu tekniğin kullanıldığı grupların oluşturulmasından uygulamada yararlı sonuçlar elde edilmiştir (34).

Grup İçi İletişim

Küçük gruplar içinde iletişim, birbirine bağı çok sayıda ve karmaşık bir dizi etken ile belirlenmektedir. Bunları aşağıda ana noktalarıyla açıklamayı yerinde bulmaktayız (35):

1— Gruplarda Bağlılık

Bağlılık grup kuramının temel kavramlarındanıdır. Çünkü grup davranışının dayanışma, uyumluluk, toplumsal etki, güdüleme, etkileşim, başarı, kanış (tatmin), vb. birçok yönüyle ilgisi vardır. Genellikle bağı gruplar daha demokratik, işbirlikçi, arka-

(34) Bu tekniğı öneren kaynak için bkz: ALEX F. OSBORN, Applied Imagination, Charles Scribner's Sons, New York, 1957. Ayrıca bkz: ARTHUR M. COON, “Brainstorming-A Creative Problem-Solving Technique”, *Journal of Communication*, Vol. 7, 1957, s. 111-118. Söz konusu teknik kısaca gruplarda karşı eleştirinin yasaklanmasına; özgür düşünmeyi; çok sayıda düşünce üretmeye; aranan görüşlerin bileştirilip, geliştirilmesine dayanmaktadır. Böyle gruplarda düşünmeyi, görüş geliştirmeyi engelleyici hiçbir tutuma izin verilmemektedir.

(35) Ayrıntılı bilgi için bkz.: SCHNEIDER-DONAGHY-NEWMAN, s. 130-141.

daş canlısı, kendini vermiş, uyumlu, düzenli, grup-merkezli, olmakta; başkalarının görüşlerini benimsemeye daha hazır, birbirine daha dikkatli ve anlayışlı, bağlılığı olmayan gruplardan daha verimli tutum gösterebilmektedirler.

Grup büyüklüğü bağlılığı belirleyen temel etmenlerden olmaktadır. Gruptaki üye sayısı, aşağı yukarı altıdan fazlaya giderse, bağlılıkta düşme görülmektedir. Bunu görevlerin bölünmesi, düzeni sürdürmede daha güçlü önderlik gereksinimleri ile "klik" ya da ortaya çıkan uyuşmazlıkların sayısı belirlemektedir. Söz konusu durumun dikkati çeken ayrıklığı (istisnası) üçlü gruplarda görülmektedir. Üçlü gruplarda pek bağlılık gelişmemekte, çift ve yalnız kalmış "tek" olayı gözlenmektedir. "Çift" genellikle birbirine sıkı bağlanmakta, tek kalanda bağlılık zayıflamaktadır.

Öte yandan grupta belli orunları kararlı biçimde ellerinde tutan üyeler, diğerlerine göre bağlılık duyguları en gelişmiş kişiler olmaktadır. Kararlılığın yanında insanlarda, kendileriyle aynı veya yukarı orunlarda bulunan başkalarının ilgisini, sevgisini kazanma eğilimi vardır. Genellikle örgütlerde gözetimcilerin, astlarla birlikte olmaktan çok, diğer gözetimci, giderek yöneticilerle beraber bulunmaktan mutlu oldukları görülmektedir. Oysa, kişiler bir grupta, kendi orunlarından düşük orunda kimselerin bulunduğunu görürlerse, bu gruba katılma eğilimi gösterebilmektedirler. Çoğu kez düşük orunlu kişilerde, yüksek orunlu kişileri arkadaş olarak seçmekte; bunun gerçek olmadığı zaman bile arkadaşlığın karşılıklı olduğuna inanmaktadırlar. Diğer taraftan, eşit ve yüksek orunlu kişilerin yer aldığı bir grupta, eşit orunluların çeşitli toplantılarda birlikte oturdukları izlenmektedir.

Grup bağlılığının diğer iki kaynağı da grubun görev veya amacı ile gruplararası rekabet derecesi olmaktadır. Olağan koşullarda işbirliği, moral ve bağlılık başarıyla artmakta, başarısızlık karşısında düşmektedir. Ancak bazı araştırmalarda başarı ve bağlılık arasında ya hiç ya da pek az bir ilinti olduğu da görülmüştür. Bu demektir ki; bağlılık sadece görevin kendisiyle ilişkili değildir. Görevin düzenleniş biçimi, güçlülüğü, yerine getirme yöntemi, başarı olasılığı, vb. etkenler bunda büyük rol oynamaktadır.

Gruplarda rekabet ise, ya grup içinde veya iki ile ikiden fazla grup arasında söz konusu olmaktadır. Genellikle gruplararası rekabet, her grubun kendi içindeki bağlılığı arttırıcı etkenlerden ol-

maktadır. Grup içi rekabetse bunun tersine, bağlılığı azaltmaktadır. Çünkü böyle bir rekabet grupta bölünmelere, kavgalara, karşılıklı suçlama ve engellemelere, aşırı ve zararlı hırslara, vb. olumsuz tutumlara yol açabilmektedir. Ancak bunun yanında bir “spor” anlayışıyla grup üyeleri arasında düzenlenen yumuşak tavırlı yarışmalar, çoğu kez güdüleyici, başarıyı ve bağlılığı yükseltici olabilmektedir. Kuşkusuz burada asıl sorun, çizginin nerede başlayıp, nerede bittiğini bilmektir.

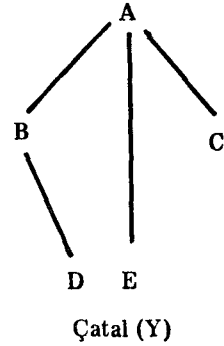
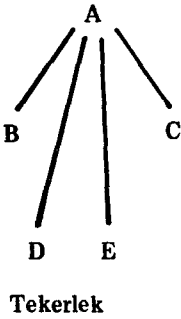
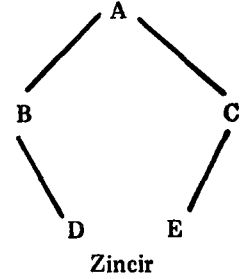
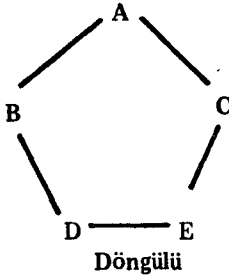
Gruplarda bağlılığı oluşturup, geliştiren başka etkenler de vardır. Bunlar arasında önderlerin tutumu, grup toplantılarının yapılma biçimi, birlikte yenilen yemekler, toplu geziler, oyunlar, vb. etkinlikler sayılabilir. Bütünüyle örgütte ve onun gruplarında bağlılığı kurmak kolay bir iş değildir; ancak ne var ki bunu sağlamak için gösterilecek her çabaya değer.

2— Roller, Konum (Statü) ve İletişim Yapısı

Roller, konum ve iletişim yapısı gruplarındaki bireyleri birbirlerinden ayırlandıran (farklılaştıran) başlıca etkenlerdir. Roller bireyleri gruplarda gördükleri işlevlerin niteliği; konum iye (sahip) buldukları özellikler ile bunları grubun diğer üyeleri ve görevler karşısında dönüştürdükleri erk (iktidar); iletişim yapısı grupta kendileriyle ilgili bilgi akışına girme temellerine göre ayırlandırmaktadır. Örgütsel gruplarda ayırlandırmaya yol açan söz konusu üç etken; uzmanlaşmayı sağlayan etkili grup başarısı; üyelerin farklı güdüleme ve yetenekleri ile örgütün kendisinin fiziksel, toplumsal özellikleri için başlıca gereklerdir. Rol, konum ya da iletişim yapısında bir kere ayırlandırma çıktımı, artık grup gücünün büyük bir bölümü bunun korunmasına gider.

Rol, konum ve iletişim yapısı sadece grup içindeki ayırlandırmayı yansıtmaz, bunlar birbirlerine de çok sıkı bağlıdırlar. Örneğin, grup kararlarında önemli rolü olan bir kişinin, olasıdır ki grupta buna uygun yüksek konumlu bir orunu (mevkii) vardır ve aynı zamanda bu kişi grubun iletişim yapısında aşağı yukarı merkezde bir yer tutmuştur. İletişim yapısı, konuyla doğrudan ve içiçe bağlılığı açısından ilginç bir durum göstermektedir. Grupların bu yapıları; üyelerin birbirine yaklaşımları, açık kanallar, merkeze bağlılıklar iletişim bağlantı noktaları, grup katılımına ilişkin bilgileri edinme, kanış, başarı vb. konularda belirleyici etkilere

iyedir (sahiptir). Üzerinde en çok durulan yapıların **döngülü**, **zincir**, **tekerlek** ve **çatal** (Y) biçiminde olduğu belirtilerek, ÇİZİM-12'deki gibi gösterilmiştir (36).



ÇİZİM-12: Grup İletişim Yapıları Örnekleri

(Harfler üyeleri, aralarındaki çizgiler iletişim bağlantılarını göstermektedir)

Çizimdeki yapılardan, merkeze bağlılık veya merkezcilik (centrality) açısından, en merkezci yapı “Tekerlek” biçimi olmakta, sonra “Çatal”, gelmekte, üçüncü sırada “Zincir”, en sonda da “Dön-

(36) A.g.k., s. 131.

gülü” biçim yer almaktadır ki; bunda merkeziliğin anlatımı olan “bireylerin başkalarına yaklaşma derecesi” diğer yapılardakinin altında kalmaktadır. Öte yandan “Tekерlek” ve “Çatal” biçimli yapılar “A”; en fazla merkezleşmiş orunu tutan kişi ya da üye olmaktadır.

3— Grup Düzgüleri (normları), Baskı ve Toplumsal Etki

Grup düzgüsü (normu) grupça benimsenen düşünme ve davranış biçimidir. Grup baskısını koyarak tüm katılanları veya üyeleri, düzgülene uyma yönünde etkilemeye çalışır. Uyuşmanın (conformity) olması için bir veya daha fazla üyenin davranışları, inançları, tutum ya da değerleri ile grubun diğer üyelerinininki arasında bir çatışma durumunun bulunması gerekir. Grup, tek tek üyeleri için bir tür toplumsal gerçeklik yaratır ki, bunun onların üzerindeki toplumsal etkisinde rolü vardır. Toplumsal etkilenme iki farklı biçimde ortaya çıkmaktadır. Birincisi, başkalarını sevip, beğenme ve onların olumlu beklentilerini karşılama isteği bizde bu etkiyi yaratabilmektedir. İkincisinde ise yeterli bilgimizin olmaması nedeniyle bilgisine güvendiğimiz başka bir kişiyi bulmamız söz konusu olmaktadır. Birincisinde sadece ilgili kimselerin kişilikleri temel alınmakta; ikincisinde aktarılan bilgi bu işlevi görmektedir. Öncekinde iç yapıda değişme olmaksızın birçok dış uyuşma konusu olaylara yol açılmakta, başka deyişle kişiler istemedikleri halde, kendilerine söylenenleri yapmakta, sonrakinde ise genellikle hem iç yapıda ve dışarıda uyuşma sağlanmaktadır. Çoğunlukla toplumsal etki durumlarında, uyuşma sadece birinde değil, bir dereceye kadar her iki türde söz konusu olmaktadır.

4— Grup Büyüklüğü, Katılma ve Etkileşim

Yöneticilerin grupla ilgili sorunlarının başında onun büyüklüğü gelmektedir. Grup büyüklüğü bağlılığı, konumu, iletişim yapısını, vb. konuları etkileyen başlıca öge olmaktadır. Öte yandan grup büyüklüğü ile ilgili başka etkenler de vardır. Bireysel katılma ve grup etkileşimi bu etkenlerdendir. **Katılma**, görüşmelere bireysel katkıyı; **etkileşim** grup üyeleri arasındaki ilişkiyi temel alan kavramların başında gelmektedir.

Grup büyüdükçe, tek başına bireyin gruba katacağı bilgi azalır. Çatışma çıkma olasılığı artar. Kişiler fikir vermekten çok al-

maya eğilim gösterirler. Örneğin beş kişilik grup yanında yirmi kişilik grupta anlaşma veya görüş birliği sağlamak daha zordur. Verilen bilgi, katkıda bulunan kişi sayısı, düşünce üretme düzeyi ile görüş birliğine varma derecesinde meydana gelen düşmeler; üyelerin gruptan sağladıkları kanış (tatmin), ile grubun önderlik yapısı ve başarı gücünde bağlı değişikliklere yol açar. Aslında genel ilke olarak, grup büyüdükçe daha güçlü ve etkili önderliğe gereksinme duyulur. Bölünmelere neden olacak anlaşmazlıklarda önderin çoğu kez bir tür “hakem” rolü oynaması gerekir. Bunun içindir ki, kalabalık grup toplantıları parlamentolarda izlenen yöntemlerle yönetilir. Bu durumun ayrıklığı (istisnası) önderin gruba olan egemen tutumundan kaynaklanır.

Gerçi grup büyüklüğü, grup davranışında önemli bir rol oynamakta ise de; özünde denetim altında tutulması en zor etkenlerden biridir. Çünkü grup büyüklüğünü çoğu kez zorunluluklar, gelenek ya da alışkanlıklar belirler ve ancak özel koşullarda değiştirilebilir.

Öte yandan bireylerin grupta görüşmelere katılma ya da katılmama nedenleri çok sayıda ve değişik olmaktadır. Örneğin yüksek öğrenimde tartışmaya açık sınıflarda yapılan bir araştırmada öğrencilerin aşağıdaki nedenlerle görüşmelere katılmadıkları belirlenmiştir (37):

- Bireyin kendi düşüncelerine karşı güven noksanı
- Görüşülen konulara girmede heyecan eksikliği
- Düzenli olarak görüş bildirmede yetersizlik
- Görüşmelerin gelişme hızına uygun düşünememek, geride kalmak.
- Derin düşünceye dalma, konuşarak düşünememek; başka deyişle “sesli düşünme” yeteneksizliği
- Görüşmelere katılmadan, gözlemde bulunma tutumu göstermek
- Sıkılğan olmak
- Uykusuz veya diğer fiziksel rahatsızlıklar
- Kişisel sorunların baskısıyla dalgın olmak

(37) A.g.k., s. 137-138'den; FRANKLYN S. HAIMAN, Group Leadership and Democratic Action, Houghton Mifflin, Com., Boston, 1951., s. 145-146.

- Atılğan kişiler yanında suskun kalmak
- Kişisel çatışma içinde bulunmak
- “Havayı” pek uygun görmemek
- Önderin aşırı baskısıyla, kimseye fırsat vermemesi
- Başkalarının olumsuz karşılama korkusu
- Kendi kendini katılaştırıcı bir tutum gösterip örneğin herkesin kendisinin az konuşmasına alışkın bulunduğuna inanmış olmak
- Üstünlük duygusuyla, görüşmelere katılmayı küçümsemek
- Görüşmelere, birşey çıkmayacağı yargısıyla inançsızlık gösterip, değer vermemek
- Bilgi veya anlayış noksanlığı

Gruplarda görüşmelere veya çalışmalara katılmanın artması için grup etkileşiminin geliştirilmesi gerekir. Örneğin grupta sadece bir, iki üye konuşuyorsa, toplam katılım yüksek görünecek; ancak ne var ki, diğer üyelere göre etkileşim düşük kalacaktır. Etkileşimi engelleyen nedenler arasında, konum (statü) eşitsizliği olumsuz tutumlar, işbirliği noksanlığı, aşırı biçimcilik (formalite), aşırı denetim, kötü tanımlanmış amaçlar, aşırı ayırma, üyelerin fazla tanışık olmayışı sayılabilmektedir. Bireyler başkalarıyla açık ve dürüst etkileşime, kendilerini rahat hissettikleri zaman kolaylıkla geçebilmektedir. Küçük bir “endişe” veya “kuşku” etkileşimi engellemeye yetebilmektedir.

Grup büyüklüğü, katılma ve etkileşim birbirleriyle yakından ilgili kavramlardır. Eğer katılma ve etkileşim düzeyi yüksekse, grubun başarısından güvenli olmamak için neden yoktur. Katılma ve etkileşim düzeyine karşı duyarlı bulunan grup üyelerinin söz konusu başarıyı elde etmede katkıları büyük olur. Çünkü, gruptaki olası rahatsızlık durumlarını ilk hisseden bunlardır.

5— Amaç, Görev ve Başarı

İnsanlar gruplarda her zaman iletişim için bir araya gelirler. Başarılarını belirleyen bir görev ve bir amaçları vardır. Grubun görev amacı yanında, bireylerin de buna bağlı olmayarak kendileri için belirledikleri kişisel amaçları bulunmaktadır. Çok kişiye göre söz konusu amaçlar, çevrelerince “kabul edilmeyi” tanınmayı, güvenceli yaşayışı vb. noktaları kapsar. Sırasında grup kendi görev

amacına ulaşamayabilir. Ancak eğer üyeler kişisel amaçlarına eriştikleri kanısında iseler, onlar için grup başarılı olmuştur. Bazı durumlarda, kişisel amaçtaki başarı, grubun görev amacındaki başarısızlığına bile bağlı kalabilir. Grubun başarısızlığını bekleyen birey; bunun gerçekleşmesiyle, söz gelimi kendisinin tanınan, aranan ünlü bir kişi durumuna geleceğini düşünebilir. Bu bakımdan grup üyelerinin kişisel amaçlarını bilmek ve bunların grubundaki ile aynı çizgiye gelmesine çaba göstermek açısından büyük önem taşımaktadır.

Öte yandan grubun görev amacı açısından, amacın açık, seçik, ulaşabilecek düzeyde olması gerekir. Ayrıca bireylerin güdülenmeleri ve etkenlik yönünden de amaç yolunun belirgin, özendirici bulunması önemlidir. Çünkü güdüleme ve etkenlik görev başarısının başat belirleyicileridir.

Görevin niteliği de, grup başarısını belirlemede etkili rol oynamaktadır. Grup zor bir görevle karşılaştığı zaman, bunun için çok zaman harcayıp, fazla yanılığa düşebileceğini göze almalıdır. Zor görevler daha güçlü bir önderlik çağrışımını da yaparlar. Birçok kimse, görevin zorlaştığı durumlarda gücü yüksek önderlere gereksinme duyulacağı inancındadır. Oysa yapılan bazı gözlem ve incelemelerde bunun tersi görülmüştür. Şöyle ki; grup üyelerinin özgür bir iletişim ortamında bulunmaları durumunda; görev zor bile olsa, grup başarıyı elde edebilmektedir. Güçlü önderlik sırasında söz konusu özgür iletişimi engellediğinden, zor görevlerde grup başarısının düşmesine yol açabilmektedir. Bu bakımdan demokratik önderlik, zor görevlerin grupça yerine getirilmesinde uygulanması gereken en başarılı önderlik türü ya da yöntemi olmaktadır.

Gruplararası İletişim

Yönetim ve örgüt bilimi alanında gruplara ilişkin çalışmalar daha çok grup davranışına yönelik bulunduğu için gruplararası iletişim konuları henüz istenen düzeyde ele alınamamıştır. Oysa, tek tek gruplardaki bireyler gibi, ayrı gruplar da birbirleriyle işbirliği yapabilme veya rekabete girişebilmektedir. Gerçi istenen işbirliği olmasına karşın; bunun nasıl olacağı sorusu çoğu kez yanıtsız kalmaktadır. Çünkü bu soru “Yaşlı dünyamıza barışı nasıl

getiririz?” sorusuyla aynı niteliktedir (38). Dünya uluslarının işbirliğinden çok, yıkıcı, yokedici rekabete yönelik bulunmaları, genellikle örgütlerdeki grupların durumlarını yansıtmaktadır. Dünyaya genelde olduğu gibi örgütlerde de bireyler tek tek barıştan, işbirliğinden yana çıktıkları halde, grupların yaşayışından, aynı ulusların yaşayışındakine benzer rekabet havası etkili olmaktadır. Bu arada birbiriyle işbirliği yapan grupların bunu nasıl başarabildikleri üzerinde düşünülürse; neden olarak, tek başına hiçbir zaman yerine getiremeyecekleri görevi, birlikte yapma zorunda kalmaları ileri sürülebilir. Bunun dışında aranacak saygı, sevgi, benzerlik, yakınlık, vb. nedenler işbirliğinin yeterli güvenceli gerekçeleri olamamaktadır.

Öte yandan gruplararası işbirliğini engelleyen çelişkili bir durum da, bir grubun iç dayanışmasının sağlanmasında, çoğu kez başka grupla rekabete girilmesine gereksinme duyulmasıdır. Gruplararası rekabet, tek tek grupların üyelerinde “kaygı”, “korku”, “endişe”, “kuşku”, vb. olumsuz duygular yaratabilmekte, grup üyelerinin tamamının paylaştığı bu duygular onları birbirlerine yaklaştırıp, aralarındaki bağları güçlendirebilmektedir.

Şimdiki durumda bilinebildiği kadarıyla, çoğunlukla gruplararası iletişim, bir gruptaki kişilerarası iletişim ile aynı biçimde sürmektedir. Gruplararası başarıyı etkileyen etkenler aşağı yukarı grup içi başarıyı etkileyenlerin tıpkısıdır. Buna göre, böyle bir iletişimde önce grupların fiziksel olarak birbirine yakın olması gerekir. Görevleri karmaşık değil yalın, amaçları da açık olmalıdır. Toplumsal açıdan, tüm grupların üyelerine birbirleriyle ilişki kurmada engel çıkarılmamalıdır. Gruplar arasındaki konum (statü), erk (iktidar) ayrımları en aza indirilmelidir. Aralarındaki iletişim olukları (kanalları) açık tutulup, kısıtlanmamalıdır. Bu özellikle, bir grubun diğerinden yüksek konumda bulunmasında zorlaşmaktadır. Eğer varsa, sonuçtaki ürünün belirlenmesinde her grup eşit hak ve paylara sahip olmalıdır.

Kuşkusuz tüm bu ve benzeri ilkeler, gruplararası işbirliğinin sağlanmasına dönüktür. Çünkü etkili küçük grup-iletişim ortamının temeli **işbirliğidir**. İşbirliği nasıl iletişimin temelinde yer alıyorsa, **iletişimde** genelde verimliliğin başlıca dayanağı olmaktadır.

(38) SCHNEIDER-DONAGHY-NeWMAN, s. 141.

SONUÇ

Toplum düzeninin temeli olan “örgüt” ile bu yapıyı çalıştıran “yönetim” gücü (enerjisi) işlevlerini bir “iletişim” olgusu içinde görmektedirler. Birey kendi özyönetimiyle genelde toplumsal iletişime girerken; üyesi bulunduğu veya çalıştığı kuruluşların yönetimiyle de örgütsel iletişim ortamına katılmaktadır. Bu ortam hangi tür ve koşullarda tanımlanırsa, tanımlansın, aslında dayandığı yapı **kültürdür**. İletişimi kültür olgusundan ayırmak olanaksızdır. Öyleki, sırasında iki kavramın eşanlama geldiği durumlara bile pek sık rastlanabilmektedir. İletişim ve kültürün bu içiçe yaşayışı, yine hangi ortam olursa olsun iletişim sorunlarını çözerken veya iletişim teknikleriyle başka sorunların çözümüne giderken, böyle bir devinim ya da eylemde başarının; söz konusu ortama kendi özelliklerini katan kültürün yapısal değerlemelerdeki yerindediği (isabete) bağlı kalacağı unutulmamalıdır. Bireysel kültürden örgütsel ve örgütlerdeki küçük gruplardan, bireyin yaşadığı yöre, bölge, ulus bağlamındaki çevresel kültürlere kadar, tüm kültür düzey ya da katmanları iletişime kendilerine özgü bir yapı kazandırır. Bunun içindir ki, iletişim biliminin ortaya koyduğu evrensel ilke, kural, tanım, yöntem ve genyöntemleri birey, örgüt, toplum üçlüsünün yer aldığı farklı kültür ortamlarında kullanırken, belli sonuçların her zaman, her yerde elde edileceği peşin yargısından uzak kalmak veya bu yargının çıkmazına girmemek gerekmektedir. Bilim sadece evrensel kural, ilke, yöntem ve genyöntemler önermez. Bilimin evrenselliği yanında ulusallığı, bölgeselliği, yöresel ve örgütselliği ile kişiselliği de vardır. Kısacası bilim toplumsaldır. Bu bakımdan diğer bilimlerde olduğu gibi yönetim örgüt ve iletişim bilimlerinin karşılıklı ilişkilerinin ortaya koyduğu **yönetimsel ve örgütsel iletişim** kavramlarıyla, bunlara bağlı konuların kapsadığı kural, ilke, yöntem ve genyöntemler de birey, örgüt, yöre, bölge ulus özellikleriyle her toplumsal yapıda, içinde “süphecilik” ögesini taşıyan bilimsel bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Örneğin, Türkiye’deki belli bir kuruluşun örgütsel yapısındaki “küçük grup” ve “iletişim ortamı” ile başka ülkede aynı nitelikteki kuruluşun örgütsel yapısındaki “küçük grup” ve iletişim ortamı farklıdır. Çünkü herşeyden önce iki ortamın bireyinin ulusal yapıları değişiktir. Durum böyle olunca, belki bu çalışmamızı sövle bir ilkeyle sonuçlandırmamız olası bulunacaktır. **Birey, örgüt, yöre,**

bölge, ulus düzeylerindeki kültür ortamlarının doğal yasalarının farklılığı, bunların iletişim yasalarına da yansır. Her kültür ortamının kendine özgü bir de iletişim yasaı vardır.

İLETİŞİM BİLİMLERİ FAKÜLTESİ'NDE TİYATRO KÜRSÜSÜ

Prof. Dr. Melâhat ÖZGÜ

İletişim, her hangi bir düşünceyi, her hangi bir olayı, bir yerden bir başka yere, bir yeri ya da bir kişiyi, bir düşünceden, bir olaydan bilir duruma getirmekse, her birine haber vermek demektir. Haberleşme, bir mesajı (bildiriyi) ulaştırır, dolayısıyla de iki yer ya da iki kişi arasında yaklaşım olur, bir bağlantı kurulur. Bu yaklaşım ve bağlantı da aralarında anlaşmaya götürür. Dil basın, radyo, film, televizyon olduğu gibi, tiyatro da, bu yaklaşım için bir araçtır; hem de bireyler için olduğu gibi, kitle ile de anlaşmaya götüren, haber veren, en canlı araçtır. Bu yüzden, İletişim Fakültesi'nde bir Tiyatro Kürsüsü'nün ekiskliği, şiddetle duyulmaktadır. Bu yüzden de bu kürsünün kurulması istenmiştir.

Amaç: Fakültelerde kurulan kürsülerin öğretim programlarının amacı **bilim** olduğuna göre, İletişim Fakültesi'nin Tiyatro Kürsüsü'nde, tiyatro konusu, haliyle başta yer alacaktır. Amacı: gösterileriyle halkın kültürünü artırmak, halkı çağdaş kültür düzeyine çıkarmak, kısacası eğitmektir. Eğitim, kişileri duyguda, düşüncede olgunlaştırmak, onlara ahlâkın ve sorumluluğun sınırlarını tanıtmak, iyi ile kötüyü, yararlı ile yararsız, güzel ile çirkini

ayırmayı öğretmek olduğuna göre, öğretimin en kısa ve en etkili yolu tiyatrodan geçer. Bunun içindir ki, tarih boyunca, büyük devlet adamları, tiyatro ile yakından ilgilenmiş, yurttaşlarını bu sanat yolu ile eğitmek için sahnelerinin gelişmesini desteklemişlerdir. Okullara da tiyatroyu onlar sokmuşlardır. Halk eğitiminin okulu tiyatrodur; Atatürk'ün de amacı bu olmuştur.

Türk Tiyatrosu'na yeni tohumlar, Atatürk devrinde, Ankara'da, Konservatuvar'ın açılmasıyla atıldı. Devlet Tiyatrosu'na sanatçılar bu okulda, devlet eliyle yetiştirildi ve yetiştirilmektedir. Amacı, eğitim ve sanat olmayan bir kurumu devlet destekleyemez. Eğitim ve sanat için gerekli olan bir kurumdan, ileri bir devlet, yoksun olamaz! Tüm uygar ülkelerdeki Devlet Tiyatrolarının varlıkları bundandır. Üniversitelerde de tiyatro, bilim kürsülerinin konusudur. Tiyatro Kürsüsü, tiyatro sanatının bilimini yapacak ve İletişim Fakültesi'nde, tiyatronun, halka nasıl yönelmesi gerektiğini öğretecektir. Ama, yanı başında onun, bir "Halk Bilimi Kürsüsü"nü bulunması gerekir ki, bu kürsünün araştırmalarının ve incelemelerinin sonuçları, tiyatro yapıtlarında işlenebilsin.

Halka yönelmek, halkla aydın arasındaki uçurumu kaldırmak demektir. Atatürk'ün isteği de bu idi. Onun zamanına gelinceye dek, aydınlar, halkı tek yöne sürüklemek istiyor, halk da, onların ardından gitmek istemiyordu. Halk ile aydının böylesine ayrı düşmelerinden, birbirlerinden kopmalarından yakınırdı Atatürk. Bunu gidermek için de, aydını, halkın vicdanına başvurmaya, halkı da aydının yanında yürümeğe çağırdı ve 1923 yılında "Cumhuriyet"i kurdu.

"Cumhuriyet", Atatürk için "Halk Devleti" demektir. Bunun için de yöneticilerin, her şeyden önce, halkı yönetmeleri ve halkı kalkındırmalarını istiyordu. Halkın kalkınması ve aydınların yanında, doğru yolda yürüyebilmeleri için, onların da aydın, kültürlü olmaları gerekiyordu; çünkü "aydın" demek, "kültürlü" demektir. Atatürk'ün deyişiyle: "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültür" olduğuna göre, kültür, okumak, yazmak, okuduğunu anlamak, görebilmek, görebildiğinden anlam çıkarmak, her şeyin üzerinde düşünmek, akli ve ruhu, yoğurarak eğitmek demektir. Bu da ancak "kültür" almakla olur. Kültürün Türkçesine "ekim" dediler, insanların içine ekilen bilgilerin, kafalarında, ruhlarında yoğrulması ve insanları bir biçime sokmasıyla olur. Buna Fransızlar

formation, Almanlar da **Bildung** diyorlar. Halkın içinde, geniş kitleyi aydından ayıran işte bu biçimli, biçimsiz insanlardır. Kafayı yoğuran bilgidir. Ruhü yoğuran ise sanattır. Yalnız kuru ve teknik bilgiler, insanın içine bir şeyler katmaz. Bunlar ancak kafasına girer insanların. Ruhü besleyecek sanattır. Edebiyat ve sanatın halka yönelik olması gerekir ki, halk onu anlasın, okuduğundan, gördüğünden anlam çikarsın, üzerinde düşünsün.

Ama, halka yönelmek, halka inmek demek değildir. Halkımız, düşünüş ve ruhsal düzey bakımından aynı bilgi ve aynı zevk çizgisinde değildir. Tiyatronun, geniş halk kitlesi üzerinde büyük etkisi, okuma yazma bilmeyenler için de eğitim gücü olduğu ve ulus üzerine ışık tuttuğu için, tiyatro sanatında, kimi dogmaca oyunlarından (tuuattan) hoşlanır, kimi de geleneksel Türk oyunlarını (Karagöz ile Ortaoyunu'nu) yeğler, kimi de gene Batı Tiyatrosu'na eşit yüksek, klâsik oyunlar özler. Halkımızın çoğu köylü, işçi olduğundan, çoğu da hâlâ okuma yazma bilmediğinden, onlara hiç degilse, sanat yoluyla doğruyu öğretmek, iyiyi kötüden ayırttırmek gerekir. Bunun için onlara sanat zevkini, zevksizliğe düşmeden, seyredenü yükselterek, duyurmak gerekir. Yükseltmek için, aşağıya inilmez, aşağıdakiler yukarıya çekilir. Bu da önlerine ucuz vodvillere (yanılmalara ve tuhafliklara dayanan kalın çizgili güldürüler) sermekle değil, ancak gerçek sanatı göstermekle olur; çünkü gerçek sanatta, bayağı, açık saçık, kaba araçlar yoktur; ancak yol vardır, yöntem vardır, biçim veren insanın ustalığı vardır. Kişiyi etkileyen, duygunun, tasarının, doğrunun, güzelin anlatımı vardır; ona ileride yürüyeceği yolu gösterir. Tiyatro, işçi, köylü ayırımı yaparak, ya da aydınlarla, aydın olmayanlar arasındaki ortamı bularak, orta değerde bir yapıtla halkı yukarıya çekemez. O, ancak yeni bir biçimle, her ikisinin ilgisini uyandıracak bir yapıtla halkın karşısına çıkarsa ancak, halkın hoşlanmasını sağlayabilir. Bu yeni biçim, her kezinde, o ana değin gördükleri geleneğe bağlı bir sanat biçiminden üstün olduğundan, her kat halkını ilgilendirir. Tiyatroda kökleşmiş, temel salmış bir biçim tanınmadığı için de, aydın olmayanlara da, tiyatrodaki günün durumunu tanıtır. Sanatın ne olduğunu bilmeyenlere, sanatın ilerleyişini, gelişimini durdurup da geçirdiği eski dönemlerin biçiminde göstermek yanlış olur; sanat yönünden de bir düşünüş olur. Böyle bir oyun karşısında, aydınlar tiyatrodan uzaklaşırlar, aydın olmayanlara da bıkkınlık gelir. Önemli olan konu değil, biçimdir. Sanatçı, ay-

dın ve aydın olmayanların ilgisini çekecek biçimi bulmak zorundadır. Biçim yüksek olduğu oranda yalın olmalıdır!

Sanatta ülkü, bir oluş, bir derinleşmedir. Çeşitli yönere giden sanat akımlarının tek amacı, erginlik noktasını, doruğunu bulmaktır. Bu doruğa insanoğlu yaşadığı ve sanat zevkini yitmediği sürece varılamayacaktır. Bunun içindir ki, her sanatın çeşitli doğrultusunda uğraşanlar, bir çok araştırmalara, yeni denemelere kalkarlar. Gerçi bu araştırmaların ve denemelerin hepsine iyi ya da doğru, hattâ güzel bile denilemiyor ama, her biri birer ilerleme, gelişme adımı olduğundan yararlıdır. Önemli olan durmamak, ilerlemektir. Her ileri adım, sanata kazanç getirir. Yeniliklere yönelen deneyler de sanatı olgunluğa götürür. Sanatın belirli bir sınırı yoktur; olsaydı, o zaman çok kolay bir iş olurdu; herkesi de sanatçı yapardı. Bunun için işte Atatürk sanatçıları övmüştür.

Sanat, Atatürk devriminin güçlü bir eliydi. Devrimi güçlendirecek, etkileyecek, eğitecekti. Sanatçı, halkın adamıdır. Halkın içinden çıktığına göre de halka yönelmesi ve onu yükseltmek istemesi doğaldır. Günümüzün sanatçıları, soluklarını, Atatürk'ün devrim havasından aldılar, kafalarını işlettiler, kalemlerini olgunlaştırdılar. Onlar, sanatı makinalaştırmadılar; makinalar çizdiler. Selçuk ve Osmanlı devirlerinden kalan büyüklerin yaptırdıkları sarayları, camileri yıkmadılar, dizelerinde ezgilediler; insanları öldürmediler, incelediler. Atatürk, sanatın bir yürek gibi çarpmasını istiyordu, ama, bir yabancınıninki gibi değil, öz benliğinde çarpmasını, çarpıntılarını da öz diliyle ezgilemesini istiyordu. Bu bakımdan İletişim Fakültesi'nin en büyük ödevi, önce "Halk Bilimi" Kürsüsünde halkını incelettirmek, onun kültür düzeyini saptamak, zevkini göz önünde bulundurarak, kendisine dönük yapıtlar yazdırmak ve sahnelemek olacaktır.

Ama, yaratıcılıktan önce, yaratılmış olanları bilinçli olarak incelemek, anlamak ve her biri hakkında bilgi edinmek gerekir. Tiyatro biliminin bilgi alanı üçtür: Tiyatro Tarihi, Dramaturgi, Sahne Bilgisi.

Tiyatro Tarihi: Fakülteli, yurdunun tiyatrosunu bilmesi gerektiği gibi, dünya tiyatrosunu da ayrıntılarıyla bilecek, olabildiğince kaynaklarına inecektir. Ama, geçmişin içinden reçeteleri çıkartıp, belli yazarların görüşlerine saplanıp, onları bir ölçüt gibi

kullanarak, bugünün oyunlarını yargılayacak değildir. Atatürk'ün deyişle: **“Bin, ikibin, binlerce sene evvelki ilim ve fen lisanının çizildiği düsturları, şu kadar bin sene sonra, bugün aynen tatbika kalkacak değil!”** (1) Fakülteli, tiyatro tarihi içinde, yalnız olayları izlemeyecek, aynı zamanda, çağların düşünce akımlarını da görecektir. İlk insan kültüründen başlayarak, yeryüzünün tüm kültürlerinde sahnelenen oyunların tarihlerini okurken, hepsine genel olarak bakacak ve gelişmelerini görecektir. Genel bakış, oyunların çeşitli sanat biçimlerini sınıflandırarak inceleyecektir; bununla da tiyatro biliminin dizgeli (sistemli) ödevi belirir:

1. Önce çağın dünya görüşü, düşün akımları verilir.
2. Sonra sahne yazarları ve yapıtları üzerinde durulur; yapıtların sahnelemeleri gösterilir ve her birinin görünüm biçimleri incelenir.
3. Jest mimik, müzik ve pantomin gibi oyun biçimlerinin yazın biçimlerine uygun olup olmadığı, sahne olayları ile birlikte araştırılır.
4. Sonunda ise, tiyatronun anlamı sorusuna varılır, kült ve köy oyunlarından, yüksek tragedya üzerinden günün yalın temsillerine ve biçimleri gevşek hoşsohbet oyunlara değin verilir.

Böylece Fakülteli, tiyatro tarihinin içinde, tiyatro sanatının sorunlarını öğrenirken, çağının değerlendirebileceği görüş ve yargılama güvenini kazanır; çünkü her oyunun, sanat kurallarını beraberinde getirdiğini görür, oyun üzerinden bir ana görüş kazanır. Oyun türlerinin belirli oyunlar için yıkıcı mı yoksa yapıcı mı olduğunu nedenleriyle öğrenir. Oyunun ana tutumunda, çoğunlukla iki ruhlu bir insanı ele aldığını, bu insanın, iç ile dış dünyasının çarpıştığını, zaman zaman da kendi dünyası ile uğraştığını görür. İnsan, kendi dünyasını kendisi karıştırdığı gibi, onu gene kendi varlığından bir şeyler katarak düzelttiğini öğrenir. Bozukluklara kendisi neden olduğu gibi, gene kendisinin bunları düzeltmesi gerektiğini anlar ve öğrendiklerini yalnız bilgi olarak değil, örnek olarak alır. Doğru ve yüksek düşüncelerin ancak özverilikle gerçekleşebileceğini görür.

(1) Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II, Türk İnkilap Tarihi Enstitüsü Yayınları: 1-Ankara 1952, s. 197.

Tiyatronun gelişebilmesi için insanlar, kuşaktan kuşağa çok emek vermişlerdir. Onların bu emeklerinin çoğu zaman boşa çıktığı, bu yolda çalışırken yıkıldıkları bile olmuştur. Ama onlar, gene de kendilerini mutlu sayarlar; çünkü çabaları, tiyatronun bir “kültür kalesi” olduğu inancından gelmektedir. Bugün ise bizde, hâlâ tiyatroya, yalnız bir “eğlence yeri” diye bakanlar var. Ama, üniversitelerimize girmesiyle tiyatronun, tarihini ve sanatını öğrenenler bu alanda yapacakları araştırmalarla, tüm sanat dallarını (yazın, resim, müzik ve yapı sanatını) kapsayan tiyatronun, ergeç bu sanat kurumunun, bizde de bir “kültür kalesi” olduğunu öğreneceklerdir. Tiyatro, bir “kültür kalesi”dir; çünkü Fakültede, tiyatro tarihi, kurukuruya yazarların ve oyuncuların biyografilerini değil, oyunlarının üslûbunu, devirleri içinde, oyun araçlarının komşu sanatlarla (resim, mimarlık ve müzikle) nasıl geliştiğini öğrencilerine öğretir; böylelikle de yurdumuz tiyatroları, gelişme yollarında, bir bileşime ulaşır. Sahne biçimlerinin tarihi, onlara, sahneleri zengin olan bir oyunun, oynadığı kısa süre içinde, seyircileri etkileyebilmesi için, mutlaka modern tekniğin büyülu elini uzatması gerekmediğini göstermektedir. Geçmişin bir oyunu, tiyatronun bugünkü araçlarıyla sahneye koyan yöneticiyle, bu oyunun hangi tiyatro çevresinden geldiğini, daha önce nasıl sahneye konduğunu bildirir. Lessing, Goethe ve Schiller, oyunlarını daha yazarlarken, hep devirlerinin sahne araçlarını göz önünde bulundurduklarını okuyanlar, onları sahneye koyacak olanlara da yararlı olurlar. Burada yaratıcı güç, her ne oranda ön planda gelirse de, yaratıcı gücü destekleyen de bilimdir.

Dramaturgi: Dramatik üslûp bilgisi, kuramsal bilginin dışına çıkmamakta, uygulayıcı ereklere yönelmektedir. Amacı: Dramatik sanatla her hangi bir yolda uğraşmak isteyenlere, kuramları öğretmek ve her birini, bilim alanı için yetiştirmektir. Oynanacak olan oyunun metnini, yazın ya da fioloji bakımından değil, sahnede oynanması yönünden inceler ve onun için ne ölçüde elverişli olup olmadığını söyler; ortak olanı, kalacak olanı aydınlatır, bütünü kavratır. Dersler, olanaklar ayrıntılı okutulur; büyük, kültürlü ulusların çeşitli devrelerindeki tiyatroları ve oynanış biçimleri projeksiyonlarla gösterilir. Tiyatronun, plastik sanatlara olan ilişkileri üzerinde bilgi verilir. Sahne döşemlerinin nasıl geliştiği anlatılır; opera tarihlerinin ana çizgileri verildikten sonra, sahnelemede, tiyatronun kuramlarıyla karşılaştırılır “Seyirci” kavramı ile iliş-

kili sorunlara değinilir; öğretilenlerin canlı tiyatro için verimli olmasına, iyi sonuçlar vermesine çalışılır. Yanıbaşında, radyo, televizyon ve sinema ile müzik de ders programları içine alınır.

Sahne Bilgisi'ne gelince: Tiyatro bilimi, yalnız teorik değil, aynı zamanda pratik bir bilimdir, uygulamalıdır. Uygulamalı sanat öğretisi olarak eğitici aracı **öğrenci sahnesidir**. Bu sahne, Tiyatro Kürsüsü'nün laboratuvarıdır; oyunlara içten baktırır. Kürsüye bağlıdır. Sahne tekniği gibi teorik kesimi, Kürsü'nün öğretim programı içinde yer alır. Derslerde, öğrendiklerini, araştırma ve incelemelerle elde ettiklerini uygulayarak, oyun yeteneği olan öğrenciler, arkadaşlarına, ders sonuçlarını sahnede gösterirler. Her öğrenci oynamak zorunda değildir ama, derslerini destekleyen bu gösterilerin provalarında bulunmak, oyunun kaynak araştırmalarından sahneye çıkışına değin oluşumunu izlemek ve hazırlanışına yardım etmek zorundadırlar. Yardımlar, dekor, giysi, aksesuar, makyaj, maske yapma alanlarda da olur. Her birine yetenek ve heveslerine göre ödev verilir. Bir "Deneme Sahnesi" olan "Öğrenci Sahnesi"nin görevi: Derslerde gösterilen yöntemlerle kaynaklar araştırılmış oyunun yorumunu yapmak, tarih ve sanat yönlerini değerlendirerek sahneye uygulamak. Böylece tiyatro konusu, Fakülte'nin görevleri arasına üç bakımdan girmiş bulunur: Genel kültür vermek, bir meslek edinmek, araştırma ve inceleme yapmak ve yaptırmak.

Ülkemiz, geleneksel tiyatrodan Batı tiyatrosuna geçiş yaptığından, tiyatro alanında da genişlemesine ve derinlemesine bilimsel araştırmalar yapılması gereken bir alan var. Türkiye, Osmanlı kültürünü yaratan çeşitli etkenlerin incelenmesinde, tiyatronun da geniş bir yeri olmuştur. Yazılı oyunların edebiyat yönleriyle birlikte, tiyatro açısından incelenmesi, tiyatronun Türk toplumu içindeki yeri, geleneksel tiyatro ile bugünkü tiyatro arasındaki bağların incelenmesi gibi çeşitli konular, Fakülte'nin, bilimsel açıdan aydınlanmasını beklediği konulardır. Ayrıca, arkeoloji, Türk edebiyatı, Alman, Fransız ve İngiliz edebiyatları, halk bilimi, antropoloji, toplum bilimi, Türk tarihi gibi çeşitli dallarıyla işbirliği yaparak ortak konular üzerinde de araştırma yaptırılacaktır. Hele Türk dili konusu ile Türk dilinin ses olarak değerlendirilmesinin verileri, halk seslerinin saptanması çok yararlı olur tiyatro için. Bu araştırmalar, öğrencileri Tiyatro Kürsüsü'nde lisans, master ve doktora tezlerine götürecektir.

Dersler: Takrir ve uygulamalı olmak üzere ikiye ayrılır:

1. Kuramsal dersler takrir edilir, sorunlar ortaya konur ve üzerinde tartılıır.
2. Uygulamalı dersler ise, öğrencilerin hazırlayacakları bir ödev üzerinde, sınıfta ya da sahnede, seminer nitelikte yürütülür.

Esas Dersler: Tiyatro tarihi, dramaturgi, sahne dersleri.

I. Tiyatro Tarihi :

1. Geleneksel Türk Tiyatrosu: Mitoloji, folklor (Karagöz — Ortaoyunu)
2. Türk Tiyatrosu Tarihi (Tanzimat — Meşrutiyet — Cumhuriyet)
3. Avrupa Tiyatrosu Tarihi: (Yunan — Roma — Ortaçağ — Rönesans — Fransız Rasyonalizmi — İngiliz Ampirizmi — Alman Aydınlanma devri Sturm und Drang, Klassisizm — Romantizm — Realizm Naturalizm — Impressionizm — Expressionizm.

II. Dramaturgi:

1. Metin incelemesi — Dramatik kurallar — yazarlık,-
2. Oyunculuk — Reji,
3. Dialog — Fonetik — Diksiyon,
4. Işıklama,
5. Radyofonik ve Televizyon dramaturgisi.

III. Sahne Dersleri:

1. Mimik — Pantomim — ritmik akrobasi — jest,
2. Şahne tekniği ve tarihçesi — Sahne uygulaması,
3. Kostüm — Dekor — Maske — Aksesuar — Makyaj.
4. Tiyatro Yönetimi (personel).

Yardımcı Dersler :

Tiyatro sanatı çok yönlü ve bileşik bir sanat olduğundan, seminerlerde öğrencilerin işledikleri konularına uygun olarak Kürsü Başkanının önerisiyle, haftada iki saat olmak üzere, aşağıdaki bilim dallarından birini yardımcı olarak almak zorunda olmalı:

1. Sanat tarihi,
2. Felsefe tarihi
3. Psikoloji,
4. Pedagoji,
5. Halk bilimi (folklor)
6. Toplum bilimi (sosyoloji)
7. Müzik Bilgisi,
8. Sinema,
9. Televizyon,
10. Bale, tarihçesiyle, müziğiyle,
11. Opera tarihi, müziğiyle.

Esas dersler, haftada dört saat olmak üzere, aralıksız dört yıl sürmeli. Son iki yıl için, öğrenci, okuduğu bilim dallarından, halkla ilişkisi açısından bir tez hazırlar (Lisans tezi). Bu tez, Profesörü ile Kürsü Başkanı tarafından kabul edildiğinde, öğrenci bitirme sınavına girer.

Öğrencinin tiyatro kültürünün temel taşları, bu türlü çalışmalarla oluşur. Tiyatronun hakiki anlamı bundan sonra ancak kavranılır. Çeşitli türler ve tiyatrolar tarihi hakkındaki kuramsal yeni bilgileri de, bundan böyle kendileri okuyup izlerler ve her biri üzerinde, öğrendikleriyle düşünürler.

Sahne çalışmaları, Tiyatro Kürsüsü öğrencileri, sürekli olarak, her yıl, bir oyun hazırlayabilmelidir.

Yazarlık seminerinde, kendilerinin yazdıkları bir oyunu oynamalıdır.

Oyunculuk seminerinde, uygulamaları sahnede öğrencilere yaptırılmalı; dekor ve kostümleri de kendileri yapmalıdır.

Ancak böylelikle, halka yararlı, tiyatrocunun genç kuşaklar yetiştirilebilir düşüncesindeyim.

Tiyatro kürsüsü öğrencileri bir yabancı dili (Almanca, Fransızca, İngilizce) çok iyi bilmeleri gerekir. Bunun için dört yıl süresince aralıksız seçtiği yabancı dil derslerine girmeli ve mesleki kaynaklardan yararlanabilmelidir.

KİTLE İLETİŞİM ARAŞTIRMASI (*)

Jürgen HÜTHER
Kitle İletişim Araştırması

Çeviren:
Ass. Nadi KAFALI

Kitle iletişim araçları sosyal kurumların yaşama, organizasyon (düzenleştirme) ve işlevsellikleri için büyük önem taşırlar. Bu olgu Marshall Mc Luhan'ın teziyle beraber tartışmasız kabul edilmektedir. Ancak Mc Luhan geleceğe değin düşünceleriyle, kitle iletişim alanında bir gelişmenin başlangıcında olduğumuz, bazı yönlerden ilerisini görebilmenin olası, ancak varılacak noktalarının kestirilemez olduğunu belirtmiş. Bu hızlı gelişmeye koşut olarak kitle iletişim alanının ampirik analiziyle uğraşan bir bilim dalı oluşmuştur: Kitle iletişim araştırması.

Kitle iletişim alanındaki kuramsal modellerin ve ampirik deneylerin çokluğuna karşın terimlerde ve bilimsel sıralamalarda çelişkiler bulunuyor.

1) Tarihsel görüşler

Bugüne kadar kitle iletişim araştırmasının tarihi hakkında kronolojik bilgi yoktur. Belki de tam anlamıyla çerçevesi kesinleş-

(*) Sozialization Durch Messen medien, Studienbücher zur Sozialwissenschaft 22, Westdeutscher Verlag 1975.

memiş bir bilim dalının tarihlerini yazmak için erken olabilir. Ancak ufak bölümlerde kitle iletişim araştırmasının oluşumu üzerine bazı şeyler söylenebilir. İletişim bilimi ve kitle iletişim araştırması birbirlerinden çok ayrılmazlar, çünkü karşılıklı etkileşimleri sonucu gelişmişlerdir.

a) Kitle İletişim araştırmasının ABD'de kurulması

Kitle iletişim araştırması ne ABD'de ne de Batı Almanya'da tek başına akademik bir disiplin olarak kurulmamıştır. Bu oranda ilk çalışmalar 2. Dünya savaşından önce ABD'de başlamıştır. Janowitz ve Schulze ABD'de ilk ampirik çalışmaların temelini atmışlardır.

İletişim bilimi veya kitle iletişim araştırmasında dört ayrı noktadan hareketle çalışanlar: Paul F. Lazorsfeld, Harold D. Laswell, Carl I. Howland ve Kurt Lewin.

Viyana Okulu sosyologlarından Lazorsfeld öncelikle Kitle iletişim araçlarının alıcı seçim mücadelesi ve etki analizlerinin öncüsüdür. "Bureau of Applied Social Research" adlı Kolombiya Üniversitesinde kitle iletişim sorunlarıyla ilgilenen enstitünün kurucusudur. Politolog Lasswell propaganda ve politik haberciliğin şekilleri ve etkilerini araştırmıştır. Psikolog olarak yetişen Howland deneysel-psikolojik yöntemle iletişimin etrafıca bir kuramını oluşturmuştur, bu kuram bugün de tazeliğini yitirmemiştir. Lewin de bir psikologtur, o çalışmalarını gruba katılmalarındaki iletişim oluşumları üzerine yoğunlaştırmıştır. Çalışmaları yalnızca iletişim bilimi için değil aynı zamanda modern grup dinamiği için de önemlidir.

İletişim araştırmaları ABD'de ve diğer ülkelerde bu dört bilim adamının çalışmaları sayesinde bu günkü durumuna ulaşmıştır. Onların yöntemleri ve kuralları tamamlansa, incelense, hızlandırılrsa, karıştırılrsa bile, etkileri hâlâ hissedilmektedir. Amerikan iletişim bilimi için taşıdıkları önem, bugün yürütülen çalışmaların, onların okulundan hareketle yapılmasındandır. Bazı adlar bu söylediğimizi kanıtlayacaklardır. Joseph T. Klapper, Elihu Kalz (Lazorsfeld; Ithiel de Sola Pool, Daniel Lerner (Lasswell) Irvin L. Janis, Nathan Moccoby (Howland), Leon Festinger (Lewin)

b) Batı Almanya'daki Gelişme

Batı Almanya'da Kitle İletişim araştırması alanının basın habercilik dalında birçok öncü vardır. Üç zaman ayırımında bu bilimsel alanlar şöyle sıralanabilir.

1. 1916 dan beri gazete biliminin kuruluşu
2. 1926 " " habercilik biliminin genişletilmesi
3. 1963 " " iletişim biliminin bulunması.

İlk gazetecilik okulunu 1916'da Karl Bücher Leipzig'de kurdu, daha sonra 1920 ve 1925 arasında Münster, Köln, Münihve Berlin'de diğerleri kuruldu. Bu zaman ayırımında gazetecilik bilimi başlıbaşına yüksek okul öğrenimi haline geldi. Film ve radyonun ortaya çıkışıyla 1926'da Kare Japer gazetecilik bilimini habercilik bilimine doğru genişletmeye uğraştı. Ancak habercilik bilimi psikolojik ve sosyolojik araştırma yöntemlerine uyarlanmadığı için zamanla durgunlaştı. Yeni gelişmeler eğilimleri nasyonel sosyalistlerin zoruyla tamamlandı. Bu sıralarda federal eyaletlerde ampirik iletişim kuramları araştırması başlarken Almanya'da habercilik bilimi yok edildi.

1945'den sonra bu dal yeniden ele alındı. Gazetecilik biliminin habercilik bilimiyle birleşmesinden sonra yeni birşeyin temeli atıldı. Bu değişiklikler 1947'de Walter Hagemann ile başladı ve 1960 yıllarına kadar habercilik biliminin tekliğine ve yerine değinen, üç ana noktada bulunan tartışmalarla sürdü.

- Münih Okulu, gazeteyi toplumun konuşması olarak gören bir kuram geliştirdi (Roegele, Aswerus)
- Berlin okulu, haberciden başlayarak normatif bir haber zihniyetine varır (Dovifot)
- Münstern Okulu, çift yönlü iletişimi işlevsel haberleşmenin karakteriği olarak görür (Prakke)

Bu tartışmalar 20 yıl kadar sürdü ve bugün artık duruldu ve açık bir şekil aldı. Habercilik biliminin anlamını ve yerini göstermek onu iletişim bilimi ve kitle iletişim araştırmalarına yaklaştırmak için değişik denemeler yapılmıştır.

Batı Almanya'da habercilik bilimi yolunu ve yerini ararken, ABD'de deneysel-ampirik bir temel üzerinde kitle iletişim araştır-

maları yapıyordu. Almanya'da bu şekilde bir gelişme Gerhard Maletzkes'le 1963'te başlar; "kitle iletişim psikolojisi" büyük ölçüde Amerikan literatürüne dayanılarak yapılan ve kitle iletişim oluşumlarıyla ilgili etraflı bir çalışmadır. Genç Alman kitle iletişim araştırmasının savaşı nedeniyle ve savaş sonrasında gecikmesi sonucu kuram ve uygulamaların -özellikle araştırma yöntemlerinin- Amerikan etkisinde olduğu açıktır. Amerikan etkisi nedeniyle Alman kitle araçları küçümsenmektedir. Alman iletişim araştırmalarının ampirik denemelerine bakılırsa genç alıcılar kitle araçlarına göre araştırma nesnesi olarak öncelik alır. Bu incelemeler yalnızca sosyalleşme sorununun açıklanmasına önemli sonuçlar vermekle kalmayarak, Kitle İletişim işleminin genel analizine de yardımcı oluyorlar.

2. İletişim Bilimi-Habercilik Bilimi- Kitle İletişim Araştırması

Acaba bu üç bilim alanı hangi oranda ortak araştırma nesneleri iletişimi paylaşıyorlar? Bu amaçla yeni bir iletişim modeli yapılacak olsaydı, bu eldeki modellerin bir spektrumu olurdu, ancak yeni model toplam resmi daha iyi ifade edemez. ancak daha renkli olurdu. Bu modellerin kısa ifadelerinde ve işlevsel ilişkilerinde değerlendirildikleri kesin değildir. Bu nedenle ayrıntılı modeller inşa etmek bir yana bırakılarak, iletişim süreci habercilik bilimi ve kitle iletişim araştırması için temel elemanları ile anlatılmalı, böylece gençlik dersi (Jugendkunde) ve kitle iletişim araştırması arasındaki işbirliği alanı daha yakın incelenebilir.

Genel olarak iletişimden, canlıların ilişki kurmak amacıyla, karşılıklı görülebilir, duyulabilir ya da hissedilebilir sembollerle anlaşmalarını anlıyoruz. İletişim işlemini temel elemanlarına indirgersek haber veren alıcı ve mesajdır. Temel elemanları, ilişkilerinin, etki şekillerinin araştırılması iletişim biliminin görevlerini açıklar ancak bu araştırmalar sosyoloji, sosyal psikoloji, dilbilim, semantik (anlam bilimi) kybernetik ve diğer disiplinlerin yöntemleri ve sonuçları olmaksızın açıklanamaz.

Genel iletişim deyiminden, habercilik ve kitle iletişimini ayırmak için Gerner Malezke'ye göre iletişim türlerini bölümlenmek gereklidir:

- a) Direk ve endirekt (dolaylı ve dolaysız)
- b) Çift yönlü ve tek yönlü

c) Özel ve açık iletişim

Habercilik bilimi özel iletişim araştırmalarında hiç yer vermez, çünkü bu bilim açıklık (umumilik) karakteri taşır.

Habercilik mesajları kişisel alanların ötesindedir. Onlar belli bir kişiliğe ve belli sayıda kişilere değil, sayısız alıcılara seslenirler. Harold D. Lasswell habercilik biliminin görevlerini bir formülle ve soru tümcesiyle toparlamıştır.

Kim?	(Verici)
Ne diyor?	(Mesaj)
Hangi Kanalda?	(Araç)
Kime?	(Alıcı)
Hangi Etkiyle?	(Etki)

Bu beş sorunun herbiri habercilik sürecinin bir temel elemanına eşittir. Bu formüle göre Koszyk ve Pruys habercilik bilimini; verici araştırması, mesaj analizi, araç araştırması, kamuoyu araştırması, etki araştırmasına, bölüyorlar.

Sosyaleşme sürecinin açığa kavuşması için etki araştırması önemlidir. Ancak unutulmamalıdır ki araçların etkili olabilmesi iletişim sürecindeki tüm katılanların ortaklaşa çalışmalarına bağılıdır. Habercilik sürecindeki aracın dolaysız iletişim halinde pek önemi yok ancak kitle iletişim araştırmasında araç çok önemlidir Lasswell'in modelinde bulunan elemanlar birbirinden ayrı ve du-rağan olarak düşünülmemelidirler. Bu faktörlerin karşılıklı etkileşimi sonucu habercilik sürecinin tekniği ve dinamiği ortaya çıkar. Lasswell'in formülünün kullanılması onun sosyalleşme süreci içinde iletişim faktörlerinin en kullanışlı bir yapı prensibine sahip olmasındandır.

Habercilik biliminin açık iletişimle uğraşması, üst düzeyde bir iletişim bilimi olduğu düşüncesini akla getiriyor. Ancak habercilik bilimi yalnızca empirik-analitik değil, aksine büyük ölçüde araçların tarihi boyutları, araçların hukuku, yoğunlaşmanın politik-ekonomik sorunlarıyla uğraşarak, iletişim biliminin ne sağlayabileceğini açıklar. Görünüşe göre her iki disiplin belli bölümlerde birbirleriyle çakışıyorlar, fakat büyük ölçüde ayrı konuları işliyorlar, böylece bir üst veya alt düzenleme sorunu ortadan kalkıyor.

İletişim türlerinin dolaylı, dolaysız çift ve tek yönlü, açık ve özel bölümlenmelerini gözönünde bulundurarak, kitle iletişimini dolaylı, tek yönlü, açık iletişim olarak tanımlayabiliriz. Gerhard Malktzkes'nin kitle iletişimini tanımlaması şöyledir: "Kitle iletişiminden, mesajların teknik yayın araçlarıyla dolaylı ve tek yönlü kamuya yansıtılan iletişim türünü anlıyoruz". Kitle İletişim sürecinin tekliği şuradandır: alıcı ve verici arasında zaman ve mekan uzaklığı vardır. Ayrıca alıcının haber olayından dolaysız bir etkilenmesi olası değildir. Bu süreçten bir sürü soru oluşmaktadır, araçların etkisi, gençler üzerine etkisi vb. sorunları kitle iletişim araştırması açıklar.

IV. Gençlik dersi ve kitle iletişim araştırması ortak alanı

SOSYALLEŞME ARAŞTIRMASI

Yukarıdaki üçlünün araştırma alanında yakın ilişkileri vardır, çalışma türlerinde, araştırma nesnelere, amaç ve yöntem araçlarında bunları paylaşırlar.

Araştırma nesnelere gençlik dersi ve etki iletişim araş. keşişir ve ikisinin ortak alanı araçlı gençlik dersi, sosyalleşme araştırmalarına katkıda bulunur. Ağ gibi olmaları şuradan ileri gelir: Kitle araçları sosyo-kültürel çevrenin parçası olarak gençlik dersi için önemlidir, aynı zamanda gençlik kitle iletişim araştırmasının alıcısıdır yine aynı anda kitle araçları sosyalleştiriciler ve gençler sosyalleştirilenlerdir.

Bugünkü kitle iletişim araştırmalarının ortasında araçların etkilerine ilişkin soru bulunuyor. Etki araştırması alanındaki büyük çalışmalara karşın çok az sonuç elde ediliyor bunlar da bir etki kuramını sonuçlamıyor. Bunun için elde edilen sonuçlar çok eksik ya da aksi yönde bulunuyorlar. Bütün eksikliklere, yetersizliklere karşın, kitle araçlarının genelde dört yönde etkili oldukları anlaşılmış.

- 1) Bilgi ve görgü yayımlıyorlar.
- 2) Duyguları uyarıyorlar.
- 3) Kanı ve durum akışları (düşünce) sabitleştiriyor veya değiştiriyorlar.
- 4) Davranışı etkiliyorlar.

Kitle iletişimine bu dört karakteristik etkisi sosyalleşme etkisi ile kesişiyor ve birbirini tamamlıyor, çünkü sosyalleşme duygusal ve ahlak alanı ve davranışları etkiler. Buna göre araç etkileri sosyalleşme etkilerinin özel bir durumu veya kitle iletişim süreci sosyalleşme sürecinin bir parçasıdır (Tablo: I).

Sonuçta kitle araçları gençlerin sosyo-kültürel çevresinin bir parçası olmalı ve sosyalleştirme mercileri olarak kullanılmalıdırlar.

İçerik	Sosyalleşme araştırması	Gençlik dersi	Kit. İlet.araşt.
Çalışma biçimi	İç disiplinler ampirik	İç disiplinler ampirik	İç disiplinler ampirik
Araştırma nesnelere	Sosyalleştiren Sosyalleştirilen	Gençlik Sosyo-Kültürel Çevre	Kitle araçları Mesaj alıcı
Amaç	Sosyalleşme işleminin analizi ve içindeki değişkenlerin analizi	Gençlik yaşı üzerine etki eden faktörlerin analizi	Kitle. ilet. işleminin, ve onu oluşturan elemanların analizi
Yöntem	Sosyal bilimsel ve psikolojik (değişerek)	Sosyal bilimsel ve psikolojik (değişerek)	Haberci-sosyal bilimsel ve psikolojik

Tablo I: Sosyalleşme araştırmasının bölümü olarak araçlarla yapılan gençlik dersi



B. Bölümü: Gençlerin sosyo-kültürel çevrelerinin parçası olarak kitle araçları

1. Gençlik ve Toplum

Yeni gençlik dersinden anlaşılan alt veya bölüm şeklinde kültürdür, bölüm şeklinde olanlar tüm kültürünün kapalı bir bölümüdür. Şöyle ki, gençlik davranışlarını yetişkinlerin normatif çerçevesine göre ayarlamıyorlar, aksine gençlik sosyal bir grup olarak işlevsel ve yapısal bir yer oluşturur ve diğer toplumdan ayrılır. Tenbruck'a göre: "Gençlerin sosyalleşmesi önemli ve kişiyi hedef alan yerde bir tek elde sosyalleşmeye dönüşür." Persons'a göre alt kültür ölçütleri özellikle otoriter toplum normlarından bağımsızlaşma isteği aynı gruplarda oluşur. Gençlik alt kültürüyle ilgili bu tez karşılıksız kalmadı, Amerikan denemelerine göre, gençlik kültürüne dair elemanlar bulunabilir, ancak diğer yandan Persons'un ölçütleri de küçük olsa da bir genellemeye sahiptir, çünkü çoğunlukla azınlıklar kendilerinin kültür bölümlerinde sosyalleşmeyi gerçekleştirebiliyorlar. Ama bu azınlıklar Spranger veya Schelsky'de olduğu gibi epochaltypologrocher (Çağ-tipi) gençlik şekilleri genel karakteri olarak ortaya çıkacaklardır. Gençlerin araç kullanımı ya da tüketimi sırasında ampirik çalışmalarla, gençliğin alt kültür davranış türlerini mi yoksa yetişkinlerin davranış örneğini mi öykündükleri (aldıkları) öğrenilmelidir.

Gençlik yaşadığı toplum şeklinden bağımsız yaşamak istesede, yine de sosyo-kültürel ekonomik bir çevre bütünlüğü amacıyla yaşarken, en iyi kalan etkilerin varlığından sıyrılmıyor. Modern toplumlarda kitle araçları sosyo-kültürel çevrenin önemli bir faktörüdür.

Yeni yeni artan ölçüde araçların gençler üzerine etkileri incelenirken, araçların gençlerde politik ve vatandaş olarak topluma katılma ilgileri de inceleniyor. Bu sırada küçümsenmiyecek sonuçlar elde edildi. Özellikle pedagojik alanda. Ancak kitle araçlarının basın işlevi ve sosyo-kültürel çevredeki değerleri üzerine çalışmalar eksiktir. Kitle araçları sosyo-kültürel açıdan iki türlü işlerler, haber veren, ileten, politik, kültürel, sosyal ve diğer etkinliklerin ve değerlerin yaygınlaştırıcısı olarak iş görürler, aynı zamanda bu alandaki konuların taşıyıcısıdır.

Sosyo-kültürel çevrenin parçalarını açıklamak için gençliğin geleneksel sosyolojik tarifinden yola çıkmak gerekir. Gençlik kişilik olarak çocuk rolünü üstlenemez ama gençliğe yetişkinlerin

statüsünde sağlanamaz. Yani gençlik yetişkinler ve çocuklar arasında bir geçiş grubunu oluştururlar. Gençlik yetişkinliğe adım atarken bazı davranış normlarının bulunmaması bir zorluktur. Gençlik bu sırada ikinci sosyalleşme olarak nitelenen kendini uyarılma durumundadır. Yetişkin olma yolunda genç davranışından emin olmama haline girecektir. Bu davranış duraksaması Schelsky'ye göre gençliğin ve ikinci sosyalleşmenin sorununu oluşturur. Schelsky'e göre davranışından emin olma peşinde olmak gençliğin temel gereksinmesidir. Hiç kuşkusuz bu yolda kitle araçları gençliğin davranışını destekleyici normları dağıtan araçlardır.

Herşeye karşın Schelksky'nin bu tezi karşılıksız kalmadı. Andreas Flitner'e göre davranış kesinliği yalnızca gençliğin değil herkesin genelde peşinde olabileceği temel bir gereksinmedir. Flitner aynı zamanda Schelksky'nin "daha değil" ve "hiçbir zaman" şeklindeki gençlik tanımlamalarına karşı çıkar. En azından bugünün gençliği bütünüyle pasif değildir, aksine aile, okul, iş hayatı, boş zaman değerlendirme gibi kurumların değişmesinde etkindir. Böylece gençlik yalnızca sosyo-kültürel çevreye uyum sağlamakla kalmıyarak, onu oluşturma işlevini de yerine getirir.

II. Kitle araçları ve Boş Zaman

Kitle araçlarını sosyalleşme alanına katkıda bulunması için hangi yere oturtmalıyız? Bu soruyla gençlik bilimini incelersek, görürüz ki kitle araçları gençlik yaşamını belirleyen faktörler arasında, pek yer bulamazlar. Kitle araçlarıyla ilişki "boş zaman değerlendirmesi" başlığı altında toplanarak, "hobby karakteri" taşıyan örneğin resim, müzik, pul biriktirme gibi uğraşların yanına katılan kitle iletişim araştırması sonuçlarına göre böyle bir eşitleme bütünüyle doğru değildir. Kitle araçları ile gençlik ilişkisi ve diğerlerin de ilişkisi bir hoby ya da heves olmaktan çok öte birşey. Bu ilişki artık bilinen bir boş zaman uğraşısının karakterini aşmış ve sürekli bilgi ve görüşmeyi garantileyen, günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

Boş zamanı, gençliğin mesleki ve meslekle ilgili uğraşısı, uyku, yemek, temizlik vb.'nin dışında bir zorlama olmadan eğilimlerine göre uğraşılarını seçmesi olarak tanımlayabiliriz, bu alana doğal olarak (kitle) araç kullanımında girer. Bu arada bilinçli ve bilinçsiz,

“sert” ve “yumuşak” boş zaman uğraşları ayırılmamalı, böylece Schelsky'nin terminolojisine göre konuşmuş oluruz.

Bu alanda gerçekten arta kalan boş zaman var mı, yoksa boş zaman mesleki uğraşıya bağımlı olarak görülebilir mi?

Boş zaman iş gibi giderek daha sağlam organize edildiği, uyarıldığı ve tanındığı işaret edilmektedir. Boş zaman statüye göre artan ve gelişen ölçüde ele almıyor. Habermas'a göre boş zaman davranışı günümüzde çoğunlukla hayali birşeydir. “Boş zamanın ve boş zaman davranışının çevresi gelişmeyle ve endüstriyel çalışmayla belirlenmiştir”. Ayrıca boş zaman giderek tüketimin kurallarına uymaktadır. Kitle araçlarında bu alışkanlığa uymuşlardır, Medie “araç kullanımı” sözü boşuna çıkmamıştır. Bu kısıtlamaların ayrımların ışığında gençlikle bağıntılı kitle iletişim araştırması gençliğin boş zaman araştırmasının bir parçasını oluşturur.

Gençliğin boş zamanını araştıran ampirik deneylerin fazla sayıda olması, bu deneylerin sorularının, örneklerinin hedef gruplarının (meslek sahibi) öğrenci erkek veya kız çocuğu, yaş gruplarının değişmesindedir. Bu nedenle boş zaman davranışına genelleme getirmek zordur. Sayısal sonuçlar ancak deneyler sonucu olabilir. Yine de eğilimlerin genellemesi, (araç) medie kullanımının boş zaman uğraşısındaki güçlü yerine göstermesi açısından önemlidir.

- 1) Gençler boş zamanında artan ölçüde etkin uğraşılara yönelmekte.
- 2) Bu uğraşılar sırasında kitle araçlarıyla ilişki ilk yeri alıyor.
- 3) Kitle araçları içinde televizyon en ilgi çeken ve bir çok boş zaman uğraşısını bunun yanında diğer kitle araçlarında ayağını kaydırarak yerlerini alıyor.

III. Sosyalleşme merci (yeri): Kitle araçları

Daha çok medie kullanımına eğilim, aynı zamanda kitle araçlarıyla oluşan sosyalleşme sorunun küçümsenmesine yol açıyor. Bugün nerede kitle iletişimiyle sosyalleşmeye gidilse, bu önce genel anlamda oluyor, çünkü bu alanda bilimsel araştırmalar kitle araçlarıyla sosyalleşme sürecini tam olarak tanımlayacak kadar ileri değil. Burada değişkenler en azından, ayrıntılı bir analizin uygulanmasını güdülemelidirler

Aşağıdaki değişkenler sosyalleşme sürecine etki ederler, ayrıca kitle araçlı sosyalleşme araştırmasının yalnızca etki araştırmasına değil, kitle iletişim işleminin birçok elemanının analizine almasını gösterirler. Değişkenlerin karışımı kitle iletişimi yoluyla öznel sosyalleşmeyi gerektiriyor.

1) Araç:

Basın, Radyo, TV değişik sosyalleşme süreçlerini işletirler.

2) Organizasyon şekli:

Sosyalleşmenin şekli için, kitle iletişiminin ticari, umumi, hukuki veya devlet tarafından işletilmesi önemli bir rol oynuyor.

3) Hukuki durum:

Düşünce özgürlüğü ve sansürün derecesi kitle araçlarının sosyalleşme başarısı üzerine etki ediyor.

4) Politik sistem:

Hukuki durum ile araçların demokratik ülkelerdeki veya diktalardaki başarısı bağlantılıdır.

5) Sosyal sistem ve toplumsal gelişme:

Endüstri ülkelerinde kitle araçlarının sosyalleşme olasılıkları tarımsal bünyeli gelişmekte olan ülkelere göre değişir.

6) Halk:

Diğerlerinin yanında halkın eğitim düzeyi sosyalleşmenin şekli ve gidişini etkiler.

2) Mesaj:

Bilgi ve açıklama ve konuşma sosyalleşme işlevlerinde ayrışır.

Bu tümcelerden bazıları üzerine hiç ampirik deney yapılmadı. Ancak gençlik biliminin kitle iletişim araştırmasında bu sorunlardan bazıları araştırılmalıdır.

1. Sosyalleşme işleminin özel bir durumu olarak kitle iletişim işlemi

İkisel ve ikincisel sosyalleşme ayrımlarına göre kitle araçlarını ikinci sosyalleşme taşıyıcıları grubuna sokabiliriz. Bu kategorinin kıstası, Hainke'nin ileri sürdüğü gibi, kitle araçlarının öncelikle sosyalleşmeye yönelmedikleri değil, aksine başka amaçlar

gütmelerindedir (Örneğin sohbet). Sohbet yayımlarının sosyalleşmeye etkilerini bir yana bırakırsak ilksel aile alanında da sosyalleşme ebeveynlerin hep amaçlı ve bilinçli etkilerinden değil, sürekli işlevsel bağ nedeniyle sosyalleştirici olmasındandır.

Hermanns'ın söylediği gibi bu işlevsel ve sıkı sosyalleşme kitle araçlarıyla da olur bu nedenle ilksel ve ikinci sosyalleşme arasındaki farkın işareti olamaz. İlksel ve ikinci sosyalleşme arasında kesin bir ayırım yapılamaz çünkü bu ikisi karşılıklı etkileşim halindedir. Bir kez kitle araçlarının ilksel sosyalleşme örnekleri, kitle araçlarından etkilenen aileler tarafından dağıtılır.

Kitle iletişimi sosyalleşmenin özel durumu haline getiren görüş, kitle iletişim sürecine dolaylı bulunmaktadır. İlksel, ailesel sosyalleşme, dolaysız yüzyüze ilişki sonucu kişisel terbiyeye dayanır. Kitle iletişim işlemi dolaysız ilişki yoktur. Sosyalleştirilen ve sosyalleşen dolaylı olarak teknik bir araca bağımlıdır. Ayrıca bir geri besleme yoktur; ancak verici dolaylı yollardan örneğin düşünce sormaları, yazılar vb. ile bunu elde eder. Yani vericinin mesajlarının etkinliği hakkında hemen hemen hiç kontrol şansı yoktur. Ailesel ve okul yoluyla sosyalleşmenin bir özelliği, sosyalleşme başarısını yaptırımlarla arttırmasıdır. Kitle iletişim işlemi bu olasılığa da sahip değildir.

2. Resimde, sosyalleşme ve kitle iletişiminin aynı temel kategoriye paylaştıklarını görüyoruz. Verici ve alıcı kendi sosyo-kültürel alanlarıyla çevreli, bunlar yalnızca parça parça birbirlerini kaplıyorlar, ikiside aynı sosyal sistemde bağımlı, ayrıca resimde 4 önemli karakteristik gösteriliyor, bunlar kitle iletişim işlemine sosyalleşme sürecinin özel durumu haline getiren özellikler:

- 1) Dolaylı İletişim akışı
- 2) Kısıtlı, dolaylı geri besleme
- 3) Kontrol olasılığının eksikliği
- 4) Yaptırım olasılığının eksikliği

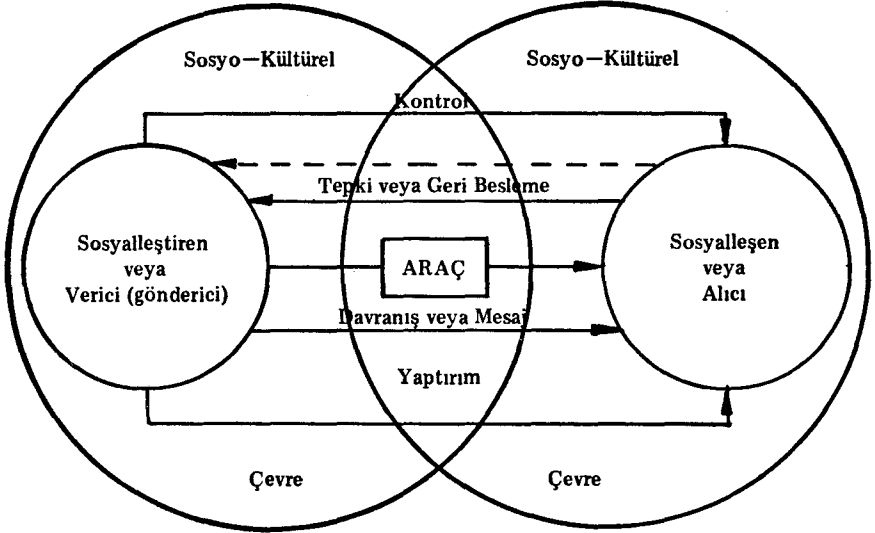
Burada Ronneberger ve Friedrich'in iki engelinden bahsetmeliyiz. Ronneberger, bazı alıcı ve verici arasında kişisel ilişki kurulabileceğini, bunun içinde görüşme gerekmediğini söylüyor. Örneğin gazete okuyucusunun gazetesine olan bağlılığı veya radyo dinleyicisinin belli yayın ve yayıncılara bağlılığı.

Ronneberger'in bu sonucu kitle iletişiminin kişisel sosyalleşmenin kurallarına göre oluşur, ancak ampirik deneylere gereksinimi vardır. Yaptırımlarla ilgili olarak Ingo Friedrich, kitle araçlarının önemli bir politik yaptırım etmeni olduklarını vurgular. "Haber hazırlama, düşüncenin eğilimi, sunuş görüntü ile kitle iletişim sistemi kontrol yaptırımlarını sonuçlandırabilir, bunlarda kesin davranış değişmelerine yol açabilir." Bu tartışmasız doğrudur: Kitle araçları politik grupların ya da kişilerin hareketlerine yaptırımlarla karşılık verebilir. Bu olasılık büyük sayıda alıcı üzerinde vardır.

2. Sosyalleştirici olarak verici

2. Resme bakarsak, verici hem sosyalleştiricidir, hem de sosyo-kültürel çevresi içinde sosyalleşme sürecini yaşamaktadır. Gazetecinin gençliğinde, mesleki eğitimi veya işveren ve şefine bağımlılığı vb. gibi sosyalleştirici etkiler incelenmiştir.

Verici sosyalleştirici olarak düşünüldüğünde akla hep mesajı şekillendiren ve yayan bir tek gelir. Ancak bu istisnadır, çünkü kitle iletişim işlemi verici örneğin fıkra yazarı, sütun sahibi



— Dolaysız Sosyalleşme

---- Kitle İletişimi

bireyse tekdir. Kitle iletişimi büyük ölçüde anonimdir. Ronneberger'de doğal kişi yanında kollektif haberciyi (redaksiyon) kitle araçlarının tipik sosyalleştiricisi olarak niteler. İki verici türü ona göre sembol tiplerdir. Ronneberger'in pratik örneklerde sisteme-tize ettiği gruplandırmada üç temel kategori kitle iletişim işleminin sosyalleştiricileridir.

Kişiler

Kurumlar

Kişilerin ya da kurumların ürünleri.

Kitle araçlarında kişi olarak gözüken sosyalleştiriciler mesajlardan sorumluluklarına ve başarılarına göre ayrılırlar. Belli vericiler mesajları şekillendirir ve kendi sunar. Buna radyo ve TV redaktör sunucuları, bilim adamları, sohbet yapanlar katılabilir. Diğer yandan, örneğin haber spikerleri verilen mesajı yayarlar, ancak sosyalleştirici etkileri vardır.

Modern kitle araçlarında haber verilir, çünkü mesajlar grup çalışması ürünüdür. Partiler ve dernekler de mesajlarını çoğunlukla grup mesajı olarak verirler. Basın haberleri alıcılar tarafından belli gazetelerin düşünceleri olarak alınır. Gençlik dergileri okuyucunun moda ve müzik zevkini etkilerler. TV aracılığıyla yapılan yayınlar büyük inanç sağlarlar. Bunlar, haber veren kurumların sosyalleştirici olmalarına birkaç örnek oluşturuyorlar.

Üçüncü kategori kitle araçlarının gücünü ve etkisini gösteriyor. Bu kategoride vericilerin, dergi, gazete romanları, hikâyeleri, resimli roman, temsil, TV serisi gibi edebi ürünlerinin yazar tarafından isteyerek veya istemiyerek yeni karakterler geliştirmesini söyleyebilir. Örneğin çizgi filmlerindeki hayvanlar, çocuklar ve gençler için sosyalleştirici rolü oynayabiliyorlar.

3. Sosyalleşen olarak alıcı

Alıcı haber almak, rahatlamak, eğlenmek için gazete, dergi okur, radyo TV dinler izler. Alıcı kitle araçlarını çeşitli amaçlarla hizmetine sokar, ama kitle araçları tarafından kullanıldığını, yani hareketlerinin nasıl etkilendiğinin farkında değildir. Aile terbiyesinden veya okuldaki sosyalleşme işleminden farklı bir sosyalleşmedir bu. Değer ve davranış örnekleri alışkanlıklarımıza kadar iş-

ler. Kitle iletişim işleminde alıcı aracın sosyalleştirici etkisi altında olmasına karşın olayın farkında değildir. Özellikle reklâmda bu daha belirgindir, çünkü reklâmın olasılık ve etki türleri diğer kitle iletişim süreçlerine göre daha fazla işlenmiştir (ticari ilgiler bilimsel ilgilere hizmet ediyor) Vance Packard Ernest Dichter'in psikolojik reklâm mekanizmasını eleştirirken alıcıyı, potansiyel tüketiciyi reklâm tarafından gizlice kandırılan sosyalleşen olarak görüyor. Yenilerde Arnold Hermanns ekonomi reklâmının sosyalleşme aracı olarak inceledi. Bu noktalar politik reklâm, propaganda için de geçerler. All Hainke politik sosyalleşme üzerine yeni sonuçlar ortaya koydu. Bunda genç alıcının sosyalleşen olarak politik alandaki rolü belirleniyor.

Kitle araçları sosyalleşme etkilerinden birini; sosyalleşen üzerine akanı temsil ediyorlar. Bugün kitle araçlarının alıcının sosyalleşmesine katkılarını izole etmek olası değildir. Bu da Katz ve Lazorsfeld'in "two step flow communication" iletişimin iki yönlü akışı bu kuramda sosyalleşme süreci kuramını kanıtlıyor, kitle aracı ve kişisel etkiyi içeriyor.

Kitle araçlarının sosyalleşen üzerindeki etkileri onların yaş, cinsiyet, meslek, kültür düzeyi vb. durumlarına bağlı. Burada kitle iletişiminin katlara uygun sosyalleştirme sorunu ortaya çıkıyor. Aslında, kitle araçlarıyla sonsuz sayıda alıcının aynı anda ve yönde farkında olmadan sosyalleşmesinin büyük bir tehlikesi var. Kitle araçlarının kötüye kullanımı sonucu bu tehlike ortaya çıkıyor. Davit Riesman'ın dışarıdan yönetilen insan tanımına göre, tekel insanla muamele tekniğidir. Bugün alışılmış konuşmada yönetim bir devletin veya işletmenin ve kitle aracının baskı mekanizmasını yürüten böylece kitleyi otorite, önyargı ve düşüncelerle kurulmuş sistemi bütünleştirmek için yapılan baskı şekline itiraz için teknik bir süreç "Frankfurt Okulu"nun bugünkü sosyalleşme görünüşlerinde denediği yönetimi şekillerinde sosyalleşme ve yönetim eş tutuluyor.

Holger Rust kitle araçlarının sosyalleşme başarılarını alıcı yönetmekle ne kadar yerine getirebildiğini ölçmüş. Bu arada Adorno ile ilgilenmiş, Adorno'ya göre iletişim sistemleri yönetime bir gerilim gösteriyorlar. Noelle-Neumann ise basın yoğunlaşması ve düşünce oluşumunda kitle araçlarının yönetim sınırlarının az olduğunu söylemiş. Günther'de benzer sonuçlara varıyor. İki de so-

runu hafifletmiyor. Örneğin yerel haber merkezlerinde gazete okuyucusunun % 20'si aynı gazeteyi okuduğu, çok gazete basılmadığı basın rekabeti olmadığı için tehlike vardır. Bunun yanında birçok sektörlerde yerel basın yoğunluğu var. Ancak gazetenin çok olduğu yerde de normal okuyucu bir kaynaktan okur. Bu tehlike o zaman özellikle diğer araçların olmadığı yerel alanlarda var. Böylece kısa, yanlış, haberler sosyalleşmeyi yanlış etkiler. Gençlik dergilerinde de Zoll ve Hennig Bravo dergisini örnek vererek "Kendisini" ikinci sosyalleşme acentası, sayan bu derginin yönetici sosyalleştirmesini belirtiyorlar.

Bu örnekler çoğaltılabilir ve kitle iletişim araştırmasındaki sosyalleşme sorunları çoğunlukla yönetim sorunları Luthe kitle araçlarına sosyalleşme işleminde pozitif bir rol düştüğünü, ve alıcıda yaratıcı tepki potansiyelini harekete geçireceklerini söylüyor.

YAPISAL ÇÖZÜMLEME VE KİTLE İLETİŞİMİ (*)

Olivier BURGELIN

Çeviren :
Ass. Nezih ERDOĞAN

İşe, burada yapısal ya da göstergebilimsel çözümleme olarak betimlenen yöntemin kaynaklandığı dilbilimsel gelenek üzerine bir-iki söz söylemekle başlayacağız (1).

Dilbilimsel Model

Yapısal dilbilimi, ekonomi ile birlikte, yalnızca amaçları için değil, asal ilişkileri bulgulamakla uğraştığı sonuçlar için de insan bilimlerinin ilki olarak anılmaya değer kuşkusuz. Bu başarı Prag ve Kopenhag dilbilim çevrelerinin çalışmalarıyla kazanıldı, ama

(*) "Structural Analysis and Mass Communication", *Sociology of Mass Communication* (Editör: Denis McQuail) Penguin, 1976.

(1) Bu makalenin yazıldığından bu yana (1966), bir çok temel varsayıma karşı çıkılması sonucunu doğuran, aralıksız ve kimi zaman yoğun kuramsal etkinliklerle birlikte dünya çapındaki göstergebilimsel çalışmalarda oldukça önemli gelişmeler olmuştur. Bunun ardından makaleyi tamamlanmamış bir biçimde sunabilmek olanaksızdır. Yazarın bugün başka terimlerle formüle edemeyeceği bir tek sorun yoktur. Ek olarak, o zamanlar geniş okuyucu kitlelerinin göstergebilim sorunlarıyla tanış olmadığını varsaymak doğaldı, ve bu yüzden anlatımın yalınlığı ayrıntıdan daha önemli gözüküyordu. Bu koşullarda, okuyucuyu göstergebilimdeki son gelişmelerin bir özetini bekleme-
mesi konusunda uyarıyoruz: bu makale en fazla kitle iletişiminin göstergebilimsel çözümlemesine bir giriş olarak değerlendirilmelidir.

temeli otuz yıl önce Saussure tarafından hazırlanmıştı (1960). Saussure dilin bir töz değil bir biçim olarak, yani her dilbilimsel birimin değerinin dilbilimsel olmayan bir başka birimle ilişkileriyle değil, dil dizgesindeki yeri tarafından belirlendiği arı karşıtlıklar dizgesi olarak düşünülmesi gerektiğini savunmuştu. Bu, dilbilimin ilk amacının, -Saussure'ün 'söz' karşıtı (bugün daha sık kullanılan, 'düzge' ve 'ileti'ye pek benzeyen karşısav olarak) 'dil' diye tanımladığı- dizgeyi oluşturan ilişkiler dizisini bulgulamak olması demektir.

Dilbilimsel işlemin asıl gücü, dizgenin salt içsel ilişkilerini dikkate aldığımız ve diğer dizge ve insan, kültür, toplum, kısaca dış dünya ilişkilerini dışladığımız, ve fizyolojik, ruhbilimsel, toplum-bilimsel ya da tarihsel herhangi bir tasarımdan etkilenmeden 'iletiler'in yapısını çözümlyerek düzgeyi (kod) bulgulamaya çalıştığımız **içkin çözümlemedir**. Bu, doğaldır ki, dilbilim ve diğer disiplinler arasında hiç bir ilişki kurulmayacağı anlamına gelmez -bu çok saçma olurdu-, ama dilbilim yalnızca kendi kaynaklarını kullanarak, nesnesinin yapısını kesinlikle belirlemedikçe ulaşılamayacak olan sağlam bir dayanağı olmadıkça, hiç bir ilişki kurulmamalıdır.

Giderek, bu ilkeler yalnızca dilbilime değil, Saussure'ün de gördüğü gibi insan bilimlerine, ya da onun deyişiyle **değerler**le ilgili tüm disiplinlere uygulanabilir. Sonra, insanbilimci Claude Lévi-Strauss bu ilkelerin hem etnoloji ve hem iletişimle ilgili alanlardaki verimliliğini kanıtladı: kan bağı, ekonomik değişim ve mitoslar (1963). Bu ilkelerin kitle iletişim çalışmalarında da aynı biçimde uygulanmaması için hiç bir neden yoktur. Dilbilimci gibi, kitle iletişim uzmanı da bir iletiler evrenince kuşatılmıştır. Kesinlikle, tüm bu iletiler dilbilimsel olarak düz gelenmemiştir: yığın mediası genellikle geniş ölçüde görsel malzeme, müzik ve dilbilim-dışı göstergeler içerir. Ama tüm bu iletiler yine de, ilkeleri Saussure tarafından ortaya konan ve **göstergebilim** olarak adlandırılan göstergelerin genel bilimiyle ilintilidir. Kitle iletişim çalışmaları bu bilimin diğer dallarının geliştirilmesi için uygun bir olanak sağlayabilir.

Kitle İletişiminin İçkin Evreni

Dilbilimden göstergebilime geçiş, doğallıkla bazı değişimler (2) gerektirir. Söz konusu sorun, kitle iletişim çalışmaları. Bu alanda araştırma için ilginin birincil amacı yığın mediasının gönderdiği iletilerin arıl dilbilimsel özellikleri değil ama daha genel anlamda bu iletilerin **anlamları** ve oluşturdukları evrendir. Bu doğallıkla bizi yığın mediasının 'dağarcığı' diye adlandırabileceğimiz şeyin incelenmesine götürür. Bununla, doğal olarak, bir sözcükler dağarcığını değil, sözcüklerden daha geniş birimleri, 'şeyler'i ya da yığın mediasının sermayesi olan yıldızlar, politikacılar, gangsterler, kovboylar, moda güzellik ürünleri, aşk, gençlik vb. olan (sıkça kullanıldığı anlamda) simgeleri kastediyoruz.

Bununla birlikte, şimdiki amacın bu tür simgeleri (örneğin, toplumbilimsel ya da ruhçözümsel araçlarla) yorumlamak olduğunu sanmak, yapısal çözümlemenin doğasını yanlış anlamak demektir. Bu, içkinlik ilkesiyle çelişmek olur, çünkü bu tür bir yorum aslında simgelere söz konusu evrenin **dışında** bir anahtar aramayı gerektirir. Tersine, yapısal çözümleme simgelerin organizasyonundan, yerleştirildikleri dizgenin **içinde** yeniden kurulmasından oluşur.

Bundan dolayı, göstergebilimcinin amacı yukarıda tanımlanan türün birimlerinin, daha büyük birimlerde, örneğin dilbilimcilerin 'tümce' dediklerine benzer türlerde birbirleriyle nasıl ilişkilendiklerini bulmak olmalıdır. 'Tümce'yi dilbilimcilerinkinden farklı bir anlamda kullanıyoruz: belli sayıda ilişkilerin göz önüne alındığı belli bir ölçüdeki anlam birimi. Dilbilimsel tümce bu tanıma destekler, çünkü (en azından) bir öznesi ile yüklemi vardır ve böylece mantıkçıların deyişiyle "önermesel işlev'i görürler. Ama, bizim çalıştığımız alanda bu rol dilbilimsel tümceyle kısıtlı değildir. Yığın mediasında gördüğümüz resimler, reklam fotoğrafları örnek olarak yığın mediasının; dağarcığının çeşitli öğelerini özgül bir çerçevede birbiriyle ilişkili biçimde yerleştirerek önermesel bir işlev gösterirler. Bundan başka, önceden herhangi bir uyarmada bulunmaksızın birinden belli bir reklam fotoğrafının ne anlattığını

(2) Bu değişimler ve yöntembilimsel sorunlar üzerine genel olarak Barthes'a bakınız (1969).

söylemesini istediğimizde olasılıkla bu kez sözün tam anlamıyla dilbilimsel bir yanıt verecektir: 'Bu giyinen zarif bir bayandır.' ya da 'Bu, kahve içen genç bir kızdır.' vb.

Bu tür 'tümceler' göstergebilimci için çok önemlidir, çünkü onlardan ve yalnızca onlardan kurucu öğelerinin **anlamlarına** ulaşmayı umabilir. Her zaman, can alıcı sorun herhangi verilen bir ögenin anlamını tanımlayanın **kim** olduğunu bilmektir. Açıkçası bu çözümlmeyi yapan olamaz, çünkü düşünceleri kültürüne göre değişecektir (örneğin toplumbilimsel bir eğilim, ruhbilimsel bir eğilimden farklı sonuçlar doğuracaktır). Sözlüğe de bakamaz, çünkü yığın mediasında geçtiği gibi 'gangster'in anlamını hangi sözlük verebilir? (Kimliğinin saptanıp soruşturulabileceğini varsayarak) iletinin yayıncısı ve ('tipik' ve 'istatistiksel olarak ortalama' bir alıcının bulunabileceğini varsayarak) yöneldiği alıcısı, simgelerin anlamını belirlemeden onları yığın mediasında oldukça iyi bir biçimde kullanabilirler; kısmen bilinçsiz olarak yapabilirler bu işi. Kısacası, iletinin dışında, kendi öğelerinden birinin anlamını bize sağlayacak başka bir şey ya da biri yoktur. Bu yüzden iletinin kendisine dönmekten ve yığın mediasının 'dağarcığının' bir ögesinin anlamının tek titiz tanımlamasının kendi içinde kullanıldığı bağlamlarla (ya da 'tümceler'le) imlenebileceğini teslim etmekten başka bir seçim hakkımız kalmıyor. Göstergebilimcinin ilk amacının üzerinde çalıştığı nesnenin (bu durumda kitle iletişimi) içkin evrenini betimlemesi zorunluluğu buradan gelir. Bu yolla, tüm tekil öğelerin anlamlarını kullanarak kültürel 'düzge'ye çalışabilir.

Böyle bir çalışmaya düşünyapısal güdüleme, ya da gizli anlamlar gibi bulgulanması 'ilginç' görünen şeyleri aydınlık getirmeyen, yığın mediasının evreninin aşırı düz ve önemsiz bir betimlemesi olarak sonuçlanacağı biçiminde karşı çıkılabilir. Bir örnek olarak, Fransız kahve reklamlarına baktığımızda, hemen hemen tüm durumlarda metin ve resimlerin kahve ve rahatlık imgelerini birleştirdiğini görürüz: İş sırasında verilen bir ara, sakin akşamlar, aile çevresinde dinlenme. Şurası açıktır ki, her şeyden önce kahve bir uyarıcıdır, ve eğer reklamcılar kahve ve rahatlığı birleştirmenin peşindeyseler, bu, tüketiciye kahvenin bir uyarıcı olduğu düşüncesini verecek herhangi bir şeyi gizlemek, ya da en azından etkisizleştirmek amacıyla yapılıyor olmalıdır. Ama içkin

çözümlemenin, söz konusu bağlamlardan çıkaracağı tek gerçek birleşme, kahve ve rahatlık olduğunda, bu asıl noktayı gözden çıkarmak olmuyor mu?

Burada, asıl noktanın (yani yığın mediası anlayışımıza gerçekten katkıda bulunanın), bu durumda kahvenin uyarıcılığı ya da yığın mediasındaki reklamda dinlenme düşüncesi değil, yalın olarak, bu iki olgu arasındaki **-içkin çözümlemenin** aydınlığa kavuşturduğu- ilişki olduğuna dikkati çekmeliyiz. Diğer bir deyişle, eğer içkin çözümleme, kahvenin uyarıcı olduğu gerçeğiyle ilişkili olan (terimin ruhçözümsel anlamındaki benzer olduğu biçimde) **bastırma** türünü açığa çıkarmak için belki yeterli olmasa da, yine de gereklidir. Ama kendi içinde yeterli değil midir? Burada iki varsayım mümkündür. Bir: yeterli sayıda bağlamanın titiz çalışması, tek başına reklamcılıktan alınsa bile, bağlamların kendilerinde varolan ilerdeki belirtilerle 'bastırılmış' anlamları yeniden kurmamızı sağlar. İki: yığın mediasının bağlamlarının içkin çözümlemesinin, ilgili kültürün genel çözümlemesiyle bütünleştirileceği bir ikinci çözümleme aşaması gereklidir. Bu varsayımla ilgili olarak özellikle köktenci hiç bir şey yoktur: sonuçta, yığın mediası kesinlikle kendi içinde bütün bir kültür oluşturmaz; başka deyişle, bir dil gibi tümüyle kapalı bir dizge değil, ama basitçe zorunlu olarak bağlı olduğu kültür olan dizgenin bir bölümünü oluşturur. Her iki durumda da içkin çözümlemeye titizlikle tanımlanmış bir toplama (külliyyatı) çözmek için yetersiz kalsa da, sorunları açığa çıkarmak için gerek duyulacaktır.

Üstelik, belli bağlamsal öğelerin incelenmesi, anlamın daha geniş ve derin düzlemleriyle ilgili oluşturulan malzemenin yapısına değgin gerçeklere ışık tutabilir. Bu özellikle boyutları 'tümce'ninkileri aşan birimler için doğrudur: filmler, gazete öyküleri, şarkılar, vb. Bu biçimler aynı zamanda, kendi içinde açıkça tanımlanmış ilişkilerin iş gördüğü bir çerçeveden oluşurlar. Örneğin, Fransız basınında, özellikle 'faits divers' (kısa haberler) (Barthes, 1962) biçimindeki resimsiz anekdot yığını ele alalım. Göreceğiz ki Fransa'da, her nasılsa, bütün bu başlıklar bir ya da iki model üzerine kurulmuştur: ya paradoksiyel ya da olağandışı bir ilişkiyi belirtir: 'İngiliz genci yabancı orduya katıldı - Yılbaşını üvey anesiyle geçirmek istemiyordu', ya da 'Aşığının üzerine bıçakla yürüdü - Politik görüşleri uyuşmuyordu', ya da bir olayın yinelen-

mesi gibi olağandışı bir rastlantıyı vurgular: 'Bir kuyumcu daha soyuldu - Bu, üçüncü oluyor', ya da birbirinden tümüyle farklı iki sözün biraraya getirilmesi: 'İzlandalı balıkçıların ağına inek düştü'. Görülecektir ki, tüm öykü, yalnızca bizim 'önermesel işlev' olarak adlandırdığımızı yerine getirmek amacıyla muhabir tarafından kurulmuş, ya da herhangi bir yolla okuyucuya iletilmiş olarak belirmektedir. Dahası, eğer bu tür bir kaç birimi inceleyecek olursak, yapısal çözümlemenin önce bulgulamayı amaçladığı görüngünün ta kendisi olan düzgenin öğelerini oluşturan yapısal değişmezlerin ortaya çıktığını görürüz.

Yapısal Çözümleme ve İçerik Çözümlemesi

Böylece yapısal çözümleme söz konusu metinlerde içerik çözümlemesinden farklı bir yaklaşım çizgisi izliyor. Bu farklılık üç noktada toplanıyor: birincisi, içeriğin farklı öğelerinin nicelenmesi sorunu, ikincisi, iletişimin 'biçim' ya da biçimini (style) dikkate alma ve sonuncusu, iletişimin örtük içeriği sorunu.

Nicelene Sorunu

Geleneksel içerik çözümlemesi aslında niceldir. Amacı ne olursa olsun, yöntemi her zaman adlandırmak ve sayılandırmaktır. Bu tutumun ardında, kendi lehine savlar ne olursa olsun, eski bir davranışçı önyargı gizlidir: metnin ne anlama geldiğini mutlak bir kesinlikle çıkaramayız, ama 'Stalin' adının 'Lenin' adından on kez fazla geçtiğini, ya da (eğer bir çizgi romanı inceliyorsak) kahramanlarda 'sarı saç' nitelemesinin haydutlarda olduğundan on kez daha fazla geçtiğini mutlak bir kesinlikle çıkarabiliriz. Bunun tersine, yapısal çözümleme çok seyrek sayılandırır. Neden? Kimi kez 'Stalin' sözünün bir metinde daha az ya da sık geçtiği olgusundan bazı sonuçlar çıkarmanın olurluğunu yadsımak anlamsızdır. Ama bu olgu kendi içinde, eğer metnin her seferinde Stalin üzerine ne dediğini dikkate almazsak anlaşılır olmaktan çıkar. Eğer böyle yaparsak, sayılandırma giderek zorlaşır, hatta olanaksızlaşır; büyük ölçüde olasıdır ki, metin Stalin hakkında hiç bir zaman aynı şeyi iki kez söylemez. Bütün bunların üstünde, en çok geçen sözün en önemli ya da anlamlısı olduğunu düşünmek için de hiç bir neden yoktur, çünkü bir metin açıklıkla **yapılandırılmış** bir bütündür ve değişik öğelerin tuttuğu yer, yinelenme sayısından daha önemlidir.

Haydut kahramanın kişiliğini aşırı derecede kötücül biçimde gösteren, ama aynı zamanda insanı şaşırtacak denli iyicil duyguları olduğunu da tek bir eylemiyle açığa çıkararak bir film düşünelim. Böylece gangsterin eylemleri iki karşıtlık dizisiyle değerlendirilecektir: iyi/kötü ve sık/ayrık. Sık/ayrık kutupluğu ilk bakışta algılanabilir ve nicelemeye gerek yoktur. Dahası, kötücül eylemlerinin yalın bir sayılandırılmasından herhangi bir doğru sonuç çıkaramayız. (On ya da yirmi eylem olması farketmez), çünkü asıl sorun şudur: kötücül eylem, tekil iyicil eylemin bitleştirilmesiyle nasıl bir anlam verilir? Ve yalnızca bu bir iyicil eylemin gangsterin filmdeki kötücül eylemlerinin tümelliğiyle olan yapısal ilişkisini dikkate alarak, filmin bütününe ilişkin bir sonuç çıkarılabilir miyiz? Daha genel bir deyişle, sık olanın anlamının ancak seyrek olana zıtlığıyla açığa çıktığını söyleyebiliriz. Başka bir biçimde yinelersek, sıkça yinelenen bir konunun anlamının on ya da yirmi kez yinelenmesi olgusuyla bir ilgisi yoktur, ama aslında daha seyrek yinelenen (ya da kimi kez orada verilmeyen) bir başka konuya zıt düşmesi olgusuyla ilgilidir. Bütün sorun, bu seyrek ya da verilmeyen ögeyi tanımlamaktır. Yapısal çözümleme bu soruna geleneksel içerik çözümlemesinin yapmadığı bir biçimde yaklaşmaktadır.

'Biçim' ve İçerik

İçerik ve 'biçim' arasındaki ayrım genellikle 'söylenmek istenen şey' ile 'bunu söyleme yolu', ya da 'anekdot' ve 'biçim' (3) arasındaki ayrım olarak düşünülür. Bu yetkin biçimde gerçek bir ayırımıdır ve çözümlemenin belli bir düzleminde onsuz olunmaz. Örneğin eğer bir reklamda bir adamın gözlük kullandığını görüyorsak ve bağlam bize bunun miyopluluğunu değil, uzmanlığı gösterdiğini söylüyorsa, 'uzmanlığı' iletinin içeriği ve 'gözlüğü' biçimsel bir öge, bu içeriği anlatmada kullanılan bir sözbilim figürü olarak ele alırız. Reklam yapma biçemi (örneğin hava raporundakine zıt düşerek) bu tür sözbilim (retorik) biçimlerinin sıklığıyla özellik kazanır. Ama biçim ve içerik arasındaki ayrım gerçek olabilmekle birlikte, bizi temel bir gerçeği görmekten alıkoymamalıdır: bunlar

(3) 'Biçim' sözcüğü belirsiz kalıyor. Çoğunlukla, bizim burada 'biçim' anlamında kullandığımızda olduğu gibi (bundan dolayı tırnak içine alıyoruz) geniş anlamda kullanılıyor. Çok açıktır ki, Saussure dilin bir biçim olduğunu söylediğinde, biçime değil, daha yüksek, bizim burada genellikle düzge olarak kullandığımız arı ilişkiler bütününe göndermede bulunuyor.

anlamın ortak bir çerçevede incelenmesi gereken iki düzlemidirler. Hem belli bir tür insanın bize 'uzman' olarak sunulması, hem de gözlüklerin onun uzmanlığını göstermesi, anlamı, yığın mediasının düşünyapısal evreni içersinde somutlaştırır. Böylelikle bundan sonra belli bir düzlemde bu ikisini de bütünleştirebilmemiz gerekir. Bu biçimsel araçların sayılandırılmasının ötesine ender olarak geçen içerik çözümlemesinin, üstesinden gelemediği bir başka sorundur. Yapısal çözümlemenin tersine, bu iki çözümleme düzlemi için hiç bir zaman ortak bir çatı geliştirememiştir. Yapısal çözümlemenin önerdiği yanıt, biçimin düzge içersindeki içeriğin bütünleştirilmesi düzlemi olduğu biçimindedir. Ardısıra, biçimsel çözümleme ve özellikle sözbilim figürleri çözümlemesi, düzgenin değerlendirilmesinin en iyi aracı olarak ele alınmaktadır. Sözbilim figürleri bir anlamda (normalde bilincinde olmadığımız) düzgenin kendini ele verdiği ve gizlenmekten çıktığı andır. Çünkü eğer uzmanlık, gözlüklerle (ya da eli çiçekli bir kadınla vb.) değiştirilebiliyorsa bu dönüşümlere izin veren bir düzge olması gerekir.

Açık İçerik ve Örtük İçerik

Berelson'a göre, içerik çözümlemesinin amacı iletişimin açık içeriğini betimlemektir. Bu betimleme özellikle olgusal, düşsel olmayan iletişimlerde ilgiye açıktır. İş, şarkıları, romanı, kurmacaları, bir ölçüye kadar düşsel herşeyi çözümlemeye geldiğinde, eğer örtük içeriği dışalarsak iletişimin en önemli parçasını eksik bıraktığımız açıktır. Ama örtük içeriğe nasıl ulaşacağız? Bu soruyu yanıtlamak için, yaşamını, yazılarını ve dehasını iletişimin örtük içeriğini anlamaya adanmış Sigmund Freud'dan daha nitelikli biri yoktur. Eğer açık içerikten örtük içeriğe geçişi incelediği çalışmalarının bu kesimlerine bakarsak, özellikle düşlerle ilgili olarak, Freud'a göre bir düzlemde diğerine geçişin tipik biçimleri olan 'yoğunlaşma' ve 'yer değiştirmenin' iletişimin biçimsel düzleminde belirenlere benzeyen oldukça açık sözbilim figürleridir. Açık içerik ve örtük içeriğin karşıtlığı 'biçim' ve 'içerik' karşıtlığında anlamaya çalıştığımız gerçekliğin yalnızca başka bir anlatımıdır. Her durumda, eğer iletişimin 'örtük içeriği'nden sözettiğimizde açık içeriğin örtük içeriğin gerçek anlamı olan bir tür eğretileme olduğunu imlemiyor muyuz acaba? Açıktır ki, Western gibi bir tür, başarısını tüm tanımlayıcı öğelerinin (kahraman, kötü adam, adaletin yasasını yerleştirmek için yapılan kavga, iyiye hizmet için gös-

terilen şiddet, vb.) bir başka türün içeriğinin eğretilmelerini, ve bir başka türün, Westernleri tüketen toplumların sorunları olmasına borçludur. İletişimde anlamı olan herşeyi çözümlenmenin ilkesini uyarlamada (yani anlamı değiştirmeden değiştirilebilen her şey) yapısal çözümlenme, Freud gibi -ve Freud'la raslantısal olarak aynı nedenlerle- kendine tüm yapıyı, ve böylece iletişimin tüm 'derinliği'ni anlamada bir gereç sağlar (4).

İzleyiciye Doğru

Yapısal yaklaşım, bize tartıştığımız izleyici ve yığın mediasının etkilerini yeniden formüle etme olanağı sağlamalıdır.

Geleneksel yığın iletişimi incelemesi iletiye, yayıncı gruba, izleyiciye ve iletinin etkilerine eşit önem verdiğini savlar. Bu ancak kuramda kaldı: gördük ki, teknikleri iletilerin incelemesi için uygunsuzdur; ve yayıncı gruplar üzerine soruşturma yürütmenin zorluğu -buna ek olarak hiç de önemsiz sayılamayacak olan yayıncı grubun soruşturmayı denetlediği gerçeğiyle birlikte- bu alanda da çok az sayıda çalışmayı sonuçlamaktadır. Ardısıra, izleyici araştırması ve yığın mediasının etkilerinin araştırılması diğer iki tür araştırmadan daha büyük ölçekte ve derinlikte yürütülmüştür.

Bununla birlikte yapısal çözümlenme izleyici ve yığın iletişiminin etkileriyle (ve gerçekte yayıncı gruplarıyla) ilgili sorunların iletinin yetkin çözümlenmesi temeli dışında bir temele, doğru biçimde oturtulmayacağı önvaryayımıyla iletinin kendisi üzerinde yoğunlaştırır. Bu yöntemi haklı kılacak bir kaç olgu vardır.

İlk önce, dikkate değer bir gerçektir ki, 1966 yılında bu alanda geniş çalışmalar yapılmış olmasına karşın, hâlâ yığın iletişiminin etkilerine değin çok az şey biliyoruz, ya da daha açık konuşmamız gerekirse, bu alanda edinilen 'bilgi' hemen hemen hiç kullanıma konulmamaktadır, çünkü sağlıklı bir kuramsal çerçeveye bütünlleştirilmemektedir (5). Bu gerçeğin çok açık bir örneği, kuşkusuz sorunların en sık araştırılanı olan yığın mediasındaki şiddetin çocuklar üzerine etkisinde bulunmaktadır. Bugün bile, bu soru üze-

(4) Roman Jacobson, özellikle sözbilim figürleri ve Freudca betimlendiği gibi düşlerin geliştirilmesinin kalıpları arasındaki benzerliğin bir incelemesini yapmıştır. Bkz. Jacobson (1956). Bu metin, özellikle Jacques Lacan'ın ruhçözümsel öğretisi yoluylaönemli ölçüde etkili olmuştur. Bkz. Lacan (1957).

(5) Klapper tarafından çok açık bir biçimde gösterildiği gibi (1960).

rinde belirgin bir düşünüyapısal eğilimi olmayan herhangi bir kursuz kuramı formüle etmek dillere düşmüş bir güçlük doğurmaktadır (Glucksmann, 1971) ve buna karşın, araştırmanın gerekli titizlikle yürütülmediğine inanmak için hiç bir neden yoktur. O zaman kendimize sorunun yanıtlanabilecek bir biçimde konup konmadığını sormalıyız.

Gerçekte, son on yıldan bu yana, bir çok araştırmacı sorunun kendisini ılımlaştırmaya yönelmiş ve Schramm'ın formülasyonunu alıntılarsak (Schramm ve diğerleri, 1969), iletişimin çocuklara ne yaptığından çok, çocukların iletişimle ne yaptığını incelemenin ardına düşmüştür. Bu sorunu formüle etmenin yeni yolu, son bir kaç yılda Birleşik Devletler'de çok yaygın olan 'kullanımlar ve hoşnutluklar' türünün araştırılmasının temelini oluşturmaktadır (Klapper, 1963).

Bununla birlikte, yığın iletişimi, açıktır ki, yalnızca çocuk ya da ergin tüketicinin ondan istediğini mutlaka yapabileceği bir ham malzeme değildir; (Meyersohn'un dediği gibi) üretildikleri koşullarla önceden geniş ölçüde yapılandırılmış ürünlerdir. Daha önce 'bağışıklı' kılınmışcasına özlerinden bir çok çağcıl işleyimsel ürüne benzerler, yani kullanımda karşılaşacakları koşullar önceden yapılandırılmıştır (Meyersohn, 1961). Böylece bizim ilk işimiz öncelikle dağıtım anında 'bağışıklı kılınmış' ürünün konu olduğu bağışıklı kılma işlemi çözümleniyor. Bunlar bir düzgenin öğelerini oluştururlar, ve yapısal çözümlenmenin başat amacı bu düzgenin ayrıntılı bir tanımlamasını elde etmektir.

Doğal olarak, ürünün kültürün tümelliğine nasıl uyduğunu ve ayrıca bu tür ürünlerle kurulan evrenin tüketici halkın kültürel evreniyle arı ve basit biçimde özdeş olup olmadığını bulgulamak, işlemin bir ikinci aşaması olarak kalıyor. Örneğin Fransa'da tüketicilerin yığın kültürünün (örneğin yıldız kültü) belli öğelerine sık sık aşırı eleştirel bir tavır gösterdikleri çarpıcı bir olgudur (Barthes, 1963). Bu halkın karşı çıktığı yığın kültürünün bir anlamda onlara dışardan yığın iletişimi iktidarının iplerini elde tutan küçük bir azınlık tarafından empoze edilen bir yabancı bütün olduğu ve bunun da onların hiç istemediği bir şey olduğu anlamına mı gelir? Varsayım -bir çok insan cinsel güdülenmeden hoşnutsuz olduğundan Freud'u cinselliğe bu denli önem verdiği için suçlayan düşünce okulununki gibi- safçadır. Bu durumdan çıkar-

racağımız bütün sonuç, Fransız yığın kültürü tüketicisinin kültürel evreninin herhangi bir tanımının hem yığın kültürünü, hem de eleştiri ya da kınamasını kuşatmalıdır biçiminde olmalıdır.

Bu koşullarda, yapısal çözümleme er ya da geç, etkiler sorunununu yeniden formüle edilmeye kaçınılmaz olarak yönelmektedir. (Bir neden olarak) iletişimin (bir etki olarak) izleyicinin davranışında ne sonuçlar doğuracağını bilme sorununa dolaysız bir yaklaşım olanaksızdır. Sorun aslında kaynaklandığı daha temel bir noktanın ışığında gözden geçirilmelidir: İletişim onu tüketenlerin kültürel evrenine nasıl uyar? Bu yalnızca yapısal terimlerle ele alınabilecek başka bir sorundur. Çünkü yine nicel çözümleme burada da uygunsuz düşmektedir. Çocukların bir günde ekranda on ya da yirmi şiddet oluntusu (epizod) gördüğü, ya da halkın X ürününün en iyisi, ya da Y siyasi partisinin ülkeyi daha bayındır bir geleceğe götüreceğini günde on ya da yirmi kez duyduğu gerçeğinden, önemli herhangi bir şey öğrenemeyeceğiz. Öğrenmeyi gereksediğimiz, bu tür önermelerin onların kültürel evrenlerine nasıl uyduklarıdır. Şu an herkes bilmelidir ki, aynı propaganda farklı nüfuslarda farklı etkiler yapabilir. Tekrar tekrar kanıtlandı: Cezayir'deki Fransız deneyi son bir klasik örnektir.

Özel Sorunlar

Sonuçta iletişim araştırması tarafından geleneksel olarak bir kenara bırakılan, ama son bir kaç yıldır yapısal çözümlemenin halletmeye çalıştığı belli özel sorunlara değinmek istiyoruz.

İmge

Görsel imgeler ve müzikle ilgili herşey özellikle insan bilimleri için erişilmezdir, çünkü kuşkusuz bunlar dil değil iletişimdir. Bu yüzden imgeler ve müzik üzerine konuşmak (bununla birlikte söylemimiz bilimsel olsa da bu hâlâ 'konuşmak'tır) söz düzenine ait olmayan malzemeyi söze çevirmeyi yalnızca kısmen geçerli sayılabilecek, kısmen kaba bir işlemi gerektirir. Bununla birlikte, kabul etmeliyiz ki, güçlük yığın iletişimi alanında diğer alanlarda olduğundan daha azdır, çünkü imgeler ve müzik bu alanda çok ender olarak sözlerle birlikte verilmez. Böylece çözümleyicinin düzenlemesinde fazladan, son derece önemli bir gereci oluyor, çünkü müzikal ve plastik birimlerin anlamını bölüp sınırlama hakkını savunamazsa, bir bölümlenme ve bu tür birimler ile onların sözel

bağlamlarının karşılaşmasından çıkan anlamı resmen benimseyebilir. Ek olarak, kullanabileceğimiz iki yaklaşım çizgisi vardır: plastik sanatlar kuramcılarınca uygulandığı gibi görüntünün (uzam, ışık, renk vb.) 'biçimsel' özelliklerinin çözümlenmesi ve daha önemlisi yığın mediasında bulunan görüntülerin seçkin figüratif özelliği üzerinde temellenen çözümlenme. Çünkü bu imgelerde 'simgeleri', yığın mediasının yazılı bölümünde gözlediğimiz sürece yakından benzeyen bir yolla yürütülen özgül 'sözcük dağarcığı'nın öğelerini buluruz. Böylelikle herhangi bir gazete ya da dergi fotoğrafında bir özgül 'sözcük dağarcığı'nın bağlamsal olarak belirlenen öğelerini bulmakla sorumluyuz: bir ergen, uzun saç, bir gitar, bir blucin, güneş batması vb. Bir yandan bu öğelere ve organize edilme yollarına, bir yandan da yazılı bağlama göndermede bulunarak gösterebilimsel bir çözümlenme yapmaya başlayabiliriz. Ama imgenin gösterebilimsel çözümlenmesi her şeyi bir tek düzgeye indirgemeye çalışmaktan oluşmaz, çünkü bu alanda belli biçimde birbiriyle kesişen, bir kaç düzge olduğu açıktır. Bu yüzden ne tür olursa olsun, bir betimlemede düzge ya da düzgelerin öğeleri grafik biçimin kendisinin düzleminde ve oyuncunun canlandırmayı seçtiği özelliklerde belirirler. Fotoğrafçılıkta böylesi öğeler daha az belirgindir, çünkü bunlar kameramanın çalışma biçiminde yapılanmışlardır ama örneğin aç seçimi, odak vb. gibi görünür oldukları düzlemler vardır (6).

Sinema

Sinema durgun fotoğraftan farklı sorunlar gösterir. İlk önce, film yalnızca imgelerden, genellikle devingen imgelerden değil, ama ayrıca söz ve müzikden bileşir. Bundan dolayı 'metnimiz' aşırı biçimde karmaşık, çok boyutludur. Bir şey için imgenin devinmesi olgusu tümüyle özelliklerini dönüştürür. Kişilerin ve nesnelerin var oldukları çerçeve zamansal olur, ve böylece yeni bir boyutta, genel anlamda anlatıda bütünleşirler. Ve eğer sinemaya yapısal çözümlenme yöntemini uygularsak, çözmemiz gereken ilk sorun, kişilerin ve nesnelerin bu yeni boyutta bütünleşme süreçlerini ve bu süreçler tarafından belirlenen birim türlerini bulgulamaktır.

(6) *Communications*'da görsel malzemenin gösterebilimsel çözümlenmesi üzerine bir kaynakça vardır (197a).

Anlatı

Tümüyle güvenli bir yöntemden bekleneceği üzere, göstergebilimsel çözümleme sorunlarını, melzemenin önceden diğer disiplin ya da bilginin diğer özelleşmiş dallarınca nasıl paylaşıldığını dikkate almadan belirler. Anlatı bütün dillerde, bütün kültürler, edebiyat ve gündelik yaşamda, geleneksel halkbilimde ve çağcıl yığın mediasında bulduğumuz bütünlüğün geniş bir yapısıdır. Bundan dolayı görülecektir ki, anlatının yapısı türünden sorunları incelemede yapısal çözümleme yığın iletişimi çalışmasının yelpazesini, genel kültür çalışmalarıyla sınırlandırıldığı etki çalışmalarının ruhsal-toplumbilimsel alanından çıkarıp genişletmektir. Yapısal çözümleme, halk masalları ya da filmler, çizgi romanlar ya da tefrikalarda, hangi ortamlarda görünürse görünsün anlatı türünün kesitlerini (sekans) yönelten düzgenin öğelerini belirleme peşindedir (Bremand, 1964; Communications, 1966).

Moda

Moda, ekonomi ve toplumbilimin olduğu kadar estetik ve ruhbilim alanlarıyla bağlantılı bir 'tümel toplumsal görüngü'dür. Ama bir görüngünün anlamı somutlaştırmasının temel yoludur: eğer bir giysi parçası, bir renk, ya da belli bir davranış türünün moda olabileceğini söylüyorsak, her şeyin ötesinde buna bir anlam yüklüyoruz demektir. Ve bu da tam moda dergilerinin yaptığı bir şeydir: bu tür dergilerin işlevi, (toplumumuzda geniş bir ekonomik şebekede somutlaşan) giysi arzı ve kamu talebi arasında bir iletişim olarak bir anlamlı söylem belirtmektedir. Buna modanın söylemi diyoruz. Roland Barthes bu söylemin, yöntemin bir örneğini alıntılatabileceğimiz bir yapısal çözümlemesini yapmıştır. İlk adımı, biri değiştiğinde öbürü de değişen bir yolla kendi aralarında etkileşen sınıflar anlamında 'değişmeli sınıflar' olarak adlandırdıklarının bir listesini çıkararak atıyor.. Böylesi sınıfların varlığı moda dergilerindeki, gündelik, yakası açık ceket, yakası kapalı resmî gibi belli önermelerle sergilenir. Bu demektir ki, aslında şimdiki moda bağlamında açık yakalı ceketten yakası kapalı cekete (giysi diyebileceğimiz) belli bir sınıf içinde gerçekleşen değişim, (dünya diyebileceğimiz) bir başka sınıf içinde karşılıklı bir değişme yaratır: gündelik olandan resmî olana. Kitabın geri kalan bölümünde Barthes, bütün bu sınıfları ve ayrıntıdaki ilişkilerini, verimli sonuçlara vararak bulgulamaktadır.

Sözbilim

Daha önce 'biçim' ve içerik karşısavı tartışmamızda sözbilim figürleri sorunuyla karşılaştık. Klasik sözbilimcilerce adlandırılıp sayılandırılan bu figürlerin yine yığın mediasında, reklamcılık, film başlıkları, tutulan dergilerde, anlatılan yaşam öykülerinde, her türlü iletide bulunması dikkate değer bir gerçektir. Aynı şey, figürlerde sınırlı kalmaktan uzak, ama söylemin tüm bileşimini kuşatan tüm sözbilim işlemleri için söylenebilir. Belirgin bir paradoksla, bir akademik konu olarak terkedilen ve on dokuzuncu yüzyılın sonunda (yani yığın mediası ilk kez ortaya çıktığında) bir teknik olarak değersiz görülen eski sözbilim disiplini, yığinsal izleyici için üretilen çalışmaların çözümlemesine ayrıntılı olarak uyuyormuş gibi görünüyor. Örneğin yığın mediasının bilişimsel söylemi Aristo'nun 'doğru gibi görünen' ulamına yetkinlikle uyar, yani bilimsel doğrudan kendini doğrulamak için yararlı olsa bile, onun üzerinde değil kamu oyununun, kamunun olanaklı olduğuna inandığının üzerinde temellenen bir söylemdir. Bundan dolayı göstergebilimsel çözümleme sözbilimin eski dizgesiyle bir çok ortak yan taşır, ama amaçlarının farklı olduğu vurgulanmaktadır. Aristo sözbiliminin amacı iletinin etkinliğini sağlamaktır, ve böylece alanı temelde yığın mediasına ilişkin kültürel incelemelerdir. Göstergebilim klasik sözbilimin yeni bir çeşidini üretmekle değil, basitçe sözbilim ve çağdaş yığın mediası arasında varolan engin uyumu göstermekle ilgilenir (7).

Göndermeler

BARTHES, R. (1962), 'Structure du fait divers', **Essais Critiques**, Éditions du Seuil, Paris.

BARTHES, R. (1963), 'La vedette, enquêtes d'audience?' **Communications**, vol. 2.

BARTHES, R. (1967), **Système de la Mode**, Seuil.

BARTHES, R. (1969), **Elements of Semiology**, çev. Annette Lavers ve Colin Smith, Cape.

(7) Durand (1970, s. 70-95). **Communications** (1970b) sözbilimin çağdaş ilgisini göstergebilimsel bir açıdan soruşturuyor. Bu konuda bir kaynakça var.

- BREMOND, C. (1964), 'Le message narratif', **Communications**, vol. 4, (özel sayı), s. 4-32.
- Communications** (1966), 'L'analyse structural du récit', (özel sayı), vol. 8.
- Communications** (1970a), 'L'analyse des images' (kaynakça), vol. 15.
- Communications** (1970b), 'Recherches rhetoriques', (bu sayının tümü), vol. 16.
- DURAND, J. (1970), 'Rhetorique et image publicitaire', **Communications**, v. 15, s. 70-95.
- GLUCKSMANN, A. (1971), **Violence on the Screen**, çev. Susan Bennet, British Film Institute.
- JACOBSON, R. (1956), 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances', K. Jacobson ve M. Halle, **Fundamentals of Language**'de, Mouton.
- KLAPPER, J.T. (1960), **The Effects of Mass Communications**, Free Press.
- KLAPPER, J.T. (1963), 'Mass communication research: an old road resurveyed', **Pub, Opinion Q.**, vol. 27, sayı 4.
- LACAN, J. (1957), 'L'instance de la lettre dans l'inconscient', **La Psychanalyse**, vol. 3. **Ecrits**, 1966, Edition du Seuil' ile yeniden basıldı. s. 473-528.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1963), **Structural Anthropology**, çev. Claire Jacobson ve Brooke Grudfest-Schrepf, Basic Books; Allen Lane. The Penguin Press, 1968.
- METZ, C. (1971), **Language et Cinéma**, Larousse.
- MEYERSON, R. (1961), 'A critical examination of commercial entertainment', R.W. Kleemeir (ed), **Ageing and Leisure**'da, Oxford University Press.
- SAUSSURE, F. de (1960). **Course in General Linguistics**, çev. Wade Baskin, Peter Owen.
- SCHRAMM, W., LYLE, J. ve PARKER, E.D. (1961), **Television in the Lives of Our Children**, Stamford University Press.

ÇAĞDAŞ SANAT ÜZERİNE “JENA” KONUŞMASI (*)

Paul KLEE

Çeviren:
Nabi AVCI

Paul Klee'nin çağdaş sanat üzerine bu kısa risalesi, 1924 yılında Jena'daki müzede düzenlenen bir serginin açılışında yaptığı konuşmaya temel olmak üzere hazırlanmıştır. Bu sergide kendi yapıtlarının bazıları da vardı. Konuşma tarihinde, Weimar'da Walter Gropius'un yönetiminde kurulmuş ünlü çizim okulunda (Bauhaus) dördüncü öğretim yılını doldurmuştu. Bu notlar, öğreticiliği sırasında sanat sorunları üzerine uzun uzun kafa yormasının sonuçlarıdır. Bence bunlar, çağdaş sanat hareketinin dayandığı estetik temeller konusunda eylemli bir sanatçı tarafından yapılmış en kapsamlı ve en aydınlatıcı açıklamaları oluşturmaktadırlar. -Matisse, Picasso, Moore gibi-başka sanatçılar da, amaçları, yöntemleri, araçları konusunda ustaca açıklamalarda bulunmuşlardır; ama Klee açıklamalarının mantiki tutarlılığı açısından tektir. Klee, metafizikçi bir kafa yapısına sahipti ve gerek felsefe, gerek bilim konularında çok okumuştur. Ayrıca kendi sanatından başka bir sanatta da -müzikte- ustaydı. Bütün bunlar, kendisine geniş bir kaynakça olanağı sağlıyordu.

Bununla birlikte, okuyucu bazı güçlükleri kendini hazırlamalıdır. Bunlar bir ölçüde yazımın, kapalı, 'aforistik' (özdeyişsel) niteliğinden; bir ölçüde de İngilizce'den daha soyut ve daha kavramsal (ve dolayısıyla tam çevrilmesi bazen olanaksız) bir dil olan Almanca'nın yapısından ileri gelmektedir. Ama en büyük güçlük, konunun kendi özünden gelmektedir. Resim gibi bir sanatın kendisi bir dildir-karmaşık sezgileri dile getirmeye yarayan bir biçim ve renk dili. Resim sanatında 'plastik' simgelerin zorunlu olması, bir dereceye kadar bizim dilbilimsel (linguistic) iletişim araçlarımızın yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden sanatı açıklamak, sözcükleri

(*) Paul Klee, *On Modern Art*, (Trans.: Paul Findlay), Faber and Faber, London: 1974.

-başka zaman içgüdüsel 'jest'lerle idare edilen- davranışları ve belirsiz süreçleri yüklenmeye zorlamak demektir.

Sanatı açıklamak: Bu, Klee için bir öz-çözümleme idi. Bu yüzden, 'kompozisyon' sürecinde sanatçının zihninde olup bitenleri (malzemesini ne amaçla kullandığını; onları hangi tanım ve boyutlarda, hangi özel etkileri sağlamak için nasıl değerlendirdiğini) anlatmaktadır. Gerçeğin değişik derecelerini ve değişik düzenlenişlerini dikkatle birbirinden ayırmakta ve sanatçının kendi gerçek düzenini yaratma hakkını savunmaktadır. Fakat şunu da özellikle belirtmektedir: Bu aşkın dünya, doğada üstü örtülü bir biçimde var olan belli kurallara uyulursa, yaratılabilir ancak. Sanatçı, hayat gücünün ('bütün zamanın ve mekanın güç merkezinin') kaynağına sızmalıdır. Ancak o zaman, uygun 'teknik' araçlarla hayati bir sanat eserini yaratma güç ve özgürlüğünü edinebilir. Ama 'hiç bir şey aceleye gelmez'. Klee, çağdaşlarında pek görülmeyen bir berraklık ve alçakgönüllülükle, bireysel çabanın yeterli olmadığını farkına varmıştır. Sanatçının en sonunda başvuracağı güç kaynağı toplumdur ve çağdaş sanatçının eksikliğini duyduğu da budur: 'Uns tragt kein Volk'. Bizim, kendileriyle birlikte ve kendileri için çalışabileceğimiz insanlardan oluşan bir cemaat duygumuz yok. Çağdaş sanatçının 'trajedi'si işte budur. Ancak kendi toplumsal uyumsuzluklarını, manevi kopukluklarını görmezlikten gelenler çağdaş sanatçıyı anlaşılmazlıkla suçlamaktadırlar.

Herbert Read

Burada, kendilerini kendi dilleriyle anlatabilecek yapıtlarımın yanında konuşmaktan, acaba bunu haklı gösterecek gerekçem var mı ve acaba doğru yaklaşımı bulmaya gücüm yetecek mi, diye biraz tedirginlik duyuyorum.

Zira, kendi sürüklendiğim yöne başkalarını da çekebilecek araçlara bir ressam olarak sahip olduğumu hissettiğim halde, aynı şeyi, yalnızca sözcükleri kullanarak başarabileceğimden kuşkuluyum.

Fakat sözlerimin size yalıtılmış olarak değil de, -henüz sisli olsa bile- biraz önce resimlerimden almış olduğunuz izlenimleri gözünüzde canlandırarak ve onları tamamlayarak ulaşacağı düşüncesi beni rahatlatıyor.

Eğer bunda bir dereceye kadar başarılı olabilirim bu bana yetecek ve aradığım gerekçeyi bulduğuma inanabileceğim.

Dahası, 'Ressam! Konuşma, resim yap!' uyarısından yakamı kurtarabilmek için kendimi sınırlandıracağım ve büyük ölçüde, sanat eserinin serpilip boyatması sırasında bilinçaltında yeralan yaratıcı sürecin unsurları nelerdir, onu açıklığa kavuşturmaya çalışacağım. Bana göre ressamın sözcüklere başvurmasının asıl gerekçesi, yeni bir bakış açısını uyandırarak vurguyu başka yöne kaydırmak olmalıdır: Bilinçli vurgunun bazı biçimsel unsurlar

üzerindeki baskısını hafifletmek ve yerine, içerik üzerindeki vurguyu güçlendirmek....

İleri sürmekten zevk duyduğum ve bana bir 'diyalektik' çözümlmeye girişmek gücünü veren gerekçe bu.

Fakat bu, aşırı derecede kendi eğilimlerimi kolladığım ve çoğunuzun biçimden çok daha fazla içerik konusunda bilgili olduğunu unuttuğum anlamına gelebilir. Bu yüzden, biçim konusunda birkaç söz söylemekten kendimi alamayacağım.

Bir ressamın 'mutfağını' gözünüzde canlandırmaya çalışacağım. Sanıyorum sonunda karşılıklı bir anlayışa ulaşmamız mümkün olacak.

Zira sanatçıyla halktan bir kişi arasında öyle bir alan olmalı ki, orada karşılıklı yaklaşım mümkün olsun ve artık sanatçı bütünü farklı bir varlık gibi görünmesin.

Sizin gibi bu çeşitlikler dünyasına getirilmiş; bunun için kendisine sorulmamış ve yine sizin gibi, iyi veya kötü, kendi yolunu kendisi bulmak zorunda olan biri olarak görünsün.

Sizden ayrıldığı tek nokta, hayat kavgasında kendi özel yeteneklerini kullanan bir varlık olması. Yaratıcı ifadenin araçlarından ve biçimsel yaratış yoluyla kendini kurtarma imkanından yoksun olan bir insandan belki biraz daha mutlu olan bir varlık.

Bu alçakgönüllü üstünlük de sanatçıya tanınmalıdır. Başka bakımlardan yeteri kadar zorlukla karşı karşıyadır.

Bir benzetme yapabilir miyim? Bir ağaç benzetmesi? Sanatçı bu çeşitlilikler dünyasını inceledi ve diyelim ki, uygun bir biçimde kendine buradan bir yol buldu. Onun yön duygusu, geçip giden "imge" ve deneyim seline bir düzen getirdi. Doğadaki ve hayattaki bu yön duygusunu, bu dallanıp budaklanmayı, bu yayılan düzeni bir ağacın köküne benzeteceğim.

Bengisu, kökten sanatçıya akar, içinde dolaşır, oradan gözüne akar.

İşte böyle, bir ağacın gövdesi gibidir o.

Akıntının gücüyle ırgalanır, sağa sola kaykılır; gördüğünü, aldığını eserinde kalıba döker.

Ağacın yaprakları nasıl açılır, zamana ve mekâna nasıl yayılırsa, onun eseri de öyle...

Hiç kimse ağacın, yapraklarını kökünün 'imge'sine göre büyüttüğünü savunamaz. Aşağısıyla yukarısı arasında aynaların yansıtması gibi bir ilişki yoktur. Değişik unsurların geliştirdiği değişik işlevler, elbette temelden farklı çeşitler türetecektir.

Fakat, sanatının gereği olan bu doğadan kopuşu bir zamanlar görmezlikten gelmiş olan, yine sanatçının kendisidir. Hatta çarpıtmak, değiştirmek sanatçının boynunun borcudur.

Ama yine de, kendisine gösterilmiş olan yerde, ağacın gövde yerinde durmuş, derinlerden gelenleri toplayıp yukarıya göndermekten başka bir şey yaptığı yok. Ne hizmet ediyor, ne yönetiyor; aracılık yapıyor.

Alçakgönüllü bir yeri var. Yapraklardaki güzellik onun kendisinden değil. O yalnızca bir geçit.

Ağacın yapraklarına ve köklerine benzettiğim iki alanı tartışmaya başlamadan önce, bir iki sınırlayıcı kayıt daha koymak istiyorum.

Değişik boyutlara yayılmış parçalardan bir **bütün** kavramına ulaşmak kolay değil. Ve yalnızca doğa değil, onun biçim değiştirmiş imgesi olan sanat da böyle bir bütündür.

İnsanın, ister doğa, ister sanat olsun, bu bütünü gözlemesi yeterince zordur ama; böyle kapsamlı bir bakışa bir başkasının da ulaşmasına yardım etmesi daha da zordur.

Bunun nedeni de, uzayda yer kaplayan üç boyutlu bir simge kavramını anlatmakta kullanabileceğimiz yöntemlerin ardışık (müteselsil) bir nitelik taşıması; söylenen söz'ün ise özünde bir kesintiyi barındırmasıdır.

Çünkü böyle bir anlatım aracıyla, aynı anda birkaç boyutu birden içeren bir imgeyi, bütün bileşenleriyle tartışma olanağımız yok.

Yine de, bütün güçlülere rağmen, en küçük ayrıntılarına kadar, bileşenlere eğilmemiz gerekiyor.

Ne var ki, her bir bileşenin kendisi ne kadar yoğun bir incelemeyi gerektirirse gerektirsin, bunların, bir bütününe yalnızca bileşenleri olduğunu hiç bir zaman gözden irak tutmamamız gerekiyor. Yoksa, büsbütün başka bir yöne, bambaşka boyutlara giden yeni bir bileşenle karşı karşıya kalırız. Belki de, daha önce bulduğumuz boyutları derleyip toparlayamayacağımız bir uzaklığa düşeriz. İşte o zaman yılğınlık başlar.

Zamanla, her boyut gözden yitip gittikçe, 'işte', deriz, 'şimdi Geçmiş (zaman) oluyorsun'. Fakat daha sonra bıçaksırtı -ve belki de talihli- bir anda, tekrar yeni bir boyutta buluşabiliriz. O zaman, yine Şimdiki (zaman) olabilirsin.

Ve boyutların sayısı çoğaldıkça, eğer "yapı"nın bütün bölümlerini aynı anda gözümüzde canlandırmamız gittikçe zorlaşırsa, büyük bir sabır denemesine girişmemiz gerekir.

Uzamsal diye adlandırılan sanatların nicedir başarıyla dile getirdikleri; zaman'la sınırlanmış bir sanat olan müziğinse, çok sesliliğin uyumunda görkemli bir biçimde gerçekleştirdiği; eşzamanlı boyutların, "dram"ı zirveye çıkardığı bu olgu, öğretim amacı taşıyan sözlü anlatım alanında ne yazık ki gerçekleşmiyor.

Boyutlarla kurulan ilişki, ister istemez, bu anlatım biçiminin dışında ve onun peşinden gerçekleşmelidir.

Ama yine de, belki kendimi öyle anlatabilirim ki, sonunda, herhangi bir resim karşısında kendinizi daha iyi bir durumda bulabilirsiniz, bu çok yönlü boyutlarla kolay ve çabuk ilişkiler kurmayı deneyebilirsiniz.

(Ağacın yapraklarıyla özdeşleştirilmeksizin) alçakgönüllü bir aracı olarak size zengin, parıltılı bir görüş kazandırmayı başarayabilirim.

Şimdi konumuza dönelim: Resmin boyutları.

Köklerle yapraklar, doğa'yla sanat arasındaki ilişkiye daha önce bir karşılaştırma yaparak değindim ve bunların toprakla hava gibi farklı unsurlar olduklarını, bu farklı unsurların aşağıda ve yukarıda farklı işlevler geliştirdiğini anlattım.

Bir sanat eserinin yaratılması (ağacın yapraklanması) resim sanatının özel boyutlarına girmenin bir sonucu olarak, ister iste-

mez, doğal biçimin çarpıtılmasını da beraberinde getirmektedir. Zira doğa burada yeniden doğmaktadır.

O zaman bu özel boyutlar nelerdir?

Birincisi, çizgi, ton değeri ve renk gibi, az veya çok sınırlı biçimsel unsurlar var.

Bunlardan en sınırlı olanı, yalnızca bir Ölçü sorunu olan çizgi'dir. Çizginin özellikleri, boy (uzun veya kısa), açı (dar veya geniş), çap uzunluğu ve merkez uzaklığıdır. Bunların hepsi ölçülebilir niceliklerdir.

Bu unsurun özelliği ölçüdür. Ölçülebilme olanağı zayıfladıkça çizgi saflığını yitirir.

Bir diğer unsur da "ton" veya 'gölge oyunu' dediğimiz, siyahla beyaz arasında değişen çeşitli derecelerdeki gölgelemelerdir. Bu ikinci unsur Ağırlık'la nitelenebilir. Bir görüntü beyaz "enerji" açısından az veya çok zengin olabileceği gibi, bir diğeri siyaha daha çok ağırlık verebilir. Değişik görüntüler birbiriyle tartılabilir. Dahası, siyah (beyaz bir fon üzerinde) beyaz ölçüsüne bağlanabileceği gibi, beyaz da (bir karatahta üzerinde) siyahlık ölçüsüne bağlanabilir. Veya her ikisi de ortalama bir gri ölçüsüne.

Üçüncüsü, bambaşka özellikleri olan Renk'tir. Ne ağırlığıyla ele alınabilir; ne de ölçülebilir. Biri saf sarı, diğeri saf kırmızı, aynı derecede parlak iki yüzey arasındaki fark, ne teraziyile, ne de cetvelle bulunabilir. Ama yine de aralarında bizim sarı ve kırmızı sözcükleriyle gösterdiğimiz köklü bir fark vardır.

Aynı şekilde, tuz ve şeker de tuzlulukları ve tatlılıkları içinde karşılaştırılabilir.

Bu yüzden renk, Nitelik olarak tanımlanabilir.

Şimdi buyruğumuzda, aralarında köklü farklılıklar olmakla birlikte birbirleriyle kesin ilişkiler içinde bulunan üç biçimsel araç var; Ölçü, ağırlık, nitelik.

Bu ilişkinin biçimi, aşağıdaki kısa çözümlemede gösterilecektir.

Renk, öncelikle Niteliklidir. Aynı zamanda, ikincil derecede Ağırlıktır; zira yalnız renk değeri değil; aynı zamanda bir parlaklığı da

vardır. Üçüncü olarak Ölçü'dür. Zira nitelik ve ağırlıktan başka, sınırları, alanı, derecesi vardır ve bunların hepsi ölçülebilir.

Ton değeri öncelikle Ağırlık'tır. Fakat derecesi ve sınırları içinde aynı zamanda Ölçü'dür.

Çizgi ise, sadece ölçüdür.

Böylece, saf renkte hepsi birbiriyle, saf gölge alanında ikisi birbiriyle ilişkide bulunan; saf çizgide ise yalnız biri boy gösteren üç nitelik bulduk.

Bu üç nitelik, herbiri kendi katkısına göre, içiçe geçmiş üç bölmeye bir özellik kazandırıyor. En büyük bölme, üç niteliği birden içeriyor; ortancası ikisini, en küçüğü de yalnız birini...

(Bu açıdan bakıldığında Liebermann'ın "Çizim sanatı, ayıklama sanatıdır" sözü daha iyi anlaşılır)

Bu, belirlediğimiz niteliklerin seçkin bir karışımını gösteriyor ve mantıken aynı düzen; "kullanıldığı" açıklıkla, "gösterilebilir" de.. Böyle birçok bileşimler üretmek mümkün.

Renkli veya çok soluk çizgilerden ve hatta sarıdan maviye kadar değişik gölgelerin oluşturduğu bir karanlığın kullanılmasını haklı gösterebilecek bir iç-gereksinim.

Bu yüzden, bir yapıtta alacakaranlığa ancak bir iç-gereksinim söz konusu ise izin verilebilir.

Saf çizginin simgesi, değişik uzunluklarıyla birlikte, doğrusal çizelgedir.

Saf gölgenin simgesi, değişik derecelerdeki beyaz ve siyah ağırlıklardır.

Saf renk için nasıl bir simge uygun olur şimdi? Onun özellikleri, en güzel anlatımını hangi birimde bulur?

Renkler arasındaki ilişkiyi tanımlamak için gerekli verileri sağlamaya en yatkın biçim olan renk aynası'nda.

Bu "ayna"nın merkezi; çemberinin altı yaya bölünebilmesi ve bu yayları karşılıklı bağlayan üç çap, önemli noktaları belirtmektedir.

Bu ilişkiler, öncelikle çap'sal (diametrical) niteliktedir. Üç çap olduğundan, sözünü etmeye değer üç çap ilişkisi vardır. Bunlar:

Kırmızı Yeşil Sarı Mor Mavi Turuncu

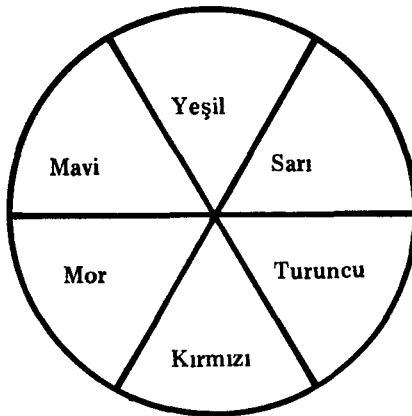
dur. (Yani birbirini tamamlayan temel renk çiftleri).

Temel renkler, çember üzerinde, bellibaşlı karışık ve ikincil renklerle peşpeşe gelmektedirler. Öyle ki, üç karışık renk kendilerini oluşturan temel renkler arasında yer almaktadır. Yani yeşil, sarıyla mavi arasında; mor, kırmızıyla mavi arasında; turuncu, sarıyla kırmızı arasında (*).

Çaplarla birbirlerine bağlanan tamamlayıcı renk çiftleri, çap boyunca uzanan karışımları gri olduğundan, karşılıklı birbirlerini etkisiz hale getirirler. Üç çapın merkezde kesişmesi ve merkezin gri olması, bunun her üçü için de geçerli olduğunu gösterir.

Dahası, üç temel renk (sarı, kırmızı ve mavi) arasında bir üçgen çizilebilir. Bu üçgenin köşelerinde temel renkler bulunmakta ve köşeler arasındaki herbir kenar da, o köşelerdeki renklerin karışımını göstermektedir. Böylece yeşil kenar kırmızı köşenin, mor kenar sarı köşenin ve turuncu kenar da mavi köşenin karşısına düşmektedir. Böylece üç temel, üç ikincil; veya altı bitişik renk; veya üç renk-çifti ortaya çıkmaktadır.

(*) ÇEVİRENİN NOTU: Sözkonusu "renk aynası" kabaca şöyle çizilebilir:



Biçimsel unsurlarla ilgili bu konuyu bir kenara bırakıp, şimdi, yukarıda saydığım üç “kategori”yi kullanan ilk “konstrüksiyon”a geliyorum.

Bu bilinçli yaratıcı çabamızın doruğudur.

İşimizin özüdür.

Canalıcı noktadır.

Bu noktada araçlar iyi kullanılırsa yapı öyle sağlam temeller üzerine oturtulabilir ki, bilinçli çabanın ötesindeki boyutlara taşabilir.

Oluşumun bu aşaması, olumsuz anlamda da aynı canalıcı öneme sahiptir. Kişinin, belki de çok büyük bir yeteneğe sahip olduğu halde, içeriğin en büyük ve en önemli yönlerini gözden kaçırıp, başarısızlığa uğrayabildiği noktadır bu. Zira kişi, biçimsel düzeyde dayanaklarını yitirebilir. Kendi deneyimime dayanarak söyleyebilirim ki, bu, bütün unsurların, “konu” denilen yeni bir düzene, yeni bir biçim ve görünümüne kavuşturulmak üzere ortalığa döküldüğü, genel düzenlerinin, belirli dizilişlerinin sarsıldığı sırada sanatçının içinde bulunduğu havaya bağlıdır.

Biçimsel unsurların ve bu unsurlar arası ilişkilerin niteliğinin seçimi, dar çerçevede, müzikteki “motif” ve “tema” düşüncesine benzer.

Böyle bir görüntünün yavaş yavaş gözde canlanmasıyla birlikte bir düşünce küme’si de kendisini usul usul kabul ettirmeye başlar ve bu da insanı nesnel açıklamalarda bulunmaya kışkırtabilir. Zira hayal gücünün biraz çaba göstermesiyle, herhangi bir karmaşık yapı, doğadaki benzer görüntülere benzetilebilir.

Yapının bu çağrışım özellikleri bir kere açığa çıkartılıp adlandırıldıktan sonra, artık sanatçının iradesine (hiç değilse en yoğun isteğine) tam anlamıyla boyun eğmezler. Sanatçıyla sokaktaki adam arasındaki yanlış anlamaların kaynağı da işte bu çağrışım özellikleridir.

Sanatçı bütün gücüyle biçimsel unsurları katıksız halleriyle ve birbirleriyle çatışmayacakları bir mantık düzeni içinde yerli yerine yerleştirmeye çalışırken, meslekten olmayan biri kenarda durmuş, bozguncu laflar etmektedir: “Ama bu hiç amcamı andır-

mıyor”. Sanatçı eğer sınırları sağlamsa, kendi kendisine düşünmektedir: “Amcanın canı cehenneme! Ben duvarımı örmeliyim. Bu tuğla burada biraz ağır kaçtı. Zihnim sola fazla ağırlık veriyor. Dengeyi sağlayabilmek için sağa ölçülü bir karşı-ağırlık koymalıyım.”

O tarafa koyar ağırlığını.... ta ki terazi dengeye kavuşuncaya kadar.

Ve sonunda, yapıda gerçekleştirdiği bu değişiklik -ister istemez yaptığı bu oynama- resimde tezat (contrast) dediğimiz karşı-dengeyi sağlamaya yetmişse rahatlar ancak.

Ama önünde sonunda, sokaktaki adam karışmadığı halde, onun zihninde de çağrışımlar uyanabilir. Hiçbir şey, onu bu çağrışımları kabul etmeye zorlayamaz. Yeter ki çağrışım kendisini “çağrışım” olarak sunsun.

Konu bir kere “formüle” edildikten sonra, bu nesnel çağrışımların kabul edilmesi yeni eklentileri gerektirebilir. Eğer sanatçının talihi varsa bu doğal biçimler, daha önceki “kompozisyon”un boşluğuna, sanki eskiden beri oranın malıymışçasına yerleşirler.

Bu yüzden tartışma, bir nesnenin “olması”ndan çok; belirli bir andaki görünüşüyle, niteliğiyle ilgilidir.

Bir resimde daima kendi “gözde konu”sunu arayan sokaktaki adam bence yavaş yavaş ortalıktan toz olup, geride yalnızca hayaleti kalacak. Zira, insan yalnızca kendi nesnel tutkularını bilebilir ve şans eseri olarak resimde tanıdık bir yüz kendiliğinden beliririrse bu, kişiye büyük mutluluk verir.

Resimlerdeki nesnelere bize berrak veya kasvetli, gergin veya gevşek, dinlendirici veya ürkütücü, muzdarip veya gülümser bir yüzle bakarlar.

Bize “trajedi”den “komedi”ye kadar “psişik-fizyognomik” (*) alandaki bütün çelişkileri gösterirler.

Ama burada bitmiyor.

(*) **Fizyognomi:** Yüze ve endama bakarak insan kişiliği konusunda yargılara varmak. (Çeviren)

Şekillerin (ki ben onlara çoğunlukla **nesnel imgeler** diyorum) de, seçilmiş unsur kümelerinin nasıl hareketlendirildiğine bağlı, kendi ayırıcı özellikleri vardır.

Eğer durgun ve katı bir görünüşe ulaşılmışsa, o zaman yapı, ya-dikine çizgilerle bölünmeyen-uzun yataylarla, veya yüksek, yaygın dikeylerle bir düzen sağlamaya çalışacaktır.

O zaman görünüş durgunluğunu korurken, katılığını biraz kaybedecektir. Yüzerken veya uçarken olduğu gibi, bütün hareket, baskın dikeylerin olmadığı su ya da hava gibi bir ara-duruma (geçiş) aktarılabilir.

Ara-durumu, nesnel dünyaya bütünüyle bağlı birinci durumdan ayrı sayıyorum.

Bundan sonraki aşamada yepyeni bir boyut çıkıyor ortaya. Aşırı derecede karmaşık olan niteliği, onu canlandırıcı bir etkiye sahiptir.

Neden olmasın?

Bir resimde, nesnel bir kavramın yerli yerine oturtulabileceğini ve böylece yeni bir boyut kazanabileceğini daha önce kabul ettim.

Biçimsel unsurları tek tek ve kendi özel bağlamları içinde belirledim.

Onların bu bağlamdan nasıl doğduklarını anlatmaya çalıştım.

Kümeler halinde nasıl ortaya çıktıklarını, önceleri sınırlı; ama daha sonra biraz daha yaygın bir biçimde imgelerin içinde (soyut olarak **yapı**; ama somut olarak göründüklerinde, uyandırdıkları çağrışımlara göre, yıldız, vazo, bitki, hayvan, baş ya da insan diye adlandırılan imgelerin içinde) nasıl eriyip kaynaştıklarını anlatmaya çalıştım.

Bu en başta, resmin ilkel unsurlarının boyutlarını çizgi, ton değeri ve renkle özdeşleştirmiş; daha sonra bu unsurların ilk yapısal (constructive) kaynaşması da bize “figür”ün veya dilerse-
niz “nesne”nin boyutunu vermişti.

Bu boyutlar şimdi içerik sorununu belirleyen başka bir boyutla birleştiler.

Çizginin belli oranları, ton değerleri çizelgesinden belli tonların birbiriyle kaynaşması, belli renk uyumları, kendileriyle birlikte, zaman zaman oldukça seçkin ve göz alıcı üsluplar getirirler.

Doğrusal oranlar, sözgelışı **açı** oluşturabilirler: -düz ve yatay hareketlere karşı kullanıldığında- karşıt ifadeleri yansıtan açısız ve zigzag hareketler.

Bunun gibi, karşıtlık kavramı, iki tür doğrusal yapı aracılığıyla verilebilir: Biri sıkıca kaynaşmış bir yapı; diğeri gevşek bir biçimde serpiştirilmiş çizgilerden oluşan bir yapı.

Ton değeri alanında, birbiriyle çatışan (contrasting) anlatımlar şu yollarla sağlanabilir:

Siyahıtan beyaza bütün tonların alabildiğine kullanılması.

Ya da çizelgenin aydınlık -üst sırasıyla karanlık- alt yarısının sınırlı olarak kullanılması.

Ya da aşırı veya yetersiz ışık altında solgunluk gösteren, gri'nin çevresindeki ılımlı gölgeler.

Ya da ortadan belli belirsiz gölgeler. Bunlar anlam bakımından yine büyük tezatlar gösterirler.

Ve renklerin biraraya gelmesinden, kaynaşmasından ne dehşetli anlam çeşitlemeleri olanağı çıkar ortaya.

Ton değeri olarak renk: Sözgelışı, kırmızı içinde kırmızı; yani ister yaygın, ister sınırlı bir aralıkta olsun; kırmızı yetersizliğinden, biktirici bir kırmızıya kadar... Sonra sarıda aynı şey. (Bu defa bambaşka bir sonuç) Aynı şey mavide... Ne tezatlar!

Ya da taban tabana zıt renkler-yani kırmızıdan yeşile, sarıdan mora, maviden turuncuya geçişler.

Dehşetli anlam parçaları.

Ya da kirişler boyunca ilerleyen, gri merkeze varmayan; ama açık ve koyu griye kadar sokulan renk değışiklikleri.

Daha önceki tezatlara göre ne gölgeleme incelikleri...

Ya da çember yayları doğrultusunda, turuncunun üstünden geçerek, sarıdan kırmızıya, olmazsa morun üstünden geçerek kır-

mızdan maviye; olmazsa bütün çember üzerinde dolaşan renk de-
ğişiklikleri...

En küçük gölgeden, pırıl pırıl, canlı renklerin cümbüşüne ka-
dar ne olağanüstü çeşitlemeler. Anlam boyutlarında ne açılımlar!

Ya da son olarak, gri merkez de dahil olmak üzere, bütün
renkleri gezmek... Siyahtan beyaza bütün çizelge...

İnsan, bu son olanakların ötesine ancak yeni bir boyutta ge-
çebilir. Sınıflandırılmış renkler için en uygun yerin neresi oldu-
ğunu artık düşünebilirsiniz; çünkü her sınıflandırma, kendi bile-
şim olanaklarını birlikte getirir. Ve her oluşumun, her bileşimin
kendine özgü yapısal ifadesi, her "figür"ün kendi yüzü, kendi özel-
likleri olacaktır.

Anlatımın bu tür güçlü araçları, üslûbun boyutunu açıkça
göstermektedir. Burada, kaba-saba dokunaklılığı ile Romantizm
ortaya çıkmaktadır.

Bu anlatımın türü, şiddetle dünyadan kopmak ister ve onun
üstüne çıkarak gerçeğe ulaşır. Kendi gücü, yerçekimini de yene-
rek onu zorlamaktadır.

Eğer, son olarak, dünyayı böylesine horlayan bu güçleri daha
da irdelememe izin verilirse; bu insanı bıktırarak kadar dokunaklı
üsluptan yakamı kurtarıp, Kainat'la bir olan Romantizm'e gel-
mek istiyorum.

Böylece yaratıcı sanatın işleyişindeki durağan ve devingen
güçler, Klasisizm'le Romantizm'in karşıtlığında güzelce birleşmek-
tedirler.

Resmimiz, anlatıldığı üzere, böylesine çeşitli, böylesine önem-
li boyutlardan adım adım ilerleyerek oluştuğu için bundan böyle
onu "konstrüksiyon" diye adlandırmamız biraz haksızlık olabilir.
Bundan sonra, daha yaygın bir adlandırmayla ona "Kompozisyon"
diyeceğiz.

Boyutlar konusunda ise, bu zengin açılmıdan ilerlemeye de-
vam edelim.

Şimdi, nesnenin boyutlarını yeni bir ışık altında incelemek
ve böylece sanatçının nasıl olup da doğal biçimleri böylesine sık
sık "bozduğunu" göstermek istiyorum.

Birincisi, o, birçok gerçekçi eleştirmenin yaptığı gibi doğal biçimleri pek fazla önemsemez. Çünkü onun için bu nihai biçimler, doğal yaratım sürecinin gerçek malzemesi değildir. Zira o, oluşumu biçimleyen güçleri, nihai biçimlerin kendilerinden daha değerli bulur.

O, belki de istemeden, bir filozoftur ve eğer iyimserlerle birlikte bu dünyanın, mümkün dünyaların en iyisi olduğunu söylemese bile bir “model” olamayacak kadar kötü olduğunu da söylemez. Ama şunu söyler:

“Bu şimdiki biçimiyle, bu dünya olabilecek biricik dünya değildir”.

Böylece, doğanın önüne serdiği bitmiş biçimleri derinlemesine gözden geçirir.

Ne kadar derine bakarsa, görüşünü **şimdi**'den geçmiş'e doğru o kadar genişletebilir; doğanın görüntüsünden, bitmiş ürününden değil de, yaratılışın kendi temel görüntüsünden, Hilkat'ten o kadar etkilenebilir.

O zaman, kendisini, yaratılışın henüz bitmediğine, dünyanın yaratılmasının geçmişten geleceğe doğru uzandığına inandırabilir. Bitmeyen...sonsuz Hilkat!

Daha da ileri gider!

Kendisini çevreleyen hayatı düşünerek, kendi kendisine, “bu dünya bir zamanlar bambaşkaydı; gelecekte gene bambaşka olacak” diye söylenir.

Sonra, sonsuza kayarak, çok mümkündür ki yaratılış başka yıldızlarda büsbütün değişik sonuçlar vermiş olsun, diye düşünür.

Doğal yaratılış süreci üzerinde böyle esnek düşünmek, yaratıcı işler için iyi bir eğitimidir.

Bunun, sanatçıyı temelden harekete geçirici bir gücü vardır ve zaten o devingen olduğundan, kendi yaratıcı yöntemlerini geliştirme özgürlüğünü sürdürecektir.

Böyle olduğu için, eğer sanatçı, kendi özel dünyasındaki dış görünüşlerin şimdiki durumunun, zaman ve mekanda gelişigüzel belirlenmeler sonucu olduğunu (ve bunların, kendisinin-bunların

ötesinde- gördüklerine oranla toptan işe yaramaz olduklarını) düşünürse bağışlanmalıdır.

Ve gerçekten, mikroskopta gördüklerimiz bile, bir yerde tesadüfen karşımıza çıksa “fantastik” ve “kurgusal” sayacağımız; anlamakta güçlük çekeceğimiz türden şeyler değil midir?

Ama sizin gerçekçileriniz, “sansasyonel” bir dergide böyle bir resimle karşılaştılar mıydı, basarlar yaygarayı: “Bu doğa mıymış? Ben buna, ‘kötü resim’ derim”.

Öyleyse sanatçı mikroskopla mı uğraşır? Tarihle, paleontolojiyle mi uğraşır?

Sadece karşılaştırma yapmak, zihninin devingenliğini yitirmemek için.

Doğa'nın gerçekliğini bilimsel bir denetimle pekiştirmek için değil.

Sadece özgürlük için.

Gelişmenin bir aşamasına saplanıp kalmayan, doğanın bir zamanlar ne olduğunu veya ilerde ne olacağını veya (belki bir gün kanıtlanacağı üzere) bir başka yıldızda ne olabileceğini simgeleyen bir özgürlük anlamında.

Ama sadece haklarını isteyen, büyük Doğa'nın kendisinin geliştiği gibi gelişme hakkını isteyen bir özgürlük anlamında.

Örnekten ilkörneğe.

Kibirli sanatçı, koyulduğu yolu sonuna kadar yürümeyen sanatçıdır. Ama seçkin sanatçılar, en başta var olan gücün bütün evrimi beslediği o gizli alana giren sanatçılardır.

Kim oraya, bütün zamanın ve mekanın güç merkezinin (ona isterseniz yaradılışın beyni veya yüreği deyin) her işlevi harekete geçirdiği o alana varıp yerleşmeden sanatçı olmuştur?

Bütün bu sırların anahtarı, doğa'nın rahminde, yaradılışın kaynağında yatmaktadır.

Ama herkes giremez oraya. Herkes yüreğinin çarptığı yere gider.

Onun için izlenimciler (dünkü karşıtlarımız) kendi dönemlerinde, günübürlük görüntülerin değişken matlığına sığınmakta haklıydılar.

Ama gümbürdeyen yüreğimiz, bizi daha derinlere, herşeyin kaynağına çekiyor.

Bu kaynaktan kaynakayan her ne olursa olsun; düş, düşünce, hayal, -ona ne ad verilirse verilsin; eğer ortaya bir sanat eseri çıkarmak için gerçek yaratıcı araçlarla birleşiyorsa, ciddiye alınmalıdır.

O zaman bunlar hayatı kendi aleladeliliğinin üstüne yükselten birer gerçek olur.

Zira onlar, sadece görünene bir dereceye kadar bir ruh katmakla kalmazlar; aynı zamanda gizli görüntüleri de görülebilir hale getirirler.

“Gerçek yaratıcı araçlarla” dedim. Zira doğacak olanın, resim veya bir başka şey; (resimse ne tür bir resim) olacağı bu aşamada kararlaştırılır.

Kararlaştırılmadığında, kargaşa ve karışıklık çıkar ortaya (veya, eğer yargılayamayacak kadar uzaksak bize öyle gelir.)

Ama sanatçılar arasında (hatta en gençlerinin arasında bile) bir iştihak gittikçe güçleniyor gibi:

Yaratıcı araçlara özgü kültüre, onların katıksız “cultivation”ına ve kullanımına duyulan iştihak.

Resimlerimin çocuksuluğu efsanesi; katıksız çizgi unsurunu kullanarak somut bir imge (sözgelişi bir adam) oluşturmaya çalıştığım çizgisel “kompozisyon”larımdan kaynaklanıyor herhalde.

Eğer adamı “olduğu gibi” göstermek isteseydim, çizgiyi öylesine belli olmayacak bir şekilde kullanmam gerekirdi ki, katıksız bir unsur olarak kullanımı sözkonusu bile edilemezdi. Hiçbir şeyin seçilemediği bulanık bir sonuç çıkardı ortaya.

Ve zaten ben de adamı olduğu gibi değil; sadece olabileceği gibi göstermek istiyorum.

Ve böylece dünya görüşümle (Weltanschauung) katıksız zanaatkarlığımı (sanat işçiliğimi) mutlu bir biçimde bağdaştırabiliyorum.

Ve böylece, biçimsel araçların kullanılması konusunun sonuna geldik: Herşeyde, hatta renklerde bile belirsizlikten kaçınmak gerekir.

Bu, çağdaş sanatta **sahte boyama** denilen şeydir.

Şu “çocuksuluk” örneğinden görebileceğiniz gibi, sanat süreçleriyle kısmen ilgileniyorum. Aynı zamanda bir taslak çizimcisiyim ben.

Katıksız çizimi denedim. Katıksız ton değerlerini denedim. Renk çemberinde, yön duygumun beni yönelttiği bütün yan-yöntemleri denedim. Sonuç olarak, renkli ton değerleriyle, tamamlayıcı renklerle, alaca renklerle resim yapma yöntemlerine; yekpare renkle resim yapma yöntemlerine çalıştım.

Resmin bilinçaltı boyutlarıyla daima biraz daha fazla bütünleşerek.

Sonra iki yöntemin mümkün olan bütün “sentez”lerini dene-dim. Tekrar tekrar alışmalar bulmaya çalıştım. Ama her defasında saf unsur “kültür”ünü koruyup sürdürerek tabii.

Arasıra, gerçekten çok kapsamlı bir çalışma düşünüyorum: Unsuru, anlamı, üslubu içine alan bir çalışma.

Bu, korkarım bir düşünce olarak kalacak. Ama şimdi bile, bu imkanı arasıra hatırlamak iyi oluyor.

Hiçbir şey aceleye gelmez. Olgunlaşmalı...Kendi kendisine olgunlaşmalı...Eğer gün olur da bu çalışmaya da sıra gelirse —oh ne âlâ!

Onu aramaya devam etmeliyiz.

Parçalarını bulduk. Ama bütünü değil!

Hâlâ nihâî güçten yoksunuz; çünkü:

Halk bizimle değil.

Ama biz bir halk arıyoruz. Orada Bauhaus'ta başladık. Orada, herkesin nesi varsa verdiği bir cemaat'le başladık.

Daha fazlası elimizden gelmez.

GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ VE GÖRSEL ÖGELER

Ass. Levend KILIÇ

GİRİŞ

Tüm güzel sanatlarda sanatçı eserini belli malzemeler kullanarak gerçekleştirir. Bu resim sanatında, ortaya çıktığı yüzey (taval) olarak beliriyor. Sanatçı düşüncelerini bu sınırlı yüzeyine aktarmak zorundadır. Fotoğraf ve sinema sanatında ve de televizyon da düşüncenin yoğunlaştırıldığı yüzey tek bir kare ya da hareketli karelerdir. Fotoğraf çeken kişi düşüncesini tek bir karede yoğunlaştırırken sinema ve televizyon da bu hareketli karelere serpilmiştir.

Verilmek istenilen düşüncenin bir yüzey üzerine ya da kareler üzerinde yoğunlaştırılmasına, görüntüleştirilmiş anlatım diyebiliriz. Görüntüleştirmenin öğeleri ise resim sanatıyla birlikte günümüze kadar gelmiştir. Çağımızın görüntü sanatları fotoğraf, sinema ve televizyonla uğraşanlar görüntü oluşturmada (görüntü düzenlemesinde) yol gösterici resim sanatından yararlanmak zorundadırlar. Görsel öğeler (fotoğrafik görsel öğeler) düşüncüyü görüntüleştirmenin ana malzemeleridir. Resim sanatının yol göstericiliğinden de yararlanarak görsel öğeleri (fotoğrafik görsel öğe-

leri) altı başlık altında toplayabiliriz: 1- Çizgi, 2- Yön, 3- Şekil, 4- Doku, 5- Ton (değer), 6- Renk.

Bu öğeler görsel sanatların yapısını oluşturur. Onlar görüntüsel anlatımın alfabetidir. Onlar olmadan görüntüsel anlatım düşünülemez. Görsel öğelerin yoğun olarak kullanıldığı görüntü düzenlemeleri iki açıdan önemlidir: İzleyenlerin dikkatlerini görüntüdeki belli nesne ya da konulara yöneltmek ve izleyenleri duygusal olarak etkilemek için.

Görüntü düzenlemesi, istenilen bir görüntüsel etki kaygusuna dayanmaktadır. Görüntüsel düzenlemede kullanılan görsel öğeler kişinin bilinç ve bilinçaltını etki edebilecek şekilde düzenlenebilmektedir. Görüntüsel öğeler kişinin psikolojik yaşamı ile iç içedir. Görüntü düzenleme, yaşam deneyiminde yer alan anlatım şekilleri ve bunların kavramlaştığı görüntüsel sembollerdir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, görüntü düzenlemesinin alfabetesi olan görsel öğeler tek tek incelenecek ikinci bölüm de ise görsel öğelerin görüntü düzenlemesine birleşimi (kaynaşımı) uyum-yineleme-zıtlık incelenecektir. Bu çalışmanın daha sonra yayınlanacak bölümleri ise, görüntü düzenlemesinin diğer konuları olan birlik-ritm-denge, çerçeveleme ve hareketli görüntü düzenlemesinde geçişler olacaktır.

BÖLÜM I

GÖRSEL ÖGELER

Çizgi

Kutsal kitabın önce söz vardı.... diye başlamasına benzer şekilde, görsel öğelere de önce çizgi vardı diye başlamak yanlış olmaz. Çizgi görsel sanatın temelidir. Gerçekten de yüzey üzerinde ilk çağdan itibaren somut kütleler ortaya çıkarma çizgi ile başlamıştır. Yüzey üzerinde somutlaştırma, sınırlamaya gidiş, belirsizlikten belirliliğe geçiş çizgi ile olmuştur. Sanat da çizgilendirme isteğinden doğmuştur. Aristo, “çizgi dolu ile boş arasındaki sınırdır” diyerek çizginin görsel sanatlar açısından en anlamlı ve geçerli tanımını yapmıştır.

Çizginin en önemli özelliği olan kütleyi ya da somut biçimi gösterebilmesi 16. yüzyılda Dürer'in sanatında simgeleşen çizgisel

uslub'u yaratmıştır. Böylece çizgi sayesinde görsel sanatların malzemesini oluşturan kütleler anlamlı güzelliklere dönüşmüşlerdir. Herbert Read, çizginin kütle oluşturma özelliği ile ilgili olarak şöyle diyor:

«Çizginin gördüğü iş her şeyden önce bir seçmedir. Göstermekten çok sezdirir. Gerçekten çizgi bir konuyu en özlü ve soyut gösterme yoludur. Resimli bir stenografi.» (Herbert, R., 1974, s. 40).

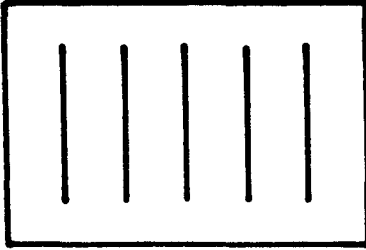
Dürer'in çizgisel üslubundaki etkin (egemen) çizgi, günümüzde de hala görsel düzenlemede etkinliğini sürdürmektedir. Çizginin kütle oluşturma, yüzey üzerindeki sınırlandırma özelliği, ışık ve gölge ile diğer bir deyişle gölgelendirme ile önemini yitirmiş gibi görülebilir. Ancak, çizgi gölgeselliğin ustası Rembrart'da bile ışık ve gölgeden az önemli değildir. Çizgi konusunda unutulmaması gereken şudur, ışık ve gölgeye geçerken çizginin yok olması gerekmez. Yüzey üzerindeki somutlaştırmada çizgi yollardan biri ve en etkinidir. William Blake çizgi ile ilgili olarak şöyle demektedir:

«Sanatında hayatında büyük ve altın kuralı şudur: sınır-layan çizgi ne kadar temiz, keskin ve akıcı ise sanat eseri de o derece mükemmeldir, ve çizginin kuvvetini, keskinliğini kaybettiği yerde mutlaka hayal kısıtlılığı, kopye ve beceriksizlik ortaya çıkar... Bu kesin ve sınırlı biçimin yokluğu sanatçının kafasındaki fikir eksikliğini ve her çeşit kopyeciliği ispat eder. Meşeyi kayımdan, atı öküzden sınır çizgisinden başka neyle ayırabiliriz? Bir yüzü diğerinden sınır çizgisi ve onun sonsuz kıvrım ve hareketlerinden başka neyle ayırd edebiliriz? Evi kuran, bahçeyi düzenleyen kesinlik ve katilikten başka nedir ki? Dürüstlüğü hileden ayıran fikir doğruluğunun sert ve akıcı çizgisiyle hareket ve amaçtaki emniyet değil midir? Bu çizgiyi bir yana bırakmakla hayatın kendisini de bir yana bırakmış oluruz.» (Herbert, R., 1974, s. 119).

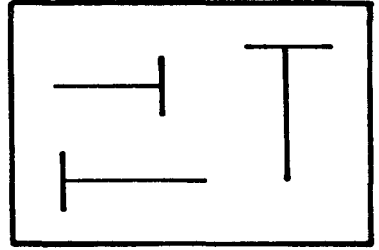
Çizginin Niteliği

Yüzeyde oluşan çizgilerin yapılarından gelen belli özellikleri vardır. Çizginin darlığı, genişliği, uzunluk-kısalığı, dik-eğik, kavisli oluşu ve çizginin ortaya çıkardığı yön farkı etki, ve anlatımlara neden olmaktadır.

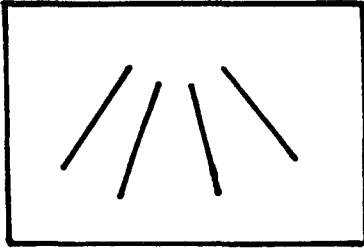
Yüzeyde kütle oluştururken sonsuz sayıda çizgi tipinden yararlanılabılır. Ancak bunların tümü iki tür çizgiye dayanır. Düz çizgi ve eğrik çizgi. Aslında geometrik açıdan bir tek düz çizgi vardır, eğri çizgide yan yana gelmiş birçok düz çizgiden oluşmaktadır. Düz ve eğri çizgilerin görsel düzenlemelerde etkileri farklı farklı olmaktadır. Çizgilerin subjektif etkisi diye adlandırılan insan duygularından uyandırdığı etkiler, onların doğadaki gösteri ve değişimleriyle doğrudan ilgilidir.



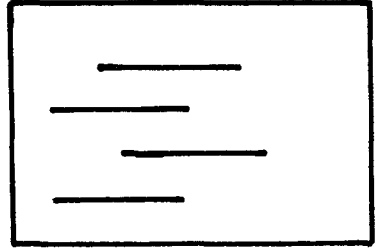
A



B



C



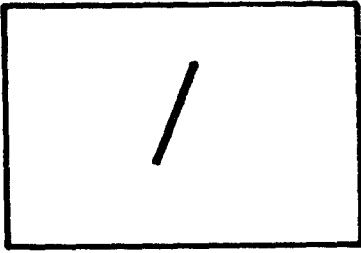
D

(Şekil. 1) (*)

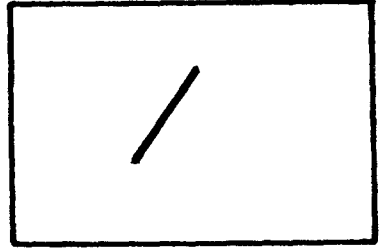
Dik çizgiler (Şekil. 1-A) statik, devingen çizgilerdir. Kuvvet, resmîlik, yükseklik, güç, önem anlamı verir. Düz çizgilere bakan göz hiçbir kırılmaya, iniş çıkışa, dalgalanmaya takılmadığı için bir durgunluk, durulma etkisinde kalır. Doksan derecelik açı ile birleşmiş düz çizgilerde (Şekil. 1-B) statiklik etkisi daha da kuvvetlidir. Dik-eğri çizgiler (Şekil. 1-C) umut ve esin ifade ederler. Ya-

(*) Şekil çizimleri, Nuran Ekmekçi.

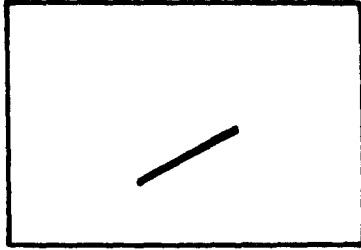
ay çizgiler (Şekil. 1-D) rahatlık, durgunluk, genişlik, açıklık, sakin durma anlamı verir.



A



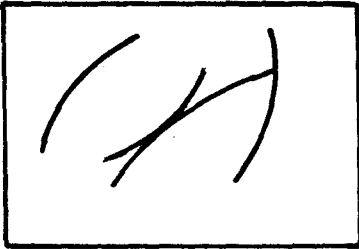
B



C

(Şekil. 2)

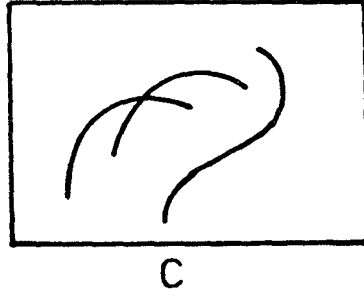
Diyagonal (eğik) çizgiler (Şekil. 2) hareketi etkili kılmada başarılıdırlar, kararsızlık yaratırlar, heyecan ve dikkat çeker.



A

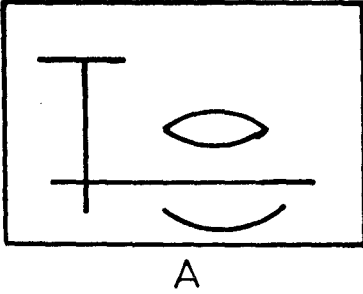


B

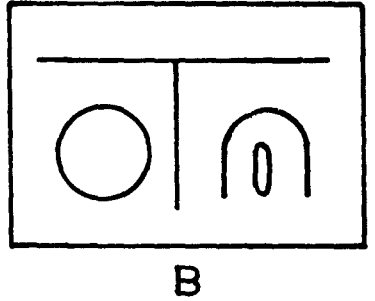


(Şekil. 3)

Eğrik çizgiler, düz çizginin statik etkisine karşılık eğiklik arttıkça dinamizm, hareket duygusu yaratırlar. Eğrik çizgiler uyumlu hareket izlenimini yaratır, güzellik, nezaket, kadınsılık etkisi verir. Kesin eğri çizgiler daha büyük hız ve hareket yaratır. Bir çizgi ne kadar eğilir ve bükülürse, o kadar canlılık ve devingenlik duygusu yaratır. Eğrik çizgiler, yatay ve dikey çizgilerin aksine yer çekimine bir tepkidir. Yer çekiminden kurtulup boşlukta salınırlar. Bu da eğrik çizgilerin görsel düzenlemede etkin kullanımının önemli nedenidir.



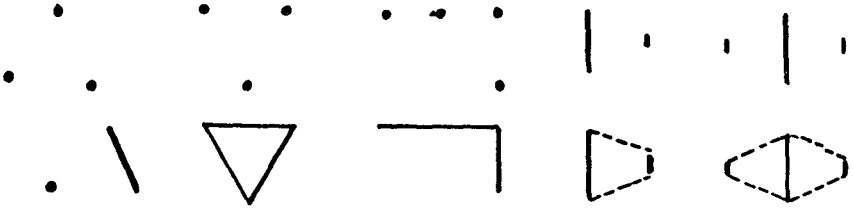
(Şekil. 4)



Eğrik çizgiler, dik çizgilerle birleştiklerinde dik çizginin statiklik duygusunu yumuşatırlar (Şekil. 4-A,B). Bir devingenlik, kıpırdanma duygusu yaratırlar.

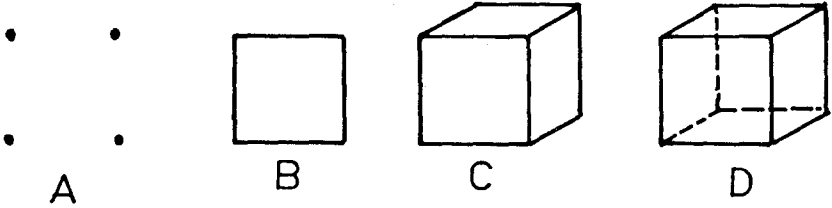
Çizginin Görsel Özelliği

Daha öncede belirtildiği gibi çizginin en önemli görsel özelliği yüzeyde sınırlama yapmasıdır. Diğer bir deyişle yüzey üzerinde kütle ya da somutluk oluşturmasıdır. Çizginin sınırlama yaparak kütle oluşturması görüntüde anlam bütünlüğü sağlamaktadır.



(Şekil. 5)

Şekil. 5'de görülen üstteki şekillerde anlam bütünlüğü alttakilere oranla daha azdır. Altta çizgilerin oluşturduğu şekiller anlamlılığı arttırmaktadır.



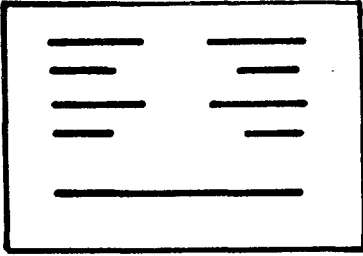
(Şekil. 6)

Şekil. 6-B'de görüldüğü gibi, dört noktayı birleştiren çizgiler kare kütlesini ortaya çıkarıyor. Bu kütleye yine çizgiler yardımı ile (Şekil. 6-C,D) boyutluluk ekleyebiliyoruz.

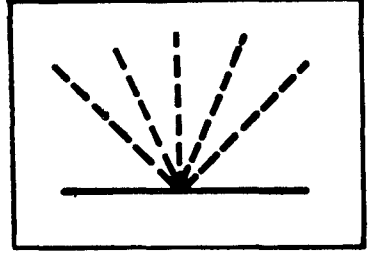
Çizginin diğer görsel özellikleri hareket ve ritm'i kendiliğinden verebilmesidir. Görsel düzenlemede hareket sadece dengeyi oluşturan şekillerle sağlanamaz. Görsel düzenlemede çizgi tek başına hareket kazandırabilir. Çizgiler estetik kurallara uygun düzenlendiğinde ritm kendiliğinden doğar. Düz ve eğri çizgilerin uyumu ritmdir. Bu sabit hareketsiz çizginin özünde vardır.

Yön

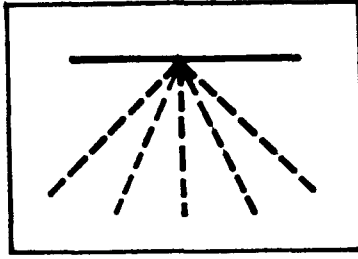
Bütün çizgilerin yatay, dikey ya da eğri bir yönü vardır. Çizginin görsel özelliği değişik yön etkilerini oluşturur. Görsel düzenlemede oluşturulan her yönün kişi üstünde başka ve farklı etkisi vardır. Yatay yönler (Şekil.7-A) yerçekimi ile uyum halindedir yani hareketsizdir. Sessiz, pasif duygu yatay yönlerin anlamlarıdır.



A



B



C

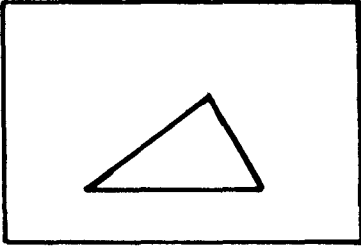
(Şekil. 7)

Dikey yönler (Şekil. 7-B) yerçekiminden yukarıya doğru olan yönler, hayat canlılık, denge ve sertlik duygusunu uyandırır. Yerçekiminin tersine olan yönler (Şekil. 7-C) bitkinlik, cansızlık, ölümlülük duygusu uyandırır.

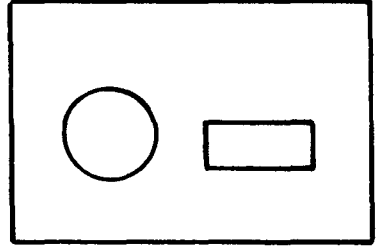
Şekil

Bir görsel öge olarak şekil, yüzeyde sınırlandırma ile ortaya çıkan iki-boyutlu bir kütledir. Şekil çoğunlukla dokusu olan bir somut kütledir. Şekil çizgi ile oluşturulmuş bir alan olabilir (Şekil. 8-A,B) sadece dokudan oluşan bir alanda olabilir (Şekil. 8-C,D).

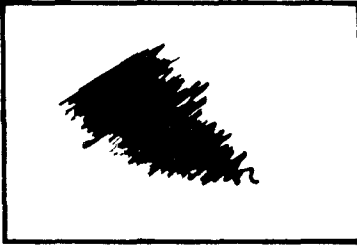
Şekillerin görsel düzenlemede değişebilirlikleri sonsuzdur. Doğadaki şekillerden, geometrik şekillere kadar sınırsız alanlar oluşturabilirler. Bu da görsel düzenlemedeki anlatımı oluşturmada şekillerin artan orandaki önemini gösterir.



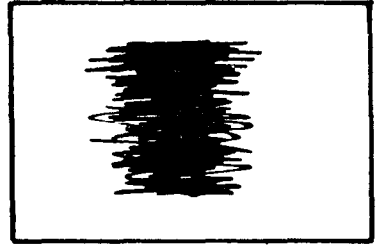
A



B



C

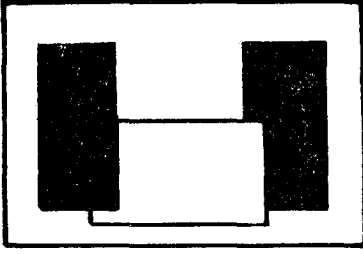


D

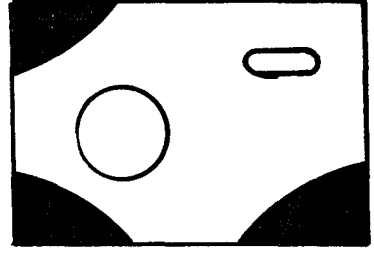
(Şekil. 8)

Şekiller, görsel öğelerin birlikteliğinin ortaya çıkışıdır. Görsel öğelerin oluşturacakları görsel ve duygusal ifade şekiller aracılığı ile yansıtılır. Görsel düzenlemedeki; sertlik, yumuşaklık etkisi, hareketin yönlendirilmesi şekiller kullanılarak çok kolay verilebilir.

Örneğin dik şekillerin kullanıldığı (Şekil. 9-A)'da sert ve erkeksi bir duygu vardır. (Şekil. 9-AB)'de ise eğri çizgilerin oluşturduğu yuvarlak şekillerin kullanılması kadınsı bir duygu uyandırmaktadır.

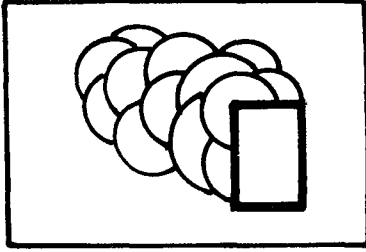


A

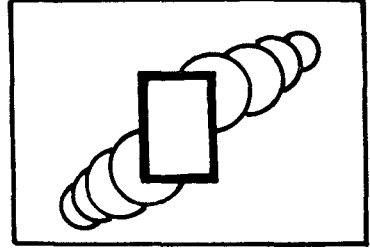


B

(Şekil. 9)



A



B

(Şekil. 10)

Aynı şekil'in değişik uygulamaları düzenlemedeki hareketin oluşmasını farklı etkileyebilmektedir. (Şekil. 10-A)'da dikdörtgen şeklinin sağ alt köşeye sıkıştırılması ve dairesel şekillerin kullanılması ile (Şekil. 10-B)'de aynı dikdörtgen şeklinin ön planda kullanılıp dairesel şekillerin köşegen üzerinde düzenlenmesi iki düzenlemede hareketi farklılaştırmıştır.

Şekiller görsel düzenlemede düşüncenin üretilebilmesine olanak sağlamaktadır. Şekillerle düşünce görsel düzenlemeye dönüşebilmektedir. Başka bir deyişle, şekiller düşüncenin yüzeydeki simgeleridir. Bu simgede görsel düzenlemelerde stilleri ortaya çıkarmaktadır.

Doku

Doğadaki her nesne bir dış yüzeye sahiptir. Ve bu dış yüzeyin; düz, pürüzlü, mat, parlak, yansıtıcı, emici, çizgili, benekli bir

yapısı vardır. Nesnelerin değişik yapılardan oluşan bu dış yüzeylerine doku denilmektedir. Doku, dokunma duygusuyla ilgili olduğu kadar görseldirde. Doku, dokunarak algılandığı gibi görülerekte algılanabilir.

Nesnelerin dokularının görsel düzenlemede önemi ışığı yansıtma ile ilgilidir. Islak, parlak yüzeyler kuru, mat yüzeylere oranla daha fazla ışık yansıtırlar. Dokunun bu yapısal özelliği gözle de kolayca algılanabilir. Işığı yansıtma ve emme özelliği doğrudan dokunun yapısı (ve rengi) ile ilgilidir. Aynı renge sahip olan farklı dokuların ışığı yansıtması farklı olabilmektedir. Benzer renkli mat ve parlak yüzeyler gibi.

Ayrıca görsel düzenlemede, şekil-büyükölük ve rengin birlikteliğinde doku en etkin öğedir. Bu öğeler uygun bir doku ile birliktte olabilirlerse daha anlamlı olabilirler.

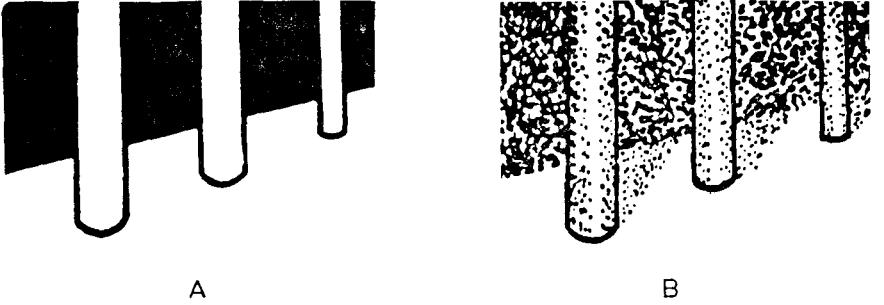
Doğadaki dokunun diğer bir deyişle nesnelerin yüzeylerinin olduğu gibi kullanıldığı film ve fotoğraf sanatındaki görüntü düzenlemelerinde doku farklı bir önem kazanmaktadır. Çünkü resim sanatındaki gibi filmci ve fotoğraf sanatçısının elinde kendi dokusunu yaratacağı fırçası yoktur. Kuşkusuz onlarda doğal dokulara etkide bulunabilirler ama çoğunlukla görsel düzenlemede nesnenin doğal yüzeylerinden yararlanırlar.

Ton

Görsel sanatlarda ışık herşeydir. Işık olmadan görsel sanatlar söz konusu değildir. Görsel düzenlemede ışık yoğunluğu tonla kontrol edilir. Ton bir rengin çeşitleridir. Başka bir deyişle aynı rengin açık-koyu farklılığıdır. Ton, renkte o rengin -grinin- en açık ve en koyu değer farklılığı ya da rengin -grinin- parlaklık aydınlılık değeridir. Siyah-beyaz da ise ton, en açık gri ile en koyu gri arasındaki parlaklık-aydınlılık değeridir. Ton öğesinden iki açıdan önemlidir:

«İlki, nesnelerin maddeleri ve arasındaki uzaklığa göre değişen koyulukları bakımından birbiriyle olan bağlantılar (...) İkincisi aynı ışığın sadece değişik dereceleri gibi görünecek şekilde gölgelerin renkleri ve ışıkların rengi arasındaki tam bir bağlantı kurmak.» (Herbert, R., 1974, s. 41).

Bu tanımdan şu ortaya çıkıyor, sınırlayarak kütleyi ortaya çıkarmadan başka ışıkla kütle belirlenebiliyor. Kalınlaşıp incelen çizgiler nesnenin ışıklılığını verip onu sınırlandırır. Ancak çizgiye karşın daha yumuşak bir sınıflandırma ile ton'la ışıkla da kütle belirlenebilir. Gögeleme ve derinlik esprisinde beraberinde getiren tonlama görsel düzenlemede yumuşak geçişler için önemli bir öğedir.



(Şekil. 11)

Şekil. 11'de görüldüğü gibi tonlama görüntüsel düzenlemede etkin bir öğe. Siyah ve beyazın etkin olduğu (Şekil. 11-A) düzenlemede anlam belirginleştirmesi sertleşir (kesinleşir) anlatım dinamiklik, sertlik, canlılık, kesinlik duygusu yaratır. Şekil. 11-B'de tonlamanın kullanılması aydınlık ve karanlık alanlarda dikkatin dağılmasını sağlar. Böylece kesinlik azaltılır, belirsizlik, anlaşılma- zlık, yumuşaklık ve rahatlık duygusu yaratılır.

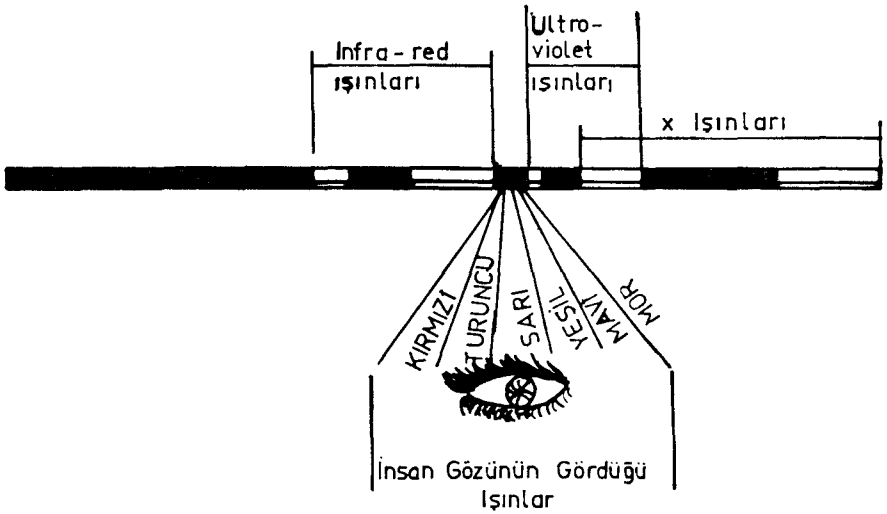


(Şekil. 12)

Ayrıca (Şekil. 12-A) da görüldüğü gibi tonlamanın sert kullanılması düzenlemede kütleyi şekil-büyüklik olarak daha fazla belirginleştirmektedir. Oysa (Şekil. 12-B) de görüldüğü gibi kütlenin düzenlemede tonlamayla belirginleştirilmesi, kütlenin şekil-büyüklik olarak etkisini azaltmaktadır.

Renk

Rengin doğadaki kaynağı güneştir. Bilinen tüm renkler beyaz ışığın parçalanmasından oluşur. Güneş ışığı bir prizmadan geçirilerek beyaz perdeye düşürülürse, kırmızı-turuncu sarı-yeşil-mavimor renkler sıra ile görülür. Renk, ses gibi titreşim özelliği olan bir öğedir. Her renk bir müzik tonunu andırır. Ve müzik notası gibi sıralanabilir. Kırmızı en küçük dalga boyundaki renk bir başta, mor en uzun dalga boyundaki renk diğer baştadır. Bunlar insan gözünün görebildiği renklerdir.

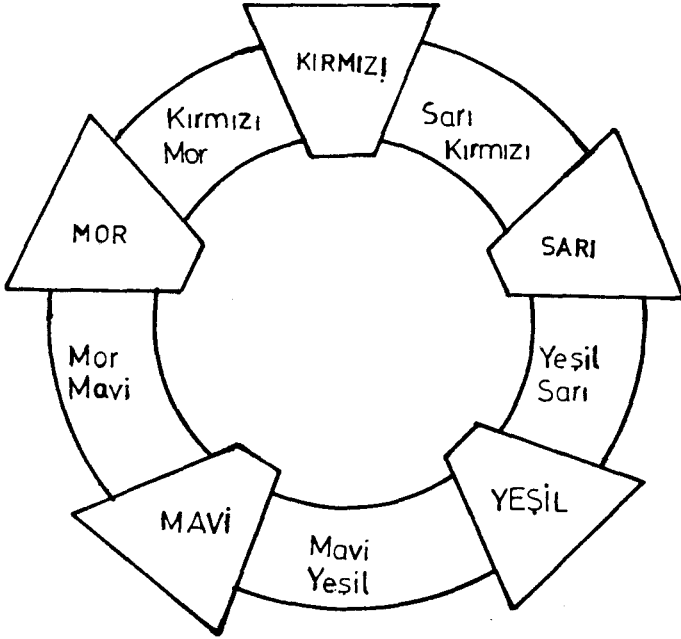


(Şekil. 13) İnsan Gözünün Görebildiği Renkler

Yani gün ışığı bu renklerle yüklüdür. İnsan gözünün gördüğü bu renk dizisinde sarı, kırmızı, mavi üç temel rengi oluşturur.

Bir yüzey üzerine düşen ışık dalgaları, o nesnenin taşıdığı özelliğe göre nesne tarafından emilir ve yansıtılır. Doğadaki nes-

nelerin bize rengini tanıtan bu yansımadır. Yani renk doğadaki nesnelerin üzerindeki ışıktır.



(Şekil. 14) Renk Çarkı

Sıcak ve Soğuk Renkler

Ateşe yakın renkler kırmızı, turuncu, sarı sıcak renkler sönen ateşi simgeleyen yeşil, mavi, mor ise soğuk renkler olarak görülmektedir.

Sıcak renklerin anası **kırmızı**'dır. Kırmızı renk tehlike, aşk, hareket, canlılık, kan duygusu uyandırır. **Turuncu**, kırmızıdan sonra ateşe en yakın renktir. Kırmızı kadar dinamik değildir. Güneşi, rahatlığı gün batışı, sonbahar duygusu uyandırır. **Sarı**, sıcak renklerin sonuncusudur. Parlak bir renk olduğundan aydınlık etkisi verir. Sevinç uyandıran bir renktir. Hafif yeşile kayan sarı rahatlık etkisi verir.

Ateşe uzak olan soğuk renklerin ilki **yeşil**'dir. Görsel düzenlemede diğer renklerle zıtlık yaratması açısından oldukça önemlidir. Çoğunlukla, düzenlemelerde arka plan rengidir. Yeşil izleyende açıklık, ferahlık, dinlendiricilik duygusu uyandırır. Ayrıca

yeşil mistik bir renktir, İslamda ana renk olduğu gibi Hristiyanlıkta da ölmezliğin simgesidir. Soğuk renklerin içinde yeşil sığağa en yakın olandır. Ona bu sıcaklığı içindeki sarı, turuncu renkler verir. Kırmızı ile birlikte kullanıldığında iyice ısınır.

Mavi, soğuk renklerin simgesidir. İçinde hiç yabancı renk yoktur. Rahatlık ve mutluluk duygusu verir. Sınırsızlığın ve sonsuzluğun simgesidir. Sıcak renklere zıtlık oluşturur.

Mor, renk çarkında yeri zor belirlenmektedir. Kırmızı ve mavinin etkinliği, bu rengin etkisini farklılaştırmaktadır. Kırmızının etkin olduğu kırmızı-mor aşk, hiddet, öfke duygusu mavinin etkin olduğu mavi-mor ise deprasyon, çekilme, gizem duygusu uyandırmaktadır. Genelde mor renk içe kapanış keder, melankoli etkisi uyandırmaktadır.

Renklerin görsel düzenlemelerde tek başlarına etki yaratmaları güçtür. Bir rengin gerçek değerini anlamak, yanına getirdiğimiz ikinci bir renkle gerçekleşebilir. Renkler yan yana gelirken aralarındaki görsel farklar ortaya çıkabilir. Ancak, diğer görsel öğeler kullanılarak düzenlemede rengin uyumu sağlanır. Renk diğer görsel öğelere eklendiğinde anlam kazanır. Çizgi bize kütleli yüzeyde sınırlandırır, kütleli somutlaştırır. Tonlama da buna mekan boyutu kazandırır. Renkte bunlara eklendiğinde görsel düzenlemenin gerçeğe uygunluğu kuvvetlenir. Renk görsel öğeler arasında uyumu ve zıtlığı yaratmada en etkin öğelerden biridir.

BÖLÜM II

GÖRSEL ÖGELERİN GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİNDE

BİRLEŞİMİ (KAYNAŞIMI)

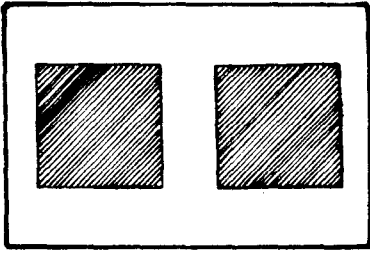
Görsel öğeler, görüntü düzenlemelerinde ya da görsel sanatlarda üç şekilde birbiriyle ilişki içindedir. Yineleme, uyum, zıtlık (uyumsuzluk). Aslında şekiller, müzik, şiir, edebiyat ve bale de ortaya çıkanlarla özdeştir. Tüm bu düzenlemeler aynı etkiyi, karakteri ve özelliği gösterirler. Görsel öğeler arasındaki farklılık; uzay, şekil ve renk farklılıklarıdır.

Görsel düzenleme kurallarında, öğelerin birleşilip (kaynaşıp) istenilen görüntü düzenleme etkilerine ulaşması için ilişkilerinde

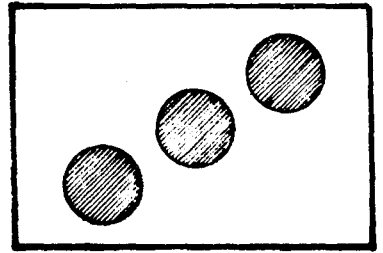
belli kurallar vardır. Görsel öğeler üç şekilde birlik halinde olabilirler: Birbirleriyle özdeş halinde olmaları **yineleme**, benzer öğelerin bir araya gelmesi **uyum** ve farklı öğelerin bir araya gelmesi ise **uyumsuzluk** (zıtlık).

Yineleme

Görüntü düzenlemesinde yineleme tek boyutla ilgilidir. Oda uzaydır. Aralarında sadece uzaysal fark olan aynı öğenin bir araya gelmesidir. Yani öğelerin sadece yüzeyde aldıkları yer farklıdır. Çoğunlukla aralarındaki uzaysal farklılıkta eşittir. Tıpkı müzikteki notalar gibi.



A



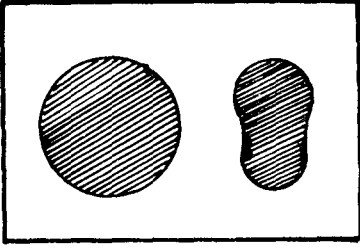
B

(Şekil. 15)

Şekil. 15 de görülen düzenlemelerde görsel öğeler yineleme durumundadır. Şekil, büyüklük, ton, doku ve renk açısından yineleme söz konusudur.

Uyum

Uyum, bir ya da birden fazla yönden benzer öğenin birleşmesidir. Üç noktadaki karakterlerin ortalama farklılıklarıdır. Orta gri, siyah ve beyaz'ın iki uç karakterin uyumudur. Genel olarak uyum anlamlı bir bütünlük oluşturmak için birbiriyle ilgili görsel öğelerin bir araya gelmesiyle oluşur. Görsel öğelerle uyum yaratmada, öğelerin psikolojik etkileri ve verilmek istenilen anlam çok önemlidir. Görsel öğelerin şekil, doku, renk gibi bir ya da birden fazla niteliğinin benzediği zaman uyum söz konusudur.



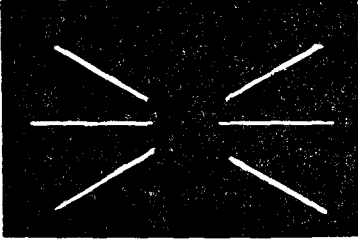
A



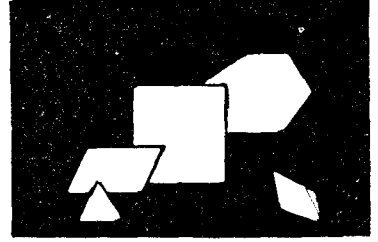
B

(Şekil. 16)

Şekil. 16-A da dört boyutlu uyum söz konusudur. Çizgi, şekil, ton, ve büyüklük öğeleri açısından düzenleme uyum halindedir. Şekil. 16-B de ise çizgi ve şekil açısından uyum söz konusudur.



YÖN



ŞEKİL



ÇİZGİ



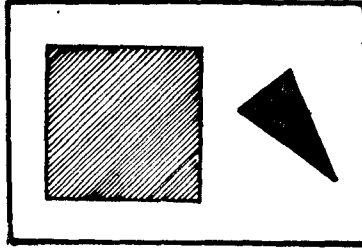
ŞEKİL

(Şekil. 17) Benzer Görsel Öğelerin Uyumu

Zıtlık (Uyumsuzluk)

Zıtlık görsel öğelerin her boyutu için geçerlidir. Ancak çoğunlukla şekil, büyüklük, ton ve renk öğeleri arasında zıtlık oluşur. Zıtlık görsel öğelerin birlikte olmamasıdır. Görsel düzenlemedeki öğeler arasındaki zıtlık doğadan yansır. Sıcak, soğuk, ince-kalın, uzun-kısa, düz-pürüzlü, açık renk-koyu renk, geniş-dar v.b. Görsel öğelerin zıtlık oluşturarak düzenlenmesi, uyum ve yineleme kadar görüntü de birlik, ritm ve denge oluşturmakta önemlidir. Zıtlık çoğu zaman düzenlemedeki tek düzeliği yok eder.

Görüntüsel düzenlemede öğeleri zıtlık yaratacak şekilde kullanmak bir anlamda kaçınılmazdır. Beyaz kağıdın üstüne siyah kalemle çizgi çizmek en basit anlamda görüntüsel bir zıtlıktır. Zıtlığın ne kadar olacağı da önemli bir sorundur. Görüntüsel düzenlemede zıtlık düzenlemenin amacına bağlıdır. Fazla kullanıldığı an anlatımı uyum ve denge bozulabilir.

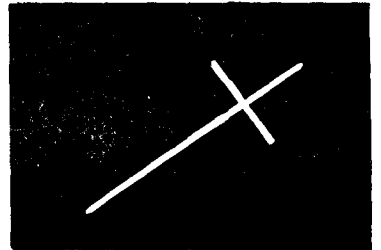


(Şekil. 18)

Şekil. 18-A'da görüntüsel öğeler şekil, büyüklük, ve ton açısından zıtlık halindedir. Şekil. 19'da ise diğer görsel öğelerin oluşturdukları zıtlıklar görülmektedir.



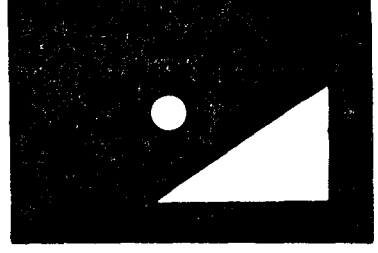
ÇİZGİ



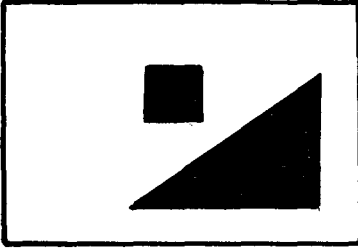
YÖN



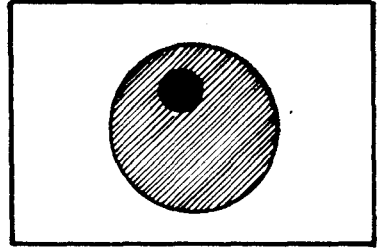
ÇİZGİ _ YÖN



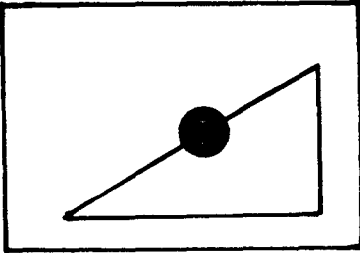
ŞEKİL _ BÜYÜKLÜK



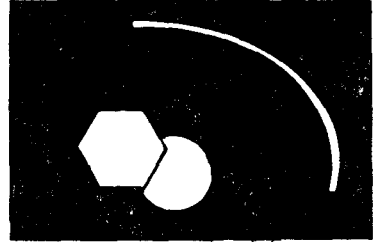
ŞEKİL _ TON



DOKU _ TON



ŞEKİL _ TON _ BÜYÜKLÜK



ÇİZGİ _ ŞEKİL _ BÜYÜKLÜK

(Şekil. 19)

Yararlanılan Kaynaklar

Bigalı, Şeref. **Resim Sanatı**, Yayıncılık Matbaası, İstanbul, 1976.

Graves, Maitland. **The Art of Color and Design**, Second Edition,

Mc Graw-Hill Book Company, Newyork, 1951.

Gnade, Michael. **Square Composition**, Hasselbald, Göteborg, 1976.

- . **Photographic Vision**, Hasselbald, Göteborg, 1980.
- Millerson, Gerald. **The Tecnique Of Television Production**, Ninth Edition, Focal Press, London, 1972. (“Picture Composition” bölümü)
- Masscelli, V. Joseph. **The Five C’s Of Cinematography**, Seventh Edition, Cine-Grafic Publication, Hollywood, 1977. (“Composition” bölümü)
- Read, Herbert. **Sanatın Anlamı** (Çev. Güner İnal-Nuşin Aşgari)
İkinci Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1974.
(I. Bölüm)
- Sarıoğlu, Güner. **Televizyon Program Yapımı ve Yönetimi**, SBF Yayını, Ankara, 1976. (“Görüntü Düzenleme” bölümü)

REKLAMCILIK AMAÇLARI (*)

Darrel Blaine LUCAS (Psikolog)
Steuart Henderson Britt (Psikolog)

Çeviren:
Ass. Esra HEPER

Bir reklamın amacı-basım ya da yayın yoluyla bir mal ya da hizmetle ilgili bir izlenim yaratmak veya da satış sağlamaktır. Ancak bir dizi koşullar için etkin olan reklam bir diğeri için etkin reklam olmayabilir.

Ürün (mal) veya hizmet, pazar ve durum değıştikçe reklam da değışebilir ve değışecektir.

Bir değışkenin okuyucu ile ilgisi vardır. Genel olarak bir reklamın okunması, duyulması veya görülmesi önemlidir. Çünkü iş yapması için tek şansı budur. Ancak yüksek okuyucu oranı zorunlu olarak en önemli düşüntü değildir.

Örneğin aynı türden bir ürüne karşıt olarak reklamı yapılan iyi bilinen başka birini düşünün. Eski ürün yılların reklamından ve tüketicinin ürünle ilgili bilgisinden yararlanmaktadır. Bir "fildişi sabunu" reklamı yalnızca ("Fildişi, Saftır")ı hatırlatır ve bütü-

(*) Darrel Blaine Lucas and Steuart Henderson Britt. "Advertising objectives". *Consumer Behavior and the Behavioral Sciences*. John Wiley and Sons, Inc. New York, 1966, s. 465-467.

nüyle yeni bir sabunun gereksinmesi olan aynı okuyuculuk “derinliğini” taşımayabilir.

Bu demektir ki başarılı bir reklam etkilemesi gereken kişiler tarafından yalnızca görülmeli, okunmalı, duyulmalı değil, aynı zamanda **bu kişiler reklamın öne sürdüğü savların önemli, seçkin, hoş giden, inanılır, ilginç anlaşır.. vesair** olmasını düşünmelidirler. En azından, tam olarak ölçülmesi zor olmakla birlikte bir reklam savlarıyla ilgili olarak insanların görüşlerine önem vermeliyiz. Örneğin tüketiciler inandırıcı olduğunu düşünmeseler de bir reklam savının inandırıcı olması olasıdır.

Tüm reklamların amaçları olduğuna göre test yöntemleri de olağan olarak psikolojik ölçütlerdir.

Psikolojik amaçların daha önemli kategorilerinden bazıları **ilk ilgi çekiş, algılama, sürekli uygun dikkat ya da ilgi, okuyup anlama, duygu, coşku, motivasyon, inanç, karar, düş gücü, çağrışım, anımsatma ve tanımaya** içerir. Bunlar uygun yanıtlara yol açacak ya da satınalma işlemi kolaylaştıracak koşulları yaratacak psikolojik öğelerden bazılarıdır.

Bu psikolojik kavramlar yalnızca bir tek testle anlaşılacak kadar karmaşık ve birbirleriyle iç ilişki işlevlerdir. Her psikolojik işlevi en birincil ve vazgeçilmez oranına kadar indirmekle hem reklam yazarı, hem de araştırmacı kazançlı çıkacaktır. Aşağıdaki bölümcelerin (paragrafların) amacı kısa ancak somut olarak her psikolojik etkenin özünü göstermektir.

İlk ilgi çekiş büyük ölçüde bir metin araştırmasına konu olmuştur. Basitçe belirtilen problemin kaç kişinin reklam mesajını gördüğünü ve duyduğunu ortaya çıkartmak olduğudur.

Dikkat tümüyle psikolojik bir işlem ile ilgilidir. Ve tek başına hiç bir fırsat dikkat oluşumunun tümünü anlamaya yeterli değildir. Bir çok dikkat testlerinin diğer psikolojik işlevlerle de ilgisi vardır. İlk dikkati sağlayan bir mesaj ilgi, güdüleme ve anımsatma vs. konusunda bir üstünlük sağlayabilir de, sağlamayabilir de. Yalnız herhangi bir işlevde etkinlik diğerlerinde de etkinlik sağlamaya katkıda bulunabilir... ya da bir alanda etkinsizlik diğer bir alandaki etkinliği azaltabilir.

Reklam uyarıcısının algılanması genellikle dikkat ile aynı anda olur. Algılama, uyarıcıdan haberdar olunması ve onun tanın-

ması ile ilgilidir. Ancak uyarıcının tam anlamı değil duygusal niteliklerinin tanınmasıdır.

Reklam ve diğer iletişim biçimlerinin en büyük sorunlarından biri de mesajın mesaja biçimi veren kişinin istediği şekilde algılanmasını sağlayacak biçimde sunulmasıdır. Dikkat testleri çoğunlukla öyle biçimlendirilir ki bunlar dikkatten daha iyi bir algılama ölçütü getirirler.

İlginin mekanik bir dikkat işleminden daha fazla şey anlatmasına karşın reklam metnindeki **ilgi** çoğunlukla sürekli uygun dikkat ile yansıtılır. İlgili düşünceler olduğu kadar duygularla da ilgilidir ve yoğunluk olarak büyük değişiklikler gösterebilir.

Bazı reklam durumları iletiyi (mesajı) yönlendirmek ve satış motivasyonu sağlamak için büyük ölçüde, sürekli dikkat ve yüksek ölçüde, ilgiyi gerektirir. Bu durumda metin araştırma yöntemleri ilgi derecesini saptayacak ve yüksek bir ilgi düzeyi oluşturacak olan reklam alıcı kitlesinin yüzdesini oranlayacak şekilde düzenlenmelidir.

Reklam iletilerinin (mesajlarının) **okunup anlaşılabilirliği** onların anlaşılıp anlaşılmadıkları ile ilgilidir: bunu ölçmek davranış ve güdüleri ölçmekten çok daha kolaydır. Buradaki zıtlık bir insanın ne kadar hızlı yürüdüğünü ölçmek ile o kişinin normal olarak ne kadar hızlı yürüdüğünü ölçmekteki zıtlık gibidir, aşağı yukarı. Anlama derecesini saptamadaki sorun reklamcının iletmek istediğinin ilk anda açık seçik elde edilmesidir.

Duygular ve duygusal karşılıkları tanımlamak zordur. İnsanlar kendilerini memnun, kayıtsız, kederli vesaire hissederler. Duygular ne denli yoğunlaştırılırsa görgü (ya da deneyim) odenli duygusallaşır.

“Güdüleme” (Motivasyon) davranışlar, istekler, arzular, emeller, korkular, endişeler vesairenin bir bileşimidir.

İnanç, niyet ve kararın tümü reklama uygun yanıt alınması ile ilgilidir. Bunlar başkaları tarafından direkt olarak gözlemlenemeyen sübjektif öğelerdir. Ancak yine de reklam yapılan kitle tüm bu faktörlere uygun karşılık veripde diğer taraftan karşıt firmaların ürünlerini alabilir. Ya tanımlama hatalıdır, ya araştırma çok yüzeyseldir. Ya da bunların her ikisi de vardır.

Düş gücü tüm deneyimleri sınıflandıracak ve anımsayacak ortam hazırlar. Düş gücü nesnelere (objelerin), olayların, niteliklerin, ilişkilerin ve bedensel deneyimlerin düşünsel kavramlarını içerir. Beden gerginlikleri ve davranışın yanı sıra çeşitli duygular da bununla ilgili olabilir. Ve imajlar görülünce, duyulunca, söyleyince anımsanan sözcüklerde olduğu gibi simgeseldir.

Çağrışım tüm bellek etkinlikleriyle ilgilidir. Geçmiş deneyimlerin anımsanması çağrışımı gerekli kılar. Daha önceki bir durumun gözden geçirilmesi için bir çaba harcandığında, bize yardımcı olması için ilişkili öğeleri ararız. Ürün ve marka arasındaki ilişki tipik bir pazarlama örneğidir.

Marka, ürün ve reklamı yapılan düşüncelerin bellekte bilinçli olarak yer alması satınalma durumuna anımsama ve tanıma biçiminde girer. Reklamı yapılan düşüncelerin saf olarak **anımsanması**, insanların anımsatılmak istedikleri şeyleri anımsamaları için kullanılan belirtilerin yardımcı olmadan bu düşünceleri alıkoymaları ve yeniden kurmaları halinde gerçekleşebilir. Metin-araştırma testleri ki bunlar satınalma durumları için yalnızca saf anımsamayı gerektirir. Daha da genel olarak satınalma eylemi bir takım belirtiler sağlar ve daha çok yardım görmüş bir anımsama işlemi olur. Tüketici, gereksinmesini en iyi karşılayacak marka ve ürünü anımsamak ister. Tanıma daha da az bir akıl çabayı gerektirir. Çünkü burada gerekli olan yalnızca ürün ya da düşünceyi bulmak ve saptamaktır.

ENDÜSTRİYEL REKLAMCILIK

Ass. Ergun TUNÇKAN

Çağımız, makina çağı. Sosyal ve Ekonomik gelişmelerde insan ve makina ilişkilerinin en grift hale geldiği çağ. Bu çağda, makina yapan ve makinanın zekası olan insan, otomasyon sonucunda yer yer onun terkedilmez bir parçası oldu. Diyebiliriz ki; teknik bilgi ve endüstri ile beraber gelişen makina, üretimin 4 ana faktörüne yeni anlamlar getirmiştir. Sermaye en değerli şeklini makina da bulmuş, emek makina ile devleşmiş, tabiat fabrikalar halinde makinalaşmış ve hatta organizasyon birçok yerlerde makinasız yapılamaz olmuştur. Makina; üretimi, kaliteyi, prodüktiviteyi, randımanı arttıran, ekonomik hayata hareket ve canlılık katan endüstrinin temelini oluşturur (1).

Endüstriyel çağın gelişmesi, fabrikaların da artması sonucunu doğuruyordu. El sanatları giderek önemini yitirirken, fabrikasyon ve seri üretim ise önem kazanıyordu. Makina endüstrisine elektrik gücünün de girmesiyle süratle büyüyen üretim ile birlikte teknolojik gelişme ve yayılma tüm hızı ile sürmektedir (2).

-
- (1) Aksoy, Reşat: Niçin Endüstri, **Prodüktivite Dergisi**, MPM, yay. 1967. sayı 1-2 s. 15.
 - (2) Çevik, Savaş: **İs. Sanayi Odası Dergisi**, Sanat ve Endüstri, 15.11.1977 no. 141. s. 15.

Fabrikasyonun yoğunlaşması, hızlı bir makinalaşma ile endüstri ürünlerinin çoğalması ve kitlelere ulaştırılması ambalaj sanayiini doğururken, firmalar arası rekabetin de hızlandığı görülmüştür. Bunun doğal sonucu olarak da reklam olgusu ön plana çıkmaktadır.

Günümüz endüstrisi bugünün modern insanın ihtiyaç duyduğu besininden, taşıtına; giyiminden, aydınlığına (enerji) dek tüm materyellerin karşılanmasına kadar birçok aşamalardan geçmiştir (3).

Son zamanlarda iletişim araçlarının yaygınlaşması sonucu Reklam Grafiği de bir sanat dalı olarak gelişmiştir. Bugün artık her yerde, endüstri ile birlikte sanatı da görüyoruz. Kurulan yeni sanayi dalları, firmalar öncelikle tanıtıcı nitelikte ki simgelerini, amlemlerini ortaya koymaya çalışmakta ve özellikle ticaret sergileri ve fuarlar yoluyla da reklam yapma zorunluluğunu duymaktadırlar. Bu nedenle çağımız bir “Endüstri Çağı” özelliğini gösterirken “Reklam Çağı” özelliğini de beraberinde getirmektedir (4).

Bu kısa girişten sonra endüstri ve endüstrileşme kavramlarını açıklamağa çalışalım:

“Endüstri; genellikle büyük işletmelerde, makinalar kullanılarak mekanik ve kimyevi usullerle bir takım maddelerden yeni mamuller meydana getirilmesi” demektir (5).

Endüstri işletmeleri faaliyet dallarına göre çeşitli gruplara ayrılmaktadırlar. Madenler ve petrol çıkarılması ile uğraşan endüstriler, montaj endüstrileri, termik ve hidroelektrik santralleri ile enerji üreten endüstri işletmeleri gibi (6).

Günümüzde Endüstrilerin oluş ve gelişmeleri için tabii bilimler ve matematik biliminden faydalanılarak, sürekli araştırma yapılmaktadır (7).

18. yüzyılda James Watt'ın buhar makinasını bulmasıyla başlayan ve “I.Endüstri Devrimi” adı verilen olaydan sonra insan ile

(3) Çetin Vefa, Endüstri İşletmeciliği, Sevinç Mat. Ankara, 1976. s. 2.

(4) Çevikavaş; a.g.k., s. 15.

(5) Keskinoğlu Suat; Endüstri İşletme Ekonomisi Bilgisi, İst. 1957. s. 5.

(6) a.g.k., s. 15.

(7) Erlaçın Şükrü; Endüstri İşletme Ekonomisi, İzmir İ.T.İ.A. Yay. No. 51, 1966., s. 3.

kullandığı üretim araçları arasındaki ilişkilerin değişimi büyük bir sıçrama göstermiştir. Daha sonraları ise bu değişim sonucu gelişmiş ülkeler, gelişmekte olan ülkeler, geri kalmış ülkeler olgusu ortaya çıkmıştır. Ayrıca I.Endüstri Devrimi, (Usta-Kalfa-Çıracak ilişkileri) yani “Zanaat” tipindeki üretim, fabrika tipi “Kitle Üretimine” dönüşmüştür. Bu dönüşümde yıkılan zanaat tipi üretimin usta ve kalfaları, kitle üretimini vasıflı işgücünü oluşturmuşlardır (8).

2. Dünya savaşı sırasında ihtiyaçların hızla giderilmesi gereğinin ortaya çıkması, II.Endüstri Devrimi diye adlandırılan “bilgi işlem ve otomasyon” çağına girilmiştir (9).

Endüstrileşme ise anorganik maddelerin kullanımını (örneğin, Sun-î gübre) yalnız su, rüzgar ve hayvan gücü ile değil, motor kuvveti ve otomasyon sayesinde kalkınmayı gerçekleştirmesi bakımından önemli bir olaydır. Diğer bir deyişle, endüstrileşme Milli geliri milli gelirin yükselmesi ise halkın satınalma gücünü artırır (10) Nihayet üretimdeki kalite artışı rekabeti, rekabet te günümüzde önemli bir yer tutan reklam olgusunu doğurur.

A— TÜKETİM ve ENDÜSTRİ PİYASALARI

Piyasaya sürülen endüstri mamullerini, tüketim ve endüstri malları olarak sınıflamak mümkündür. Bazı mamuller tüketiciyle beraber, endüstri işletmelerinin ihtiyaçlarını da karşılamaktadır. Buna karşın, tüketicinin talebini karşılayan mamuller ile endüstri ve ticaret işletmelerinde kullanılmak üzere satın alınan mamullerin piyasaları birçok yönden değişik özelliklere sahiptir.

Önce tüketim ve endüstri mallarının tanımlarını yapalım. **Tüketim malları**, yalnız en son tüketiciler tarafından kullanılmak üzere üretilirler. Tüketim malları, imalatçıdan çıkarken tamamlanmış haldedirler ve genellikle başka bir işlemi gerektirmezler (11). **Endüstriyel mallar**, genellikle tüketici ailelere değil, endüstriye satılan mallar olarak düşünülür. Bunlar, tekrar satışlarının

(8) Evren Ramazan; *Endüstrileşmenin Dünü Bugünü ve Yarını*, 2. Ulusal İşl. Kong. A.İ.T.İ.A. Yay. 1980., s. 428.

(9) a.g.k., s. 425.

(10) Keskinoğlu Suat; *Endüstri İşletme Ekonomisi Bilgisi*, İst. 1957, s. 7.

(11) Tenekecioğlu, Birol; *Pazarlama, Endüstri ve Tüketim Malları Pazarlaması* arasındaki Temel Farklar, Eskişehir İ.T.İ.A. Yay. No: 59/28., s. 34.

yapılmasından çok, mal ve hizmetlerin üretimi ile işletmeğe ilişkin konularda kullanılmak üzere satın alınırlar. Endüstriyel mal kavramı, malların fiziksel özelliklerinden çok müşteri ve malların kullanımına bağlıdır (12).

Tüketim ve Endüstri mallarının tanımına kısaca değindikten sonra bu malların piyasalarını açıklamaya çalışalım.

a) Tüketim Malları Piyasası

Türkiye'deki endüstrileşme, tüketim malları üretim sanayii ile başlamış ve önemli ölçüde gelişmiştir. Günümüzde tüketim mallarımız yurt ihtiyacını karşıladığı gibi, ihraç da edilmektedir. Mamul tüketim malları piyasasının başlıca özelliklerini şöyle sıralayabiliriz (13).

- 1- Tüketim malları piyasasının alanı tüm yurdu kapsar.
- 2- Tüketim mallarının çoğu siparişi olmaksızın üretilir.
- 3- Tüketiciler genellikle satın alma işlerinde bilgi ve tecrübeye sahip olmadıklarından, satıcıların etkisi altında kalabilirler.
- 4- Tüketim malları çok sayıda ve büyük miktarlarda piyasaya sürülürler. Bunun sonucu olarak, tüketim mallarının pazarlama masrafları azdır.

b) Endüstri Malları Piyasası,

Endüstride kullanılan motor, makina, pres, teknik cihaz ve aletler gibi üretim araçları ile imalatın muhtelif safhalarında yer alan yarı mamul ve diğer malzemenin piyasası, tüketim malları piyasasından farklı olup, başlıca özellikleri şunlardır (14).

- 1- Endüstri malları için talep, ekonomik duruma göre büyük değişiklik gösterir. Ekonomik şartlar elverişli olduğunda, üretim araçları yenilenebilir ve imalat arttırılabilir. Aksi halde ise, genellikle mevcut makina ve tesisatla faaliyetlere devam edilir.

(12) Tenekecioglu, Birol; Endüstride Kullanılan Malların Pazarlaması, E.İ.T.İ.A. Dergisi, Cilt III Sayı 1, Ocak 1967., s. 109.

(13) Gürenal, Nihat; Endüstri ve Marketing, İstanbul Reklam Yay. No: 5., s. 15.

(14) a.g.k., s. 17.

- 2- Endüstri malları piyasasındaki alıcılar adet itibariyle sınırlıdır. Belirli bir bölge veya bölgeleri kapsamına rağmen, endüstri piyasasındaki iş hacmi büyüktür.
- 3- Endüstride kullanılacak malların alıcıları genellikle satın alma konusunda gereken bilgi ve tecrübeye sahiptirler. Mallar benzerleri ile karşılaştırıldıktan sonra satın alma kararı verilir.
- 4- Birçok endüstri malları; özellikle standart alet, yarı mamul ve yedek parçaları muhtemel talebi karşılamak için imal edebilirse de, büyük makina ve tesisat sipariş üzerine yapılır.
- 5- Endüstri için piyasaya sürülen makina, tesisat ve teknik cihazlar, genellikle uzun süre kullanılırlar.
- 6- Endüstri malları piyasasında teknik bilgilerin önemi büyüktür. Birçok endüstri mallarının satışı ve satın alınışında teknik bilgilere, hatta ihtisasa ihtiyacımız vardır.

c) Her iki tür Piyasada satınalma davranışları:

Endüstriyel pazarlardaki alışverişlerde malın performansı ön planda gelmektedir. Bir endüstriyel malın, diğerlerine tercih edilmesini şu objektif esaslara bağlayabiliriz: Spesifikasyon veya standartlara uygunluğu, işletme masrafları, tamir edilebilme kolaylığı, ekonomiklik, portatiflik, yenileme, emniyet, çabuk teslim, kredi alış imkanları, teknik ve tamir servislerinin varlığı ve ticari ilişkilerin olumluluğu gibi **mantiki özellikler** sayılabilir. Endüstriyel pazarlarda, tüketim pazarlarına nazaran çok daha fazla objektif esasların hakim olduğu kabul edilmektedir (15).

Tüketim malları piyasasında ise bir mal ambalajının çekiciliği sayesinde alıcı bulabilir. Bu piyasada tüketicinin sübjektif davranışları ağırlıktadır. Tüketici, malı, kişisel zevk, görüş ve kapris ile seçer. üreticiler ise muhtemel alıcıları ile doğrudan doğruya ilişki kuramazlar. Mallarını, birçok satıcı aracılığı ile satarlar. Özetle tüketicinin satınalma davranışları hissi özellikler taşımaktadır (16).

(15) Aşıcı, Ömer; *Endüstriyel Pazarlama*. Ege Üni. Yay. No: 64/54 İzmir, 1976., s. 16.

(16) Kalkış, Yıldırım; *Pazarlama, Satış, Satıcılık*, Arpaz Mat. İstanbul, 1977, s.40-41

B— ENDÜSTRİ TOPLUMUNUN ÖZELLİKLERİ ve TÜRKİYE’de ENDÜSTRİNİN DURUMU.

Endüstrileşme yolunda çaba gösteren tüm ilkelerin ana hedefi hayat standartını hızla yükseltmektedir. Günümüzde sanayileşme tüm dünyayı etkilemiş ve hemen her ülkede tarımsal ve ticari karakterli toplumdaki, endüstri toplum tipine doğru geçişin içinde bulunuyoruz.

Sanayileşen toplumların en önemli sorunu “nitelikli işgücü yaratma” olgusudur. Diğer taraftan sanayi toplumlarında- ilim ve teknik- statik unsurlar değildir. Üretilen mal ve üretim metodlarındaki sürekli ve hızlı değişme sonucunda işgücünün eğitimi zorunlu hale gelmektedir. Bu nedenle fen ilimleri, mühendislik, tıp ve yöneticilik eğitimine öncelik vermektedir, sanayi toplumu. Ayrıca endüstri sistemi; gece çalışma ve tatil-dini günlerde çalışmak gibi özellikleri de beraberinde getirmiştir. Sanayileşmenin temelini oluşturan ilim ve teknik, uluslararası bir dil kullanmakta ve teknolojik yeniliklere de açık durmaktadır (17).

Aslında gelişmekte olan bir ekonomik ve sosyal yapı ile, bir endüstri toplumunun çalışma ekonomisi ve endüstri ilişkilerinden doğan sorunları çok önemli nitelik farkları göstermektedir. Günümüzde endüstri ülkeleri iklim, dil, kültürel gelenekler, siyasal yapı bakımından önemli farklar taşısa bile, endüstri toplumlarının bazı ortak karakteristiklerini nbulunduğu da gerçektir. Bu toplumların ortak yönlerini şöyle belirleyebiliriz (18).

a— İstihdam Yapısı:

Bu ülkelerde iş gücünün önemli bir kısmı imalat yapı, kamu hizmetlerinde çalışmaktadır. Gelişen kitle üretimi ile ticari sektörler büyümektedir. Meslekler yüksek derecede uzmanlaşmış istihdam yapısı, eğitim ve yüksek vasıflı insanları talep etmektedir.

b— Üretim ve Gelir Seviyesi:

Üretim ünitelerinin büyük hacimli olduğunu ve modern teknolojilere dayandığını görüyoruz. Böylece işçi başına üretim yüksekligi, daha yüksek ücret ve yaşama standardı sağlamaktadır.

(17) Ekin, Nusret; Endüstri İlişkileri, İ.Ü.İkt.Fak. Yay. No: 376. İstanbul, 1976, s. 20.

(18) a.g.k., s. 32.

c— İşçilerin Bağımlı Statüsü:

Bağımsız çalışmanın yaygın olduğu küçük zanaat ve küçük çiftlik hayatından ücretli istihdama geçilmekte ve ortaya yeni bir dünya çıkmaktadır. Değişik bir statüye kavuşan işçiler, mesleklerinde yükselme imkanlarını araştırmada hürdürler. Öte yandan bu işçilerin bağımsızlıkları da süratle daralmaktadır.

d— Yönetim ve Çok Sayıda Kural Altında Çalışma:

İşçinin bağımlılığı, onun daha yüksek bir otoritenin gözetimi altına girmesi ile daha da daralmaktadır. Ustabaşından yüksek yönetim ve kontrole kadar, bir otorite hiyarsisi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca üretim metodları, istihdam koşulları, işten çıkma, yükselme gibi hususlar kurallara bağlanmaktadır. İşinin, işveren ve sendikalarla olan ilişkileri düzenlenmektedir.

e— Güvensizlik ve Hareketlilik:

Endüstri toplumu hızla değişen bir ekonomik yapıya sahiptir. Üretim metodları, üretimin cinsi, endüstrinin yeri sürekli oluş içindedir. Bu değişimler olmadıkça ekonomi daha yüksek bir verim ve gelir düzeyine ulaşamaz. Yeni kurulan endüstri ve işyerleri daha iyi ücretler sağlamaktadır. Bu gelişme gittikçe artan bir güvensizliği de beraberinde getirmektedir. Öte yandan iflas nedeniyle kapanan işletmelerde çalışan işçiler yeni iş olanakları bulmak için arayış içinde bulunabilirler.

f— Emek Piyasalarının Genişlemesi:

Karmaşık bir endüstri ekonomisinde, işçinin bağımsızlığına dayalı bireysel karar verme serbestisi. O'nun kendi tercihlerini bizzat kendisinin yapmasını gerektirecektir. Böylece işçi, kendi işini kendisi bulacaktır. Günümüz devleti, iş ve işçi bulma görevini bir kamu sorumluluğu olarak üstlenmiş bulunmaktadır.

Endüstri toplumunun özelliklerine değindikten sonra ülkemizde endüstrinin durumu nedir, bunu gözlemeğe çalışalım. Türkiye'nin endüstriyel çalışması ele alındığında eskiye dayanan sınaî birikimimizin bulunduğu görülür (19). Ülkemizde endüstri ilişkilerini, tarihi gelişimi içinde olduğu kadar, günümüzdeki uy-

(19) Çavuşoğlu Şaban; Endüstrileşmenin Dünü, Bugünü ve Yarını 2. Ulusal İşl. Kong. A.İ.T.İ.A. Yay. 1980., s. 3.

gulamasında da etkileyen-siyasi, sosyal ve ekonomik yapıdan gelen-çok sayıda ve birbiriyle karşılıklı etkileşim içinde bulunan faktörler belirlemiştir. Günümüzde devlet, en büyük işveren olarak endüstri ilişkileri sisteminin etkilenmesinde stratejik bir faktör rolü oynayabilmektedir. Tarihi gelişim içinde devletin sosyal hayata ve çalışma ilişkilerine düzen veren geleneksel fonksiyonları ile böyle bir düzenleme içinde faaliyette bulunan işveren fonksiyonu arasındaki ilişki ve çelişkiler, ülkemizde endüstri ilişkilerinin en belirgin özelliğini teşkil etmektedir. Örneğin; kamu kesiminde son yıllarda ortaya çıkan çalışma sorunları, ülkenin tüm ekonomik ve sosyal değişkenlerini etkileyebilir bir gelişme göstermektedir.

C— ENDÜSTRİYEL REKLAMCILIK

Endüstride reklamcılık, 1803 de buharlı lokomotifin icadıyla ve makinalaşmanın getirdiği fabrikasyon üretim ile doğdu, diyebiliriz. Ülkemizde ise, 1908 de II. Meşrutiyetin ilanıyla getirilen basın özgürlüğü, reklamcılığa iyi bir gelişim sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilanı ve harf devriminden sonra yeni bir sürece giren reklamcılık, batıdakine paralel bir ilerleme ile bugünkü duruma ulaşmıştır.

Reklamcılık, malların dağıtımında dünyaca gerekli bir araç olarak kabul edilmiştir. Geniş pazarlara hitap eden **tüketim mallarının reklamı ile daha küçük endüstriyel pazarlara hitap eden endüstriyel malların reklamı** arasında 3önemli fark vardır (20).

— **Birincisi** endüstriyel malın bir alıcı grubuna satılması gerekirken, tüketim malının sadece bir kişiye reklam edilmesi ve satılmasıdır. Satın alma kararına birçok değişik kişiler etki eder, ve endüstriyel reklamcının bu işteki başarısı, bu kişilerin iyi düşüncelerine bağlıdır. Bu kişiler, özel gereksinimleri için satınaldıkları mallardan çok, firmalarının satın aldıkları mallar hakkında daha çok bilgi sahibidirler.

— **İkinci** önemli fark, endüstriyel pazarlarda satın almaya etki eden faktörlerin değişik olmasından ortaya çıkar. Bu

(20) Aşıcı Ömer; a.g.k., s. 115.

olgu bizi, reklam araçları arasında karşılaştırma yapmağa yöneltir.

- Üçüncü fark ise endüstriyel reklamlar için hazırlanacak reklam bütçesinin daha dar olmasına karşılık, pazarlama araştırması giderleri daha yüksektir. Güvenilebilir bir endüstriyel pazar araştırması, reklamcılık bütçesinin geniş bir yüzdesini kapsar.

Bütün bunlara rağmen etkili bir endüstriyel reklamcılığın temel mantık esaslarından faydalanmak gerekir. Bu olguyu, aşağıda amaçlar bölümünde verilecek örnekte bulabiliriz.

a— **Amaçlar:**

Endüstriyel reklamcılığın temel amaçları; klasik bir örnek olarak bilinen ve tanınmış bir yayınevini kullandığı reklam afişinde, sandalyeye oturmuş asık suratlı alıcıyı gösteren aşağıdaki reklam örneğinden daha kısa bir şekilde belirtilemez. Asık suratlı alıcı şu soruları sormaktadır (21).

- Kim olduğunuzu bilmiyorum?
- Firmanızın mallarını bilmiyorum?
- Neyi temsil ettiğinizi bilmiyorum?
- Firmanızın müşterilerini bilmiyorum?
- Firmanızın itibarını bilmiyorum?
- Şimdi söyleyin bakayım bana satmak istediğiniz ne idi?

Daha önce kurulmuş ve pazarda tanınmış olan firmanın pazara yeni bir mal sunarken karşılaşacağı sorunları, daha henüz yeni kurulan veya kurulmakta olan firmalara göre daha geniştir.

Endüstriyel reklamcılıkta amaç, başlangıçta reklamcının ne yaptığını açık bir şekilde belirtmektir. Reklamı yapılan malın özellikleri açıklanmalı ve yararları belirtilmelidir (22).

En başarılı reklamlar, karşısındaki tüketici kitlesine mesajı en sade biçimde sunanlardır. Endüstrinin geniş bir sektörüne çok değişik türde mamuller satan bir imalatçıya göre, pazarın istediği özelliklere sahip yeni veya geliştirilmiş bir mamulün sunulmasında kullanılacak mesajın, mümkün olduğu kadar sadeleştirilmesi

(21) Aşıcı, s. 115.

(22) A.g.k.

sorununun önemi açıktır. Uzun ve kısa dönemlerdeki amaçlar düşünülmalıdır. Düşük fiyatlı bir mal için, kısa sürede uygulanacak reklam yoluyla süratli bir satış durumu yaratmak politikasını benimeseyen bir firma, bulunduğu imalat kolunda, uzun bir sürede lider durumuna gelmek şeklindeki amacını kesinlikle zedelemiş olur (23). Genellikle reklamcılıkta “uzun süreli amaç” uygun ve doğru görünüşü oluşturan zorunlu temel faktörlerdendir. Çünkü uzun süreli amaç:

- a) Bir mamulün içinde bulunduğu pazardaki alanına uygun nitelikteki doğru reklamı yaratabilir.
- b) Kuvvetli olmayan bir pazardan ayrılarak, imalat alanında yeni ve kuvvetli bir pazara girmek arzusunda olan bir firma için gerekli değişik şekil sağlayabilir.
- c) Birçok yığılma ve değişikliklerin olduğu bir pazarda çalışan firma için uygulayacağı reklamı sunmasına ve geliştirmesine yardımcı olabilir.

“Kısa süreli amaçlar” ne olursa olsun, ona ulaşmak isteyen reklamcılığın 2. derecede etkisi olabilir. Kısa süreli reklam, firmanın uzun sürede yaratılacak olan imajın üzerinde etkindir. Eğer bir firma uzun vadeli amaçlara ulaşmak istiyorsa, firmanın uygulayacağı reklamda “doğruluk” esastır (24). Normal büyüklükteki bir firmada, kısa süreli amaçlar, satış müdürü tarafından tayin edilmelidir. Uzun süreli reklamcılık amaçları konusunda karar verme ise pazarlama yöneticisine verilmelidir (25).

Endüstriyel malın reklamında üzerinde tartışılan konulardan biri sekstir. Genellikle endüstriyel firmalar için alıcılar erkektir. Satılma etkeni olarak seks, dikkat çekme kriteri olarak gittikçe önem kazanmaktadır. Seks endüstriyel reklamcılıkta etkisi önceden tahmin edilemeyen faktörlerdendir. Bununla beraber firmaların bastırıp dağıttıkları takvimlerdeki bu tip reklamların çok etkili oldukları söylenebilir.

Reklamda ilgiyi dağıtacak gereksiz bilgiler bulunmamalıdır. Örneğin, bir firmanın kuruluş tarihinin reklam içinde bulunması

(23) A.g.k., s. 117.

(24) A.g.k.,

(25) A.g.k., s. 118.

okuyucu için ilginç olabilir, bu bilgi satış mesajı için önem taşı-
mıyorsa, reklamda kullanılması yarar sağlamaz. Mesaj ne kadar
sade ve kısa olursa, okuyucu o denli kolaylıkla anlar.

Pazara önemli bir yenilik ile giren imalatçı, yeni malının
avantaj ve faydalarını öğretmeğe çalışır. Ancak bu avantajlardan
yararlanma süresi, rakip firmaların benzeri malları piyasaya sür-
mesi ile sona erecektir.

b— Endüstriyel Reklam Türleri:

Belli başlı 6 tip reklamcılık vardır. Bu reklam türlerini örnek-
leriyle açıklayalım (26):

- 1— **Katalog Reklamı:** En kolay hazırlanabilen reklam türü-
dür. Dolayısıyla geniş bir biçimde kullanılmaktadır. Bir
mamulün fotoğrafı ile firmanın isiminden sonra, mamul
hakkında aşırı iddialar taşımayan teknik bilgilerin ve-
rilmesi çok bilinen örneklerdendir. Bu reklam türünün
zayıf tarafı her yerde kullanılması ve piyasaya yeni çık-
arılmış malların aşırı derecede bölümlerinin gösterilme-
sidir.
- 2— **Kolay Hatırlatma Yapabilen Reklam:** Bu tip reklamda
afişte kullanılan başlığın etkisi önemlidir. Kullanılan ifa-
de kısa, okuyucu veya dinleyicinin dikkatini çekebilecek
nitelikte olmasıdır. Reklamda mal gösterilebilir ama me-
saja nazaran önemi ikinci plandadır. Bu tür reklamcılık,
yeni bir mamulün genişleme olanağının yaratılmasını
amaçlayan firmalar için uygundur. Burada karşılaşılan
en önemli problem, reklamın, düşünülen mamulden veya
kullanılacak fikrin satışa yardımcı bir faktör olmasından
çok, doğrudan-doğruya müşteriler için yapılmış olmasıdır.
- 3— **İmalat Farklılaştırılması Reklamı:** Eğer bir mamulün tek
farklı özelliği belirtilebilir ve dramatize edilebilir ise, bu
tip reklam uygulanabilecek en iyi yöntem olabilir. Fakat
farklılaştırma özelliği üzerinde çok sık durulması reklam-
da aşırı derecede materyal eklenmesi, reklamın amacını
zayıflatır. Burada karşılaşılan esas sorun ise reklam için
doğru olan "farklılaştırma" niteliğinin seçilmesidir.

- 4— **Doğrudan Prestij Reklamı:** Belli bir endüstri dalında tanınmış olan bir firmanın fabrika veya kurucusuna ait fotoğrafların yayınlanması görülebilen örneklerdendir. Fakat reklamcı yaratacağı bu etkinin doğruluğunu, yapacağı reklamda kanıtlamak zorundadır. Bunun için kamu oyunda, O firma, konusunda kabul edilmiş olumlu yönlere, hisse senedi sahiplerinin miktarından, ortakların kimliklerinden çalışan elemanların durumlarından ve hükümetin tutumundan faydalanabilir. Bu reklam türünde, görülen tehlikelerden biri reklamda aşırı ve sahte bir gösterişliliğe gidilmesidir.
- 5— **Ödüllendirici Reklam:** Bir mamulü gerçek olarak, kullanan ve kullanmayı düşünen tüketicilerin, mamulden fayda sağlamaları konusunda yapılan reklam türü en çok rastlananlardandır. Bu, mal üzerinde tüketicinin güvenini sağlar.
- 6— **Ön Yaklaşım Reklamı:** Bu yaklaşım, bir malın nasıl kullanılacağını, bir görevin en iyi ve en etkin şekilde nasıl yapılabileceğini gösterir. Bu tür yaklaşım, hazırlanması bakımından en ilgi çekici, tatmin edici, yerinde ve uygun bir şekilde kullanıldığı zaman en etkin olanıdır.

c— **Reklam Öncesi Araştırmalar:**

Reklam araştırmaları yapılan reklamlar karşısında tüketici davranışlarını araştıran çalışmalar olarak tanımlanabilir. Endüstrisi gelişmiş ülkelerde milli gelirin en az % 1'i reklama ayırıldığı halde, reklam yapan firmaların çoğu organizasyon aksaklıkları nedeniyle reklamlarının etkinliğinden habersizdirler (27).

Bir firma reklam yapmadan önce amaçlarını düşünmeli ve bir liste çıkarmalıdır. Firmanın, belli bir satış politikası saptamadan önce reklamcılığı düşünmesi, yanlış bir tutumdur. Bu konuda en verimli bilgi kaynağı satış raporları ve satıcıların kendi görüşleridir. Nihayet endüstriyel satınalma davranışları incelenerek, reklam mesajında nelere yer verileceği ve hangi reklam araçlarının kullanılacağına karar verilir.

(27) Kurtuluş Kemal; **Reklam Harcamaları**, İstanbul 1973, İst. Üni. İŞl. Fak. Yay. No: 1830/16 s. 59.

d— Reklam Sonrası Araştırmalar:

Reklam öncesi araştırmaların sonucunda yapılan satışların, ne derece etkili olduğu da satış sonrası araştırmalar yoluyla belirlenir. ABD ve diğer gelişmiş ülkelerdeki reklamcılar, reklamlar-satış arasındaki ilgiyi araştırmışlardır. Reklamın satışlar üzerindeki etkisinin doğru, süratli ve ucuz olarak saptanabilmesi için bazı koşulların var olması gerekir. Bu koşullardan bazıları şunlardır:

- Fiyatların; zamana, pazara ve satış miktarına göre değişmesi,
- Pazarlama kanallarının çok olması,
- Mal veya marka için özel reklam yapılmalıdır (28).

İşletme yöneticileri, reklam giderlerini reklamın amaçlarını gerçekleştirebilecek biçimde harcanmasına dikkat etmelidirler. Reklamın yanında satışı arttırıcı diğer tedbirler; fiyat politikası, mamulde değişiklik yapma, sergi ve fuar faaliyetleridir.

Reklam arzu edilen hedefe ulaştıktan ve istek geldikten sonra, reklam broşürleri gönderilerek satış elemanı için gerekli zemin hazırlanabilir (29).

e— Reklam Araçları:

Uygun reklam araçlarının seçimine gereğinden fazla önem verilmemelidir. Bu konudaki aşırı bir davranış, imalatçıların kendi müşterileri tarafından okunmayacaklarını bildikleri halde, bazı reklam araçlarını rakipleri tarafından kullanılması nedeniyle seçmek zorunluluğunu duymuşlardır. Reklamcılık araştırma ve istekleri celbetmek gibi sürekli bir amaç için yapıyorsa, dört ayrı sayfada ve sayfaların çeyrek alanını kapsayacak şekilde yapılan bir reklam, sadece bütün bir sayfada yapılacak reklamlardan daha fazla dikkati çeker (30). Ancak az yer kaplayan reklamların uzun süreli etkileri, gelecekteki imajı zedelemek açısından zararlı olabilir. Dergi yayınlarının kullanılmasındaki avantaj ise bütün rek-

(28) Kurtuluş, s. 64.

(29) Aşıcı, s. 124.

(30) A.g.k., s. 122.

lamaların yazı işleri tarafından yönetilmesi ve düzenlenmesidir. Sayfanın belirli bir kenarına konacak göz alıcı baskı, reklamın etkisini güçlendirebilir. Ayrıca malların postalanması, etkili bir reklamcılıkta önemli bir unsurdur. Posta yoluyla bilginin anlaşılması daha kolaydır. Genellikle dergi, gazete, broşür, afiş gibi reklam araçlarından geniş ölçüde faydalanılmaktadır. Bunun yanında fuar ve sergiler de endüstriyel reklamcılıkta kullanılan çok önemli reklam araçlarıdır.

f— Satış Geliştirme -Fuar ve Sergiler-

Tüm haberleşme stratejisi bakımından satış geliştirmenin en önemli özelliği esnek olmasıdır. Onun için pazarlama program ve bütçesinin sürekli bir elemanı olmaksızın kısa dönemli ihtiyaçları karşılamak için kullanılmaktadır (31).

Üretilen yeni bir mamulün reklam ve satışını arttırıcı, çabaları, ilgili firmalara broşürler göndermek yoluyla yapılabilir. Diğer taraftan mamulün, müşteriler tarafından kabulü için gazete, dergi ve satış elemanlarınca teknik bilgiler verilebilir. Reklam faaliyetleri, önceleri bilgi verme ve daha sonra asli talep yaratılmak suretiyle sürdürülebilir. Mamulün gelişme devresinde marka, fiyat ve garantisi tanıtılarak satışı geliştirmede önemli adımlar atılır. Satışı geliştirmede en etkili yollardan olan Satış Elemanları aracılığı ile bayilere verilen bilgiler, tüketicilere sağlıklı biçimde ulaşmalıdır. Üretilen yeni mamulün endüstriyel alıcılara bedava verilerek denemelerinin istenmesi ve sonucun olumlu olması halinde ise seri imalata geçilmesi ve endüstriyel reklamcılığa başka bir örnektir (32).

Satış geliştirmedeki diğer önemli etkenler, ticaret fuarları ve sergilerdir. Teorik olarak, ticaret fuarları ve sergileri arasında bazı farklar vardır. Ticaret fuarlarındaki hedef, mamullerin tanıtılmak istendiği halk iken, ticaret sergilerinde belirli sanayi gruplarına mensup iş adamlarıdır. Ticaret fuarlarında teşhir edilen mamulleri yerinde satmak mümkünken, ticaret sergilerinde mamuller sadece teşhir edilebilir ve ancak potansiyel müşterilerle,

(31) Tokol, Tuncer; Endüstri İşletmelerinde Pazarlama Planlaması, Bursa İ.T.İ.A. Yay. No: 112.

(32) Akçay Okan; Endüstri İşletmelerinde Yeni Mamul Geliştirme ve Pazarlama Yönetimi Açısından Analizi, Bursa İTİA. Yay. No: 15, s. 158.

gelecekteki muhtemel siparişler konusunda temasta bulunulur (33).

Ticaret fuarları ve sergilerde teşhir edilen mamüllere ulusal ve uluslararası yeni pazarlar yaratma olanağı vardır. Böylece ihracatçı, firma satışlarını arttırabilir. Sözkonusu pazarları test etme olanağı doğar. Fuarlarda yerinde satış yapılabilir, sergilerde ise sipariş için temaslarda bulunulabilir.

Ticaret fuarları ve sergilere katılmaktaki amaç, firmanın mamullerini ilgililere göstermek, beğenilerini kazanarak satışlarını sağlamaktır. Bu nedenle rekabet gücü yüksek olan mamulleri satmak ana hedef olmalıdır. Ticaret fuarları ve sergileri; imal edilen mamulleri ilgililere göstermek, girilmek istenen pazar hakkında en kolay yoldan bilgi sahibi olmak, ilgililerle bizzat temasta bulunmak için iyi bir reklam aracıdır. Bununla birlikte etkili oldukları kadar, pahalı reklam aracıdır. Dolayısıyla iyi sonuç alınacağından emin olunmadan, bu araç gelişigüzel kullanılmalıdır (34).

SONUÇ

Endüstrileşme olgusu, gelişmekte olan ülkelerin pekçoğunun kalkınma planlarında önemi gittikçe artan bir yer almaktadır. Bununla beraber endüstrileşme kolayca başarılamayan bir eylem olmuştur (35).

Ülkemizde ithalata dayalı sanayileşme sonucu, hammadde ve döviz darboğazı nedeniyle, çoğu kez üretim tüketimi karşılayamayacak düzeydedir. Yurt içinde satılan mamullerin yetersizliğini tamamlamak üzere yapılan ithalat, mamuller arasında rekabet gücü yaratabilir (36). Diğer taraftan az gelişmiş ülkelerde üretilen malın alıcı bulup-bulmayacağı araştırılmadan malın üretimine geçilir. Üretim olanaklarının tam kapasite çalıştırılması tek düşüncedir. Üretilen malın satılıp-satılmayacağı ise sonradan dü-

(33) Ercan Şengül; Reklam Açısından Uluslararası Ticaret Fuarları ve Sergileri 15.1.1978; No: 143, s. 39.

(34) a.g.k. s. 41.

(35) Tenekecioğlu, Birol; Az gelişmiş Ülkelerin Endüstrileşmesinde Pazarlama, EİTİA. Dergisi, Cilt IV. Sayı I. Ankara Sevinç Matb. 1968., s. 109.

(36) a.g.k., s. 117.

şünülmektedir (37). Böylece talebin üzerinde üretilen mallar “stoklanma” gibi bir durumla karşı-karşıya kalabilirler. Oysa ileri endüstri toplumlarında -örneğin A.B.D. üretiminde çok, üretilen mamullerin satışına önem verilmektedir. Bu nedenle son yıllarda endüstri kuruluşlarınca yapılan veya yaptırılan pazarlama araştırmalarında büyük artışlar görülmektedir. Pazarlama prensiplerine gereken önemin verilmemesi, planlamada ve yeni endüstriyel projelerde ciddi aksaklıklara neden olabileceği gibi, gelişmekte olan ülkelerde kit bulunan kapital kaynaklarının kullanılmasında ve prodüktivitenin sağanmasında, pazarlama, stratejik özelliğini sürdürecektir.

Ülkemizde endüstri kuruluşları, endüstriyel mamullerinin satışında reklama gereken önemi vermemektedirler. Genellikle satış elemanları kullanarak doğrudan doğruya tüketicilere ulaşmaktadırlar. Yapılan reklamların etkisi ise satış elemanlarının raporları ve ilgili firmaya karşı pazarın reaksiyonunu değerlendirme yoluyla belirlenmektedir. Oysa kısa dönemde sadece kar amacı güdülecek uygulamaya sokulan bu düşünce ileride ciddi aksaklıklara neden olabilir. Doymuş pazar karşısında yeni pazarlar aranması uzun süre alabilir ve işletmeyi umulmadık zararlara sokabilir. Bu nedenle endüstri kuruluşlarının, özellikle büyük endüstri kuruluşlarının, reklama gereken önemi vermeleri ve ileriye dönük bir reklam stratejisi uygulamaları gerekecektir. Bunun doğal sonucu olarak da iç pazarda firma veya marka imajı yerleşecek, hatta dış pazarlara açılma olanağı doğacaktır.

EK :

ESKİŞEHİR BÖLGESİNDE, 3 ENDÜSTRİ KURULUŞUNDA YAPILAN REKLAMCILIK ARAŞTIRMASI

Eskişehir bölgesindeki 3 büyük endüstri kuruluşundaki yöneticilerle görüşme yapılarak elde edilen bilgiler ve bu kuruluşların reklamcılık anlayış ve uygulamaları şu şekilde özetelenebilir:

I— ANAMAK (Anadolu Makina Sanayi ve Ticaret A.Ş.)

(37) Erdal Yaman; Endüstride İşletme Bütçeleri, Devlet Yatırım Bankası Yayınları Ankara, 1972, s. 23.

Kuruluş Amacı: Madencilik Sanayiinde yatırım malları üretmek, tesis veya üniteler kurmak, termik santrallerinin kömürle işleme bölümlerinin imali, cevher zenginleştirme -öğütme, kırma-makinaları imali ile sipariş üzerine her çeşit ana teçhizat ve makinaları imalatından ibarettir.

Pazardaki Rakipler: Kuruluş amacıyla bütünleşmiş olarak ve sürekli araştırma yapmak suretiyle mühendislik ve proje çalışmaları birleştirilmiştir. Aynı Sanayi Kolunda Alemsaç (Gebze), Nace ve Göriş (Ankara) en güçlü rakiplerdir.

Reklam (araçları-bütçesi-programı): Kuruluşun henüz bir yılını doldurmadığı, reklamcılık çalışmaları yapılmadığı, ileride mümkün olabileceği vurgulanmıştır. Piyasadaki talebin son derece yüksek olması, reklamcılığı olumsuz yönde etkilemektedir.

Satış Geliştirme Durumu: Bilhassa çimento sanayiinde fuel oil ile çalışan ısıtma sisteminin kömüre dönüştürülmesi konusunda ilgili makinaların imalatı ile bunların sanayi sergileri ve ticaret fuarlarında alıcılara sunulması düşünülmektedir.

II— ESÇELİK (Eskişehir Çelik Döküm Sanayi ve Ticaret A.Ş)

Kuruluş Amacı: 1973 yılında kurulmuştur. Çelik, PİK, Alüminyum döküm ve makina imalatı ile her türlü oto parçaları, ilave dingil parçaları, paletler, dişliler v.s. imalatı yapılmaktadır. Şu anda 1/10 kapasite ile çalışmakta olan kuruluş, mevcut siparişleri karşılayamamaktadır.

Pazardaki Rakipleri: Eskişehir'de sadece Ertan Makina Sanayii faaliyettedir. Ülke çapında ise bu sanayi kolunda çok sayıda kuruluş olduğu fabrika yöneticilerince açıklanmıştır.

Reklam (araçları-bütçesi-programı): Gelecekte ihracata dönük çalışmaların planlandığı kuruluş tamamen sipariş üzerine çalışmaktadır. Bu nedenle, zaten karşılanamayan talep dolayısıyla fabrika yöneticileri reklam konusunda hiçbir girişimde bulunmamışlardır.

Satış Geliştirme Durumu: İlgili kuruluş, 1981 yılı için küçük çapta broşür, takvim ve bazı sanayi dergilerine reklam vermeyi düşünmektedir. Yakın gelecekte Ticaret Fuarları ve Sanayi Sergilerine katılmayı planlamadıkları söylenebilir.

III— EMSAN (Eskişehir Makina Sanayi ve Ticaret A.Ş.)

Kuruluş Amacı: 1969 yılında kurulan fabrika ara ve yatırım malları üretmektedir. Giyotin Makas, Eksantrik Presler, Belçika tarafından Trakya'da yapımı sürdürülen yağ fabrikasının ekstrakt tesisleri, Seramik Değirmenleri ve Dişli Kutuları imalatı yapılmaktadır.

Pazardaki Rakipler: Türkiye'de rakipsiz olan kuruluş özellikle Giyotin Makas ve Eksantrik Pres imalatında ihracata dönük çalışmalar yapmaktadır. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığına bu sanayi dalında yapılan başvuruları, ilgili bakanlık önce Emsan'a havale ediyor, sipariş karşılanmadığı takdirde ithaline izin veriliyor.

Yeni Mamul Geliştirme: Yeni mamul geliştirme konusunda çalışmalar yapılmaktadır. Zaman zaman atıl kapasite harekete geçirilerek damper yapımı gerçekleştirilmektedir.

Reklam (araçları-Bütçesi-Programı): Hürriyet, Milliyet ve Tercüman gazeteleri ile İzmir Ticaret Gazetesi, Mimar ve Mühendis Odaları dergileri ve mahalli gazetelere sürekli reklam verilmektedir. Son 2 yıldır yoğunlaşan reklam çalışmaları için ayrılan bütçe ise 500.000 liradır. Bu çalışmaların belli bir program çerçevesinde yürütülmemesini, pazarlama bölümünün henüz kurulmamış olmasına bağlayabiliriz.

Satış Geliştirme Durumu: Satış Geliştirme yöntemlerinden olan Sergi ve fuarlardan geniş ölçüde yararlanılmaktadır. Kocaeli Sanayi Fuarı ve İzmir Fuarında fabrikanın mamulleri sergilenmektedir. Diğer taraftan Suriye ile görüşmeler yapılarak, ihracat olanakları yaratılmaktadır. Ancak Türkiye çapında yapılan bakım-onarım hizmetinin, yurt dışına da götürülmesi zorunlu olacaktır. Son olarak, kuruluşun 1981 yılı için reklam aracı olarak duvar takvimi kullanacağını söyleyebiliriz.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- AKÇAY, Okan ; **Endüstri İşletmelerinde Yeni Mamül Geliştirme ve Pazarlama Yönetimi Açısından Analizi**, Bursa İ.T.İ.A. Yayını No: 15.
- AKSOY, Reşat ; **Niçin Endüstri? Prodüktivite Dergisi**, MPM yayını Ankara 1967 sayı 1-2.
- AŞICI, Ömer ; **Endüstriyel Pazarlama**, Ege Üni. Yayını No: 64/54 İzmir 1976.
- ÇAVUŞOĞLU, Şaban ; **2. Ulusal İşletmecilik Kongresi**, "Endüstrileşmenin Dünü, Bugünü ve Yarını" Ankara İ.T.İ.A. yayını 1980.
- ÇETİN, Vefa ; **Endüstri İşletmeciliği**, Sevinç Matb. Ankara 1976.
- ÇEVİK, Savaş ; **"Sanat ve Endüstri" İst. San. Odası Dergisi**, 15.11.1977, No: 141.
- EKİN, Nusret ; **Endüstri İlişkileri**, İ.Ü.İkt.Fak. Yayını No: 376 İstanbul, 1976.
- ERCAN, Şengül ; **"Reklam Açısından Uluslararası Ticaret Fuarları ve Sergileri" İst. Sanayi Odası Dergisi**, 15.1.1978, No: 143.
- ERDAL, Yaman ; **Endüstride İşletme Bütçeleri**, Devlet Yatırım Bankası Yayını, Ankara 1972.
- ERLAÇIN, Şükrü ; **Endüstri İşletme Ekonomisi**, İzmir İ.T.İ.A. Yayını No: 51, 1966.
- EVREN, Ramazan ; **"Endüstrileşmenin Dünü, Bugünü, Yarını" 2. Ulusal İşletmecilik Kongresi**, Ankara İ.T.İ.A. Yayını 1980.
- GÜVENAL, Nihat ; **Endüstri ve Marketing**, İstanbul Reklam Yayını. No: 5.

- KESKİNOĞLU, Suat ; **Endüstri İşletme Ekonomisi Bilgisi**, İstanbul 1957.
- KILKIŞ, Yıldırım ; **Pazarlama - Satış - Satıcılık**, Arpaz Matb. İstanbul 1977.
- KURTULUŞ, Kemal ; **Reklam Harcamaları**, İst. Üni. İşl. Fak. Yayını No: 1830/16. İstanbul 1973.
- TENEKECİOĞLU, Birol ; "Azgelişmiş Ülkelerin Endüstrileşmesinde Pazarlama" **E.İ.T.İ.A. Dergisi**, cilt IV Sayı I, Sevinç Matb. Ankara 1968.
- _____ ; "Endüstride Kullanılan Malların Pazarlaması", **E.İ.T.İ.A. Dergisi**, Cilt III Sayı I Eskişehir-Ocak/1967.
- _____ ; **Pazarlama**, Çev: İ. Cemalcılar, İ. Cem Aşkun, Ş. Özalp, B. Tenekeci- oğlu, S. Büker, R. Karalar "Endüst- ri ve Tüketim Malları Pazarlaması arasındaki Temel Farklar" Eskişe- hir İ.T.İ.A. Yayını No: 59/28.
- TOKOL, Tuncer ; **Endüstri İşletmelerinde Pazarlama Planlaması**, Bursa İ.T.İ.A. Yayını No: 13.

METZ'İN SİNEMA DİLİNE YAKLAŞIMI

Ass. Seçil BÜKER

1. SİNEMAYA GÖRÜNGÜBİLİMSEL YAKLAŞIM

1.1. Sinemada Gerçekliğin İzlenimi Üzerine

“Sinema çok geniş bir konudur, bu konuya çok değişik yollardan girilebilir,” diyor Metz **Film Language** adlı yapıtına başlarken. Sinema öyle bir olgudur ki estetiğe, toplumbilime, göstergebilime, ruhbilime ilişkin sorunları içerir. Sinema kuramında birçok sorun arasında en önemlilerden biri “gerçeklik izlenimi”dir. Film bize gerçek bir seyirlik izliyormuş duygusunu verir. Albert Laffay’ın de vurguladığı gibi bu duygu roman, oyun ya da figuratif resmin verdiği kadar güçlüdür. Film izleyicinin duygulanımsal ve algısal katılımını sağlar. Kişinin bir filmde tümüyle sıkılması olanaksızdır. Gerçeği gösterir gibidir film, sanki “işte böyle,” der.

“Gerçeklik izlenimi”nden ötürü film izleyicinin algı gücünü romandan, oyundan daha çok etkiler ve kitleleri kendisine çeker. Böylece halk ile sanat arasındaki uçurumu kaldıran bir köprü olur. Yönetmenler filmleri salt kendi arkadaşları için yapmazlar. Film kitleleri etkiler ve salonlar dolar. “Gerçeklik izlenimi” ile ilgili bu görüngü (phenomenon) estetik açıdan büyük önem taşıya da

temelde ruhbilimseldir. Çünkü bu dolaysız inanılrlık duygusu gerçekçi filmlerde duyulduğu gibi olağandığı filmlerde de duyulur. Fantastik filmlerde bile gerçekdışı gerçekmiş gibi sunulur ve gözlerimizin önünden doğal olayların akışıymışçasına geçirilir. Onları gerçekmiş gibi algılayamasaydık bu tür filmler bize tuhaf görünebilirdi. Filmlerin konuları “gerçek” ve “gerçek olmayan” diye ikiye ayrılabilir. Ama film her iki türü de gerçek kılma gücüne sahiptir.

Metz sinemada “gerçeklik izlenimi” kavramının önemini vurgularken Roland Barthes’ın bu konudaki düşüncelerini aktarıyor. Barthes’a göre fotoğrafa baktığımızda **var olanı** değil, **daha önce olanı** görürüz. Öyleyse sinemada “gerçeklik izlenimi”ni yaratan nedir? Metz bu soruyu “devinim” diye yanıtlıyor. Edgar Morin “Devinimin gerçekliği ile biçimlerin görünüşünün bileşimi bize somut yaşam duygusuyla nesnel gerçeklik algısını verir,” diyor (aktaran Metz, 1968:7; vurgulama Morin’in). Devinim tözsel (substantial) değildir, onu görürüz ama ona dokunamayız. Gerçek genellikle somutla karıştırılır. Perdede bir ağaç olduğunu düşünelim, bu ağacı tutamayız kuşkusuz. Genellikle gerçekle kopyayı ayırt etmede ölçümüz dokunmadır. Oysa nesne ile kopyası arasındaki ayırım devinim düzeyindedir. Çünkü devinim özdeksel değil, görseldir. Onun görünümünün çoğaltımı gerçeğin yeniden üretimidir. Sinemada devinimin varoluğu, “gerçeklik izlenimi”ni aynı zamanda “izlenim gerçekliği” kılar.

Jean Giraudoux, Jean Leirens ve Henri Wallon’a gönderim yapan Metz, sinemayı tiyatro ile karşılaştırarak, sinemadaki “gerçeklik izlenimi”nin ne denli güçlü olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Bir kez tiyatrodaki oyuncu o denli canlı ve gerçek ki izlenen yaşamın kendisi ya da bir parçası. İzleyici oyuncu ile kendini özdeşleştirmiyor. Tiyatronun oyuncu, sahne, zaman, mekân, ara gibi öğelerini düşünürsek, bu öğelerin yapıntı (fiction) için çok fazla olduğunu görürüz. Sahne düzeni “diegetic”* bir evren yaratmaz. Tiyatro gerçek yaşamla bir uzlaşımıdır diyebiliriz. Oysa sinemada yapıntı “diegesis”tir. Sinemalık seyirlik tümüyle gerçekdışıdır. Başka bir dünyada yer alır. Edindiğimiz “gerçeklik izlenimi” oyununun varoluşundan kaynaklanmaz. İzleyici gerçek mekândan

(*) “Diegesis”: Dilbilim ve göstergibilim terim dağarcığında olmayan bu kavramı ilk kez Etienne Souriau kullandı. “Görüntüsel gösteren” diye çevrilebilir.

kopmuştur ve gerçeği başka bir alana aktarmak zorundadır. Filmin yarattığı “diegetic” evrende devinim “gerçeklik izlenimi”ni sağlayan öğedir. Bu yaklaşımı ile Metz, görüntü ile gerçeklik arasındaki ilişkiden çok, izleyicinin görüntüyü gerçekmiş gibi algılamasının üzerinde duruyor sonucuna varabiliriz (Henderson, 1975:21).

Arnheim’in da bu konuya değindiğini vurgulayan Metz, kuramcının “kısmi yanılsama” (partial illusion) kuramını anımsatıyor ve onun bu konudaki düşüncelerini açıyor. Arnheim’a göre temsili sanatlar gerçekliğin kısmi yanılsamasına dayanır. Fotoğraf oylum ve zamandan yoksun olduğundan, sinemadan daha güçsüz bir gerçeklik duygusu yaratır. Oyunda gerçek zaman ve mekân boyutu vardır. Tiyatroda güçlü olan öge gerçeğin yanılsaması olmaktan çok, gerçeğin kendisidir. Film, fotoğraf ile tiyatro arasında bir yeredir ve salt görüntü verir. Sinemada izleyici sahne ya da oyuncu yerine salt görüntüyü bulur. Filmin yapıntı ögesi tiyatrodan çok daha fazladır. Bu durumda tiyatrodaki izleyici için söz konusu olan gerçekliğin yanılsaması değil, gerçekliğin kendisidir. Oysa sinemada izleyici gerçek olayların tanığıdır. Filmin gizi gerçekliği görüntülerde saklamasıdır ve gerçeklik görüntü biçiminde algılanır. Özcesi, tiyatrodaki seyirliğin gerçekliğinden, sinemada ise yapıntının gerçekliğinden söz edebiliriz. Bu gerçeklik duygusunu yaratan da yaşamla eşanlı bir sözcük olan “devinim”dir.

1.2. Anlatıya İlişkin Değiniler

Betimleme ile anlatı (narrative) arasındaki ayrıma değinerek konuya giren Metz, anlatıda bir zamansal ardısrallığın söz konusu olduğunu, bu olgunun da anlatıyı betimlemeden ayırdığını vurguluyor. Anlatıda iki tür zaman vardır: (1) anlatılan şeyle ilgili zaman; (2) anlatma için gerekli zaman. Anlatının işlevi bu iki tür zamanı uzlaştırmaktır. Yazınsal anlatımda okumak için zamana gereksinim vardır, sinemalık anlatımda izlemek için. Bizim için önemli olan kavram görüntüdür. Çünkü görüntünün göstereni (signifier) anlaktır. Göstereni anlak da olsa her anlatı gibi o da bir söylemdir.* Yalnız her söylem anlatı değildir: lirik şiir, eğitsel film, vb.

(*) Söylem (discourse): “Konuşan ya da yazan bireyin kullandığı, bir başlangıcı sonu bulunan, kendi içinde bir tutarlılık ilkesine göre örgütlenmiş dil” (Göktürk, 1979:193).

Metz'in görüntü söylemi üzerine düşüncelerini açmadan önce, konuştuğumuz dille (langue) yaratılan söylemden söz etmek istiyoruz. Yazınsal metin doğal dilin üstüne kurulur. "Ancak, doğal dili de yazar dile getirmek istediği insanlık durumunun iletilebilmesi için gerekli değişikliklerle kullanır. Doğal dil, gerek dizimsel gerekse anlambilimsel yönden, ilkeleri kolayca izlenebilecek bir nitelik gösterirken, bir yazınsal metinde dizimsel öğelerle anlambilimsel öğeler kolayca birbirinin alanına taşar, birbiri içinde erir" (Göktürk, 1979:18). James Joyce **Ulysses**'i yazarken Dublin'in adres kütüklerinden, açıklamalı kent planlarından, gazete kesiklerinden yararlanmışır, ama bunların çoğu yapıtta güncel yaşam bağlamındaki geçerliliklerini yitirmişlerdir.

Filmde de anlatının gerçek gibi algılanması, anlatılmış nesneyi gerçekdışı kılar. Metz düşsel anlatılara (masal, söylence, vb.) değinmiyor. Çünkü onlar yazara göre gerçekdışının iyi örnekleri değildir, dikkatimizi başka bir gerçekdışına çekerler. Anlatılan gerçekliğe tıpatıp uysa da anlatı olarak algılanır, çünkü zaten gerçekdışı kılınmıştır. Hiç kimse gerçekçi bir romanın kahramanını sokakta görmeyi beklemez. Emma Bovary, Cinderella'nın masalsı annesinden daha az düşsel değildir. Bir akım olarak gerçekçilik somut gerçekliğin arayışı değildir. Giderek Metz canlı televizyon yayınındaki anlatının bile -sunulan olay gerçek olsa da- televizyon ekranında gösterildiğinden gerçekdışı olduğunu söylüyor.

Anlatı bir söylemdir. Söylem de dilin (langue) karşıtıdır ya da dille gerçekleştirilen (langage en acte) bir dildir savını geliştirirken Metz Amerikalı dilbilimci Zellig Harris'in söylem çözümlemesi (discourse analysis) kavramına başvuruyor.

Dille ilgili çalışmalarda incelemeler tümce sınırı içinde yapılagelmiş. Tümce dilde temel ve bağımsız birlikler olarak kabul edilmiş. Oysa düşüncelerin anlatımında tümceden daha uzun ve geniş birliklerin kullanıldığı bir gerçek. Harris inceleme konusu olarak dil parçasını (paragraf ya da bir kitap bölümü) almış ve tümce sınırlarını aşmıştır. Tümce tam olsa da anlamı kesin olmayabilir, aynı tümce daha geniş bir parça içinde kullanıldığında anlamı daha iyi belirlenmektedir (Başkan, 1967:97).

Metz bir anlatı aracı olan görüntünün anlambirimle (moneme) ya da sözcükle eşdeğerli olamayacağını, ancak sözcenin* koşutu olabileceğini vurguluyor. Görüntülerin sayısı sözcelerin sayısı gibi sonsuzdur, sözcelerin konuşucu tarafından yaratılması gibi görüntüler yönetmen tarafından yaratılırlar. Oysa sözcük yaratılamaz. Başka bir deyişle görüntüler de sözceler gibi gerçekleştirilmiş birimlerdir, oysa sözcükler sözlüksel birimlerdir. Tümce ya da görüntü dinleyene ya da izleyene büyük oranda bilgi verir.

Metz'in bu özellikleri belirlerken Chomsky'nin üretici dönüşümsel (transformational generative) dilbilgisi kuramından etkilendiği açık. Chomsky'ye göre dildeki tümce sayısı bir insanın ezberleyemeyeceği kadar çok. Üretici dönüşümsel dilbilgisine göre insan dili sonsuz sayıda tümcenin belli sayıda kurallar ile üretilmesi ve anlaşılması ile işleyen bir dizgedir.

Bu dizgedeki sözcükler Saussure'e göre dizisel (paradigmatic) ya da dizimsel (syntagmatic) anlam bağları oluştururlar. Dizisel anlam bağı şöyledir:

bir (kitap)
on bir ”
yüz on bir ”
bin yüz on bir ”

Bu tür bağlantıda aynı çekim içerisinde bulunan göstergeler (signs) birbirleri ile yer değiştirip “bir kitap” yerine “bin yüz on bir kitap” biçimine gelebilir (Başkan, 1967:67).

Sözcükler aynı zaman düzlemi içinde dizilmişlerse aralarındaki ilintiye dizimsel bağlantı denir (Başkan, 1967:66):

bin + yüz + on + bir

Görüntü sözcüğe benzeri olduğundan dizisel bağ oluşturma olasılığı azdır. Sözcüğe gibi görüntü de tek başına anlam taşır. Oysa sözcük ancak tümce içinde anlam kazanır.

2. SİNEMA GÖSTERGEBİLİMİNİN SORUNLARI

2.1. Dil (langage) mi, Dil Dizgesi (langue) mi?

Rossellini **Cahiers du Cinema**'nın Nisan 1959 sayısında yayım-

(*) Sözcüğe (statement): “Bir konuşucunun ürettiği, iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası” (Göktürk, 1979:193).

lanan bir konuşmasında, kurgu üzerine düşüncelerini aktarırken, çağdaş sinemada kurgunun 1925'lerdeki yerini koruyamadığını söylüyor. Rossellini'ye göre kurgu filmin vazgeçilmez bir aşaması. Kişi çektiğini kuşkusuz seçmeli. Kurguyu gerçekleştirirken bunu elden geldiğince en yetkin biçimde yapmalı; kurgu bugün en güçlü işleme (manipulation) aracı olarak algılanmıyor. Metz'e göre Pudovkin, Dziga-Vertov, Kuleşov, Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Abel Gance gibi kuramcılar için "kurgu" sözcüğü "sinema" sözcüğüyle eşanlamlıydı. Aizenştayn sinemada her tür betimsel gerçekliği yadsıyordu. Salt nesnel bir temsil ya da bilgi veren bir anlatı diye nitelediği doğalcılık akımına öfkeyle bakıyordu. Kısa bir sahnenin sürekli çekiminin başka çekimler arasında seçim olasılığı olabileceğini düşünmüyordu. Çekimler bölünmeli, birbirinden ayrılmalı, her şey yeniden kurulmalıydı. Sinemasal seyirliğin kendi güzelliği yok mudur? Bunu söylemeye kimse cesaret edemezdi. Oysa her çekim bir düzenlemedir. Aizenştayn'ın sürekli düşlediği ve yapmak istediği şey, olayları görsel olarak sunmaktı. Bu nedenle de kurgu çok önem kazanıyordu. "Şeyler vardır. Onlar niçin işlenmeli?" diyen Rossellini'ye Sovyet film yönetmeni "Şeyler vardır. Onlar işlenmeli" diye yanıt verebilirdi. Gerçek olay akışını olduğu gibi vermeyen kuramcıya göre anlam yeterli değildir, anlamlama* olmalıdır. **Potemkin**'de üç değişik aslan heykelinin ayrı ayrı çekimlerinden oluşan ayırım (sequence) görkemli bir dizim oluşturdu. Bu bir dil olgusudur (fait de langue).

2.1.1. Dil Dizgesinden Dile Geçiş

Konuşulan dilde kullanılan sözdizimsel işlemlerin sinemada kullanılması, sinema dilinin bir dil dizgesi olmasına yol açtı. Giderrek bu olgu bir gelenek durumunu aldı. Birçok kişi filmi salt sözdizimsel yapısından dolayı anlayabileceğini sandı. Oysa insan sözdizimini anlıyorsa anlama yetisi olduğu için anlıyordur, yani filmi anladığı için sözdizimini de anlıyordur.

Dil dizgesi düzenlenmiş bir düzgedir (code). Dilse daha geniş bir alanı kapsar. Saussure'e göre dil dizgesi dilin önemli ama yalnızca belli bir bölümüdür, dil yetisinin bireylerce kullanılabilmesi

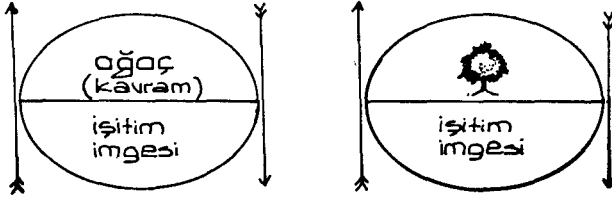
(*) Anamlama (signification): "1— Bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluş; gösterenle gösterilenin birleşme süreci; anlam aktarma ve anlam verme eylemi. 2— Anlamın eklemeliği; anlamın üretiliş ve kavranışı" (Vardar, 1980:24).

için toplumun benimsediği zorunlu, anlaşma ürünü kurallar bütünü. Dili oluşturan dil dizgesi artı sözdür (parole). Söz bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir. “Tümüyle ele alındığında dilyetisinin [langage] pek çok biçime büründüğü, karmakarışık bir olgular bütünü olduğu görülür. Dilyetisi birçok alana açılır: Hem fiziksel, fizyolojik ve anlıksal niteliklidir, hem de bireysel ve toplumsal özelliklidir” (Saussure, 1916:31).

Metz’e göre dil (langue) benzeri sözdizimsel işlemlerden yoksun olduğunda film olaylar dizisi ve yarattığı “diegetic” evrenden ötürü olayları daha çok anlaşılır kılabilir.

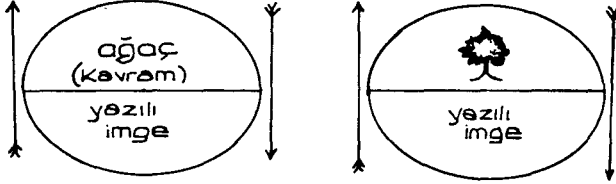
Rossellini “Şeyler vardır. Onlar niçin işlenmeli?” derken açıkça kurgu kuramını amaçlıyordu. İtalyan film yönetmeni insana Fransız yönetmen ve yazarlarını düşündürüyor diyor Metz ve soruyor: André Bazin, Rossellini’nin filmleriyle ilişki kurarak ayırım çekimi, alan derinliği, akıcı çevirim (continuity shooting) gibi olguları geliştirmede mi? Filmin söyleyecek bir şeyi olmalıydı. Bırakalım söyleyeceğini söylesin. Ama söyleyeceğini söylerken görüntüleri sözcükler gibi işleme zorunda olmasın. Bu tür sahte sözdizimine (pseudo-syntax) uyularak yapılan düzenleme çağdaş sinema için gerekli değildir.

André Bazin yalnız değildi. Roger Leenhardt, Jean Renoir ayırım çekimi yanlısıydılar. Alexandre Astruc “ciné langue”ın tam karşıtı bir kavramı, “camera stylo”yu (alıcı kalem) geliştirmişti. Merleau-Ponty ile filme görüngübilimsel açıdan bakılmaya başlandı: Ayırım (sequence) yaşamdan bir seyirlik gibi anlamını kendinde taşır. Gösteren (signifier) gösterilenden (significate) ayrılamaz. Sinema görüngübilimsel bir sanattır, yaratılmış bir seyirliktir. Gösterenle gösterilen birlikte olduğu için, seyirliğin kendi anlamlaması (signification) vardır, böylece seyirliğin kendisi gösterge olmuştur. Bu olguyu Saussure’e dayanarak açmaya çalışalım. Çizim 1 Saussure’ün dil göstergesi için verdiği çizelge. Dil (langue) göstergesinin bir kavramla işitim imgesini birleştirdiğini gösteriyor (Saussure, 1916:61). Kavram (ağaç) **gösterilen**, işitim imgesi **gösteren**, kavramla işitim imgesinin birleşimi **gösterge**. Bu işlemde imge zihinde tasarlanıyor.



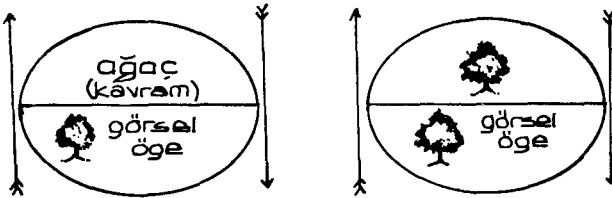
ÇİZİM 1

“Ağaç” kavramının yazılı olarak bize sunulduğunu düşünelim. Saussure’ün çizelgesinden yola çıkarak Çizim 2’deki gibi bir çizelge çizebiliriz. Kavram (ağaç) **gösterilen**, yazılı imge **gösteren**, kavramla yazılı imgenin birleşimi **gösterge**. Bu işlemde de imge zihinde tasarlanıyor.



ÇİZİM 2

Son olarak gösterenin görsel bir öge olduğunu varsayalım (Çizim 3). Görsel öge başlı başına bir **gösteren**, sinema dilinde gösterenin kendisi oluyor. Başka öğelere gereksinimi olmayan, bağımsız bir gösterge; yani gösterenin kendisi imge.



ÇİZİM 3

2.1.2. Film Anlatısı: Dizge Olmayan Bir Dil

“Film en üstün öykü anlatıcısı değil midir?” sorusunu yönelten Metz, sinema anlatısının gücüne olan inancını bir kez daha vurguluyor. Sinemaya gitmek bir tür öykü izlemeye gitmek demektir.

Film bize sürekli öyküler anlatır, bunlar dilin sözcükleriyle de anlatılabilecek türdendir; ama sinemanın söyleyiş biçimi başkadır. Sinemaya çok yakın gibi görünen fotoğrafın öykü anlatmaya kalktığında bu işi gerçekleştirmeye hiç de uygun olmadığı ortaya çıkar. Çünkü resimli romanlarda olduğu gibi sinemaya öykünür. Resimli romanlar genellikle film öyküleri anlatır. Tek fotoğraf ne anlatıyor ki yan yana gelmiş iki fotoğraf bir şey anlatsın. Oysa bir görüntüden ikincisine geçmek dile geçmek demektir.

Kurgunun görkemli döneminde Kuleşov'un deneyleri kurgunun en yetkin örnekleri sayıldı. Bu arada Béla Balázs'ın **Der Geist des Films** adlı kitabında yer alan bir yorum pek dikkat çekmedi. Macar kuramcıya göre kurgu gerçekten görkemliyse bu bir gereklilik sonucu olmuştur; iki görüntü bir rastlantı sonucu yan yana bulunduğu da izleyici ilişkiyi kuracaktır. Film yönetmenleri bunu anladıklarından bu olguyu işleme amaçlarına ulaşmak için bir araç olarak kullandılar. Jean Mitry ünlü deneylerin etkisini daha ayrıntılı olarak irdeler ve şu sonuca varır: Bu deneyler kurgu kuramının varlığını değil, "imleme mantığı"nın (logic of implication) varlığını gösteren örneklerdir. Metz de, sinema kurgunun etkisinin üzerinde ve ötesinde bir dildir; çok iyi öyküler anlattığı için değil, ona bu denli iyi öyküler anlattırıldığı için bir dildir diyerek Mitry'yi onaylar.

Sinema dilini dizge özelliklerinden arındırarak onun dil olmasını sağlayanlar arasında Bazin, Leenhardt, Astruc, Truffaut, Antonioni, Visconti gibi ustaları anan Metz, Orson Welles'i görsel öğeyi kullanmadaki becerisinden ötürü anımsıyor. Onun Marcel Proust'un tümceleri gibi uzun çekimler kullandığına değiniyor. Antonioni, Visconti, Godard ve Truffaut'yu özgül biçemleri (üslup) olduğu için andığını söyleyen Metz, onların ayırım çekimi ile kaydırma çekimi kullanmalarının dile geçişte çok önemli olduğunu vurguluyor.

2.1.3. Dil Dizgesi ve Sözlü Diller

Sinemanın dizge olduğu dönemde sözlü dillere olan tutum pek hoşgörülü değildi. Sinema da bir dil dizgesi olduğundan bir yarışma söz konusuydu. 1930'lardan önce sessiz film sözsöz öğeden korunuyordu ve rahat, durgun bir yaşam sürüyordu. Filmde konuşma yoktu, ama duyurularla, bildirilerle dolu oldukça gürültülü bir dönem yaşanıyordu.

Sessiz filmde egemen olan öge -tiyatrodan geçen- jestlerdi. Sözcüksüz konuşmak oldukça garip değil miydi? Bu tür filmlerde her jest ya da mimik bir dilbilimsel birime karşılık oluyordu. Dönemin sinema kuramlarına ilişkin yapıtlarında görüntü sözcüğe, ayırım tümceye benzetiliyordu. Tümcenin sözcüklerden oluşması gibi ayırımın da görüntülerden oluştuğu söyleniyordu. Bu yaklaşımdan ötürü sinemanın sözlü diller karşısında kendisini daha aşağı bir yerde gördüğünü söyleyebiliriz. Aralarında bir yarışma söz konusu olduğundan, müzikle doğal sesin hemen benimsenmesine karşın, konuşma direnmeyle karşılaştı. Arnoux'nun değindiği gibi, konuşan film iyi ise, iyi bir sessiz filmin özelliklerini taşıdığından ötürüdür. "Talkie" sinema alanında gerçekleştirilen uygulamısal (technical) gelişmelerden biriydi, belki de daha önce bulunan yakın çekimden çok daha az önemliydi.

Ayzenştayn, Aleksandrov ve Pudovkin ses üzerine ünlü bildirilerinde ses kuşağını olumlu bulurlarken salt ses (noise) ve müzikle ilgileniyorlar, konuşmadan hiç söz etmiyorlardı. Sözün filme girebileceğini bile düşünmüyorlardı.

Sözün sinemaya girmesi bu sanatı tiyatroya yaklaştırdı. Ancak 1930'lardan sonra sinema konuşması ile tiyatro konuşması arasındaki ayırım belirlemeye başladı. Tiyatroda söz egemendir, oysa sinemada söz görüntünün yanında ikincil bir öge. Başlangıçta konuşmanın uygun bir biçimde kullanılamamasını doğal karşılamak gerekir. Sinema bir dil değil de bir dil dizgesi olduğu sürece konuşmalar filmle bütünleşemezdi. Çünkü iki tür dizgenin birlikteliği söz konusuydu. Oysa 1940'lardan sonra konuşmanın daha yetkin bir biçimde kullanıldığını görüyoruz. Sinema bir dil olarak algılanmaya başlandıktan sonra konuşmaların da filme uyum sağladığı görüldü.

Alain Resnais, Chris Marker, Agnes Varda gibi yönetmenlerin filmlerinde sözsözsel ögeye çok ağırlık verilmiştir. Ama bu filmler gerçekten filmseldir (filmic), şimdye dek görülenden daha filmseldir.

Sinemanın dil dizgesi olduğu dönemde konuşmayla görüntünün uyumu güçtü. Çünkü sözgelimi İngilizce konuşurken aynı anda Almanca konuşmak olası değildir. Ayrıca konuşulan diller üzerlerine başka öğeler konmasına daha hoşgörülüdürler. Sözlü dili kullanırken bedensel devinimlerden yararlanılabilir. Operada,

balede olduğu gibi üzerine bir şeyler konulabilir. Oysa sinema dili dizge değildir, sanat ve dili birleştiren bir birliktir.

Saussure dilbilimi bağımsızlığa kavuştururken göstergebilimin daha geniş kapsamlı olacağını, dilbilimin de bu bilim dalının bir kolu olarak gelişeceğini vurguluyordu. Dilbilim göstergebilimin bir dalı olsa da göstergebilim dilbilimden doğdu. Yalnız Saussure'den sonrakiler, Saussure'den çok Saussure'cü oldular ve göstergebilimi dilbilimin içine soktular. Metz'e göre ağabeyin kardeşine yardım etmesi doğaldı.

Konuşulan dile ilişkin bilgiler kısa sürede yoğunlaştı. Dilbilim öyle bir ışık yakmıştı ki giderek sözsel olmayan dillerin de iç mekanizmalarıyla ilgilenilmeye başlandı. Filmi anlamak, daha doğrusu kavramak için göstergebilime başvurmak gerekliydi.

2.1.4. Görüntü Söylemi ve Dil Dizgesi

Sinema dili evrenseldir, çünkü görüntüyü algılama tüm dünyada çok az değişen bir olgudur. Ayrıca sinema dilinde ikinci eklemleme* yoktur. Sesbirim (phoneme) gösterendir, gösterilen değildir. Oysa sinemada görüntü hem gösterendir, hem de gösterilen. Görsel seyirlik gösterenle gösterilenin birleşmesini gerektirir, burada sesbirimin oluşmasına olanak yoktur. Oysa konuşulan diller sesbirim açısından farklıdır, bundan dolayı değişik dilleri konuşanlar birbirlerini anlamazlar. Sesbirim başka dillere çevrilemez. Ancak her dil kendi ses yapısının özellikleri içinde tanımlanabilir. Sesbirimden yoksun olan görüntü söylemini çevirmek diye bir şey zaten söz konusu olamaz. Filmin sesbirimi olmadığından o zaten her dile çevrilmiştir, bu nedenle de evrenseldir. André Martinet de çift eklemlemenin** olmadığı bir yerde dilden (langue) söz edilemez diyor. Bu açıdan sinema dil değil, bir "sanat dili"dir. Bu durumda sinemaya dizgesiz bir dil diye bakmak uygun olacak gibi görünüyor.

(*) İkinci eklemleme (second articulation): "En küçük ses birimlerinden (sesbirimler) oluşan eklemleme düzeyi" (Vardar, 1980:94).

(**) Çift eklemleme (double articulation): "...doğal dilin, en küçük anlamlı birimleri (anlambirimler) ve en küçük ses birimleri (sesbirimler) aracılığıyla oluşturduğu düzen" (Vardar, 1980:51).

Sesbirimleri olmadığından sinemada birinci eklemleme* de yoktur. Filmle ilgili güçlükler başlangıçtaki karışıklıktan kaynaklanmaktadır. Görüntü sözcük, ayırım tümce gibi tanımlanmaktaydı. Oysa görüntü bir ya da daha çok tümcenin karşılığıdır, ayrımsa söylemin bir parçasıdır. Görüntünün bir adamın sokakta yürüdüğünü gösterdiğini varsayalım. Bu görüntü kuşkusuz “Bir adam sokakta yürüyor,” tümcesi ile eşdeğerlidir. Saussure sözdiziminin dizimsel (syntagmatic) olduğunu gözlemledi. Filmle ilgilenen herhangi bir kimse de aynı şeyi düşünebilir. Çekim film zincirinin en küçük birimdir. Ayırım dizimsel bir bütündür. Kişi filmde olası dizimsel düzenlemelerin varsıllığını incelemeli, dizimsel düzenlemeleri sinemanın dizisel kaynaklarının yoksulluğu ile karşılaştırmalıdır. Bu inceleme kurgu sorununu değişik bir açıdan görmemizi de sağlayacaktır.

Filmin dizimsel düzenlemelerinin varsıllığı, dizisel ilişkileri ortaya çıkarmayı güçleştirebilir. Oysa sinema yaratmak zorundadır. Her görüntü bir “hapax”tır**. Yalnız görüntüler anlamlarını öbür görüntülerle dizisel karşılıkları içinde kazanmazlar. Filmin dizisel yoksulluğu, belirli alıcı devinimleri (geri ve ileri kaydırma) ya da noktalama yöntemleri (zincirleme ya da kesme) ile giderilebilir.

2.1.5. Sinema ve Yazın: Görsel Anlatım ve Yazınsal Anlatım

“Langue” çift yönlü iletişim için kullanılan bir göstergeler dizgesidir. Oysa tüm sanatlarda olduğu gibi sinemada da iletişim tek yönlüdür. Başka bir deyişle sinema bir iletişim aracı olmaktan çok bir anlatım aracıdır. Lumière kardeşlerin buluşundan sonra sinema konusunda çok tartışıldı. Sinema bir arşiv aracı mıydı, eğitsel amaçla kullanılabilir bir araç mıydı, yoksa yeni bir gazetecilik miydi? Sinemanın anlatı yolunu seçmesi, gerçekten toplumsal ve tarihsel bir olgudur.

Sözlü dil ile sinema arasında karşılaştırma her zaman yapılır. Bu karşılaştırma bir sözcük sanatı olan yazınla yapıldığında, gö-

(*) Birinci eklemleme (first articulation): “En küçük anlamlı birimler ya da anlambirimlerden oluşan eklemleme düzeyi” (Vardar, 1980:42).

(**) Hapax: Bir tek kez söylenen; bir metinde bir kez geçen sözcük. Metz gene yaratılabilecek olası görüntü sayısının sonsuz olduğunu vurgulamak istiyor.

rüntü sanatı olan sinema ile yazın aynı göstergebilimsel çizgiye oturtulabilir. Sinemayı konuşulan dille karşılaştırsak aynı koşulluktan söz edemeyiz. Çünkü sinema dili konuşulan dilin bittiği yerde başlıyor, yani tümce düzeyinde. Dilin en üstün dilbilimsel birimi olan tümce, film yönetmeninin en küçük birimidir.

Sinema anlatısı ile yazın anlatısı arasındaki ayrımı Metz şöyle açıklıyor: Yazınsal anlatım doğal dilin üzerine kurulmuştur. Yani dil ile yazın ayrılaşmış olgulardır. Sözlü dil her an kullanılır. Yazınsal bir yapıtın varolması onu bir kişinin yaratması ile olanaklıdır. Hangi amaçla gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin film her zaman yazınsal bir yapıt gibidir. Sanatsal da olsa, eğitsel de olsa, film yaratılır. Doğal dille gerçekleştirdiğimiz söyleşi değildir. Kişi eğitsel film, sanatsal film gibi ayrımlara gidebilir, ama bu iki tür arasındaki ayrım doğal dille şiir dili arasındaki ayrım kadar açık değildir. Bu nedenle film bir iletişim aracı olmaktan çok anlatım aracıdır.

Yazınsal yapıtlar ve sinema anlatım aracıdır, çünkü onlara yanıt verilmez. Ama doğal dili kullanırken “Saat kaç?” diye sorar ve “Sekiz,” yanıtını alırız. Bu durumda bir iletişimin kurulduğu açıktır. Kısacası sinema doğal dilden çok yazına benzer.

2.2. Düzanlam ve Yananlam

Eğitsel ve belgesel filmlerin bile sanatsal olduğunu söyleyen Metz, en düzanlamsal görünen görüntünün de yananlamlı olabileceğini vurguluyor. Düzanlamın (denotation) sinemada yananlamla (connotation) eşit olduğu sonucuna varan Metz, düzanlam gibi yananlamın da anlatım aracı olduğunu söylüyor. Görüntünün tümce benzeri olduğunu kanıtlarken verdiği bir örnek onun bu konudaki düşüncesini daha iyi ortaya koyar: Görüntüde bir tabancanın yakın çekimi vardır. Ama bu görüntü salt “tabanca”yı göstermez. Görüntünün anlamı “İşte burada bir tabanca var,” tümcesi gibidir.

Sinema göstergebiliminde yananlamdan söz ettiğimizde sinemanın yedinci sanat olduğu düşüncesine daha çok yaklaşıyor gibiyiz. Işık ögesi, alıcı devinimleri yananlam oluşturmada etkilidir. Yananlamı yaratan da düzanlamlı bir gösterendir. Yalnız değişik ışıkta çekilen aynı sahne değişik izlenim yaratabilir. Bundan do-

layı bu tür etkilerin nedensiz olmaması, olaylar dizisini desteklemesi gereklidir. Örneğin sinemada bir ev göstermenin çok çeşitli yolları vardır. Düzanlamın görüntüye geçiriliş biçimi, yananlamın oluşmasını sağlamaktadır.

Düzanlam göstergenin bilinen anlamıdır. Yananlam düzanlamı kapsayan, ama ondan ayrımlaşan bir ikinci dil gibidir. Yananlamın içeriği ne olursa olsun, bize bu içeriği aktaran biçim düzanlamın gereğidir.

Amerikan kara film türünden bir örnek veren Metz görüntüde New York limanının boş rıhtımlarından birisinin gece yarısı durumunun verildiğini söylüyor. Rıhtım belli bir biçimde gösterilmektedir: üstten çekim, karanlık ve sisli aydınlatma. İzleyici bu görüntüden belli bir baskı duyar. Betonlar çağdaş yaşamın insandan uzaklığını çağrıştırır. Bu duygu, gösterilen nesneye ya da gösterilme açısına bağlıdır. Gülümseyen bir kadın yerine boş depolar görmemiz bizde bu tür bir izlenim yaratmıştır. Kısacası Metz sunuş biçimi ve içeriğin birlikte yananlamı oluşturduklarını söylüyor.

2.2.1. Sinematografik Anlam Nedensiz Değildir

Sinema dili ile doğal dil arasında iki ayrım var. Bunlardan ilki doğal dilde göstereni gösterilenle birleştiren bağın nedensiz (arbitrary) olması: “Örneğin ‘kardeş’ kavramının, kendisine gösterenlik yapan **k-a-r-d-e-ş** ses dizisi ile hiçbir iç bağıntısı yoktur. Başka herhangi bir gösteren de aynı işi yapabilir” (Saussure, 1916: 62). Konuşulan dilin göstergesi nedensizdir, oysa sinema dilinin göstergesi nedenlidir (motivated).

Sinema evrensel bir dildir ve anlatı öğelerinin seçimi anlatılmak istenen içerik tarafından belirlenir. Bize bir ev göstermek isteyen yönetmen, kendisi hangi ulustan olursa olsun, ev göstermek zorundadır. Bu nedenlilik ilişkisi filmi salt düzanlam düzeyinde ele almamızı gerektirmez. Yananlam düzeyinde de nedenlilik ilişkisi vardır. Düzanlamda gösterenle gösterilen birbirine benzer. Köpek görüntüsü köpek gösterir. Göstergibilim açısından gösterenle gösterilenin özdeş olmalarına gerek yoktur. Yananlam söz konusu olduğunda gösterenle gösterilen arasında nedenlilik ilişkisi vardır, ama gösterilen gösterenin ötesine geçebilir. Başka bir de-

yişle yananlam simgeseldir. İsa çarmıha gerildiği için, haç Hıristiyanlık simgesidir.

Bir filmde kahraman sürekli aynı ezgiyi söylerse, giderek kahraman perdede görülmediğinde de ezgiyi duyar duymaz kahramanı anımsarız. Bu durumda ezgi yönetmen tarafından seçildiğinden yanlamsal gösteren (ezgi) ile yananlamsal gösterilen (kahraman) arasındaki ilişki bir bakıma nedensizdir diyebiliriz.

Metz şu sonuca varıyor: İşitsel ya da görsel tema, söylem içinde uygun bir konumda olursa doğrudan taşıdığı anlamdan başka bir anlam taşıyabilir, ama düzanlamla çelişkiye düşmez ya da onu yadsımaz. Gösterenle gösterilen gene bir aradadır. Bundan dolayı konuşulan dildeki nedensizlik ilişkisi sinema dilinde söz konusu olamaz.

Yalnız düzanlamda nedenlilik ilişkisi çok açıktır. İçeriğin biçimi belirlemesi örneksemeyle* olur. Gösterenle gösterilenin özdeş olduğu bu durumda örnekseme nedenlilik ilişkisini sağlar. Bu ilişki görsel ya da işitsel olabilir, köpek görüntüsünün köpeğe, tren düdüğü sesinin tren düdüğü sesine benzemesi gibi.

Yananlam düzeyinde bu ilişki o denli açık değil. Nedenlilik ilişkisi gerçektir, ama örneksemeye indirgenemez. Gösterenle gösterilen birlikte olduğu için gene de nedenlilik ilişkisinden söz edilebilir.

2.2.2. Sinema Dilinde Çift Eklemlilik Yoktur

Sinema dili ile doğal dil arasındaki ikinci ayrım, sinema dilinin çift eklemlilikten yoksun olmasıdır. Doğal dildeki öğeler ayrıktır**. Örneğin her öge belli sayıda sözcük içerir. Sözcükler de belli sayıda sesbirim içerirler. Sinema dili bu tür belli sayıda gösteren birimlerinden yoksundur. Çekim hiçbir zaman sesbirimle eşdeğerli değildir. Yakın çekimin de sesbirimle eşdeğerli olduğu

(*) Örnekseme (analogy): "Var olan dilbilgisel ya da sözlüksel örneklere uygun yeni öğeler yaratılmasına, dilsel birimler arasındaki bir bağıntı aracılığıyla kurulan bir orantıdan kalkılarak yeni biçimler oluşturulmasına, kimi öğelerin anlıkta bağıntı kurdukları öğelerin etkisiyle onlara benzer bir biçime girerek değişmesine yol açan süreç" (Vardar, 1980:117).

(**) Ayrık (discrete): "Değeri bağlamdan ya da çeşitli koşulların yol açtığı değişikliklerden etkilenmeyen, benzer öğelerden ayrı olan, yalnızca varlık ya da yokluğuyla değer taşıyan birimler için kullanılır" (Vardar, 1980:29).

düşünülmemelidir, çünkü öbür çekimlerle karşılaştırıldığında yakın çekim nesneye daha çok yaklaşan, ama genelde gerçeğin tümünü yansıtan bir çekimdir. Yani görüntü, yaratıcısınca yaratılmış bir sözcüktür, bir buluştur. Sözce gibi görüntü de düşünceyi gerçekleştirmez. Oysa sözcük düşünce değildir; değerli bir öge de olsa buluş değildir.

2.3. Filmsel Sözdizimi: Görüntünün Büyük Dizimsel Deyisi

Şimdiye dek “sinematografik dilbilgisi”nden söz ettiğini, onun içeriğine değinmediğini söyleyen Metz, gerçekte kuralların sözlü dildeki kadar katı olmadığını vurguluyor. Film yönetmenini uygun görüntü seçmediğinden ya da uygun sözdizimi yaratamadığından ötürü kınayamayız diyor.

Sinema göstergebilimi açısından görüntülerin dizimsel düzenlemeleri çok önem taşıyan bir konudur. Çünkü her görüntü, tek başına bir anlamı olmasına karşın, başka görüntülerle -kesme ve kurgu yöntemiyle- ayırım oluşturmak durumundadır. Ayırık birimler olmamalarına karşın görüntüler dizimsel düzenlemede yer alırlar. Bir görüntü öbürüne hiç benzemezken, anlatı filmlerinin çoğu dizimsel düzenlemeleri açısından birbirlerine benzerler. Bu nedenle de filmsel anlatı durağanlaşmıştır. Bu yinelemelerden ötürü nerede ise değişmez biçimler oluşturulmuştur. Sinemaya eşsüremliler (synchronic) yaklaştığımızda onların hiç değişmediği izlenimini ediniriz. Oysa konuşulan diller üzerine yapılan birçok artsüremliler (diachronic) araştırmalar, bu dillerin dönüşüm içinde olduklarını kanıtlamıştır. Saussure’ün bu konudaki düşüncesini sinemaya uygularsak, filmin dizimsel deyesi (category) değişebilir, ama onu bir kişinin bir gecede değiştirmesi olası değildir.

Film anlatısının bir büyük dizimi (maximum syntagma) vardır. Bu dizim belli sayıda özerk parçalara* ayrılır. Bu özerklik görelidir, çünkü parçalar anlamlarını filmin bütününden kazanırlar.

Özerk parça (autonomous segment) filmin bir alt bölümüdür. Bu özerkliğin bağımsızlığı getirdiğini söyleyemeyiz, çünkü anlamını filmin bütünü ile olan ilişkisinden kazanacaktır. Çekim fil-

(*) Parça (segment): “...sesbirim, biçimbirim (= anlambirim), dizim, kimi durumlarda da tümce gibi öğelerin her biri; bir dilsel bütünden soyutlanmış bölüm” (Vardar, 1980:119).

min en küçük parçasıdır, aynı zamanda özerk bir parçadır. **Özerk çekimi** birçok çekim içerebilen özerk parçadan ayırmamız gerekiyor. Özerk çekim olaylar dizisinin tek bir oluntusunu (episode) gösterir. Böylece özerk çekim tek bir çekim olmasına karşın filmin ikincil değil, birincil alt bölümünü oluşturur. Yazında da aynı olguyu gözlemleyebiliriz. Tümce paragraftan daha küçük bir birimdir, ama kimi paragraflar tek bir tümceden oluşabilir. Kısacası sinemada da kimi çekimler özerk, kimileri özerk değildir. Özerk çekimin bir alt türü olan **ayrım çekimi**, çağdaş sinemanın bir öğesidir. Tek bir çekimle tüm sahne aktarılır.

Değişik çekimlerden oluşan özerk dizimleri **kronolojik** ve **kronolojik olmayan** gibi de bölümlendirebiliriz. İlk türde değişik görüntülerin gösterdiği olgular arasındaki ilişki düz anlam düzeyindedir. Kronolojik olmayan dizimlerde bunun tam tersi olur, yani yananlam yaratma olanağı daha çoktur. Bu tür dizime iki örnekten ilki film estetikçilerinin **koşut kurgu ayrımı**'dır (parallel montage sequence). Metz ayrım sözcüğünü başka durumlarda kullanmak üzere kaldırıyor ve bu dizime **koşut dizim** (parallel syntagma) diyor. Bu tür dizimde birbirini izleyen "motif"ler bir araya getirilir, ama en azından düz anlam düzeyinde aralarında zamansal ya da mekânsal bir ilişki yoktur. Bu tür kurgu doğrudan simgesel bir değer taşır. Zenginlerle yoksulların yaşamlarını gösteren çekimlerin birbirini izlemesi, kent ve kır çekimleri, deniz ve buğday tarlaları çekimleri gibi.

Kronolojik olmayan dizime ikinci örnek **ayraç dizim**'dir (bracket syntagma). Bu tür dizimde bir dizi kısa sahne aralarında kronolojik bir ilişki olmadan art arda dizilmişlerdir. Birbirini izleyen anımsatıcı olaylar zincirleme, silinme, çevrinme, açılma, kararına gibi optik etkilerle dizilirler. İzleyici ayrımı bir bütün olarak algılar, ayrım içindeki kısa çekimlerle anlatının tümü arasında ilişki kurmaz.

Kronolojik dizimlerde olgular arasındaki zamansal ilişkiler bizi düz anlam düzeyinde düşünmeye götürür. **Betimsel dizim** (descriptive syntagma) birbirini izleyen görüntüler arasında salt mekânsal birliğin olduğu bir tür. Birbiri ardı sıra perdede görülen "motif"lerin birlikte varoluşu söz konusu. Örneğin bir kır betimlemesi: önce ağaç, sonra ağacın yanından akan bir dere, daha sonra uzaktaki bir tepenin çekimi. Yalnız betimsel dizimin salt

devinimsiz nesne ya da kişiler için uygulanan bir dizim olduğu gibi bir izlenim oluşmasın. Bu dizim devinim de içerebilir. Örneğin toplu bir koyun sürüsü; koyunları, çobanı ve köpeği içerebilir.

Betimsel dizim dışında tüm kronolojik dizimler **anlatı dizimleri**'dir (narrative syntagmas). Bu dizimlerin görüntülerindeki nesnelere arasında zamandaşlık (simultaneity) ilişkisi vardır. Ayrıca olaylar birbirini izler. Anlatı dizimleri iki türdür. Birincisi **koşut dizim** (alternate syntagma), ikincisi **doğrusal anlatı dizimi** (linear narrative syntagma).

Koşut dizim sinema kuramcılarınca **koşut kurgu** (alternate montage) olarak bilinir. Örneğin izleyenlerin çekimi, izlenenin çekimi, gene izleyenlerin çekimi. Kurgu koşut olarak iki ya da daha çok olayı göstermektedir. Olay dizilerine bütünüyle baktığımızda bir zamandaşlığın söz konusu olduğunu görürüz.

Doğrusal anlatı diziminde görülen tüm devinimler tek bir sıra biçiminde düzenlenmiştir. Sıra sürekli ya da süreksiz olabilir. Sürekli olduğunda eksilti* yoktur. Sıra süreksiz olursa atlamalar söz konusudur. Alıcının yerinin değişmesinden ya da araçekimden kaynaklanacak olan kesmeler sinemada gerçek eksilti değildir. Çünkü bu tür kesmeden sonra olay kaldığı yerden sürer. Sıra sürekli olduğunda tiyatro sahnesindeki ya da gerçek yaşamdan bir sahneye benzer bir sinema anlatımı yaratmış oluruz. İlk film yönetmenlerinin bildiği tek yöntem buydu. Bugün birçok değişik dizimden biri olarak gene kullanılıyor.

Süreksiz doğrusal anlatı diziminin iki türü vardır: **Olağan ayırım** (ordinary sequence), **oluntusal ayırım** (episodic sequence). Birincisinde zamanın süreksizliği düzenlenmemiştir ya da dağıtılmıştır diyebiliriz. İzleyici atlamak zorundadır. Bu en çok kullanılan bir dizim türüdür. Süreksizlik düzenli olursa, optik düzenlemelerle -zincirleme gibi- birbirinden ayrılmış sahnelerin birbirlerini kronolojik olarak izlediği oluntusal ayırım oluşur. Her iki türde de "süreksizlik" kavramının yanı sıra "sıralama" söz konusudur. Olağan ayırımda anlatının her birimi eylemin atlanamaz bir anını gösterir. Her görüntü salt gösterdiğini temsil eder. Oluntusal

(*) Eksilti (ellipsis): "Olağan koşullardaki biçimine oranla kimi öğeleri eksik olan, ama anlamayı aksatmayan bir dizim ya da tümce kullanma" (Vardar, 1980:75).

ayrımnda her görüntü kendinden daha fazla bir şey gösterir, olay gelişiminin tek bir aşamasını gösteren öbür görüntüler arasından seçilmiş gibidir.

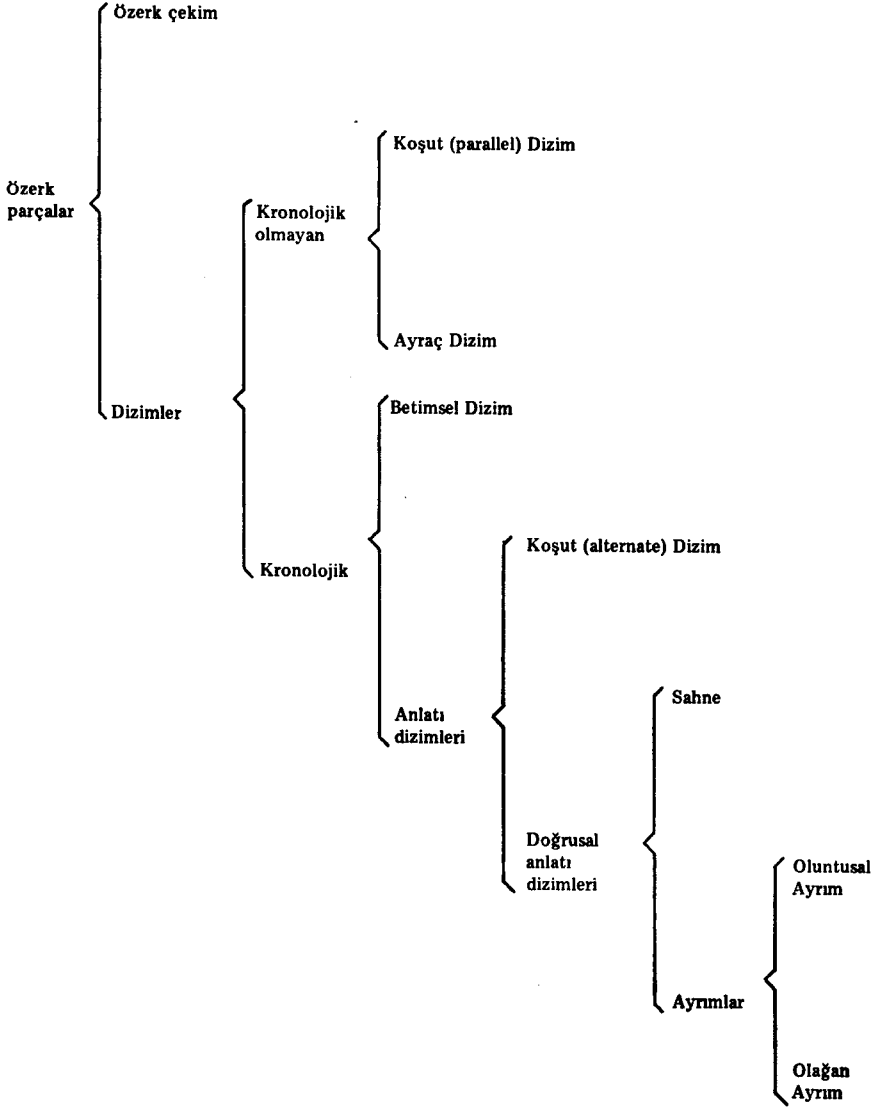
Film yaparken, ya geçmişte egemen olan geleneksel kurgudan ya da çağdaş sinemanın getirdiği bir olgu olan dizimsel düzenlemelerden yararlanmak durumundayız. Yalnız büyüsel ve güçlü bir işleme aracı olarak algılanan kurgudan artık söz edilemez. Kurgu olmadan da film söylemdir. Bir tek çekimle -salt alıcı devinimleri- bile görüntüsel bir betimleme gerçekleştirilebilir.

Sinemanın dizimsel deyişi değişmez değildir. Konuşulan dillerden de çabuk değişebilir. Filmde sanatla dil içiçedir. Sinema dil olmak için sanat olmak zorundadır. Film yönetmeni de sinema dilinin artsüremli gelişimine önem vermek zorundadır. Yazarın kullandığı gereç her zaman dilde vardır. Dil ile sanatın birlikte oluşu yaratıcı yönetmenin sinema dilinde değişimler gerçekleştirmesine yol açar. Yalnız öncü (avant-garde) filmlerde olduğu gibi büyük sapmalar izleyicinin filmi algılayamamasına yol açabilir.

Büyük dizimsel deyi, aynı zamanda filmin dizisel deyişini de oluşturur. Çünkü yönetmen film yapımının herhangi bir anında değişik dizimlerden birini seçmek zorundadır. Sinemada söz konusu olan, dizimlerin dizisidir. Aynı durum pek çok sözlü dilin sözdiziminde vardır. Örneğin pek çok yantümce arasından seçim yapmak durumundayız.

Kimi benzerliklerine karşın sinema “langue” değil, “langage”-dir artık, yani evrensel bir dil.

EK: Görüntü Kuşağının Büyük Dizimsel Deyisi



KAYNAKÇA

- Andrew, J. D. (1976) **The Major Film Theories: An Introduction**. London: Oxford University Press. Ch. 8, "Christian Metz and the Semiology of the Cinema," 212-241.
- Barthes, R. (1979) **Göstergebilim İlkeleri**, çev. B. Vardar, M. Rifat. Ankara: Kültür Bakanlığı (yayın no. 337).
- Başkan, Ö. (1967) **Lengüistik Metodu**. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Göktürk, A. (1979) **Okuma Uğraşı**. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Guzzetti, A. (1973) "Christian Metz and the Semiology of the Cinema." G. Mast, M. Cohen, der., **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, 2nd ed. New York, N.Y.: Oxford University Press, 1979:184-203.
- Henderson, B. (1975) "Metz: Essais I and Film Theory." **Film Quarterly**, 28 (3) (Spring 1975):18-33.
- Lyons, J. (1968) **Introduction to Theoretical Linguistics**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Metz, C. (1968) **Film Language: A Semiotics of the Cinema**, çev. M. Taylor. New York, N.Y.: Oxford University Press, 1974.
- Özön, N. (1981) **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 462).
- Saussure, F. de (1916) **Genel Dilbilim Dersleri**, çev. B. Vardar. 2 c. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1976-1978 (yayın no. 427). Alıntılar 1. ciltten.
- Vardar, B. (1980) **Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 471).

ÇAĞDAŞ BİR SİNEMA KURAMCISI: JEAN MITRY (*)

Ass. Merih ZİLLİOĞLU

Jean Mitry, Jean Epstein, Abel Gance, Jean Renoir gibi sinemacıların ve sessiz sinemanın en parlak döneminde yaşamış ve çalışmış olmasına karşın, gerçek anlamda çağdaş sinema kuramının başlatıcısı olmuştur.

Yaşamının üç temel yönü, sinemaya ilişkin eleştirel tavrını belirlemiştir. Bunlardan birincisi, Mitry'nin Fransız sinemasının Avant-Garde dönemi filmlerinde bizzat çalışmış olmasıdır. Bu dönemin sönüşünden sonra da birçok filmin kurgu çalışmalarını yapmıştır. Uygulamada kazandığı bu deneyimler, kuşkusuz, kuramsal çalışmalarını etkilemiştir. Gerçekten de, Mitry'nin kuramının film yapma reçetelerine kapalı oluşu, bu deneyimlerinden kaynaklanmaktadır.

Mitry'nin kişiliğini ve yaşamını belirleyen ikinci özelliği tarihe olan eğilimidir. Sinema alanında topladığı belgeler ve düzenli olarak aldığı notlarla, II. Dünya Savaşı yıllarında bilimsel bir sinema tarihi yazmayı tasarlamış, sonuçta, 60'lı yıllardan başlayarak "Evrensel Film Sanatı" adlı yapıtını yayınlamaya başlamıştır. Öte

(*) Bu çalışma İ.B.F. doktora programı çerçevesinde sürdürülen İletişim Bilimleri doktora dersi için hazırlanan ödevin gözden geçirilmiş biçimidir.

yandan eleştirilerine ve kuramına temel olacak bilgileri, ayrıntıyla-
rıyla kendi arşivlerinden edinebilmiştir.

Mitry'nin sinema konusundaki bilgilerinin yoğunluğu ona Fransa'da, A.B.D.'de, Kanada'da ders vermesini sağlamıştır. Böylece üçüncü özelliği, eğitsel yanı, onu sanatçı olarak edindiği deneyimler ile ansiklopedik bilgisini birleştirmeye yöneltmiştir. Öğreticiliği döneminde felsefe, mantık, psikoloji dilbilim ve estetikle ilgilenmiş olması, bu konularda edindiği geniş kültür, kendisinden önce gelen kuramcılara göre film sorunlarını daha derinlemesine kavramasına olanak vermiştir.

Mitry, kendisinininkinden önceki tüm kuramların sinemanın anlaşılmasına ilişkin birer anahtar olmayı savladıklarını ileri sürerek, bu yaklaşım biçimini yadsımış, filmdeki her sorunun, film içinde tek başına ele alınmasının gereğini belirtmiştir. Ona göre kuramcı konuya belirli ve yanlı bir anlayış ile yaklaşmamalıdır. Eisenstein'i de bu görüş doğrultusunda, kurguya verdiği saplantılı önemden ötürü eleştirmiştir.

Mitry'nin "Sinemanın Estetiği ve Psikolojisi" adlı iki ciltlik yapıtında, ilk elli yılda, sinema kuramında ortaya çıkan tüm sorunlar sınıflandırılmakta ve bu konularda takınılan tavırlar betimlenmektedir. Kuramcıya göre; sinema, anlık bir anlayış ya da ideolojik bir tartışma ile yaklaşılacak bir alan değildir; bilimsel ve soğukkanlı, adım adım gelişen bir çalışmayı gerektirir (1).

Çalışmamızda, bu yapıtın özetleyerek derlediğimiz birinci cildini, "Yapılar"ı ele aldık (2). Bu kitap, giriş bölümünden sonra filmsel görüntü ve kurgu olmak üzere, başlıca iki kısma ayrılıyor. Kitabın temel özelliği, erken kuramcıların uçtaki görüşlerinin ortasında bir yaklaşımı geliştirmesi, bu uzlaşmacı görüşün özgüllüklerini yansıtması. Örneğin Mitry'nin yalın filmsel görüntüye yüklediği nitelikler, biçimcilerin ve gerçekcilerin bu konudaki görüşlerini bir bireşimi.

(1) Buraya kadarki bilgiler, J. Dudley ANDREN, The Major Film Theories "An Introduction, Oxford University, Press, 1976 adlı yapıtın" Jean Mitry" (s.185-211) bölümünden derlenmiştir.

(2) Jean MITRY, Esthétique et Psychologie du Cinéma I.Les Structures, Editions Universitaires, Paris, 1963.

Mitry, bu kitapta işlediği kuramında, sinema ile diğer sanatlar, özellikle müzik, resim ve tiyatro ile koşutluk kurmakta, ancak sinemayı sanat olmaktan önce bir anlatım aracı olarak ele aldığından, sürekli dil ile karşılaştırmakta.

Sanatın bir estetik anlayışı kuşkusuz gerektirdiğini belirten Mitry, bir estetik kitabının uygulama reçetelerini içeremeyeceğini; estetiğin Paul Valery'nin deyimiyile "bize, bir yandan duraksamaksızın sevilecek, nefret edilecek alkışlanacak ve ortadan kaldırılacak olanı ayırdettirecek öte yandan, bize tartışılmaz sanat ürünleri yaratmayı öğretecek" "Güzel'in Bilimi" olmadığını vurguluyor.

Yaratmaya ilişkin tek bir kural bulunmadığına, düzenlenmesi olanaksız olduğuna ve böylesi bir kural yapılabilir yapıt kadar yasa gerektireceğine göre, sanat ürünlerinde, onların sanat yapıtı olmalarını ve bazan da, üstün yapıt düzeyine ulaşmalarını sağlayan pratik olduğu kadar gerekli koşulları belirlemeye olanak veren bir yöntem düşünülebilir; bu koşullar hemen uygulanabilir kural ya da formül yerine geçmemekle birlikte, düzenleyici bir yol çizerler, diyen Mitry çalışmasını bu yöntemin yönlendirdiğini belirtmiş.

Kuramcıya göre bu yöntemde ilk aşama insan dehasının ürünleri arasından "sanat yapıtı" olanları ayırmaktır. Mitry bunun öznel bir ayırım olduğunu, ancak sanatın kendisi ve ürünleri de öznel olduklarına göre onları yargılamanın, sınıflamanın da öznel olmasının doğal olduğunu, ancak bu arada yine de bir nesnellığın söz konusu olduğunu, söylüyor.

Durkheim'in, sanatın etkinliklerimizi (sadece yayma zavki için) amaçsız yayma gereksinimimize yanıt verdiği, görüşünü şiddetle eleştiren Mitry, bu düşüncenin yakın bir geçmişte kurulmuş olan hristiyan uygarlığı toplumunda sanatın hiçbir pratik yararına sahip olmaması görüşünden kaynaklandığını belirtir. Askeri, dini ya da kentsoylu bir toplumda, sanat önemli bir değer taşımakta, hatta din açısından da sanattaki mistisizm, dogmaya bir meydan okuyuş, yani bir tehlike oluşturmaktadır.

Ona göre sanat, bir aracı değer olarak, hem insana hem de topluma, gereklidir. Sanatçı yapıtına dünyada ve nesnelere aradığını yansıtır, izleyici ise her sanat yapıtında özlem duyduğunu, eğilim gösterdiğini bulur. Bu yapıt herkese (yapana ve bakana)

anlatılmaz olana ya da ona öyle gözükeneye sahip olduğunun bir kanıtı gibidir. Bu sonuçta bir mutluluk, coşku, denge ve huzur duygusu uyandırır. **Ben**'in olmak istediği ile özdeşleşmesi, bütünleşmesi, katılımla kendinden geçmedir bu. İşte bir sanat yapıtını ayırmada nesnel ölçüt yarattığı katılımdır.

Mitry için, zevk ya da keder, hangi duyguya aracı olursa olsun her sanat yapıtı, onu ortaya çıkaran gereklere yanıt verdiği ölçüde mutluluk kaynağıdır. Bu gerekler, gerçeğin daha üstün bir gerçeğe çevrilmesidir, gerçeğin stilizasyonudur.

Sanat-sanat yapıtı- bir insandan diğerine giden en kısa yoldur, aynı zamanda insandan evrene, **Ben**'den **Ben** olmiyana giden en kısa yoldur. Başka deyişle **Ben** ile bir başka **Ben** arasında kendini yansıttığı, tanıdığı ve tanıttığı **Ben**-olmiyan aracılığıyla iletişimidir.

Sanat üzerine bu görüşlerinden sonra Mitry, sanatların sınıflandırılmasını ele alarak, ilk çağlardan beri sanatların mekan ve zaman sanatları olarak sınıflandırıldığını, bunun öznelliğine karşı çıkan Charles Lalo, P. Nédoncelle, Souriau ve başkalarının değişik sınıflamalar oluşturmaya çalıştıklarını, ancak bunların da aynı öznelliği koruduklarını, bu nedenle kendisinin klasik sınıflandırmayı yeğlediğini belirtmiş. Başka deyişle Mitry sanatları zaman ve mekan sanatları olarak sınıflandırmıştır.

Müzik, bir ölçüde mekanda yer alıyormuş duygusunu uyandırır da, aynı anda algılanan motiflerin uyumu, birleşmesi, kaçıışı, çakışması "müzikal bir mekan" yaratırsa da, bu ancak verdiği bir izlenimdir. Gerçekte bir zaman sanatıdır Mitry'e göre.

Buna karşılık mimari de belli bir süre duygusu ile ilişkilidir. Bir mimari yapıtın her açıdan görülebilmesi, bakanın onun çevresinde hareket etmesini gerektirir, bu da bir süreyi varsaydırır. Ancak bir mimari yapıt gerçekte özel açılardan ve hareketsiz bir noktadan bakmak üzere yapılmıştır. Demek özde bir mekan sanatıdır.

Dans, dramatik sanat gibi gösteri sanatları zaman ve mekanın birleşimini gerektirirler. Tiyatro da ise mekan bir çerçeve oluşturur. Yine de bu sanatlarda mekan anlatıma katılır, onu yaratmaz yani tüm bu sanatların gerçek anlamı zaman içinde vardır. Sınıflandırmasında Mitry sinemaya özel bir yer ayırır, çün-

kü sinema hem bir zaman, hem de bir mekan sanatıdır. Filmin dramatiği gerek zaman gerekse mekan sürecinde gelişir; gerek mekanın gerekse zamanın gelişimi başlı başına bir yapı oluşturur. Mekan, devinimleri kavrayan bir çerçeve değildir, kendisi devingen ve değişken bir devinime dönüşür.

Mitry, sinematografik ritm mekansal ritme eklenmiş bir zamansal ritm değil, bunların biresimi ve her bir değişkenin işlevi olan yeni bir ritmdir; bir filmin, devinimi zamanın aritmetik birleşimine göre düzenlenmiş geometrik değişkenler bütünü olduğunu söylemek olasıdır, der.

Sinemanın, gerek zamanda gerekse mekanda oluşan bir anlam olduğundan, kendinden önceki sanatlarla ilgili olduğunun, ancak bunun onun kendine özgü olanakları, bu nedenle de bağımsızlığını sağlayan özel bir niteliğe sahip olan bir sanat olmasına engel olmadığına altını çizdikten sonra Mitry, bu yeni sanatın yaratma koşulları ve yaratıcısı üzerinde duruyor.

Mitry'e göre, sinema bir endüstridir. Bir filmin yapımı o denli harcamaları gerektirmektedir ki, ancak verimli olması koşulu yapımların sürdürülmesine, böylece de teknik ve sanatsal ilerlemelere olanak tanır. Sinemanın, ancak endüstrileşme oranında sanat haline dönüştüğü kayda değer. Ama bir endüstri olabilmesini de sanat oluşuna borçludur. Bu nedenle, bu endüstrinin varlık nedeni olan sanatsal yönü aşırı kâr hırsıyla bozmaksızın, akılcı zorunluluk ve gereksinimlerini gözönünde tutması gereklidir.

Sinemanın, geniş bir kitleye seslenmek zorunda oluşu nedeniyle bu alanda sanat yapıtı yaratmanın zorluğunu belirten Mitry, bununla birlikte sanat yapıtı olanların sayısının giderek arttığını, çünkü küçük bir azınlığı oluştursalar bile seyircilerin niteliğinin giderek geliştiğini ileri sürüyor. Ona göre, günümüzdeki zayıf filmlerin bu zayıflıkları biçimden çok içerikten kaynaklanmaktadır, kötü yapılmış filmler giderek azalmaktadır, günümüz sinema endüstrisi ortalama bir nitelik düzeyine erişmiştir.

Sinema endüstrileşmiş olduğundan, her film toplu bir çalışmanın ürünüdür. Böyle olmakla birlikte, yaratıcısı bu topluluk değildir. Bu durumda filmin yaratıcısı (auteur) kimdir sorusuna Mitry, yaratma sürecinin değişik koşullarında kendilerini anlatma olanağı bulabilenler, yaratıcı adını alırlar, yanıtını veriyor.

Bundan sonra Mitry, Avrupa ülkeleri ve A.B.D.'deki sinema endüstrisinin koşullarını ve standart film yapımındaki özellikleri incelemiş, bu incelemeler doğrultusunda bu tür filmlerin yaratıcısının kimliğine açıklık getirmiştir. Farklı koşullara ve yaratma süreçlerine ilişkin görüşlerini şöyle özetlemek olası: Fransa ve diğer küçük ülkelerde bir yapımcı, çeşitli nedenlerle, bir romanın telif hakkını satın alır. Rol oynayacak yıldız seçimi ve gerekli sermayenin toparlanması yapıldıktan sonra konu bir senaryo yazarı tarafından sinema diline uyarlanır, yani filmin iskeleti kurulur. Bundan sonra ya senaryo yazarı ya da bir diyalogcu konuşmaları hazırlar. Bu aşamalardan sonra yapımcı, yönetmeni ve diğer teknisyenleri bulur. En iyi koşullarda yönetmen, senaryo yazarı ile ya da tek başına senaryonun dekupajını yapar. Planları hazırlar. Gerekli gördüğü yerlerde konuşmaları çıkarır. Bundan sonra dekoratör dekorlar hazırlar. Daha sonra teknik düzenlemelere ilişkin toplantılar yapılır, tüm kadro şirketçe tamamlanarak, filmin yapımına geçilir.

Zamanlamaya kadar herşey önceden düzenlendiğinden yapım süreci bunların uygulanmasından ibarettir, tıpkı bir binanın mimarın planlarına göre inşa edilmesi gibi. Şu farkla ki burada kullanılan malzeme canlıdır, yani değişkendir. Yönetmenin çabası ve işi bu malzemeyi en iyi şekilde kullanmaktır.

Böyle bir filmin yapımında, filmin yaratıcısı ne yapımcı, ne senaryo yazarı, ne yönetmendir. Bunlardan hangisinin kişiliği ağır basarsa odur. Bazı filmler (Marty, Kızgın Oniki Adam gibi) senaryo yazarlarının ürünüdür. Rio Brovo, Yaşama Hırsı, Öldürülecek Yedi Adam gibi bazı filmler de yönetmenin yapıtıdır. Bazıları ise senaryo yazarı-yönetmen ikilisinin uyumlu çalışmalarının ürünü olurlar (Carné-Prévert, Feyder-Charles Spaak).

Bu örnekte yönetmen bir ölçüde filmin içinde kişisel yaratma alanına sahiptir. Senaryo yazarının çalışmasından sonraki işlemlerde "kendi" filmini yaratabilir.

Oysa örgütlenmiş bir endüstri olan A.B.D. sinemasında durum çok farklıdır. Dekupaj işlemi ya bir uzman tarafından ya da senaryo yazarı tarafından yapılır. Bu kişi, sözcüğün tam anlamıyla bir film yazarıdır. Bu durumda yönetmen senaryoyu aldığı anda herşey tüm ayrıntılarıyla hazırdır. Ona yaratma alanı bırakılmamış-

tır, olsa olsa bir orkestra şefi gibi yorum yapabilir, kişiliğine bağlı olarak.

Özetle, genel olarak, filmin yaratıcısının dekupajı yapan olduğu, söylenebilir. Ve bunu belirlemede kişiliğin önemi büyüktür.

Sinemada zanaatkarları ve sanatkarları ayıran Mitry, bir açıdan sinema yapımının en basit sanat sayılabileceğini, bu işe ilk başlayan herhangi birinin bir sanatkar görülebileceğini, çünkü teknik olanakların son derece gelişmiş olduğunu ve kendi kendine işlediğini, bir ölçüde bunların sonucu bir sanat yapıtı ortaya çıkacağını ileri sürer. Ona göre, bu kişi gözlemci ise, belli bir sinema anlayışı varsa, özellikle zayıf bir yönetmenin yanında altı ay çalışırsa (yapılmaması gerekenleri öğrenmesi açısından) altı ayda mesleği öğrenebilir ve büyük bir filmi tek başına yönetebilir. Film yapımının teknik yönlerini öğrenmesi zor değildir. Bazan da oyuncular işlerini çok iyi bilirler, kimi zaman dekorlar çok çekicidir, görüntüler son derece güzeldir. Sonuçta mutlaka seyredilebilir bir ürün ortaya çıkabilir. Bu açıdan, yönetmen bir duvarcı ustasına benzetilebilir. Oysa gerçek işlevi estetik yönde olmalıdır. Yönetmen filmde neyi, ne için istediğini bildiği ölçüde estetiği gerçekleştirir. Bunu ise yıllarca çalıştıktan sonra öğrenir. Bunun sonucu edindiği kuramsal bilgiler filmde uyum ve dengeyi sağlarlar.

Yaygın üretimin koşullarının bir betimlemesini yaparken Mitry'nin amacı bir yönetmenin her zaman, tanım ve ilke gereği yaratıcı olmadığını ortaya koymaktır. Mitry, sinema dünyasında ancak 20-30 kadar gerçek yaratıcı bulunduğunu kabul etmektedir.

Onca, sıradan bir filmde kimin yaratıcı olduğu sorusunun yanıtı önemli değildir. Ancak değerli bir yapıtta bunun sorumlusu aranır. Bir filmde belirli bir estetik ve kişilik söz konusu olduğunda bunun sahibi her zaman filme bir biçim ve stil kazandırandır, başka deyişle yönetmendir. Çünkü sinemada biçim ve stil görüntülerden kaynaklanır, görüntüler ise yönetmene aittir. Bu düşüncesini kanıtlamak için, Carl Dreyer, Sternberg, Murnau, John Foral gibi yönetmenlerin farklı senaristlerle çalıştıkları filmlerinde bile kişiliklerini gözlemenin olası olduğunu söyler.

Mitry, filmlerinde kendilerini kanıtlayan yönetmenlerin çoğunluğunun aynı zamanda filmlerinin senaryo yazarı olduklarını, kendi seçtikleri konuda düşlediklerini ancak kendileri anlatabile-

ceklerinden tek başına ya da denetimlerinde çalışan bir senaryo yazarı ile birlikte filmin senaryosunu işlediklerini belirtir. Bunlar ilgilerini çeken bir ahlaki, toplumsal ya da felsefi konuyu ele alırlar; bunlar içinde bir “evren” yaratabilenleri çok sınırlıdır. Chaplin dışında hiçbiri ise sinemada gerçek “kişilikler” yaratmaya ulaşmamıştır. Stroheim, Griffith, Eisenstein, Orson Welles, Murnau ve sınırlı bir ölçüde René Clair gibi yönetmenler sinemada hem belli bir evren, hem de belirli ölçüde kişilikler yaratmışlardır. Mitry, bunların kendilerinde bulunan evreni en iyi yansıtabilecek araç olarak sinemayı benimsediklerinden yönetmen oldukları, sinemanın geleceğinin büyük stilist bile olsalar yönetmenlere değil, herşeyden önce söyliyecek şeyi olan ve bunu görsel biçimde anlatabilen yaratıcılara bağlı olduğu görüşündedir.

Bundan sonra yönetmenlere yapılan eleştirilere değinen Mitry yapıtlarıyla varolan yönetmenlerin gerçek yaratıcı olarak değerlendirilmelerinin yapıtlarının tümüne bağlı olarak yapılması gerektiğini belirterek, bir üstün yapıttan doğan ön yargıların eleştirileri etkilememesi ve her filmlerinin bir deha ürünü kabul edilmemesi gerektiğine dikkati çekiyor.

Mitry genel olarak sanat ve sinema üzerine görüşlerini günümüz sinemasına ilişkin düşünceleri ile tamamlıyor. Ona göre, İtalyan yeni gerçekçiliğinin, Japon, Polonya, S.S.C.B., İsveç sinemalarının bazı üstün yapıtları dışında günümüz sineması bir yalan söyleme sanatıdır, bir uyuşturucudur, konulara gerçek yaşamdaki gibi yaklaşmaz, tabulara dokunmaz. Özgün, içtenlikli yapıtlar hâlâ çok sınırlı sayıdadır.

Mitry’de sinema bir sanat olmaktan önce, bir anlatım aracıdır ve dar tanımları içinde anlatım araçları duyguları, coşkuları belirtirler, düşünceleri ise ancak sınırlı ve yetersiz olarak aktarabilirler. Plastik sanatlar, resim, mimari, dans, müzik bu türden anlatım araçlarıdır. Bir anlatım aracı düşünceleri oluşturup, iletebildiğinde, düşünler geliştirebildiğinde dil olur. Yazın hem coşkuları, hem de düşünceleri aktarabilmesini dilin, şiir ve roman gibi, estetik biçimlerine sahip olmasına borçludur. Anlatım araçlarında önce heyecanlara daha sonra düşüncelere ulaşılır. Dilde ise bunun karşıtı gerçekleşir.

Bu yaklaşım içinde kuramcı sinemayı şöyle tanımlıyor: sinema kendisi bir anlatım aracı olan görüntüyü-ki bunun mantıksal ve dialektik düzenlenmesi bir dili oluşturur-kullanan estetik bir biçimdir. Sinemada görüntü yazındaki eylemin işlevine sahiptir.

Sinemanın bir dil olduğu görüşünü geliştirebilmek için Mitry dilin tarihsel oluşumunu incelemiştir. Kısaca özetlenecek olursa: Başlangıçta jestlerin dili vardı. Bunun seslerle birlikte kullanılması 30-40 bin yıl öncesine uzanır. Zamanla çıkarılan sesler belirtilmek istenen nesnenin yerine kullanılmaya başlandı, onunla özdeşleşti, onu göstermeye daha sonra da onu anlatmaya başladı. Bunun evriminden söz ortaya çıktı. Dilin gelişimi nesnelere, düşüncelere, somuttan soyuta olmuştur.

Yazıda sözcüklerin var olmasından önce, fonemler (sesbirimler) şimdiki gibi alfabetik karakterlerle yazılmıyordu. Ana kavramlar bir ya da birkaç nesneyi ve bunlar arasındaki bazı ilişkileri çizen resimlerle, şemalarla anlatılıyordu. Zamanla şemalar nesnelere yerini aldılar, ideografik yazı ortaya çıktı. İdeografik bir dilden söz edilebilir, çünkü yazı dilin biçimsel aktarımıdır. Başlangıçta resimler ve sesler arasında ilişki vardı kuşkusuz, ancak nesnenin düşünceye gelişen yazı, fonetik karşılığından kopmuştur. Bu resimler ideogram kümeleri halinde hiyerolifi oluşturdular. Önceleri biçimsel olan bu görüntüler özellikle düşünceyi yansıtmada yetersiz kalınca giderek şematize edildiler yerlerini değişmez işaretlere bıraktılar. Böylece ses ve düşünceyi birlikte anlatma sürecine girdiler. Finikeliler ticarete kolaylık sağlamak amacıyla fonetik yazının temelini oluşturan alfabeyi bulunca, bunun kullanımını yaygınlaştırdılar, ideogramlar düşüncenin değil, olayların, olguların nesnel görünümünü yansıtacak biçimde değişim gösterdiler ve grafik sanatlara dönüştüler.

Fonetik yazı 3-4 bin yıllık bir geçmişe sahiptir, yazılı sözcük bununla birlikte ortaya çıkmıştır. Başlangıçta sözcük aynı düşünce ya da nesneyi niteleyen bir fonem ya da fonemler kümesinin yazılı işareti iken, günümüzde aksine, fonem bu işaretin söyleme (okuma) biçimi olmuştur.

İşte bu gelişim içinde sinema bir ölçüde ideografik dilin yeni bir biçimi gibi ortaya çıkmıştır. Ancak şu önemli farkı vardır, ideografik yazının donuk ve değişmez simgelerinin yerini burada

hareketli simgesel değerler alır. Bunlar temsil edilen nesne ya da olaylardan çok, içinde yer aldıkları görsel çevreye bağlıdırlar. Bu çevre belirlediği ilişkiler ve imlemelerle bu nesne ya da olaylara anlık bir anlam yükler. Böylece aynı düşünceler değişik biçimlerde anlamlandırılabilirler, hiçbiri her defasında aynı görüntülerle anlamlandırılmaz. Anlamlandırılan ile anlamlandırılan arasında değişmez nitelikte hiçbir bağ yoktur.

Mitry dilin, konuşma ile sınırlı bir tanımı kabul edilebilirse, sinemanın dil değil bir yazı olduğunun ileri sürülebileceğini ancak dilin bu tanımına karşı olduğunu belirtiyor. Çünkü dil hem söz hem de bunun simgesel somut biçimi olan yazılı sözcükten oluşur. Her yazı zorunlu olarak dilin varlığını gerektirir, onun yazılı sözcüklerle ya da başka örneklerle aktarılan simgesel bir biçimidir. Filmsel görüntüler de fotografik bir yeniden üretim için değil, düşünceleri iletmek için araç olarak kullanıldıklarından, sinema bir dildir.

Sinema dilinde görüntü hem eylem hem de sözcük işlevine sahiptir. Bu dil gerçek dünyayı az ya da çok değişmez soyut biçimlerle değil, somut gerçeğin yeniden üretimiyle aktarır.

Böylece gerçek herhangi bir grafizm ya da simgesel bir öğe ile "temsil edilmemekte", kendisi gösterilmektedir; başka deyişle gerçeğin kendisi anlamlandırmada kullanılmaktadır. Biçimlendiği, yeni bir dialektik oluşum içinde, kendi anlatımına öğe olmaktadır.

Dil ile sinema arasındaki benzeşlikleri ortaya koymaya çalışarlara, sinemanın bir dil olamayacağını ileri sürenlere Mitry şöyle yanıt verir: Bir film herşeyden önce görüntülerden, bir şeyin görüntülerinden oluşur. Bir olayı ya da bir dizi olayı betimlemek, geliştirmek, anlatmak amacını güden bir görüntüler dizisidir. Ancak bu görüntüler seçilen anlatıma göre bir göstergeler (signe) ve simgeler dizgesi içinde düzenlenirler, kendileri simge olurlar ya da olabilirler. Bu görüntüler yazılı sözcükler gibi sadece gösterge değildirler, öncelikle belli bir anlam yüklenen bir nesne, somut bir gerçeklerdir. Sinema bu açıdan bir dildir, bir betimleme olduğu ve bu betimlemeden yararlandığı ölçüde bir dildir. Filmsel dil, ilkesi ve tanımı gereği estetik yaratmadan kaynaklanır. Önermeli bir dil değil, özümsetici bir dildir. Uscu olmaktan çok liriktir. Ve düzenlenen görüntüler, usca belirlenmiş bir düşüncüyü kesinleştirmekten

çok, düşünmeye yöneltici olacak şekilde bir belirsizlik payı bırakmalıdır.

Film, şiir ya da roman gibi hem sanat, hem de dildir diyen Mitry'e göre konuşma dili ile sinema dili arasında söz dizimsel aynılıklar aramak boşunadır. Benzerlik biçimlerde değil yapılarda bulunmaktadır. Her dil gösterge, imge ya da seslerden oluşan bir dizgenin zaman içinde gelişimini, bu dizgenin duygu, coşku ya da düşünceleri ifade etmek, anlatmak için dialektik bir düzenlemesini varsaydığına göre, konuşma dili ile filmsel dil değişik organik dizgelere göre değişik öğeler kullanarak kendilerini ifade ederler, benzerlik buradadır.

Sinema dilinin diğer anlatım araçlarından elde edilen yöntemlerin bir bütünü mü kullandığını ya da özgün bir dil mi olduğu tartışmalarını anlamsız bularak, ne konuşulan dilin anlatım biçimlerinin (çünkü bunlar düşünce biçimlerinden kaynaklanırlar), ne de diğer sanatların anlatım biçimlerinin sinema dilini oluşturduğunu kabul eder.

Mitry kuramında sinema ile dili karşılaştırdıktan sonra bunların öğeleri olan görüntü ile sözcük ikilisini ele alır.

Her düşünce biçimlendiği süreç içinde oluşur. Dil düşüncenin en doğrudan bir anlatımı olduğuna göre düşüncenin sözcükler içinde biçimlendiği söylenebilir, der. Ancak dil birçok insan davranışının oluşturduğu diğer tepkilerden doğası özde farklı olmıyan ve bunların yerini alabilecek nesnel bir tepkidir. Biçimlenmemiş düşünce, bilinç halinde düşünce, hem dilden önce gelmektedir, hem de onun dışındadır ve başka bir biçimde de ifade edilebilir, ilkel dilin fiziksel tepkilerden oluşması gibi.

Her sözlü anlatım nesnelere belirten ya da fikirleri aktaran sözcüklerle başlar. Sözcük ise fonetik açıdan olduğu kadar morfolojik açıdan da uzlaşmalı bir göstergedir. Örneğin; sandalye denildiğinde oturmaya yarayan aynı araçta anlaşmaya varılır, ancak bu sözcük herkese bir başka biçim ve özelliklere sahip sandalyeyi ifade edebilir. Burada sözcük kavrama dönüşmekte, böylece kişisel özelliklerinden arınmış, aynı şemaya cevap veren tüm nesnelere bir kümede toplanmaktadır. Böylece sözcük bir kavrama, bir soyutlamaya dönüşmektedir. Kavram böylece gerçek karakter ve özgül niteliklerine indirgenmiş nesnedir. Kavramlaştırma yargılamadır, kurulan basit ve şematik ilişkilerin sonucudur. Somut düşünce an-

cak somut nesnelere üzerinde düşünülebilir (duyuşsal düşünce); kavramsal soyut düşünce, anlamların yani ilişkilerin bilinci biçimde düşünülebilir. Fakat ilişkilerin bilinci de ancak nesnelere ya da biçimlerin ilişkileri olarak kavranmış olabilir. Dilin temel taşı sözcükler somut nesnelere bir düşünüy ifade eden kavrama dönüştürler.

Düşün daima bir imgede billurlaşır. İmge ise somut nesnelere ait olabilir. Düşünce sözcüklerle düzenlenmekte ancak biz imgeler halinde düşünmekte ve imgelerle kavramaktayız.

Satre'ın "imge, bilginin indirgenebileceği en alt sınır ve kendini tanımak için duygusallığın uzanabileceği en üst sınır ise, bilgi ile duygusallığın bir birleşimi değil midir" yaklaşımını Mitry benimsemekte ve bunun doğruluğunu dışarıdan gelen görüntünün anlık olarak zihinsel imgenin yerine geçtiği sinemanın kanıtlandığını söylemektedir.

Mitry sinema dilinin oluşmakta olan düşünceyi sözcüklerden daha iyi yansıtabileceğini, çünkü sözcüklerin düşünceyi düşünler halinde billurlaştırırken (her düşün bir düşünce sonucu olduğundan) yapılmış, bitmiş bir biçimde aktardıklarını belirtmektedir. Ona göre düşüncede sözcükler, hem kesin hem de önerici olduklarından, kesinlikten uzak filmsel görüntüler gelişen düşünceyi -devinimi- daha iyi ifade etmektedirler.

Ribot'nun ileri sürdüğü gibi düşünceler değişime uğramış duygularsa -görüntüler düşünceleri belirlemeden önce duyguları belirlediklerinden- görüntüler duygudan düşünceye geçişi izlemeye olanak verirler. Eisenstein de büyü ya da dinlerin egemen olduğu ilk çağlarda, bilimin hem bir duygu, coşku, hem de kolektif bir bilgi ögesi olduğunu, daha sonra spekülâtif felsefenin saf bir soyutlama olarak, saf haldeki coşkudan dilem sonucu ayrıldığını; günümüzde coşku, duygu ögesi ile entellektüel ögenin bir birleşiminin yapılmasının zorunlu olduğunu; sinemanın entellektüel ögeye yaşamın somut ve coşkusal kaynaklarını iade edip, bu birleşimi gerçekleştirebileceğini söylemiş; filmin yaratıcı çizgisinin, görüntüden duyguya, duygudan düşünceye olması gerektiğini belirtmiştir.

Mitry de bu görüşlere katılarak, yazın gibi sinemanın da amacının kesin düşünceleri anlatmak, belirli bir bilgiyi tartışmasız aktarmak olmadığını, filmin mantığının anlatılanın kesinliği ile değil, anlatımın kesinliği ile ilgili olduğunu belirtiyor. Filmin

mantığı, izleyicinin bilincinde düşünler belirlemek amacını güden görsel ya da gör-işitsel bireşimlerin yapısı ile ilgilidir. Görsel yapıların mantığı şiirsellik, psikoloji üzerine kurulmalı, izleyicinin düşüncesi filmsel görüntülerin akışı içinde ve o akışala oluşan bir mantığın yansıması olmalıdır.

Sinemada gerçek dışılık asla görüntülerde, onların gösterdiklerinde değildir, onların ileri sürdüklerinden kaynaklanır. Gerçeğe uymazlık dramatik yapıda, öyküde bulunur. Görüntülerde mantık kesindir, çünkü doğrudan gerçeğe dayanırlar. Mantık biçimi, sadece bu görüntüler arasındaki ilişkileri düzenlemeye, belli bir anlatım amacına göre kurmaya bağlıdır.

Mitry için, sanat yaratıcı bir yorumu, açıklamayı, sanat ürünü, yaratıcı ile alıcı arasında duygusal etkileşimi gerektirir. Bu ilişkilerde mantık, yine ilişkiler üzerine kuruludur. Ancak bu ilişkiler belirlemeye değil duygusallığa, sezdirmeye dayanmaktadır. Bu estetik bir mantıktır.

Bilimlerin dilinde ya da mantıksal dilde, her tümce sadece bir anlama sahiptir, karşılığında eş değerde bir başka tümce bulunabilir, ritmi yoktur. Oysa lirik dilde, tümcenin eş değerli karşıtı yoktur (çevri yapılamaz), ritmi vardır, anlamı bu ritme bağlıdır. Sinema hem mantıksal dilin, hem lirik dilin bireşimini gerçekleştiren, hem akli hem duyguyu birleştiren biricik sanattır.

Lirik dilin mantıksal dili temel alması ama ondan ritmle ayrılarak daha fazla bir anlama sahip olması gibi, filmsel dil de gerçeğin mantığını temel alır ancak onun anlamını, filmin organik süreci içinde yer alan karşılıklı içermelerle aşar. Görüntüler belirli bir ritme bağlı olduklarından, bu ritmden doğan yeni bir anlam ortaya çıkar.

Mitry filmsel görüntü ile algısal imgeyi inceleyerek sinemanın konuşma dilinden farkını ortaya koyar. Bu konuda özetle şöyle der: fotografik bir görüntü objektiften görülen gerçeğin "mekanik" bir yeniden üretimidir. Kullanılan mercekler, ışıklandırma, diaframın açılışı, vb. bu görüntünün, gerçeğin yorumlanmış bir biçimi olmasına neden olur kuşkusuz. Siyah-beyaz çekim bile bir yorum kazandırır görüntüye. Günümüzde gerçekliği yansıtabilecek ölçüde gelişen renkli çekim tekniği ise aynı zamanda ondan uzaklaşmada da çeşitli olanaklar sağlamaktadır.

Bir an için görüntünün, her türlü yaratıcı istekten uzak, çekilen gerçeğin benzeri olduğu kabul edilsin. Her görüntü bir nesnenin görüntüsüdür. Zihinsel imgeden, bir yüzey üzerine saptanmasıyla ayrılır. Ancak bu yüzey düz olduğundan üç boyutlu bir mekanda bulunan nesneyi iki boyutlu olarak saptar. Fakat bu nesnenin görüntüsü bir başka görüntü değildir, çünkü nesne ile birlikte onun içinde yer aldığı mekan olan mekansal ilişkilerini de gösterir, hem nesnenin hem de mekanın görüntüsüdür, çünkü bu mekanı belirleyen biçim ve ilişkilerin de görüntüsüdür. Kamera nesneyi belli bir bakış açısından çeker, ancak aynı özellik göz için de söz konusudur. Göz de nesnenin gerçeğini belli bir noktadan yakalar, tümünü ancak hareket aracılığıyla gözleyebilir, bu olanak kamera için de vardır. Temel ayrım, filmsel mekanda istediğimiz gibi hareket edemememiz, yapımcıya göre hareket etmemizdir. İster göz, ister film aracılığı ile olsun, elde ettiğimiz görüntüler görünürde hep iki boyutludur.

Nesnelerin rölyef duygusunu göz kendi organik mekanizmasıyla sağlar, sinemada ise teknik olarak bu duygu verilmeye çalışılınca, gerçektekinden daha yoğun olur, yani yanlış olur. Gerçekte de rölyef duygusu yalnızca gözün optik özelliğine değil, psikolojik nedenlere bağlıdır; bunun görsel algılama ile mekandaki deneyimimizin eşzamanlı bir düzenlemesi sonucu elde edildiğini söylemek gerek. Sinemada devinim, derinlik duygusunu belirler, onu yaratır. Bu kuşkusuz rölyef duygusu olmamakla beraber, biri diğerine bağlıdır. Devinimle sinemada mekan yaratılınca, psikolojik olarak rölyef elde edilir.

Gerçeğin imgesi ile filmsel görüntü böylesine benzer görünmekte ise de gerçekte birbirlerinden çok farklıdır. Filmsel görüntü bir satıha saptandığında, bir ekrana yansıtıldığında, görüntüsü olduğu nesnelere kopar ve onlarla hiçbir bağlantısı yoktur. Bağımsızdır, kendi başına vardır. Algısal imge, nesnelere kopmaz ve kendi başına varlığı yoktur.

Görüntülerin böylece bağımsız bir fizik varlığa sahip olması sinemayı, sinematografik dili konuşma dilinden ayırıyor. Temel ayrım görüntünün, zihinsel çağrışım yapan gösterge olmamasından kaynaklanıyor. Görüntü bize evreni, nesnelere aynen aktarıyor.

Bu yaklaşımla Mitry A. Bazin gibi sinemayı gerçeğin asimtotu olarak benimliyor. Ancak onun tersine, gerçek dünya ile asimtotu arasındaki benzerlikleri değil farklılıkları ortaya koymaya çalışıyor. Birinci fark görüntünün öznel bir seçim sonucu olması, böylece izleyiciye anlamlandıran bir bakış kazandırması. Öte yandan sinemada çerçevenin varlığı da gerçek dünyada olmıyan bir özellik. Mitry çerçevenin hem gerçeği bizden sakladığını (Bazin'in görüşü) hem de içeriğindeki nesnelere düzenlediğini (Arnheim'in görüşü) ileri sürüyor. Böylece izleyici gerçeğin perde arkasında gizlendiğini, kameramanın biraz döneceğini onu görebileceğini hissederken, aynı zamanda çerçeve tarafından oluşturulan görsel gerilimlerin etkisinde kalıyor.

Mitry simge olarak görüntüyü yine dil ile karşılaştırarak ele almış. Dil, bir nesnenin anlamını vermeyi bir başka varlığa (sözcüklere) yükler, oysa sinemada anlatılan ile anlam bir tek varlıkla belirtilir, çünkü temsil, temsil edilenin aynıdır. İlk yaklaşımda gerçek böyle olmakla birlikte, bu yorum yetersizdir. Bir nesnenin görüntüsü nesneyi aktardığından, onun anlamını aktarır. Ancak bir görüntü olarak kendisi böylece hiçbir şey anlamlandırmaz, sadece gösterir. Filmsel anlam bambaşkadır. Bir tek görüntüye, hemen hemen hiç bağlı değildir; görüntüler arası ilişkilere, genel olarak söylenirse içermelere bağlıdır. Bir kül tablasının görüntüsü kül tablasınıkinden başka bir anlam taşımaz. Fakat içerme ile "izmaritlerle" dolan bu kül tablası, geçen zamanı anlatmaya yarar. Başka bir bağlamda bu görüntü sıkıntı, bekleme ya da sinirlilik anlamını taşıyabilir. İki ayrı anlam aynı simge ile belirtilebilirler. "Potemkin Zırhlısında" gemi doktorunun kelebek gözlüğü, doktorun kişiliğinin simgesi olduğu gibi, bir sahnede geminin güvertesinde kendi kendine sallanan bu gözlük doktorun yokluğunu, denize fırlatılışını, hatta daha da ötesinde kentsoylu sınıfının alt edilmesini, yenik düşüşünü simgeler. İşte filmsel anlam budur.

Görüntü, sözcüğün aksine değişmez bir simge, sinema da değişmez bir dil değildir. Görüntü, sözcük gibi, kendi başına bir gösterge olmadığı gibi, hiçbir şeyin simgesi de değildir. Ancak değişen ilişkiler içinde değişik anlamları verir.

Filmde her görüntünün bir doğal anlam taşımakla birlikte (içeriği açısından), tüm görüntülerin simge değeri taşımadıkla-

rını da belirten Mitry, görüntülerin bu değeri sekanslar halinde düzenleme ile ilişkiler yoluyla kazandıklarını söylüyor.

Ona göre günümüz sinemasında yakın planlar tırnak içinde simgeler kullanılmadığından, görüntüler ancak bütün içindeki ilişkileriyle simgesel anlam kazanırlar. Eisenstein'in epik filmlerine uygun düşen eski tip çekimler, günümüzün psikolojik içerikli filmlerine uymamaktadır. Günümüzün filmlerinde anlam kamera ve oyuncuların bütün içindeki hareketlerinin belirlediği ilişkilerden çıkmaktadır.

Bir anlam birçok anlatım ile verilebilir (Eisenstein'in filminde piyano üstündeki kırık mumlar gemicilerin kırdığı tabak ve kelebek gözlük, üçü de de egemen sınıfın düşüşünü anlatır). Mitry sinemada simgesel kodlama yapılamıyacağını, yoksa filmin canlılığını, gerçekliğini yitireceğini, kullanılan simgenin üzerinde uzlaşmaya varılınca, kurallaşınca, soyut bir göstergeye dönüşeceğini vurgular. Bir filmde takvimin kopan yapraklarını göstermek yerine alt yazı ile "bir kaç yıl sonra" demek daha iyidir. Onca, bu tür bir simgenin ancak gülünçlenmek, yadsınmak için kullanımı değerlidir. Bu düşüncesine Şarlo'nun filmlerinden örnek verir.

Filmsel görüntü-sözcük irdelemesini, filmsel görüntü-sözel anlatım karşılaştırması izler Mitry'nin kuramında. Her ikisinin de özelliklerini ortaya koyarken farklılıklarını vurgulamaktır amacı.

Kuramcıya göre sözsel anlatımda, örneğin bir romanda sözcüklerle değil, tümcelerle düşünceler kavranır. Bu düşünceleri okuyucu imgelere çevirir, okuyucuyu etkileyen de onlardır. Özetle roman okuyucusu kişileri kendisine göre oluşturur, tanır. Sinemaya uyarlanan bir romanın düş kırıklığı uyandırmasının nedeni bu olabilir. Gerçekte, romancı da yarattığı kişiliklerin, nesnel kişiliklermiş gibi psikolojik incelemesini yaparken, öznelikten kurtulamaz, çünkü bunu ancak içe bakışla gerçekleştirir.

Oysa daha nesnel yaklaşım, davranış psikolojisinin yaklaşımıdır, psikolojinin davranışlara göre açıklanmasıdır.

Sinema sadece davranışları gösterir, temsil edilen kişilikler yapımcının yaratısı bile olsa oyuncular tarafından canlandırıldığından, yaratıda bağımsızlaşarak bir gerçeklik, nesnellik kazanırlar. Oyuncuların temsil ettiği kişilik, film boyunca, olaylar ve ilişkiler içinde gözlenir, oluşur.

Film romandaki gibi düşlemeyi gerektirmez, görüntü bu işlevi yerine getirir. Film bizi düşlemekten kurtarırsa da görüntülerle düşünmeye yöneltir. Görüntü bir sonuç değil bir başlangıçtır. Mitry filmin kendisi düşünmese bile düşünmeye yöneltmelidir yarısına varır.

Sinemada var olan tek zaman şimdiki zamandır (bir hareketi, oluşu yapılmakta olduğu zamanda gösterdiğinden), orada herşey günceldir, zamanla mekanla üstüstedir. Geçmişin anlatımı bile güncel olur, romandakinin aksine. Böylece geçmişin anımsanması bile şimdiki zamanda gösterilen hareket ve davranışlarla olur. İçsel olan dışlanarak anlatılır. Hiroşima Mon Amour filmi bunun bir örneğidir.

Filmsel anlam görüntülerle düzenlenir. Filmdeki bir sahne romanda ancak birçok tümcelerle anlatılabilir; bir sahne ne bir sözcüğün, ne de bir tümcenin karşılığı değildir, bu nedenle sinema dilden de önce, tıpkı resim gibi, bir anlatım aracıdır. Görüntü başlı başına filmsel anlatımın temel hücreci değildir; çekimin birçok fotogramlarından oluşur. Ancak temel öğesi olduğundan, Mitry'ye göre, bir anlatı, ritm olmadan önce mekandır, yani bir alanın gösterimidir. Böylece resmin ve plastik sanatların ilkelerine bağlıdır.

Filmsel görüntü hem senkretiktir (birleştirici) hem de eklektiktir, heterojen öğelerden homojen bir bütün gibi algılanır, bu bütün aynı zamanda belli bir seçimin sonucudur. Ancak Mitry için temel özelliği bir mekanın görüntüsü olmasıdır. Bu mekan gerçekte varolduğu biçimde gösterilir. Mekan ile bu mekanda geçen olaylar arasında her zaman zorunlu bir anlamlandırıcı ve anlamlandırılan ilişkisi yoktur. Ancak dram için mekan zorunludur. Biri diğeri olmadan düşünülemez; sinemada dekor, nesnelere ve kişiler aynı hareket ve ritimle "filmsel mekan" olan olgusal gerçeği oluştururlar. Sinema nesnelere dilidir. Somut nesnelere soyuta yönelir. Dünyanın ve nesnelere önce somut gösterimidir, bu verilerden bir aracı olarak yararlanır. Kuramcı bu nedenle sinemanın bir dil olmakla birlikte, genetik olarak bir dil olmadığını, genetik olarak bir anlatım aracı olduğunu ileri sürer. Onca, bu anlatımın süre içinde gelişmesi ve düzenlenmesi ile dil olur. Sinemada düşünceye coşku yoluyla erişilirken dilde coşkuyla düşünceler aracılığıyla erişilir.

Daha sonra filmin bir birimi olarak planı ele alan Mitry çeşitli planların (genel plan, yakın plan, orta plan, Amerikan planı vb.) özelliklerinin tanıtımını yapıyor. Ona göre kameraya bağımsızlık vermeye cesaret eden ilk kişi, Jean Epstein. Yatay hareketle elde edilen bu bağımsızlık 1930'dan sonra dikey olarak kullanılabilir. Böylece değişimleriyle görüntü alanlarının değişimini sağlayan çeşitli planların çekimi gerçekleştiriliyor.

Bilindiği gibi 1915 lere kadar süren durağan çekimlerde basit hareketler baştan sona çekiliyor, bir öykü anlatılmak istendiğinde, başka deyişle zaman ve mekan değişimlerini aktarmak gerektiğinde, tiyatrodakine benzer biçimde birbirini izleyen tablolara başvuruluyordu. Daha sonra filmlere sahnelerin birleşiminden doğan bir anlam kazandırıldı. Görüntüler hem devinimi gösteriyor, hem de bunun devamını diğer görüntülere yüklüyordu. Böylece filmde süreklilik elde edildi. Sinemanın devinim halindeki kişileri çekmekle yetindiği sürece fotoğraftan fazla bir sanat olmadığını ileri süren André Malraux'nun görüşünü paylaşan Mitry, sinemanın bir anlatım aracı olarak doğuşunun, tiyatrodakine benzer sınırlı mekanın ortadan kaldırılışıyla gerçekleştiğini, ilk kez Griffith'in çeşitli plan çekimleri yaparak izleyiciyi olayın içine, dramın mekanına ve kahramanlarının arasına soktuğunu, böylece bir sanat olarak sinemayı başlattığını (Bir Ulusun Doğuşu filmi ile) belirtiyor.

Tablo ya da plan olsun, ayrı ayrı çekildiklerinden birleştirilmeleri gerekiyordu; bu birleştirme işlemi sinema ile birlikte var olmuştur, ancak tabloların yerine planların geçişi ile birlikte, yinelemeleri önlemek kaygısı kurguyu ortaya çıkarmıştır, diyor Mitry için kurgu estetik açıdan, olayın mantıksal sürekliliğine göre görüntülerin birbirine eklenmesi değil, gösterilen verilerin anlamını aşan bir anlam kazandırmadır.

Ona göre, yakın planın, kurguda önemli bir işlevi vardır. Ancak bu işlev her zaman bu günkü anlamda olmamıştır. Sinemanın başlangıcından beri kullanılan yakın planı ilk kez Griffith bir gösterge düzeyine çıkarmış, bir anlatım aracı olarak kullanmıştır (1911-1912 Judith de Béthune filmi ile). Günümüz filmlerinde olağan olan bu planlar, Griffith ile birlikte, seyircinin filmle psikolojik bütünleşmesini sağlama açısından, bir aşama kaydeder.

Görüntünün yapılarında plandan sonra çerçeveyi inceleyen Mitry, filmsel biçimin önkoşulu olan çerçevenin, içine aldığı şeyler arasında kendi varlığından (çerçevenin) kaynaklanan kesin ilişkiler yarattığının, belirleyici bir etken olduğunun altını çiziyor. Çünkü açıları ve planları, görüntünün düzenlenimini, plastik yapısını belirleyen, temsili yarattığı kadar temsil edilen olayların mekanını da yaratan odur.

Mitry'nin kuramında çerçeve görüntünün bittiği sınır olmayıp, başladığı çizgidir de, bu nedenle içine aldığı görüntüyü dışındakilerden ayırırken bir yaratmaya yol açar ve gerçek yaşamda bütün içinde kaybolan, dikkati çekmeyen nesne ve olguları ortaya çıkarır, onlarda var olan anlamı kazandırır.

Filmsel görüntü bir çerçeve içinde oluşurken, yalnızca ona bağlı olarak var olur. Bu çerçeve içinde görüntülere rölyef kazandıran gösterilen devinim olduğu kadar, görüntülerin birbirini izlemesidir.

Filmsel yapıda iki düzenlenim planı bulunur; 1) mekanda ve zamanda dramatik düzenlenim 2) estetik ya da plastik düzenlenim, ikincisi mekanı çerçevenin sınırları içinde düzenler. Bir de ritmi oluşturan zaman düzenlenimi vardır, bu da başka bir düzenlemenin sonucudur. Kuşkusuz bu düzenlenimler anlatımın gereklerine uygun olarak yapılır:

Plastik değerlerin, ancak dekorun sürekliliğinin düzenlenim yapılarını ortaya çıkarttığı durağan planlar içinde hissedildiğine, devinimli çekimlerde, görüntünün sürekli değişiminin bir ölçüde çerçevenin varlığını unutturduğuna değinen kuramcıya göre bir plan karmaşık bir değerdir. Birçokları arasından seçilen bazı devinim ve olayların bütünüdür. Bir planın diğerleri ile birleşimi yeni ilişkiler ortaya çıkarır. Böylece süreklilik, bir bütünler bütünü oluşturur, kasıtlı bir devinim içinde yeni bir gerçeği yaratır. Çerçeve ve onun gerektirdiği seçim gerçeğin bir yorumuna ve nesnelerin ve evrenin devinim içinde kavrayamadığımız yönlerini göstermeye olanak verir.

Kurgu ve ritm, görüntü kadar önem taşıyor Mitry'nin kuramında. Ritmin incelenmesi, resim ile filmsel görüntünün karşılaştırılması ile başlıyor. Kuramcıya göre resimde temsil edilen, temsil edenin arkasında kaybolmakta, temsil edilen temsil edenle öz-

deşleşmektedir. Resimde gerçekte ilinti kesilmekte, evren temsil edilene indirgenmektedir, oysa filmde estetik olarak yapılanmış olsalar bile görüntüler bilincin “anlık imgelerine” benzerdirler, çünkü orada temsil eden temsil edilene gönderme yapmaktadır. Her ne kadar nesne ve görüntüsü arasında estetik açıdan bir farklılık varsa da, algılanan gerçek düzeyinde ikisi arasında bir fark yoktur (sandalya görüntüsü gerçekte bir sandalyayı algılatır). Filmsel görüntünün plandan ayrılarak canlanması gerçeklik duygusu kazandırır. Oysa resimde bu özellik yoktur, bir resim en iyi koşullarda bakını sanatçının evrenine sokabilir. Sinemada bunu sağlayan süreklilik duygusudur. Bu süreklilik gösterilen şeyler arasında bir nedensellik bağı kurar. Filmde olaylar arasında bir neden ilişkisinin varlığını izleyiciye duyuran bu süreklilik, resimde yoktur, resimdeki olaylar aynı anda, aynı mekanda bulunurlar.

Filmin bu özelliği, devinimsiz görüntülerin dekupajı ve yapıştirilmesinden, yani kurgudan doğan sürekliliği, genel bir deyişle ritmi incelemek gereğini ortaya çıkarır.

Oranların uyumlu düzenlenmesinin, plastik düzenlenimin sinemanın ilk yıllarında spektaküler ilk İtalyan filmleriyle başlamasına karşın, filmde ritm kavramı çok daha sonraları ortaya çıkmıştır. 1910 ve 1914 arasında Griffith tarafından giderek geliştirilen ve uygulanan bu kavramlar (Bir Ulusun Doğuşu ve Hoşgörüsüzlük filmlerinde) başlangıçta sezgiseldi. Ciddi anlamda incelemeleri 1920’li yıllarda yapılmıştır. Mitry için bu gecikme olağandır, çünkü film bir devinimdir ve bir filmde devinim mekanın değiştirilmesiyle elde edildiğinden, mekansal düzenleme yapılmadan, değişimi sağlamak olası değildir. Bu nedenle mimari biçimlere egemen olabilme yetisini kazanma çalışmalarının öncelik kazanmış olması, süreye egemen olma çabasının bunu izlemesi de doğaldır.

Sinemada mekansal ritmin, görüntünün çerçevesi içinde yer alan öğelerin belirli bir amaçla düzenlenmesinden kaynaklandığını anımsatan Mitry’ye göre, filmsel devinim çeşitli biçimlerde ortaya çıkar 1) gösterilen şeylerin devinimi (kaydedilen ve mekanik olarak yeniden kaydedilen bir devinimdir, sahneye koymaya bağlıdır 2) Filmin dramaturjisine bağlı “iç” devinim, 3) çekimlerin (panoramik, travelling vb), planların dinamik ilişkisine bağlı ritmik devinim.

Sinemanın gerçekten sinema olması bugünkü anlamda kurgu ile gerçekleşmiştir, diyen Mitry kimilerinin kurgunun başlatıcısı olarak G.A. Smith ve Williamson'u kabul ettiklerini, kendisinin E.S. Porter'i benimsediğini, belirtiyor. Smith büyük plan ve genel çekimleri birbiri ardına dizerek, Willsamson ise aynı amaca yönelen değişik mekanlardaki olayların görüntülerini birbirine ekliyerek kurguyu başlatmışsa da Porter kurguya anlam kazandıran ilk kişidir.

Mitry'ye göre Griffith ise ne kurgunun, ne büyük planın ne de diğer yöntemlerin yaratıcısı değildir, ancak bunların hepsini ilk kez bir anlatım aracı olarak kullanandır. "Bir Ulusun Doğuşu" filminde sezgisel de olsa ritmi yöntemli olarak kullanmıştır. Böylece filmde görüntülerin gösterdikleri şeylerden -dramatik değer ve anlamları ne olursa olsun- değil düzenlenme biçimlerinden, planların sürece birbirleriyle ilişkisinden değer kazandıkları ortaya koymuştur. Ancak Griffith'in kullandığı kurgu anlatım içindir, izleyiciyi etkilemek, heyecanlandırmak içindir. Kurgusunda simge yoktur. Griffith'de sinemanın işlevi anlatmak ya da betimlemektir, anlamlandırmak değildir.

Mitry incelemesini, Sovyetler sinemasında kurgu kuramının başlatıcısı olarak nitelediği ve tiyatro geleneğini tümünden yadsıyan okulun kurucusu Vertov'la, sürdürür. Kamerayı alıcı kalem gibi kullanan, görüntülerin yapılanmasını kabul etmeyen bu okulun kurguda uğradığı başarısızlığın, kurgunun önemini ortaya çıkardığına dikkati çeker.

Bu akımla, tiyatrovary sinemayı savunan akımın ortasında yer alan Koulechov'un, Poudovkine, Barnett, Komarov gibi öğrencileriyle birlikte kurduğu "deneysel laboratuvar" okulunun araştırma çalışmaları sırasında görüntülerin kendi aralarındaki ilişkilerinden elde edilebilecek sinemasal olanakları bulması, kuramcıya göre kurgu açısından önemli bir aşamadır. Aynı görüntünün (büyük plan) değişik görüntülerle birleşmesine göre izleyicide farklı anlamlar kazandığı yapılan deneylerle ortaya çıkmıştır. Bundan, filmin en azından duygusal ve dialektik gelişiminin izleyicinin düşüncesinde oluştuğu, bunun da görüntülerin düzenlenme biçimine bağlandığı anlaşılır. Bu da sinemanın herşeyden önce seziletici bir sanat olduğunu kanıtlar.

Vertov filmin kurgu salonunda saptanmış görüntülerden oluşturabileceğini, kurgurun rastlantının düzenlenimi olduğunu ileri sürerken, Koulechov kurguyu bir estetik ilkesi, bir yazı ve kompozisyon yöntemi olarak benimsemiştir. Film çekilmeden önce kağıt üzerinde yapılmakta, dekupaj a priori bir kurguyu oluşturmaktadır.

Koulechov'da kurgu, duvar örer gibi üstüste konan görüntülerle bir anlatı aracı olan Amerikan sinemasındaki tersine, ritmi drama bağlı olarak geliştirmiş, özgün bir filmsel anlatım aracının işlevsel olanaklarının incelenmesine dayanan ilk sinema kuramlarının doğuşuna yol açmıştır.

Ancak Mitry filmsel görüntüler ve aralarındaki ilişkilerin izleyicide yalnızca gerçekte yaşanmış deneyimlerine göre anlam kazanabileceklerine dikkati çekiyor. Koulechov'nun bulgusunun incelenmesi, bu süreçte yalnızca ilişkilerin kavrandığına, ilişkinin türünün duygusal olarak algılanmadığına, bu kurgu biçiminin önce düşünceyi sonra duyguyu yarattığına, soyuttan somuta bir gelişme yol açtığına değinerek, kendi tezi açısından geçerli olamayacağını vurguluyor. Daha önce de değinildiği gibi Mitry'de sinema bir anlatım aracı olarak duygudan düşünceye bir gelişim çizgisi izler.

Ritm, orantının akış süresi (cadence) üzerindeki etkisinden doğar, diyor Mitry, ancak parçalarının bir toplamı değil, bireşimidir. Belirli sürelerin ya da belirli yoğunlukların yalın bir toplamı değildir, onlara bağlı olarak ortaya çıkar; ritmin sürekliliği, bir süreksizlik ile tanımlanan ve sağlanan bir gelişmedir. Kimileri ritmi, mekandaki simetrisinin, zamandaki karşılığı olarak kabul ediyorlar. Mitry bu tanımlamayı kabul etmiyor. Ona göre süre içinde devinimli, canlı olan ritm, özü gereği simetriye başkaldırır. İster belirli bir zamanda süre ya da yoğunluk ilişkileri, ister belli bir mekanda orantı ilişkileri söz konusu olsun, ritm dinamiktir.

Değişik biçim ve uygulamalarına karşın ritm tektir, çünkü ritmin insan doğasından kaynaklanan yasaları her dönemin ve toplumun tüm artistik, müzikal ya da yazınsal yaratmalarında geçerlidir, aynıdır. Değişik anlatım biçimleri arasındaki ortak ölçü ritmdir, tüm sanatlar arasındaki gerçek ilişki de ritmden kaynaklanır.

Sinemada ritme ilişkin temel araştırmaları iki okula paylaşır; birisi Kouclevhov'u izleyen Sovyetler okulu -bu okul simgeleri ve imgeleri değerlendirmeye çalışmıştır-, diğeri Abel Gance'ın izinde, saf bir görsel ritmin ve görüntülerin süresinin değerine ilişkin bir anlamın arayışı içine girmiş olan Fransız okuludur.

Kuramcı, Gance'ın Tekerlek filminin ritm açısından sinemanın evriminde bir dönüm noktası olduğunu ileri sürer. Griffith'in buluşlarını zenginleştiren Gance bu filmde giderek kısa planlardan oluşan bir kurgu ile hızlı bir ritmsel biçimin olası olduğu kanıtlamış, böylece de filmlerde çeşitli ritm olanakları bulunduğu gözlenmiştir. Daha önce objektifin kişisel, psikolojik ve şiirsel yorumla nesnelere aktarabilmesine, yani devinimli görüntüler dilinin temel ilkelerine, fotojeniyeye ilişkin teknik ve estetik araştırmalar yapılmışken, bundan sonra ritme ilişkin kuramsal arayışlara geçilmiştir. Bu arayışın sonucu, 1920-25 yılları arasında sinemayı tiyatro ve romandan ayıran bir tür görsel müzik yapma çabasında bir kuşak ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz bu saf görsel ritm arayışında Survage, Hans Richter, Fernand Teger gibi ressamların -resimde devinimi yaratan ressamların- etkisi olmuştur.

Örneğin, renkli ritm adlı dinamik sanat akımının kurucusu Survage, biçimlerin görsel ritmini ortaya koymak amacıyla 1914 lerde biçim, ritm ve renkle, i dinamizmin yansıtılabileceğini savunarak sinematografik filmler yapmak istemiş, tasarısını savaş nedeniyle gerçekleştirememiştir.

Bunu sinemasal anlatımın koşulunun ve amacının saf görsel ritm olduğunu sanan yazın adamlarıyla, tiyatrocular, ressamlar izlemiş. Mitry devinimli biçimlerin kuşkusuz bir ritmi olduğunu, ancak bunun psikolojik açıdan duygu, coşku yaratmadığınının, devinimli soyut biçimlerin ya da grafizmlerin gösterimiyle açıkça ortaya konduğunu söylüyor. Başka deyişle sinemada saf bir görsel ritm yoktur, saf ritm müzikte vardır. Sinema sanatı, müziğin kulak için olduğuna benzer biçimde göze seslenen bir sanat değildir.

1908-1924 yılları arasında gelişen  akımın bilinçli olarak sinemayı bir sanat yapmayı ereklediklerine işaret eder Mitry. Birincisi 1908-1912 yıllarında, sinemayı tiyatronun bir devamı olarak benimsemiş ve sinemada klasik dramaturji ve tiyatrovare sahneye koyma kurallarını kabul etmiştir. 1914-1924 arasında "dişa vurumculuk" ortaya çıkmıştır. Bu akım sinemada resim ve plastik

sanatların ilkelerini geçerli saymış, filmsel anlatımın başarısını çizgi ve hacimlerin dengesinde aramıştır. 1920-1927 arasında Fransız “avant-garde”i ile sinema müziğinin bir görünümü olarak ortaya konmuş, en üst noktada görsel bir senfoni olması amaçlanmıştır.

Mitry daha önceki bir sanatın kurallarını sinemada geçerli kılmaya dayanan bu arayışlar sırasında Amerikalı İnce, Griffith, Senneth, İsveçli Sjoström, Stiller’in gerçek sinematografik sanatı yarattıklarını kaydeded. Eisenstein ve Poudovkine’in kuramları ise ancak filmsel olgunun, onun gereklerinin ve özgüllüğünün bilincinde oldukları sürece geçerli olmuş, ondan uzaklaştıklarında başarısız kalmıştır.

Mitry’ye göre filmsel ritm doğrusal (lineaire) bir ritmdir. Bu ritm bir anlatımın, öykünün gelişmesinden doğar. Her filmin ritmi ancak kendisi için geçerlidir, başka deyişle tüm filmler için geçerli bağımsız ritm kuralları yoktur. Her filmin ritmi kendi içinde değerlendirilebilir. Böyle olmakla birlikte bazı türler, amaçları bakımından yeğlenen bir ritmi gerektirir. Psikolojik bir film, destansı filmler gibi ritmlenmez. Bir ritmin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesi içeriğine göre yapılır. Bir filmin ritmi, müziğinki gibi saf bir ritm olmasa bile, bütün ritmler içinde en esnek aynı zamanda en karmaşık olanıdır. En esneğidir, çünkü özgürdür, en karmaşıktır çünkü gelişimi hem zamanda hem mekanda birlikte oluşur. Konuşma dizgesi zekaya, müzikal dizge duyguya seslenir, oysa film dizgesi, duygu aracılığı ile zekaya seslenir. Filmsel ritm hem akli hem duyguyu doyurmalıdır görüşünü ileri süren kuramcı, Ciceron’un “su damlalarının ritmini aralıklarla düştükleri için izleyebiliyoruz, oysa akan bir suda bunu gözliyeemeyiz” sözlerinden kalkarak filmde ritmin devinimler arasındaki devinimsiz görüntülerle sağlandığını belirtiyor.

Filmsel ritmin, ilk kez kurgulama sayesinde farkına varıldığından, onun sonucu olduğu sanıldı; bu da 1922-1926 yılları arasında birçok ve gereksiz kısa kurgularla parçalanmış bir olayı göstermekle ritm kazandırıldığı sanılan filmlerin yapıma yol açtı, diyor Mitry. Kendisine göre bu ritm ile metrik ölçünün birbirine karıştırılmasıydı. Bu yaklaşım filmsel ritmin sadece süre ilişkilerine değil, daha çok süre ilişkileri içinde düzenlenmiş yoğunluk ilişkilerine bağlı olduğunu göremiyordu.

Mitry için bir planın yoğunluğu içeriğindeki devinimin niceliğine ve içinde olduğu süreye bağlıdır. Aynı uzunlukta iki plan, yani gerçekte aynı süreyi kaplayan iki plan, daha uzun ya da kısa duygusunu yaratabilir. Bu, içeriğin dinamizminin ve estetik özya-pılarının (çerçeve, düzenlenim vb.) sonucudur. Bir genel plan, orta plana göre daha çok devinim taşıyabilir, ancak aynı devinim orta bir planda daha yoğun olarak gözlenir. Aynı sürede birincisi daha uzun gelebilir, ya da tersine içerdiği çeşitli devinimlerin nice-liği daha çok ilgiyi uyandırır, kısa duygusu uyandırabilir.

Ritmde önemli olan gerçek süre değil, uyandırdığı süre izle-nimidir. Mitry, bir kural olarak değil de bir yol gösterici olarak, içeriğin dinamik, çerçevenin büyük olması durumunda bir planın daha uzun duygusu yaratacağına işaret ediyor. Sinemada ancak devinim aracılığıyla, onun epik, dramatik ya da psikolojik deği-şimleri ile ritim algılanabileceğine göre, bu duygunun nasıl yara-tılacağı önceden kestirilemez, ancak kurgu sırasında kesin bir biçimde belirlenebilir. Böylece ritmin kurgu sırasında kararlaştırıldığı, bunun bir yaratma değil tamamlama olduğu söylenebilir, diyor Mitry.

Yaratıcı olan kurgu etkisidir, (effet-montage), yani A ve B gö-rüntülerinin birleşmesinden ortaya çıkandır. Bunların biraraya getirilmesi ile, algılayan bilinçte, tek tek hiçbirinde bulunmayan düşünce, duygu, coşkular belirlenir.

Sözlü anlatım sözcüklerin kurgulanması ise de, filmde kurgu tam anlamıyla böyle değildir. Çünkü sözcüklerin karşılığı olan görüntülerin daha önceden oluşturulması gereklidir, yani yaratma olayı daha önceden gerçekleşmektedir.

Filmde kurgu sürekliliği sağlar; planların birbirini izlemesini düzenlerken, her sekansa, başka türlü düzenleyseydi edinemiye-ceği bir anlam kazandırır. Söz konusu anlam öykünün gelişiminde bulunan dramatik ya da psikolojik anlamdır, sık sık da olsa kazara ortaya çıkan simgesel bir anlam değildir.

Bununla birlikte, Sovyet sinemacılarının hemen hemen tümü-nün izlediği Poudovkine ve Eisenstein, sessiz sinemanın sonlarına doğru, simgesel anlatımı filmsel dilin temel biçimi yapmaya çalışmışlardır.

Mitry Poudovkine'in kurgusunun psikolojik ya da dramatik içerikli sinema yapıtlarında yeğlenmiş olduğunu ve hâlâ da bu üstünlüğünü sürdürdüğünü; Poudovkine'in simge-görüntüden filmin gelişimi içinde, öykünün koşullarının gereğince yararlanmış olduğunu belirtiyor. Oysa Eisenstein tam tersine filmdeki psikolojik ya da dramatik olayın değil düşüncenin dialektiğini sağlamak için simge-görüntüyü, duygusal şok yaratacak biçimde, genel gelişime karşıt olarak kullanmış, kurgusunu bu ilkeye dayandırmıştır.

Bu yaklaşımlar kurgu-etkisi üzerine dayandırılan birçok kurama yol açmış. Bu kuramlar, kurgu-etkisini filmsel anlatımın temeli saymakta. Mitry ise bu tür kurgunun yalnızca uçtaki belli biçimler için geçerli olabileceğini söylüyor. Onun bu biçimleri uç olarak değerlendirmesi de, genel bir estetik anlayışın temeli olarak benimsenmelerinden, kişisel bir stil olarak görünmemelerinden kaynaklanıyor.

Mitry herşey gibi kurgunun da gerçekte dekupaj sırasında hazırlandığının, olayın kuruluşunun, gelişiminin, ritminin de filmin kuramsal hazırlanışı sırasında belirlendiğinin, kurgu-etkisinin bunların bir sonucu olduğunun altını çiziyor. Önemli olan kurgu değil, onun ilkeleridir; bu ilkeler ise yalnızca kurgu işlemi sırasında gerçekleştirildikleri için kurguya aittirler. Filmin dialektiği seçimin ve düzenlemenin biçimsel yapılarına bağlıdır. Dekupaj ve kurgu, filmsel çalışmanın birbirlerini tamamlayan ve birbirlerine bağlı olarak varolan iki aşamasıdır. Bir ön-kurgu ve ön-sahneye koyma işlemi olmasından başka dekupajın kurgudan tek farkı kişilerin ve koşulların evremini öngörmesinden, öykünün yapısını düzenlemesinden kaynaklanmaktadır.

Kuşkusuz kurgunun bu ilkeleri, sessiz sinema sonlarında ortaya çıkan durağan planların anlatım biçimi için geçerlidir, oysa günümüz snemasında teknik olanaklarla birlikte yapılar, türler, stiller de değişmiştir.

Mitry ilk kurgu biçimlerini başlıca dörde ayırıyor ve tanımlıyor:

- 1) Anlatı kurgusu, olayın sürekliliğini sağlamayı amaçlayan, Amerikan sinemasında geliştirilmiş, bir öyküyü anlatan hemen hemen tüm filimlerin kurgu biçimi olan, Andre Bazın'ın deyi-

şikle “izleyicinin düşüncesine yapımcının bakış açılarını benimseten” betimsel bir kurgu biçimidir.

- 2) Lirik kurgu, anlatımın sürekliliğini sağlarken, bu süreklilikten dramı aşkın psikolojik anlamda düşünce ve duyguları anlatmak için yararlanır, analitiktir. Büyük planlardan yararlanarak inceleme yapar, ayrıntıları ortaya çıkarır, nesnelere simge düzeyine yükseltir. Gösterdiği son derece somutken, anlattığı o derece soyuttur. Lirik kurgu Poudovkine’in filmlerinde tipik kurgu biçimidir.
- 3) Düşünlerin kurgusu ya da kurucu kurgu Vertov’a aittir. Bu biçimde, anında, yapısal düzenleme yapılmadan çekilen görüntülerden, kurgu masasında, seçimle film yapılır. Ancak yaratmayı kısıtlayıcı, yapımcıyı sınırlayıcı bir biçimdir. En soyut, genel planları en çok içeren bir kurgudur. Bu bağlamda, büyük plan ile genel planı karşılaştıran Mitry, birincisinde duygu, kavrayışı, entelektüel yaratırken, ikincisinde duygu bu kavrayışın sonucunda doğar; bütün kuşkusuz parçalarından daha üstündür, onların toplamından daha başka bir gerçek yaratır, diyor.
- 4) Eisenstein’in entelektüel kurgusu öykünün sürekliliğini sağlamayı ve psikolojik düşünleri bu öykü için kullanmayı amaçlamaz. Amacı düşünleri dialektik olarak belirlemektir. Entelektüel kurgu, görüntülerin birbirlerini izlemesinden doğan eklemeli bir süreklilik ile değil, bunların aralarındaki ilişkilerle anlamlandırmayı ve anlatmayı amaçladığından, Vertov’un kurgusuna yaklaşmaktadır. Aradaki ayrım entelektüel kurguda işlenen olguların gerçeğe dayansalar bile epik biçimde ve öznel bakışla yeniden kurulmaları ve geliştirilmelerindedir.

Eisenstein’in bir değil birkaç kurgu kuramı oluşturduğunu, kimi uygulamaların birbirleri ile çelişkili olduğunu öne süren Mitry, bunları atraksiyonlar kurgusu, entelektüel (dialektik) kurgu ve tepki (reflexe) kurgusu olarak sınıflandırıyor.

Atraksiyonlar kurgusu, Eisenstein’in Japon Kabuki tiyatrosundan esinlenerek tiyatrodan uygulamaya geçirdiği, daha sonra sinemaya geçişinde ilk kullandığı kurgu biçimidir. Filmde dramatik olaydan bağımsız ve keyfi metaforların, ana görüntülerle değişim ilişkileri içinde işlenmesine dayanır. Grev filminde kovalanan ve öldürülen işçileri gösteren planlara karşıt olarak konan mezbahada boğazla-

nan öküç planları bu kurgunun bir örneğidir. Mitry, son derece etkileyici olmakla birlikte, yapay olarak kurulan bu anlambilriği ilişkisinin dramatik gerçeği saptırdığını, gerçekliğı bozduğunu, bu kurgu biçiminin sakıncasının bundan kaynaklandığını belirtiyor. Mitry'nin bu eleştirisinde, daha önce de değinilen, biçimcilik ile gerçeklilik arasındaki uzlaşmacılığı açıkca görölmektedir.

Kuramcının biçim uğruna gerçekten ödün vermeme, biçimin gerçeğe uygun kullanımı yönündeki kesin tavrı, dialektik kurguya yönelttiğı eleştiride de gözlenebilir. Ona göre Eisenstein, bu kurgusunda izleyicide belirli bir düşünüy yaratmayı, belirli bir düşünceyi geliştirmeyi ve onun dialektiğini hedef aldığından, gerçek dışı yaklaşımlarda bulunmuş, düşünce uğruna gerçeği bozmuştur. "Ekim" filminde Kerensky'nin kaçışı ile Napolyon'un büstünün kırılışı sahnelerini buna örnek veren Mitry'ye göre yapılması gereken, filmde olayın geçtiğı mekana uygun, filmin mantığına ters düşmiyen olguların, nesnelere verilmek istenen düşünceyi geliştirici simgeler olarak kullanılmasıdır, böylece gerçeğe uygulama korunur. Eisenstein'in bu tür kurgulama ile sinemada konuşma dilinin anlatım biçimini uygulamaya çalıştığını belirten kuramcı, bu yöntemin yanlışlığını, sinemanın bu türden bir anlatım aracı olmadığı, onun mantığına sahip olamayacağını yineliyerek, vurguluyor.

Eisenstein'in, daha sonra, bu kurgu biçiminden ötürü özleştirisini yaptığını ve Potemkin Zırhlısı ve onu izleyen filmlerinde tepki (reflexe) kurguyu kullanmaya başladığını kaydeden Mitry, tepki kurgusunu irdeliyor. Bu kurguda filmde gelişen olayın mantığına uygun simge görüntüler kullanımı, planların birleşiminden doğan tepkisel düşün temeldir. Kesik kesik, kısa bir kurgulama biçimi olan tepki kurgusunun, toplu devinim sahnelerinde zamanı uzattığını, gerçeği değıştirdiğini belirten Mitry, örnek olarak Odessa merdivenleri sahnesini almakta, basamakların olduğundan çok izlenimi verdiğine işaret etmektedir.

Mitry'ye göre Poudovkine kurgusunda yeterince sayıda anlamlı planları kullanırken, Eisenstein en anlamlı bir teki ile yetinmiştir, bu nedenle Eisenstein'in anlatımı daha sert-daha kurudur. Kuramcı iki sinemacıyı karşılaştırırken Léon Moussinac'ın sözlerinden yararlanarak, Eisenstein'in filmi bir çığığa, Podovkine'inki ise bir şarkıya benzer, diyor.

Mitry için Eisenstein'in filmlerinin başlıca özelliği her olayın ritmini, olayın içerdiği psiko-fizyolojik niteliğe göre düzenleme çabasıdır. Örneğin, sıkıntı, sıkıntı verici bir ritimle, sevinç, sevinç uyandırıcı bir ritimle verilmeye çalışılır. İzleyiciye bu duyguların fizyolojik olarak duyurulması amaçlanır; bunu sağlayan planların kurgulanma biçimidir. Altın kesimin şiddetli bir savunucusu olan Eisenstein, Potemkin Zirhlisi filmi bu buna göre düzenlediğini, filmin gücünün süre oranlarının iyi düzenlenmesinden kaynaklandığını ileri sürmüştür. Bu görüşe karşı çıkan Mitry, izleyicinin bu tür ayrıntıyı algılayamayacağını, filmin altın kesime göre kurgulanmasının, gücünü açıklamada yeterli olamayacağını, metrik ölçünün içeriğin önemini aşamayacağını belirtiyor. Filmin bütününde önemli olan uyandırabildiği duygudur, coşkudur.

Bu tür ölçü, bütünü bir anda veren resimde, plastik sanatlarda en önemli öge olabilir, çünkü sonuçları anında sezinlenir, oysa filmin bütünü zaman içinde oluşur. Bu nedenle bir filmde altın kesim görüntü içinde uygulanabilirse de, ritme uygulanamaz. Filmin ritmi hem zamanda, hem mekanda belirlendiği için hem daha karmaşıktır, hem de önceden oluşturulmuş kurallara uymıyacak kadar esnektir. Olayların gelişimine uygun, anlatımın gereklerine göre düzenlenir, a priori ve soyutta düzenlenemez.

Durağan planlara dayalı kurguyu inceledikten sonra Mitry, kesikli öğelerin algılanmasına bağlı psikolojik olguları işlemiş.

Mitry'ye göre sinema biçimi, devinimin biçimi olarak ele alınır. Sinemada devinim biçimden ayrılmaz. Planların devinimi ve kurgunun kesikliği doğal algılamaya uygundur. Rene Zazzo'nun dediği gibi "kamera, psikolojik görmenin devinimini deneysel olarak bulmuştur" İnsan usu aynı şeyi sürekli gözleyemez, belirli bir süreden sonra ilgi dağılır, karışır. Oysa günlük yaşamda insan tam ve sürekli bir algılama yapabildiği duygusunu taşır, çünkü homojen bir süreklilik içinde yaşar, gerçekte algısının nesnesi sürekli değildir. Belirli bir mekanda herşey bilinçsizce algılanır, ancak ilginin birbirini izleyen devinimleri ile ilgiyi çeken belirli şeyler görülür. Bu parçalı görme işleminin toplamı, gören kişide, mekanın tümünü temsil eder ve ona ilişkin düşüncüyü oluşturur. Bu oluş, süre açısından da geçerlidir. Filmde de izleyici bu süreci sürekli bir zaman içinde birbirini izleyerek geçen planlarla yaşar.

Mitry, planların yalın bir eklenmeyle, bir mekan ve bir zaman fikri yarattıklarına işaret ediyor. Ancak kurguda gerçek yaşamdakinden daha şiddetli bir süreksizlik bulunuyor, çerçeve plandan plana geçişi kesiyor. Yaşamda bu parçalanma insanın kendi deviniminden kaynaklanırken, sinemada dışardan verilmektedir. Tüm bunlara karşın bu şoklar, karanlıkta izlendiklerinden, estetik gerçeğin gerekleri olduğundan, başka deyişle anlatımın gereklerine uygun olduklarından, olayların olguların çatışmalarının bir sonucu gibi hissedildiklerinden, izleyici tarafından kabul edilirler. Ayrıca, Mitry'ye göre, bu süreksizlik mekan, devinim ve olaylar için değil, bakış açıları için söz konusudur.

Durağan planların kurgusu belirli bir süreklilik duygusu yaratsa bile, hareketli çekimlerde olduğu gibi kesiksizlik duygusu veremez, bu duyguyu izleyici ussal olarak kendisi oluşturur.

Kurgunun düzeni, kurgunun kendisi, estetik olgular olmakla birlikte etkileri algılama olgularına dayanır. Mitry film izleyicisinin benliğini film kahramanlarıninkinde yitirmediğini, filmle bütünleştiği, onun akışına kendini kaptırdığında, gerçekte kendi benliğini filmsel gerçeğe yansıttığını, bastırılmış tepkilerini doyuma ulaştırdığını ileri sürer. Bir film bize sunduklarının ötesinde, ona kattıklarımızı gördüğümüz bir aynadır, yalnızca bizim görüntümüzü yansıtır diyen Mitry, bazı açılardan sinemanın psikanaliz ve psikanaliz için yararlı bir araç olduğunun söylenebileceğini kaydediyor.

BİR FİLM KURAMCISI: RUDOLF ARNHEIM(*)

Ass. Naci GÜÇHAN

Sinemanın bir sanat dalı olduğu artık tartışılmıyor. Ama “artık” tartışılmıyor. Yoğun biçimde tartışıldığı sıcak savaş döneminde (1915—35 arası dönem diyebiliriz) savunu ya da ataklarda başı, kurulan film kuramları çekiyordu. Ancak hemen belirtelim, bu kuramlar, bazı köklü sapmalar, sinemanın yararlı biçimde büyümesini, gelişmesini engelleyici olguları da ortaya çıkartabilmiş, dogmalar yaratabilmişti.

Arnheim, “...film sanatı da, tüm diğer sanatlar gibi, eski, değişmez, doğruluğu tartışmasız kabul edilen ayetleri ve ilkeleri takip edecektir” diyordu. Böyle bir yaklaşımın sakıncaları olabilir. Azından şöyle iki tavrı içerebilir: İlki, sanatın tüm dallarını içeren

(*) Bu yazı, bir anlamda, Rudolf Arnheim'in “*Film as Art*” (Berkeley: University of California Press, 1957) adlı kitabının bir özetidir. Ancak bu özet çıkartılınca yine R. Arnheim'in “*Art and Visual Perception*” (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), J. Dudley Andrew'in “*The Major Film Theories*” (Oxford University Press, 1976) ve V.F. Perkins'in “*A Critical History of Early Film Theory*” (Nichols, Biel. (ed.) *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley, 1976, s. 60-413) adlı çalışmalarından yararlanılmıştır. Ayrıca “*Film as Art*” adlı kitabın çok kısa bir bölümünün çevirisi için bkz. “*Rudolf Arnheim, Sanat Olarak Film*”, (Çev. A. Göktürk), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Ankara, 1969, s. 316.

bir tanımlamadan, belli biçimlere, kendilerine uygun ölçütler çıkartabiliriz; ikincisi, sanat kuramını kendisi bir sorunsal değildir, açıklık ve tutarlılığa ulaştığı yerde genel onaya ve “sanat eseri” tanımının maksadına hizmet etmeye yeterli (ya da yetkili) olabilir.

Yüzyılın başlarında, sinemanın ilk kuramcılarında Arnheim ve diğerleri, örneğin Pudovkin, “Doğal olayla, onun perdedeki görünüşü arasında belli bir ayırım vardır. İşte bu ayırımdır ki filmi sanat yapar” der.

Görüldüğü gibi sinemanın yaratıcı özü olarak, ölçütün statüsünü yükselten, “gerçek’ten farklılık” anlaşılabilir. Arnheim’in deyişle “sanat mekanik reproduksiyonun terkedildiği yerde başlar”. (Film as Art, s.57)

1910’larda Fransız yönetmeni Abel Gance sinemayı “ışığın müziği” diye betimlemişti. Walter Ruttmann da, aynı çizgide “bu ışığın müziği her zaman sinemanın özü olarak kalmış ve kalacaktır” diyordu. Yirmilerin sonlarında Germaine Dulac,ki “arı sinema” taraftarlarından biridir, Abel Gance’ın analogisini kendi iddiasında kullanıyordu: “Sinema ve müziğin ortak noktaları şu: Her ikisinde de devinim yalnız başına, kendi ritm ve gelişmesiyle duygu yaratabilir. Senfoni vardır: arı müzik, neden sinemanın da senfonisi olmasın?” Buradaki iddia, bir biçimin özü (ne), bireskenlerinden (components) birini soyutlayarak varılabilir. “Öz”den öteki özellikler, biçimi inkar edecek ya da sulandıracaktır. Ama örneğin müzikte “devinimi tek başına” algılayamayız. Daima kendine özgü karakteristikleri olan bir şeyin devinimidir bu. Volüm gibi, tam perdesini verme gibi, “ses rengi” gibi. Öz gibi betimlenen bir biresken, bir arı durumda (pure state), pratikte gözlenemez.

Arnheim ve Rotha gibi ortodoks kuramcılarda da, sinemanın purist kavramları ortaya çıkacaktır. İki de arı sinemayı, film sanatının en yukarı, en üst yerinde olduğunu ilan etmişlerdir. Arnheim, “Film, kendisini, animasyon ya da resim gibi, ancak fotografik repröduksiyonla arasındaki bağı koparır ve insanın arı çalışması olursa, diğer sanatlar düzeyine ulaşacağı kehanetini göze almaktayım” demektedir.

Nedir bu “insanın arı çalışması”? Nedir sinemayı “sanat” yapan şey? Arnheim’in görüşlerini önce özetleyerek, sonra daha ayrıntılarına girerek açmaya çalışalım.

Arnheim, Gestalt'dan gelme olduğundan, psikolojiye sıkı sıkıya bağlıdır. Sinemanın bir çok biçimini yadsır. Giderek dar görüşlü bir izlenim bırakabiliyor. Filmin yalnızca sanat yönüyle ilgilendiğini kendisi de söyler. Tüm **Media**'nın çoklu kullanımı vardır, estetik bunların yalnızca birisidir; ancak bizi **medium**'un kendisine dikkatimizi yoğunlaştıran şey de işte bu sanatsal işlevidir. Bundan dolayı filmin yalnızca sanatsal yönüyle ilgilenir. Şiir bizi sözcüklere götürür, malzemesi budur, mesaja değil. Resim, sunduğu, anlattığı şeyden çok, çizgilerine, rengine, düzenlemesine yoğunlaştırır bizi. Film sanatı da, resmettiği dünyayı vurgulamaktan çok, bizi **medium**'un temeline, malzemesine götürür. Ancak nedir bu temel, ham malzeme? Arnheim'a göre **filmi, gerçekliğin en mükemmel yanılmasıyla daha az bir şey yapan tüm öğeler (sınırlılıklar), onun malzemesidir.**

Arnheim, bir çok film kuramcısının aksine, bize tam gerçekliği yansıtmada engel olan sınırlılıkları-ki dediğimiz gibi bunlar filmi sanat yapan öğelerdir- şöyle şöyle sıralar:

1. Üç boyutlu dünyanın, iki boyutlu bir düzelleme yansıtılması.
2. Görüntünün asıl ölçüsünün sorunu ve derinlik duyusunun azaltılması (indirgenmesi).
3. Işıklandırma ve renk yokluğu.
4. Görüntünün çerçevesi.
5. Kurgudan dolayı [gerçek] zaman-mekan sürekliliğinin yokluğu.
6. Diğer duyulardan girdi yokluğu. (Gerçek yaşamda şeyleri biz beş (altı) duyumuzla yaşar, kavrarız, bütün halinde. Sinemada böyle değil).

Teknolojideki gelişmelere (üç boyutlu resim, ses, renk, geniş ekran gibi) Arnheim'ın karşı çıkışı doğaldır. Çünkü bunlar gerçeğe daha çok yaklaşmak için birer adımdır ve Arnheim'ın kuramına göre, filmin sanat olma özelliklerine vurulan darbelerdir.

Gestalt psikolojisinden gelme olduğundan, bütünü parçalar üzerinde, örüntülerin bireysel duyumlama üzerindeki etki ve ilişkilerini gözönünde bulundurarak, film deneyimini gerçek olmayan olarak kabul eder. (Bütün, parçaların alelade bir toplama)

mından daha başka, daha ötede bir şeydir). Gerçekten, bir takım görsel gerçeklerin selüloid üzerinde yeniden üretilmesi (reproduce) ve yalnızca retinada duyulanması bir yanda; gerçek konusundaki duygumuzun retinal bileşimlerinden pek daha derin, karmaşık olması öte yanda.

Bir masa düşünelim. Durduğumuz yere göre bu masayı görmemiz değişik boyutlarda ve biçimde olacaktır. Ancak masanın asıl şekli zihnimizde olduğundan, zihinsel bir faaliyetle biz onu gerçek bir masa olarak tamamlarız. Ayrıca ona dokunur, kullanır, gerektiğinde kokusunu duyar, bütün halinde algılar, bir anlamda birleşir, tamamlanır onunla. Oysa retinanın aldığı mekanik olarak kaydedilmiş duyular, zihinsel süreçlerden yoksun, dolayısıyla temsili olmayan niteliktedir. Görmek yalnız gözle olmaz, diğer duyularla birleşmiş zihinsel bir süreçtir. Film sanatı da insansal bir görme değil, teknik görünümün yönlendirilmesi üzerine kurulmuştur. Film sanatı, **sunma** (representation) ile **bozulma**'nın (distortion) arasındaki gerilimin bir ürünüdür. Dünyadaki bir takım şeylerin estetik kullanımı üzerine değil, bu şeylerin bize verdiği dünyanın estetik kullanımı üzerine kurulmuştur.

Arnheim filmi, kendi teknolojisinin bakış açısından tanımlandıktan sonra, sanatsal etkileri, yukarıda sözünü ettiğimiz sınırlılıkların herbiriyle arasında ilişkiler kurarak inceden inceye işler. Sanatsal açıdan başarılı filmlerden örnekler vererek yapar bunu. Ayrıntılarına daha sonra değineceğiz.

Arnheim'a göre her araç (medium), sanatsal amaçla kullanıldı mı, dikkati nesneden uzaklaştırır; araç, bu dikkati, kendi niteliklerine taşır ve yoğunlaştırır. Giderek her araç, bu ilgiyi, merkezi duyumsal bağlar yoluyla daha ötelere götürür: Müzik sesin aracıdır; dans hareketin, şiir sözcüklerin v.b. Bağ (nexus), sanatçı tarafından yönlendirilen bir simgesel dil olur. Sanatçı, kendi gördüğünü ya da düşüncesini bunlar aracılığıyla parıldatacağından, bu fiziksel materyalleri düzenlemeyi çok iyi öğrenmeye zorunludur.

R. Arnheim'in Film Kuramı'nın kaba özeti böyle. Sinema konusunda son zamanlarda sessiz kalan Arnheim, "Gerçekçiler" tarafından yoğun biçimde eleştirildiyse de, bugün Christian Metz bile Rudolf Arnheim'a çok şey borçlu olduğunu teslim etmektedir.

Şimdi, görüşlerini özetlediğimiz Arnheim'in biraz daha ayrıntılarına girmeye çalışalım.

FİLM VE GERÇEK

Film, diğer sanat dalları gibi, sanatsal ürünler ortaya konulabilecek, ancak böyle kullanılması da zorunlu olmayan bir araçtır. Renkli posta kartları, sanat değildir sözgelışı, sanat olsun diye de yapılmamıştır. Askeri bir marş, gerçek bir iç dökme öyküsü, bir strip-tease de sanat sayılamaz. Film için de ille sanat olacak diye bir kural yoktur. Nitekim sinemada da askeri marşlar, iç dökme öyküleri ya da strip-teaseler yapılmıştır. Ancak yine sinemada senfoniler, yetkin yazın öyküleri ya da Kuğu-Gölü baleleri de yapılmıştır. Olaya hangi bakış açısıyla yaklaşırsa, ne yapılırsa, başka deyişle hangi ölçütlere göre sanat olur ya da olmaz?

Kütlelerin Bir Düzlem Üzerine Yansıtılması

Arnheim, fotoğrafın ve filmin özelliklerini sıraladıktan sonra, fotoğrafın gerçeği kaydeden, yalnız mekanik olarak kaydeden bir araç olmadığını küp (zar) örneğini vererek tartışıyor. Altı yüzünü birden göremediğimiz küpü, izleyiciye nasıl yansıtacağız? Alıcıyı tam karşısına koysak, yalnızca bir kare görünecektir. Alıcıyı yana çektiğimizde eklenmiş iki kare görünecektir. Burada, alıcıyı yerleştirdiğimiz yere göre (yani seçimimize göre) olgular yansıtılmaktadır. Sorunumuz, yalnız hangi bakış yönünün en geniş yüzeyi görmemizi sağlayacağı olsaydı, en iyi bakış açısı yüzde yüz mekanik hesaplarla elde edilebilirdi. En çok özellik taşıyan bakış yönünü seçmekte bize yardım edecek bir formül yoktur: Bir duygu (ya da sezgi) sorunudur bu. Bir insanın profilden mi yoksa önden mi "daha çok kendisi" olduğu, elin ayasının mı, dışının mı daha çok anlam taşıdığı, belli bir dağın kuzeyden mi, yoksa batıdan mı daha iyi çekilebileceği, matematikle kesin kılınamaz. Bunlar ince bir duyarlılıkla ilgili sorunlardır.

Tiyatro-Fotoğraf-Film de Yanılsama

Arnheim, tiyatrodaki yanılsamaya (illusion) kısmi yanılsama diyor. Tiyatroda hem gerçek zaman ve mekan veriliyor (bunun içindesin), hem de sahnede "tiyatrosal gerçek" yaratılıyor. İzleyici her ikisinde ayırımında. (İki ayrı ama ilişkili dünya var).

Fotoğrafta gerçek zaman ve mekan yok. Masanın üstünde duran bir fotoğraf, sahne gibi, belli bir yer ve belli bir zamanı (zamanın bir momentini) gösterir, ama bunu tiyatrodaki olduğu gibi asıl mekan ve asıl zaman parçasının yardımıyla yapmaz! Yanılsamanın bileşimi (component) çok azdır. Resmin yüzeyi, resmedilmiş mekanı anlamlı kılar. Bu da çok fazla bir soyutlamadır. Resmin yüzeyi bize hiç bir şekilde gerçek mekanın yanılsamasını vermez.

Film -canlandırılmış görüntüler- bu ikisinin, tiyatronun ve durağan resmin (fotoğrafın) tam ortasında bir yerdedir. Mekanı verir ama bunu sahnede olduğu gibi, gerçek mekanın yardımıyla değil, sıradan bir fotoğrafın yaptığı gibi düz bir yüzeyde verir. Ancak çeşitli nedenlerden dolayı bu mekan izlenimi, fotoğraftaki gibi zayıf değildir. Derinliğin yarattığı belli yanılsama izleyiciyi sarar. Öte yandan sahnedeki gibi zaman da akar.

Film de, tiyatro gibi, kısmi yanılsama yaratır. Belli bir dereceye kadar gerçek yaşam izlenimi verir. Ancak filmin -benzeşme yapmadan- gerçek çevrede gerçek yaşamı vermesi onun en güçlü yönüdür. Bir resmin doğasına katılması, tiyatronun asla yapamayacağı bir şeydir. Rengin olmayışı, üç boyutlu derinlik, perdenin çevresiyle kesinlikle sınırlanması, kendi gerçekliğini en tatmin edici biçimde, çırılçıplak ortaya koymasındır.

Buradan kurgu dediğimiz şeyin sanatsal niteliğinin haklılığı ortaya çıkmaktadır. Gerçek zaman ve mekanla hiçbir ilintisi olmayan şeylerin yanyana getirilmesiyle bir güç oluşur. Birisinin, enseden kapıyı çalışını görüyoruz. Birden içerideyiz, hizmetçi kapıyı açmaya geliyor, açıyor ve konuğun yüzünü görüyoruz. Bu sefer konuğun bakış açısından en sahibesinin geldiğini izliyoruz. Böylesi bir şeyde, insanın, gerçek yaşamında hiç olmayan bir şeyde, sanki deniz tutmuşçasına rahatsız olması gerekir. Ama olmuyor, giderek mükemmel bir rahatlık duyuyor. Nasıl açıklıyacağız bunu? Gerçek değildir bu ve -en büyük önemi- izleyici onun gerçekliğinin tüm yanılsamasına sahip değildir. Yanılsama yalnızca kısmidir, gerçek bir olayın ve resmin etkisini eşzamanlı verir.

Bir kadını önce uzaktan (boy çekimi), daha sonra yakın çekimle yüzünü görürsek, basitçe “sayfayı çevirme” duygusunu duyarız. Eğer film fotoğrafları çok kesin uzaysal (spatial) izlenimler verseydi, kurgu belki de olanaksız olurdu.

Arnheim, bu “kısmi yanılısama”yı bazıları müphem, iki anlama çekilebilecek bir şey olarak bulabilir, diyor. Ve sonra ekliyor: Yanılısamanın en özü, her şeyi tamam olan değil midir? New York'ta arkadaşlarının arasında oturan birinin kendisini Paris'te sanması olası mıdır? Evet olası. Günümüzde geçerli olan ruhbilim, yanılısamanın, ancak tüm ayrıntıları tamam olduğunda güçlü olabileceğini söylüyor.

Görünmez Duyular Dünyasının Yokluğu

Gözlerimiz, tüm bedenimizden bağımsız çalışan mekanik fonksiyonlu bir şey değildir. Diğer organlarla ilişki halinde çalışır. Diğer duyuların yardımı olmaksızın bir düşünceyi taşıması istenirse, sonuç beklenmeyen bir olaydır. Örneğin hızla çevrinme yapan bir kamera görüntüsü baş döndürür. Başdönmesi, vücudun devinduyumsal (kinestetik) tepkileri tarafından yönlendirilmiş farklı bir dünyada gözün katılması nedeniyle olmuştur. Yani vücudun hareketsiz olduğu yerde. Göz, sanki tüm beden dönüyormuş gibi hareket eder. Dengeyi de diğer duyularla birlikte yaratan göz, diğer duyuların hareketsiz olduğunu bildirir. Film izlerken denge duymuz, gözlerin saptadığı şeye bağımlıdır ve bunu, gerçek yaşamdaki gibi, devin-duyumsal uyarmalarla algılamaz.

Gözlerimizin bakış sahasının sınırlanmaması ile resmin fiks edilmiş sınırlaması arasındaki ayırım, kamera ile göz arasındaki ayırımdır. Nesnelere çerçevede görünür, sonra kaybolur ama gözler için ortadan kalkmamış bir mekan-sürekliliği, istediğince bakılabilecek bir ortam vardır.

(Arnheim, uzaysal koordinatların göreliliği -yatay düşey- ve diğer duyu organlarımız üzerinde de aynı tartışmaları yapıyor).

BİR FİLMİN YAPIMI

Şimdiye değin söylediklerimizden, fiziksel dünyanın, beyaz perdede gördüğümüz dünyadan, daha doğrusu her ikisinden algıladığımız görüntülerin farklı oldukları çıkıyor. Tüm bunları, film, gerçek yaşamın zayıf, mekanik bir replüduksiyonu olduğunu iddia edenlerin savlarını delillerle çürütmek için yaptık, diyor Arnheim.

Düzlem Üzerindeki Yansımaların Sanatsal Kullanımı

Düzlem üzerine yansıtılan nesne, düzlem üzerinde öyle gösterilirki (ya da öylesine gösterilmelidir ki) karakteristik olarak yeniden üretilmiş olur.

Ancak burada Arnheim'in söyledikleri ile çelişen, ama kendisinin de "sanat olayı" diye hakkını teslim ettiği Charlie Chaplin olayı var. Çünkü Chaplin'in kamerası, olayı en karakteristik açıdan değil, olduğu gibi kaydetmektedir. Örneğin **Immigrant-Göçmen**'deki kuma-balık tutma sahnesi. (Rihtımda deniz tutmasından dolayı arkadan kusuyor sandığımız Şarlo, yüzünü döndüğünde bir balık tutmuştur.) Arnheim bunu şöyle açıklıyor: Kamerasının önündeki nesne (kişi) izleyicinin beklentilerine göre kurulmamış, ona göre hareket ettirilmemiştir. Ya da her şey açık seçik değil, belirsizdir. "En karakteristik görünüm"ün tersine hareket etmiştir.

İlk filmlerin büyüleyiciliği, hareketlerin aynen alınmasından, gerçek yaşamdaki en ince ayrıntılarına değin saptanmasından kaynaklanıyordu. (Bu konuda Dreyer, Chaplin, Clair ve Dupont'dan örnekler veriyor). Bu tavır, dolayısıyla, hangi çekimin, kamerayı nereye konmasının gerektiğini de belirliyordu. Kameranın görevi yaşamı yakalamak ve kaydetmek idi. İnsanlar filmi bir sanat olarak değil, yalnızca kaydedici bir araç olarak görüyordu. **Distortion**, kasdi yapılmadıkça, bir hata olarak görülüyordu. Önceleri boşlanan ya da basit olarak görülen şeyler sonraları sanatsal yaratıcılığın önemli öğeleri oldu. Alışılmadık kamera açıları, belli bir anlamda konuyu karakterize etmeden uzak, çekici ve çarpıcı bir öge olarak kullanılıyordu (Oysa Arnheim, alışılmadık kamera açıları, konuyu karakterize etmek için kullanıldığında sanat olur diyor. Geleceğiz).

Pudovkin, filmin, sıradan insan algılar düzeyinin ötesine geçmek için çalışması gerektiğini söylemişti. İnsanın günlük davranışları rutin, dikkatsiz, önemsizdir. Birbirlerinin göz renklerini bilmeyen evli çiftler çoktur. Elbise mağazasına giren birinin taktığı kravat, satıcının ilgisini, müşterinin yüzünden daha çok çeker. Ama sekreter ise, patronun gömleğinden ziyade, yüzündeki ifadeye bakar ilk girdiğinde, bugünkü havası nasıl diye. Kişinin amacı ile ilgilidir davranışları.

Sanatın işini anlamak için, izleyicinin dikkati yönlendirilmelidir. Bir dereceye kadar doğal olmayan akılsal tutumları terketmeye doğru yönlendirilmelidir. Örneğin izleyicide “orada bir polis duruyor” duygusunu değil, “polis orada nasıl duruyor” duygusunu uyandırılmalı ve “ne dereceye kadar genelde polisin niteliklerini yansıtabiliriz” diye düşünölmelidir.

İzleyici öyle bir yere getirilmelidir ki, yaşam deneyimlerinden bildiği benzer bir şeyi, yeni bir şey diye izlemeğe başlamalıdır. İzleyici bu andan sonra gerçek gözleme geçebilir. Nesnelerin özgünlüğünü, açıklığını, renksizliğini önemsemeyeceği bir noktadır bu. Ancak ilgiler bakış açısının alışılmamışlığına doğru yönlendirilince, nesnelere daha canlı, dolayısıyla daha etkili olur.

Fotoğrafın “tek kenarlı”, düz bir resim olarak sunulması, üç boyutun iki boyuta indirgenmesi, sanatçının onu pek yetkin düzenlemelerle sunma zorunluluğunu ortaya çıkaran bir nedendir. (Onun sanat olmasını sağlayan sınırlılıklarından birisidir bu). Arnheim, aşağıda sıralayacağımız sonuçlara ulaşmasının bir anlamı olarak görüyor bunu. Söylediklerinin ve söylemek istediklerinin bir özeti de sayılabilir:

1. Nesneyi, alışılmadık ve çarpıcı bir açıdan yeniden üretmekle (reproducing), sanatçı izleyenin daha bir ilgisini çeker. Bu da izleyeni yalnızca dikkat etme ve benimsemenin ötesine götürür. “Gerçek”den ve onun yaratacağı izlenimden elde edilecek kazanımları yükselten böyle bir fotoğraf daha hayat dolu, daha dikkat çekici ve daha bir kavratıcıdır.

2. Sanatçı, dikkati, yalnızca nesnenin kendisine değil, aynı zamanda onun biçimsel niteliklerine de yönlendirir. Bakış açısının alışılmadık, benzeysiz tahrikiyle uyandırılan izleyici daha dikkatli bakar ve: a) Nesnenin değişik parçalarındaki beklenmedik şekillerin tüm çeşitlerini yeni perspektifin nasıl ortaya çıkarttığını, gözlemlendirebildiğini, b) Düz bir resim olarak yüzeye yansıtılmış üç boyutun, uyumlu bir efekt yapılarak, nasıl gölge yığınları ve zevkli düzenleme ile mekanı doldurduğunu gözler. Bu tasarıma (dizayna) nesnenin çarpıtılması ya da onun şiddeti ile değil, yalnızca basit biçimde nesnenin “kendisini”, yani bazan bakıpta göremediğimiz “kendisini” göstermekle ulaşılır. Bu da çarpıcı sanatsal efekt denen şeydir.

3. Dikkati, nesnenin biçimsel niteliklerine yönlendirmenin başka sonuçları da var. İzleyici düşünmeğe başlar. Acaba nesne, ayırıcı niteliklerinden (karakteristiklerinden) dolayı mı seçilmiştir (gösteriliyordur), yoksa davranışları mı onun ayırıcı özelliğidir? Başka bir deyişle, türünü temsil eden bir örnek midir, yoksa mekanıyla uzlaşmada devinen ve tepkiler gösteren bir şey midir?

4. Anlatıcı kamera açısı (örneğin master shot-genel çekim) yalnızca yem ya da ikaz edici bir işlev görmez. (Örneğin “Bakın şimdi şuradaız ve ben size burada şunu göstereceğim” gibi). Nesneyi belli bir bakış açısından göstermek, onu az çok derinliğine açıklayıcı bir tutumdur da. Bakın, denmektedir burada, nesneyle şu ya da bu şekilde oynamıyorum, onu size gerçek yaşamda olduğu gibi gösteriyorum.

Ancak her objeyi bir düzleme belli bir açıdan yansıtmak, onu, zımmen de olsa, açıklamak kaygusuyla yapılmış olmasını söylemek yeterli değildir. Kesmelerin de (kurgunun da) işlevi olmalı. Bedenin görelî durumunu yansıtmak için de yapılmalı bu. Açı değişmeden, ona ayrı bir anlatım kazandırmadan, başka bir açıdan göstermek yanlış. Yeni bakış açısının, nesnenin “kendisini” bize daha iyi tanııtma açısından bir işlevi olmalı. (Örneğin Pabst’ın **The Diary of a Lost Girl** filmindeki öpüşme sahnesini başka bir açıdan göstermesi hiç bir şey ifade etmiyor. Yalnızca içeriden çıkıp, dışarıdan pencereden görüyoruz aynı sahneyi. Tamamen dekoratif ve yapay bir düzenleme bu, hiç bir anlamı yok!). Arnheim aynı konuda Chaplin’e gönderme yaparak şöyle diyor: Ayyaşlığınan kendisini terkeden karısının resmi önünde ağılıyormuş sanıyoruz arkadan. Dönünce, kokteyl yapmak için omuzlarının oynadığını anlarız. Burada durum tam açık değildir, ama en somut nesnelere, vücutça görüş açısından gizlenmesi, film oyuncusunun sorumluluğu gibi görünecektir. Doğrudur da. Ancak böylesi engellerin, yönetmenin nasıl üstesinden geleceğini sonra tartışacağız.

Sinema, önce gerçek olayların mekanik çoğaltılması kaygısından çıktı. Sanat niteliğini henüz almayana değin, ilgi, saf özne olayından biçimin görünüşlerine, bunların gösterilmesi kaygusuna kaydı. Daha sonra gelen, filme özgü özel anlamlarla nesnelere sunma amacıydı. Bunun anlamı, “bakın ben sıradan bir kayıt ya da reprodüksiyon işleminden ötede, daha neler yapabiliyorum, kendime özgü özelliklerim var, nesnelere yeni şekil veririm, anlam

veririm, daha hayat dolu, dekoratif yapabilirim onları..’ demekti. **Sanat, mekanik reprodüksiyonun terkedildiği, nesnelere, sunuş biçimiyle başka bir kalıba sokulduğu, dolayısıyla onlara anlam verildiği yerde başlar.** Ve izleyici asıl içeriğe dikkat edip tatmin olduğu zaman kendini “gerçekten anlama” gereksinimi içinde görür: Gösterilen bir makina resmidir, bir aşık çifttir, kızgın bir garsondur. İzleyici dikkatini biçime (form) ve makinanın, aşıkların, garsonun nasıl betimlendiğini, resmedildiğini yargılama düşüncesine, yetisine çevirmelidir.

Azaltılmış Derinliğin Sanatsal Kullanımı

Bildiğimiz gibi sinemada derinlik boyutu yoktur. Ancak görsel düzenlemelerle bu yanılısama yaratıldığından Arnheim “reduce” sözcüğünü kullanıyor. Arnheim’a göre işte bu sınırlılık da, yani derinliğin aslında olmayıpta, çeşitli şekillerde (az ya da çok) varmış gibi gösterilebilmesi de, filmde sanat yapıtı çıkartmaya olanak sağlayan bir ögedir. Derinliksiz algının, diyor Arnheim, olayın hemen tümünden gözönünden kayboluşuna, biçim ve ölçü konusunda psikologların “constancies-değişmezlikler, sabitlikler” dedikleri olguya yol açtığını biliyoruz. Böylesi boyutların yokluğundan, film sanatçısı avantajlar sağlar. Perdede, örneğin bir trenin üstümüze doğru gelişini hepimiz görmüşüzdür. Etki çok canlıdır, çünkü öne doğru hızla gelen hareketin dinamik gücü, kendisiyle hiç ilintili olmayan bir başka şeyle, izleyicinin, başka deyişle kameranın pozisyonu ile zenginleştirilmiştir. Kamerayı trene ne kadar yakın koyarsak, perdede o kadar büyük görünür, tüm perdeye devasa biçimde yayılır. Gerçek nesnel hareket, bu yayılma ile, şiddetini, gücünü daha da artırır. Böylesi bir özellik de, sanatçıya, eylemi görsel olarak vurucu biçimde anlatabilmesi olanağını verir. Arnheim buna örnek olarak Dreyer’in Jan Dark’ındaki keşişin, sandalyesinden heyecanla atlayıp yürüdüğü sahneyi veriyor. Kamera, adamın yüzü tüm ekranı kaplıyacak biçimde, çok yakından takip etmektedir. Bu da büyük bir etki yaratır. İkinci örnek Pudovkin’den. St. Petersburg’un Sonu filminde kente iş aramaya gelen iki köylü meydanda yürüyor. Ön planda, boyutları aslında insan vücudundan çok da büyük olmayan, Çar’ın heykeli azametli, arka planda karınca gibi iki köylü görünüyor. Sinemanın, yukarıda sözünü ettiğimiz sınırlılığı sayesinde yaratılabilmıştır bu sanatsal anlatımlar.

Aydınlatmanın ve Renksizliğin Sanatsal Kullanımı

Renk konusu da derinlik yokluğuna benzer. Film sanatçısı, siyah-beyaz'a bağımlı olduğundan özellikle canlı ve duyguları etkileyici efektler sunabilir. Düz beyazdan koyu siyaha değin değışen grinin tonlarında ışık ve gölge oyunları ile dekoratif ve anlamlı resimler yapmak, doğadan, doğanın asıl gerçeğinden (sanat uğruna) ayrılmamızı zorunlu kılan, renk yokluğunun bir sonucudur.

Dramatik etkiler yaratmak için ışığa ve gölgelere hakim olmak, kontrast renkleri akıllıca düzenlemek, yaratmak istediğimiz psikolojik durum için filmin en önemli estetik olanaklarıdır. Örnek: Strenberg'in New York Dokları filminde beyazlar giyinmiş beyaz yüzlü kızla, karalar içinde gemi ateşçisi.

Yüz ifadeleri için de böyle. Perdedeki stilize edilmiş, dışavurumcu dev maskeler (siyah-beyaz yüzler) ten ve kan rengine eşit değildir ama sanatın yaratılmasına olanak sağlayan görsel materyallerdir. Arnheim, savına destek olması için Cecil B. de Mille'in şu anekdotunu anlatıyor: Mille'in filminde, perdenin arasından süzülen bir casus sahnesi var. Casus'un yalnızca yüzünün yarısı lokal aydınlatma (spot—light) ile aydınlatılmış, diğer taraflar siyah. Filmi gören dağıtımçı "Yarım adam göstermekle para kazanılır mı?" diye telgraf çekiyor. De Mille'in yanıtı: Rembrandt'ın ışık-gölge oyunlarını ömründe hiç görmemiş alıklardan mısın yoksa?". Bunun üzerine dağıtımçı afişe yazıyor: "Rembrandt usulü aydınlatmayla yapılmış ilk film!". İki misli ücretle oynatmak istiyor. Oynatıyor ve hatırı sayılır bir kâr ediyor.

Görüntünün Sınırlanması ve Neden Uzaklığın Sanatsal Kullanımı.

Belli bir noktaya bakarsak görüş alanımız sınırlıdır. Ancak gözlerimizin, boynumuzun ve vücudumuzun özgürce hareket edebilmesinden dolayı görüş alanımız sınırsızdır. Film görüntüsü ise kenarlarıyla sınırlıdır. Dolayısıyla sanatçı kendi göstermek istediği "motif"ini seçer. Kendince, vermek istediğin şeyin öznel olarak belirlendiğince, sınırların içine sokar. İyi bir film görüntüsü, tüm hatları ve yönleriyle, hem birbirleri, hem de resmi çerçeveleyen kenarlarla iyi dengelenmiş bir öğeler bütünüdür. Koşutluklar ya da kontrastlar birbirlerini destekler, karanlıklar ve aydınlıkların dağılımı dengelidir. Eğer perdé sonsuza değin büyük olsaydı,

yüzeyinde belli düzenlemeler yapma kaygusu olmayacaktı. Sonsuzlukta denge yoktur. (Sonsuzluğun kendi içindeki dengeden sözetmiyoruz burada).

Fotoğraf ve filmin ilk günlerinde yakın ve orta çekimler kullanılmıyordu. Olayı tümüyle yansıtmak gerekir diye düşünüyorlardı. Orta ve yakın çekimlerin, bütünü bir parçasını göstermesi (görüntünün sınırlılığında doğan anlatım olanakları) sanatsal yaratıcılığa destek olur. Arnheim üç örnek veriyor: Buster Keaton "Kameraman" filminde, orta-çekimde bir köşede görünür. İzleyici bir şeyin farkında değildir henüz. Genel çekime geçip, sabahleyin büroyu açmağa genç kız gelince, biz onun, sevdiği kıızı, bir önceki geceden beri beklediğini anlarız. Charlie Chaplin, orta çekimde silindir şapka ve frak iledir. Boy çekimine geçince pantolonu olmadığı görülür. Strenberg'in New York Dokları filminde denize atlayıp intihar edecek kadın, yalnızca suya yakın çekim de kadının yansıması ile verilir. Tüm bunlar görüntünün sınırlılığı sayesinde doğan sanatsal yaratımlardır. Ancak Arnheim, yalnızca fragmanların anlatılışı açısından değil, sanatsal olma kaygusuyla, olayın ya da öykünün tümüyle, verilmek istenen her şeyin böylesi anlatım ustalıklarıyla verilmesinden yana...

Arnheim daha sonra, tiyatro ile karşılaştırmalar yaparak, sinemanın, nesnenin izleyiciye olan uzaklığını ortadan kaldırdığını, bunun da anlatım zenginliğine yol açtığı tartışıyor. Tiyatro hep "bir ölçüye göre" izlenir. Estetik de önemli bir noktadır bu. Oysa sinemada bu ölçü yoktur. Kırılabilir. Tiyatro söze dayalıdır, söz olmadan olmaz. Ama film öyle değil. İzleyici ile nesne arasındaki uzaklığın hızla değişebilmesi, izleyiciyi, ölçü standartlarının göreliliğini de kavramaya götürür. Giderek seyirci, yaşamdaki geçmiş deneyimlerinden edindiği bilgileri, şartlanmaları kullanamaz. Gördüğü şeyler için yargılayıcı ölçütler olmaktan çıkar bunlar.

Zaman-Mekan Süreksizliğinin Sanatsal Kullanımı

Tek bir çekimde, gerçek yaşamla, film görüntüsü arasındaki ayırımın ve bu ayırımın ortaya çıkardığı sanatsal biçimcilik sürecinin düşünülmesi gerektiğini biliyoruz artık. Buradan da kurgu olayının neden film sanatının birincil yolu olduğunu görmek zor değil. Tek bir çekim ne olursa olsun, ne denli sanatkarane açılardan ve düzenlemelerle düzenlensin, nihayet yine de doğal olanın

bir yeniden-üretilmesidir. Ama zaman-mekan sürekliliğini kırarak ardı ardına ekleyeceğimiz sahnelerle elde edebileceğimiz şeyin etkililiğini düşünelim. Biçimsel ve yaratıcı sürecin daha bir elle tutulur örneği gibi bu.

Bir olay olur -Kesme- Başka bir olay (ayrı bir mekan ve bazan ayrı bir zamanda) -Kesme- Tekrar ilk olay -Kesme- İkinci olay. Bu prosedürün başlangıcını geleneksel tiyatrodan, örneğin Şekspiryen savaş sahnelerinde görebiliriz. Sinemada bunu yapmak çok daha kolay. Ayrıca bu kesmeler sırasında, açı, kameranın yerleştirilme yeri, görsel düzenlemeler de değiştirilebilir. Kurgu ile, sinema sanatçısının elinde birinci sınıf bir formatif silah vardır; vermek istediği gerçek olayı anlamlı kılacak, vurgulayacak bir silah. Örnek: Pudovkin bir neşe, keyif halini vermek istiyor bir mahkumun. Oynayan elleri gösteriyor önce, sonra yüzün alt kısmına bir ayrıntı çekim, gülümseyen bir ağız. Bu görüntülerin arasına, ilkbaharda şırıldayan bir çay, suda titreşen güneş ışıltıları, bir kır evinin kenarında şakıyan kuşlar ve nihayet gülen bir çocuk sahnelerini serpiştiriyor. Sanırım, diyor Pudovkin, mahkumun keyifli halini verebildim. Arnheim ekliyor: Böylesi kurgularda zaman ve mekan sürekliliği yoktur ama bir öz (substance) birliği vardır.

Arnheim daha sonra Pudovkin'in beş, Timoşenko'nun onbeş kurgu ilkesinden, kategorilerinden söz açıyor, ancak bunları yetersiz buluyor ve kendisi şu sınıflamayı yapıyor:

I. Kesme'nin İlkesi

A. Kesme Biriminin Uzunluğu.

- 1) (Görelî olarak) Uzun çekimler rahat, sakin bir hava yaratır.
- 2) Kısa çekimler hızlı bir ritm yaratır.
- 3) Kısa ve uzun çekimlerin kombinasyonu. İstenilen ritmi sağlamak için kullanılır.
- 4) Düzensiz. Ne uzun ne kısa. Ritmik bir etkisi yok. İçeriğe bağlı olarak düzenlenir.

B. Tüm Sahnelerin Kurgusu.

- 1) Bir olay baştan sona anlatılır, sonra öteki başlar.
- 2) Bir sahnenin içine, benzer küçük sahneler konur.

- 3) Süreğiden bir olayın içine ilgili sahneler ya da sahne konur.

C. Tek Sahnelerin Kurgusu.

- 1) Yakın ve uzak çekimlerin kombinasyonu.
 - a. Önce uzak çekim, oradan ayrıntı çekimlerine geçme. (Konsantrasyon).
 - b. Bir ayrıntıdan, o ayrıntının da içinde bulunduğu genel çekime geçme.
 - c. Uzak ve yakın çekimlerin düzensiz ayarlanması.
- 2) Ayrıntı çekimlerin başarısı: Bir olayın ya da geçip giden bir durumun, yakın çekimlerle anlatılması (Çözümleyici Kurgu).

II. Zaman İlişkileri

A. Eşleme (Senkron).

- 1) Aynı zamanda olan olayların değişerek verilmesi.
- 2) Aynı zaman anında olan şeylerin verilmesi. (Kadın orada, adam burada).

B. Öncelik-Sonralık

- 1) "Önceden ne olmuştu"nun ardına "sonra ne olacak"ın eklenmesi.
- 2) Aynı aksiyonda bir zamandan ötekine geçme (Adam tabancasını çeker, kadın kaçar).

C. Nötr Zaman

- 1) Tüm olay içerikle ilişkilidir, zamanla değil (İşçilerin öldürülmesi sahnesini, mezbahada sığırların kesilmesi sahnesi izlemesi gibi).
- 2) Zamanla ilgisi olmayan tek çekimler: Öykülü (Narrative) filmlerde olmaz ama Vertov'un belgesellerinde var.
- 3) Tüm sahne içindeki tek sahneler (Keyifli mahkumda olduğu gibi).

III. Mekan İlişkileri

A. (Ayrı zamanlarda olsa bile) Aynı Yer.

- 1) Birisi aynı yere, arka arkaya iki sahne ile diyelim yirmi yıl sonra dönüyor.
- 2) Tek sahnede yer değişmiyor. (Zaman durduruluyor). Başka olaylar oluyor. Tekrar aynı mekana dönüyoruz.

B. Değişen Yer.

- 1) Değişik yerlerde olan olayların verilmesi.
- 2) Aynı sahnede, olaya değişik bakış açılarından bakma.
- 3) Nötr mekan (Nötr zaman'ın aynı).

IV. İçerik İlişkileri

A. Benzerlik.

- 1) Şeklin açısından
 - a) Hareketin benzerliği.
 - b) Nesnenin benzerliği.
- 2) Anlam Açısından
 - a) Tek nesnenin anlamının benzerliği. (Gülen mahkum, kuşlar, dere).
 - b) Tüm sahne. (Öldürülen-kesilen sığırlar).

B. Kontrast

- 1) Şekil açısından
 - a) Nesnenin şeklinin (şişman-zayıf adam).
 - b) Nesnenin hareketinin (Hızlı hareketten-yavaş geçme).
- 2) Anlam açısından
 - a) Tek nesne (İşsiz aç adam-Yemek dolu vitrin).
 - b) Tüm sahne (Zenginin evi-Fakirin Evi).

C. Benzerlik ve Zıtlığın Kombinasyonu.

- 1) Anlamın kontrast ve şeklinin benzerliği (Zincire vurulmuş mahkumun ayaklarından-balerinin ayaklarına).

- 2) Biçimin kontrast ve benzerliğinin kombinasyonu: (Buster Keaton, öpüşen bir çiftin resmini görüp, kızı olmadık yerde öpmeye kalkışır).

Arnheim, Max Wertheimer'in deneysel psikolojide de yaptığı ve kanıtladığı bazı çalışmalardan örnek vererek, insanın algılama sürecindeki etkenleri filme uyguluyor. Film, temel olarak, algılanamaz, farkedilemez bir kurgudur-tek bir karelerin kurgusu. Örneğin birisini önce profilden, sonra cepheden gösterirsek, perdede sanki o kişi bize dönmüş gibi görünür. Gerçekte dönmemiştir. Aynı Potemkin Zirhlisi'ndeki, üç ayrı aslan heykelinden çekilerek oluşturulmuş, kükreyen aslan örneğinde olduğu gibi.

Arnheim, kurguyla gerçek olayların değiştirildiğini, yeni gerçeklerin yaratıldığını bilelim, buna egemen olalım, gerektiğinde (ki ona göre çok gerekecektir bu) kullanalım yeter, diyor ve ekliyor: Ancak her zaman yapılmalı diye bir zorunluluk da yoktur. Etkili olmak için, bazan gerçek olayı, olduğu gibi göstermek de gerekebilir.

Görülmez Duygu Yaşantılarının Sanatsal Kullanımı

Biz yaşantılarımızdan bir çok şeyi biliriz, şartlanmışızdır. Neden-sonuç ilişkilerini biliriz, nesnelere nereden, nasıl görüldüğünü biliriz, belli olaylara ne gibi tepkilerin geldiğini, geleceğini biliriz. Vücudumuzun ne zaman hareketli, ne zaman durağan olduğunu biliriz. Ancak film izleyicisi, filmin hangi açıdan çekilmiş olduğunu söyleyemez. Özne belirtmedikçe, kamera durağan ve özneyi doğrudan çekiyor sanır. Mekâna ilişkin düşünceler, izleyiciye gösterilen ile birleşerek, izleyiciyi belli yorumlara vardırabilir. Chaplin'in kazandığı büyük başarı da buradan gelmektedir. (Ancak onun filmleri "filmic" değildir, çünkü kamera kaydedici bir makina olarak çalışmaktadır). Örneğin bir tabancanın patlaması, patlamasını göstererek değil, önce tabancayı, sonra birden havalandıran kuşları göstererek verilebilir ki, sanatsal kullanım da işte budur. Başka örnek. Jacques Feyder (Los Nouveaux Messieurs). Otomatik piyanoya para atan kız. Yüzlerce ampül yanıp söner makinada. Sonra kızın yüzünde sakin, rahatlamış bir ifade. Müziği duymayız ama dinleriz bizde. Yaşantılarımızdan bildiğimiz deneyimlerimizin sanatsal kullanımınıdır bu.

Tüm bunlardan başka, film tekniğinin başka güçleri de vardır.

Arnheim burada, tekniğin olanaklarıyla sanatsal anlatımı zenginleştirici hilelerden (tricks) söz etmekte, gerektiğinde bunların kullanılmasıyla dört dörtlük sonuçlara ulaşıldığını anlatmakta ve eklemektedir: Belirtmek gerekir ki, film yönetmenlerinin çoğu, gösterilerinde sanatsal anlamın özgün kullanımını yapmamaktadırlar. Sanat ürünleri değil, öyküler üretmektedirler. Bunlar ve bunların izleyicileri, biçim ile değil, içerikle (anlatılanla) ilgilidirler. Ancak sanatta, sayısal olarak çok ama kötü yerine, az ama iyiye sıkı sıkıya sarılanları hiç bir şey önleyemeyecektir.

FİLMİN MUHTEVASI (İÇERİĞİ)

Filmin ham materyali nesnelere ve fiziksel olaylardır. Yalnızca bunlar kullanılarak mental süreçler dışavurulabilir. Yüz ve beden jestleri, insanın iç dünyasını, düşünce ve duygularını görsel olarak açıklamak için en kestirme yoldur. Ancak belki de en iyi ve en etkili bir yol değildir. Günlük yaşamımızdaki sıradan hareketlerin, aslında ne denli anlamlı, ne denli iç dünyanın bir yansıması olduğunu her zaman kestiremiyebiliriz. Öte yandan bazı kişilerin hareket ve yüz ifadeleri, iç yaşantılarını göstermede tam tersi biçimde şekillenebilir. Ağlarken gülüyormuş gibi görünebilirler. Gülümseyişleri acı bir gülümseme olabilir. Yüz ifadeleri, yalnızca o “an”ın, belli bir durumun o “an”ının olabilir. Aslında diğer göstergelerdir insanın neler duyduğunu açığa çıkartan. Şartlanmalar ve kültürlenmeler sonucudur bizim dışsal hareketlerimiz. Öyleyse biz yukarıda sözünü ettiğimiz ham malzemeyi kullanarak insanın iç dünyasını yansıtacağız. Ancak sanatsal anlatımla olası olan bir şey. Yapaylığa, çok fazla **filmic** olmaya gitme tehlikesi yönünden, stilize edilmiş davranışların da kısıtlılığı var. En az, ama bir o kadar da öz devinimleri verebilmek gerek.

Ancak her şeyi oyuncularla vermeye kalkmak da, oyuncuyu diğer öğeler içinde bir öge (bir masa, bir ağaç) olarak görmeye yol açar. Hem yeterli de değildir oyuncuya yüklenmek. Bir süre sonra izleyici de tepki gösterir.

Heyecan duygusunun verilmesini alalım. Bir yüz ifadesiyle verilebilir. De Mille “Chicago” adlı filminde şöyle veriyor: Duygusal yönü ağır bir duruşma. Sıralarda bir grup kız oturuyor. Hepsi de makina gibi sakız çiğniyor. Tam karar anında, kızlara yakın

çekim. Tümü durdurmuştur sakız çiğnemeyi, emir almış gibi. He-
yecan. Devinimin böyle özgün bir ögesiyle mental durumu yansıtmak,
bunu görmek, daha bir dikkat çekicidir. İçsel duygularla dışsal hareketler arasındaki ilişkinin çarpıcılığı yalnızca matematik ve kavramsallığından değil, bunlar arasındaki yapısal benzerlikten yararlanılarak oluşmuştur.

Anlam ve Buluş

Çok soyut biçimde formüle edilmiş düşüncelerle yazılmış kitaplar vardır gerçi ama, yazında çok da büyük bir yer tutmaz bunlar. Yazında dil, somut olayları, öyküdeki karakterlerin neler yaptıklarını, neler düşündüklerini, karşılıklı konuşmalarını -ki genellikle somut olaylar çerçevesinde dönen konuşmalardır- anlatır. Bu açıdan bakarsak, film ile yazın arasında pek kesin bir ayrılık yoktur. Yazın sözcükleri kullanır, film resimleri. Her iki **media**'da da yönlendirici düşünceler soyut biçimde değil, somut episodlarla giyindirilmiş olarak verilirler.

Örneğin C. Chaplin'in "**The Gold Rush** - Altına Hücum" filmindeki ayakkabı yeme sahnesi. Spagetti= Ayakkabı bağı. Çivi= Piliç kemiği. Ayakkabı= Balık gövdesi. Varsılıkla yoksulluk arasındaki zıtlık öylesine özgün, çarpıcı, grafiksel biçimde simgeleştirilmiştir. Chaplin'den başka bir örnek. "**A Woman of Paris** - Parisli Kadın" filminde aşıklar ayrılmışlardır. Kız, öğrencileriyle bir arabasında gitmekte, karşıdan da erkek, lüks bir arabada gelmektedir. Yanlarından geçtiği halde birbirlerini görmezler. Erkeğin arabası uzaklarda gözden kaybolurken, film biter. Son derece somut bir olaydır gösterilen. Ama iki kişinin yaşamlarının ayrılığı ile bir kır yolundaki yön ayrılığı birbirinin üzerine çakışmıştır.

Beri yandan, parlak buluşlar, yalnızca soyut düşünceleri açıklamakda kullanılmaz. Öyküyü daha etkin kılmak için, belli bölümleri verişte daha etkili bir betimleme yapmak için de kullanılır. Tek tümce ile özetlemek gerekirse, asıl aksiyonun görsel özünün, değişik malzeme ile bir çeşit metaforik eko şeklinde yinelenmesidir. Bu yüzden özellikle vurgulamalı yapılıır.

Renkli filmin çıkmasıyla, doğanın ya da gerçekliğin (siyah-be-yaz'ın sanatsal olanaklarının bir çoğu yitirilse bile) algılanmasına teknik olarak bir adım daha yaklaşılabacaktır kuşkusuz. Doğallıkla yine çok özenli hazırlanmış olanlarla. Ancak burada yine de, kame-

ranın sübjektif şekil verme niteliğinin, ki filmin en ayırtecdici özelliğidir, kısıtlanacağı, kameraya “başla” komutu vermeden önce düzenleme ve devinimlerdeki sanatsal çalışmanın daha dikkatli ve özenli yapılacağı gözden kaçmamalıdır. Kamera, daha çok bir “mekanik kayıt aleti” olma özelliğine yaklaşmaktadır çünkü.

Geniş perdeli, üç boyutlu, renkli gibi teknik çalışmalar hızlanmakta ve bu konuda kesin başarılar da elde edilmekte ve edilecektir kuşkusuz. Gerçekliğin yanılması, izleyiciyi, belli sanatsal renk efektlerini değerlendirememeye noktasına -teknik olarak yapma zorunda olsalar bile- getirecektir. Ancak nesnelere dikkatli bir seçimi ve düzenlenmesi ile, renk, uyumlu ve sanatsal biçimde beyaz perdeye yansıtılabilir. Ama film stereoskopik olursa eğer, sinema tüm özelliklerini yitirecektir. (Arnheim, sinemanın gözden farklı olduğunu, retina tabakasının ancak iki boyutlu görüntüleri algıyabiliyorken, iki göz arasındaki uzaklıktan doğan derinliğin kamera da olmadığını, bu sınırlılığın da sanatsal olarak kullanımda önemli bir faktör olduğunu söylemişti). Ekranın kuşatması içinde düz bir yüzey kalmayacak, dolayısıyla bu yüzeyde kompozisyonlar olamayacak, aynı etkileri sahnede de vermek olası olacaktır. Kurgu ve kamera açılarının işlevleri de tamamen yitilecektir. Film, ayrı bir sanat dalı olarak göremeyiz o zaman. İlk günlerine yeniden dönüş yapması gerekecektir “Sanat” olması için.

Kısaca, stereoskopik görüntü dışında, sinema tekniğine katılacak her şey, onun sanat olmasını önlemeyecek, giderek güçlendirecektir.

HAREKET (MOTION)

Hareketli resim (motion picture) olayların sunulmasında özel amaç için kullanılır; sinemada ayrı bir özellik kazanır. Zamanındaki değişimi gösterir o. Şimdiki zamana, “yaşadığımız an”ın o andaki gerçekliğinin sürekliliğine ilişkin bir ilerleme, süreğenlik, örneğin resim ve heykelde yoktur. Film estetik yasaları kullanmak ve bu hareketi açıklamakla yükümlüdür.

Sinematografik sürecin en önemli niteliği olan devinimi, hareketli resmin anlatma araçları arasındaki üstünlükleri arasında saymak gerekir. Film şeridinin kamera ve projektörde gösterilmesi, izleyici tarafından doğrudan yaşanan bir olay değildir. Ek-

randa hareketin yanılması, yaratıcılığının ideal bir mekanik uygulayımıdır. Nitekim belirleyici, kameranın çekme ve projektörün gösterme hızıdır. Oysa bu çekim ve gösterimlerde oluşacak araların, resme kattığı hiç bir sanatsal anlatım ve estetik kaygusu yoktur.

İzleyici tarafından yaşanan hareket ise şu ögelere dayanır:

- 1) Nesnenin devinimi; canlı ya da cansız. Kamera tarafından saptanır.
- 2) Perspektifin ve nesnenin kameraya olan uzaklığı.
- 3) Hareketli kameranın yaratacağı efekt.
- 4) Sahnelerin sentezi: Devinimin düzenlenmesi ve kurgu ile elde edilir.
- 5) Kurgu aracılığıyla yanyana koyulan devinimlerin birbirini etkilemesi (Interaction).

Hareket yalnızca öyküyü oluşturan olaylardan izleyiciyi haberdar kılmakla sınırlı değildir. Çarpıcı bir açıklama, anlatımdır aynı zamanda. Örneğin en basitinden, bir annenin çocuğunu yatağa yatırmasını izlersek, yalnızca annenin çocuğunu yatağa yatırışını izlemiş olmalıyız. Annenin hareketlerinden emin ya da ikircikli, sakin ya da sinirli, enerjik ya da zayıf, davranışlarından nasıl bir insan olduğu ve çocuğuyla nasıl bir ilişki içinde olduğunu da anlarız. Tüm bunları veren ise "hareket" in kendisidir. Dolayısıyla hareketin bu kendi oluşumundan doğan, varolan özelliklerine de egemen olmak ve bunu sanatsal anlamda kullanmak, şimdiye değin anlattığımız özellikleri ile birleştirerek (ki çoğu sinemayı tiyatrodan ayıran özelliklerdir) sanatsal anlatımda kullanmak, sinemanın en ayırtedici özelliği olur. (Davranışlarında hareketin bu kişisel melodisi olmadığından dolayı, örneğin Harold Lloyd, Buster Keaton ve Charlie Chaplin denli büyük bir sanatçı olamamıştır).

Arnheim, 1930'larda yazdığı bu kuramsal yazılardan sonra, sesli filmin çıkmasıyla uzun süre sessiz kaldı. Ancak 1957 yılında sesli film konusunda görüşlerini açıklayan önemli bir makale yazdı. Bu yazının da geniş bir özetiyle Arnheim'in Film Kuramı konusundaki açıklamalarımızı noktalamak istiyoruz.

Sanatsal Kompozite ve Sesli Film

Ses ve görüntü ayrı ayrı ögeler. Herbiriyle ayrı sanat dalları oluşabilir, ayrı sanat dallarının ana ögeleri olabilirler. Ancak sinema gibi -ses ve görüntüden oluşan- melez bir sanat dalında, izleyicinin dikkatinin iki yöne dağılması, bir huzursuzluk kaynağı olabilir. Bu iki ayrı öge, ortak bir çaba ile izleyenin dikkatini yakalama yerine birbirleriyle çarpışabiliyorlar.

Aslında sanat dalları, genellikle birden çok öge üzerine kuruludur: Konuşulan söz, hareketdeki görüntü, müziksel ses gibi.

Günlük yaşamda her anı, beş duyumuzla birlikte yaşadığımızı, algıladığımızı söylemiştik. Öyleki, görsel ve işitsel ögeler arasında bir uyumsuzluk, bir dengesizlik olsa bile biz bunu garipsemeyiz. Bütünüyle yaşar, algılar ya da algılamayız ama bizi rahatsız eden bir durum yoktur. Örneğin en romantik anımızda bir uçağın geçişi doğaldır günlük yaşantımızda. Oysa sanat alanında birbirleriyle uyum içinde bulunmayan bu ögeler kesinlikle rahatsız edicidir, hoşgörüsüzdür.

Tiyatro da özünde bu iki ögeden, ses ve görüntüden oluşmakla suçlanmıştır arasıra. Tarihin belli dönemlerinde tiyatrocular bazan sese, bazan görüntüye ağırlık vererek ürünlerini ortaya çıkarılmışlardır. İçsel çelişkileri yansıtmak için gerçi ama, tiyatro sesin ve görüntünün başarılı bir kombinasyonudur. (Onların en arı hallerinin aynı potada eriyip bir birlikteliğe ulaşmasıdır). Ancak son tahlilde tiyatronun ana ögesi, hiyerarşik sıralama yapılırsa birincil ögesi, “konuşma” yani “ses”tir.

Arnheim, sanat yapıtındaki ögeleri birinci (alt) düzey ve ikinci (üst) düzey ögeler diye ikiye ayırıyor. Şöyle: Sanatçı, dünyayı görüşünü (görüntülerini), direkt kavranabilir duyumsal nitelikler yoluyla kavrar, onları biçimlendirir. Renk, şekil, ses, hareket gibi. Bunların dışavurumcu özellikleri, öznenin nitelik ve anlamını açmaya, çözümlemeye hizmet eder. Dolaysız olarak, direkt olarak ilk gözlediğimiz ne ise, öznenin özü de o olmalıdır. Böylesi bir duyumsal olayda (yani birinci düzeyde) görsel ve işitsel ögelerin birlikte kullanılması olanaksızdır. Örneğin resme sesi koymayı düşüneyiz bile.

Bu tür bağıntılar, anlatımcı niteliklerde, ikinci düzeyde olabilir ancak. Örneğin koyu kırmızı bir şarap, bir viyolonselden çıkan bas sesle aynı ifadeye sahip olabilir ama, bunların arasında biçimsel bir bağ yoktur. Farklı duyumsal bölgelerdeki öğelerin bir potada eritilip birleştirilmesi ve sanatsal olarak kullanımı birinci düzeyde olmalı, kendi içinde bütünlüğünü sağlamalıdır. Çünkü ikinci düzeye çıktıklarında, bu tamamlanmış, kendi içinde bütünlüğe ulaşmış öğeler, aynı prosedürü bir kez daha yaşamak zorunda kalacaklardır. Ama görüntü ve duyma gibi ayrı ayrı bölgelerle ilişki içine girmek gibi engellerle karşılaşarak.

Filmin de fazla **medium** kullanan bir sanat dalı olduğunu hiç unutmamalıyız (Ses, renk, şekil, hareket). Filmde kullanılan **medium**'lar da alt düzeyde birbirleriyle kaynaşmalı, bir bütün oluşturmalı, daha sonra bunlardan oluşan iki ana bütün, görüntü ve ses, kesin bir uyum içinde kullanılmalıdır. Ancak bu iki öğenin birlikte kullanılması için mutlaka sanatsal bir neden olmalıdır. Bir şeyi ifade edebilmek için, bu iki ana öğeden bir tanesi kesinlikle yetersiz kalmalıdır ki, bir ortaklaşmaya gidilsin. Resim kendi kendisini yeteri kadar açıklayabiliyorsa, söz bozar bu etkiyi.

Sanat türlerinde kullanılan malzemeyi hiyerarşik bir sıraya sokabiliriz. Her sanat türünde bir "asıl" malzeme vardır.

- Tiyatro da : Söz yani "ses"tir bu. Görsel hareket, diyaloga hizmet eden bir hizmetçi gibidir.
- Opera da : Müziktir-Herşey müziğe destek olmak için yapılmaktadır. Müzikalite uğruna birçok şey feda edilebilir. Diyaloglar ise sessiz filmlerdeki ara yazıların gördüğü işi görür.
- Resim de : Renktir. (Gauguin, Tahitili Kızlar tablosunda, bekleyen kadınları ne denli güzel betimlediğini söyleyen birisine, "Hayret" demiş, "ben o tabloda mor ile yeşilin uyumunu aramıştım" N.G.).

Filmde de dominant öge görüntüdür. Şeklin, rengin, hareketin -birinci düzeyde- bütünlüğe ulaştığı görüntü. Ki bu özellikler ancak "göz" ile görülür.

Sanat eserinde dominant öge yapıyı zenginleştirir. Kendisine destek olucu ikincil öğelerden daha yetkin biçimde yapar bunu.

Şiirin sözü dominantdır, sahnedeki hareket ve müzik yardımcıdır. Ortaçağ katedrallerinde mimari yapı (şekil) dominantdır, resim ve heykel destekleyicidirler.

Filmde de görüntüdür dominant olan. Ses yalnızca destekleyicidir. Eğer sese eşit yer verirsek çok sorun çıkar ortaya. Azından hareketi, onun özgün anlatımını sınırlar.

Konuya destek olucu ya da daha bir açıklayıcı olabileceği kaygusuyla Herbert Read'den de yararlanmaya çalışalım. Nitekim kendisi bu konudaki yazısında R. Arnheim'a gönderme de yapmaktadır.

Filmde bir birlik (unity) yoktur. Onun belki de tek olası birliği, herhangi bir birliğin (bütünlüğün) yokluğudur; mantıksızlıktır aslında film. Sürekliliğidir filmin tek birliği.

Bu sürekliliğin ne denli kolayca bozulabildiği, sıradan bir sesli filmde gözlenebilir -Konuşma, hareketin, devinimin sürekliliğini keser- Biz de izleme yerine, dinlemeğe başlarız. Oysa dinlemek tiyatroya özgü bir eylemdir.

Konuşmanın ölçülü kullanılıp, sürekliliğin asla kesintiye uğramadığı filmlerde açıkça gördüğümüz gibi, konuşma, bir "efekt" olarak kullanılabilir. Konuşma, film ile, zamanı korumalıdır (Filmik zamanı). Ama normal film zamanı yok eder. Dolayısıyla zaman konuşmayı yok etmelidir.

Aynı gözlem müzik için de yapılabilir. Müzik de, film ile zamanı (filmik zamanı) korumalıdır. Dolayısıyla film, sözgelimi müziğe göre danseden bir dansçı gibi, ya müziğin doğrudan bir uyarlaması olmalı, ya da müzik, film için bestelenmelidir (Edmund Meisel'in Potemkin için yaptığı gibi).

Sesli film yasaları, arı (pure) filmin yasalarından ayrı olacaktır. Arnheim şu benzetmeyi yapıyor: Bir müzik parçası, piyano için tekli (solo) olarak bestelenebilir. Bu parça daha sonra piyano ve keman için bir ikiliye (duet) dönüştürülebilir. Aslında aynı müzik parçası olarak kalacaktır ama, piyano bölümü ve keman bölümü ayrı ayrı alınarak özgün müzik biçiminde sunulamayacaktır; birlikte çalındıklarında bir birliğe ulaşmaları için, herbiri değişikliğe uğrayacaktır. Konuşma ve film de yetkin bir sesli filme ulaşmak için değişiklik geçirmelidir (Nitekim geçiriyordur). (Herbert

Read, "Film Güzelduyusuna Doğru", (Çev. Naci Güçhan), **KURGU**, E.İ.T.İ.A. İletişim Bilimleri Fakülte Dergisi, No: 3, 1980, s. 181).

X X X

Şimdiye değin kendisinin ağzından yaptığımız açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, Arnheim'in katı, pürist, ortodoks bir kuramcı olduğu kolayca çıkmaktadır. Filmin bir sanat olduğu konusundaki çok yetkin ve yadsınamaz açıklamalarda bulunmasına rağmen.

Ancak Arnheim gibi ortodoks kuramcılar, ölçütü formüle ederken, gerçek ile yapıntı (fiction) arasındaki ayrımı yapmada pek yeterli kalmıyorlar. Sistemli olarak sinemayı, bir görsel araç olarak vurguluyorlar. Kuramlarında, sinemanın bakış açısını, öyküsel biçim ile, özellikle dramatik öyküsel biçim (narrative form) ile paylaştığını ihmal ediyorlar. Dolayısıyla bu, filmi yapış biçimlerine de yansıyor.

Öyküsel durum (yani yapıntı) filmin yaratıcı mekanizminin özümsemiş bir parçası olarak görülüyor. Film, açıklamalarla, **translation**'larla bir şeyler yapar; **narrative**'lik yabancı, uyuşmayan, yetersiz bir biçim olarak sunulur çünkü. **Narrative** olmak için bir şeyler yapmak, birşeyler katmak, süslemek gereklidir. Oysa öyküleme, gerçeği, elden geldiğince gerçekçe kaydederek de yapılabilir. Kamera her zaman kaydettiği şeye bir anlam **eklemez**. Onun, olayları seçme, şekillendirme ve yorumlama yeteneği, olayları kaydetme yeteneğinin bir sonucudur.

Öte yandan teslim etmek gerekir ki, sinema bugünkü halindeyse, bunu Rudolf Arnheim ve onun gibilerine borçludur.

SIEGFIED KRACAUER'İN SİNEMA KURAMI (*)

Ass. Levend KILIÇ

GİRİŞ

Siegfried Kracauer sinema kuramcıları arasında gerçekçiler safhında yer alan bir kuramcıdır. Kuramı ile ilgili yapıtı 1960 yılında yayınlanan **Theory Of Film** adlı kitabıdır. Kracauer bu kitabında gerçekçi kuramı etrafı ve bilinçli bir şekilde tartışarak inceledi. **Theory of Film**'in diğer gerçekçi kuramcıların eserleri ile karşılaştırıldığında, daha düzenli ve daha etkin olduğu görülür.

Siegfried Kracauer, 1920-1933 yılları arasında Almanya'nın **Frankfurt Zeitung** adlı ünlü bir gazetesinde baş yazar olarak çalıştı. Bu gazete de politik, kültürel birçok konuda makaleler yazdı. 1941 yılında **From Caligari to Hitler** adlı Alman film tarihini içeren ünlü eserini yazdı. Kracauer'in diğer eserleri, **Satellite Mentality, Propaganda and the Nazi War Film, Orpheus Paris, Jacques Offenbach and the Paris of His Time, Die Angestellten, Soziologie als Wissenschaft, Ginster ve History: The Last Things Before the Last.**

(*) Bu çalışma, İletişim Bilimleri Fakültesi 1980-81 öğretim yılında İletişim Bilimleri Doktora Seminerinde (Sinema dalı) ödev olarak hazırlanmıştır.

Theory of Film Kracauer'ın gerçekçi sinema kuramını anlayışını ortaya koyduğu eseridir. Bu eserinde gerçekçi anlayışın bir üyesi olarak, sinemanın konusunun ne olması gerektiğini, teknik ve estetik özelliklerini, sinemanın insan yaşamı ile ilişkisi ve amacının ne olması gerektiği konusundaki görüşlerini açıklıyor.

Siegfried Kracauer'ın sinema kuramının inceleneceği bu çalışmada kuramcının **Theory of Film** adlı eseri çalışmanın ana kaynağını oluşturacak. Bu nedenle çalışmaya Kracauer'ın **Theory of Film** adlı eserinin özeti olarakta bakılabilir.

SİNEMANIN KONUSU

Kracauer filmi bir araç (medium) olarak görmektedir. Film ona göre, sinema tekniğinin ve sinemasal ham malzemenin (işlenecek malzemenin) konu ve senaryo ile birleşmesinden oluşmaktadır. Bu birleşim belli bir estetik evren içinde oluşmaktadır. Kracauer'ın estetik malzemesinde etkin olan iki şey vardır, gerçeğin etkinliği ve filmin teknik yeteneğinin etkinliği. Fotoğraf gelişme süreci içinde gerçek görüntüler kayıt etmeye yönelmiştir. Ancak görünen görülmesi olanaklı gerçekler birçok şekilde kayıt edilebilir. Birçok sanat dalıyla da görünen gerçekleri kayıt etmek olasıdır ancak çekici (kamera) ile görünen gerçekleri diğer sanatlara oranla daha iyi kayıt (tesbit) edilebilir. Bu konuda Kracauer şöyle düşünmektedir; filmci, kullandığı aracı yani sinemayı (onun teknik ve estetik özelliklerini) ve tesbit edeceği görsel gerçeklerin (fiziksel varoluşların) özelliklerini çok iyi tanımalıdır. Böylece uygun olan konuya uygun sinemasal tekniği uygulamalıdır. Ve Kracauer'e göre sinema gerçeği değişik türlerde ve düzeylerde gösterebilmek için bilimsel araçlar geliştirmelidir.

Kracauer de Béla Balazs gibi, sinemada konunun özünü araştırdı. Yani sinemanın konusu ne olmalıdır? Balazs'la anlaştığı nokta konunun teknikle yaratılabileceğidir (1). Kracauer sinemayı fotoğrafın mirascısı olarak gördüğünden bu sorunu çözmek için fotoğrafa yönelmiştir. Sinemanın konusu sonsuzluğa uzanan görünen gerçeklerdir. Fotoğrafın sinemanın hizmetine sunduğu "sonsuz", "kendiliğinden" ve "râsgele oluşlar" sinemanın konusunu oluşturan konulardır. Sinemanın fotoğraftan miras al-

(1) J. Dualey ANDREW, *The Major Film Theories An Introduction*, Oxford University Press, New York, 1976, s. 108.

dığı konular diğer bir deyişle Kracauer'e göre "gerçek malzemeler", "fiziksel oluşlar", "gerçek", "çekici-gerçek" özcesi "yaşam"dır (2).

Sinemanın işlenecek malzemesi doğal çevrenin sınırlılıkları içindeki görsel öğelerdir. Kuşkusuz bu görsel öğeleri kullanmak sinemaya fotoğraftan miras kalmıştır. Ancak sinema aracının teknik özellikleri fotoğrafik görsel malzemelere eklentiler getirmiştir. Kracauer sinemanın fotoğraftan gelen ve kendi özünde oluşturduklarını da düşünerek sinemayı iki temel özelliğe ayırmıştır: Temel özellikler ve teknik özellikler.

Sinemanın temel özelliği görsel dünyayı, onun hareketini yani "yaşam"ı tesbit (kayıt) etme yeteneğidir. Kracauer fotoğrafın gerçeği tam olarak yansıtmadığı düşüncesinde. Fotoğraf tekniğinden gelen özellikleri nedeniyle gerçeği "kaçınılmaz şekil değişimi"ne uğrattırıyor. Ancak, Kracauer fotoğraf sinema arasındaki geçişte teknik özelliklere fazla önem vermiyor. Sinemanın temelindeki fotoğrafik özellik, fotoğrafın fotoğrafik malzemeye hazır görsel gerçekleri sunmasıdır. Yani temelde Kracauer'e göre fotoğraf ve sinemanın işlenecek malzemeleri aynıdır. Fotoğrafik görsel gerçekler.

Teknik özellikler ise başta kurgu ve fotoğraftan gelen çekimi anlamlı kılan şeyler, çekim ölçekleri, seçik olmayan görüntüler, üst üste pozlama, özel etkiler v.s. Kracauer'e göre teknik özellikler içerikle direkt olarak ilgili değildir. Filmci çevremizdeki görsel dünyayı tesbit ederken aracın teknik özelliklerinden yararlanmak zorundadır. Görsel dünyayı sinemalaştıran aracın bu özellikleridir.

Biçimcilik-Gerçekçilik

Kracauer'e göre bütün sanatlarda biçim ve içerik çatışmasının olması gerekmektedir. Ona göre sinema sanatında içerik konusu çok kenarda kalmıştır. Sinemadaki biçim-içerik çatışmasında biçim daha ön plana çıkmıştır. Kracauer'e göre gerçek sinema sanatı, gerçekçiliğin fotoğrafın metodlarına ve düşüncelerine dayanan bir uzantıdır. Doğal dünyayı görsel gerçekleri tesbit eden fotoğraf, sinemanın temelidir.

(2) Siegfried KRACAUER, *Theory of Film The Redemption of Physical*, Oxford University Press, New York, 1976, s. 28.

Sinemanın temeli dediği fotoğraftaki biçimcilik-gerçekçilik tartışmasında Kracauer gerçekçiliğin yanında yer almaktadır. Onun için her fotoğraf çekici değildir. Fotoğraf kendi gerçekçi bakışı doğrultusunda ona çekici gelmemektedir. Sonuçta şöyle diyor, fotoğraf görünen gerçeği sunar, sinemada fotoğrafın mirascısı olduğundan sinema da gerçeği sunmalıdır. Kracauer'in gerçekçilik anlayışı, fiziksel gerçeğin, fiziksel varoluşların yaşam içindeki yönüyle (iyi-kötü) tıpkısının sinemaya yansıtılmasıdır. Filmci fiziksel gerçeği (sinemanın işlenecek malzemesini) araştırıp bularak, sinemanın tekniği ve fotoğrafik öğelerle şekillendirmelidir. Filmci, Kracauer'e göre fiziksel gerçeği yaşam'ın akışı içinde tüm yönleriyle izlemeli, gerçeği etkilememeli gerçeği izlemelidir. Ve sinemanın tekniği fiziksel gerçeği etkileyecek şekilde (soyutlamalara dönüştürecek şekilde) etkin olmamalıdır.

Kracauer yirminci yüzyıl düşünürlerinin sinemanın işlenecek malzemesi olan görsel gerçekleri algılayamadıkları düşüncesinde. Modern bilim dünyanın fiziksel sorunlarına yönelmesi, sinemayı doğal olarak görsel gerçekleri göstermeye yöneltti. Modern bilimin fiziksel sorunlara ve soyutlamalara yönelmesi Kracauer'e göre insanların gerçeğin ne olduğunu anlamalarına engel oluşturmaktadır. Ona göre kurtuluş fotoğraf ve sinemanın gerçeği verişinde saklıdır. Diğer geleneksel sanatlarda değil.

Film yapımcısı için iki gerçek vardır. Görünen gerçek ve sinemanın tespit (kayıt) ettiği gerçek. Görünen gerçeği sinemasal gerçeğe dönüştürürken filmci kullanacağı aracı şartlara uygun nitelikte seçmelidir. Kracauer, her filmci de görünen gerçeği, sinemaya yansıtırken iki güdünün etkin şekilde kullanıldığını söylemektedir. Bunlar "gerçekçilik" ve "biçimcilik". Kracauer, gerçekçilik-biçimcilik çatışmasına bir orta yol bulmaya çalıştı. Ona göre filmci, hem gerçekçi hem de biçimci olmalı ikisini bir arada işlemelidir. Filmci gerçeği izlemeli (konusunu gerçekten almalı) ve gerçeği tekniği ile etkilemelidir. Filmci de gerçekçilik ve biçimcilik ikisinde bir arada etkin olmalıdır.

Kracauer'in gerçekçilik anlayışı tutucu bir gerçekçilik anlayışı değildir. Sinemasal aşama diye adlandırdığı aşamada Kracauer, fotoğraf doğa ve insan isteklerini birleştirmektedir. Bu nedenle film kendi görüşüyle gerçeği göstermelidir derken, onun arzuladığı insanın algıladığı gerçekliktir. Gerçekçilik bir olay değil

bir amaçtır. Aynı mekan gerçekçi amaçlı bir filmde yüceltilirken biçimci bir amaçlı filmde kötülenebilir. Örneğin, Kracauer su içindeki mikroskopik nokta parçacıklarının gösterildiği bilimsel filmleri gösterilen noktacıların soyut şekiller olmasına karşın övgüyle karşılar ancak aynı şekillerin fiziksel bir drama ya da hayali etkiler yaratmak için kullanılmasına karşıdır. Yani fiziksel gerçekte yer almayan biçimsel (soyut) anlatımlara karşıdır. Kracauer, sinemadaki gerçekçilik-biçimcilik çatışmasını kendi kuramında şöyle birleştirmektedir.

“Fotoğraftaki gibi, gerçekçi ve biçimci eğilimler arasındaki herşey doğru bir «denge» ye bağlıdır, ve eğer sonraki öncekini etkilemezse doğal olarak onu izler, böylece iki eğilim dengelebilir” (3).

“Sanat” Olarak Sinema

Kracauer öncelikle “sinemanın bir sanat olduğu”nu ortaya koyarak soruna bu şekilde yaklaşmıştır. Oysa Balazs, Arnheim ve Munsterberg sinemanın bir sanat olduğunun yollarını araştırdılar. Kracauer’e göre geleneksel sanatlara ulaşmada sinema teknik niteliğini yitirdi. Sanat, insanı etkilemenin bir aracı, yaratıcı ve birleştirici. Sanatın başarısı da malzemesinin düşsel niteliği dönüşebilme üstünlüğünde. Oysa Kracauer sinemanın, sanatın bu ana kurallarını izliyerek başarılı olabileceği düşüncesinde değil. Tersine sinema insanları etkilemeye yönelmedi, dünyayı anlamayı ve onu etkilemeye yöneldi. Sinema sınırlandırıcı değildir, açık bir yapıya sahiptir ve birleştirici değildir. Ve sinema kendi malzemesinin üstünde yer almaz, sinemanın saygınlığı malzemesinin hizmetine girebilmesindedir (4).

Kracauer, sinemayı “sanat” olarak görürken geleneksel anlamda “sanat” terimleriyle açıklamasının yanlış olacağını söylemektedir. Ona göre geleneksel sanatlarla sinema sanatının “fiziksel gerçeği” algılayışları farklı olmasına karşın sinemanın “sanat karışımı” olması üzerinde ısrarla durur. “Eğer film tümüyle bir sanatsa, o kesinlikle varolan sanatlarla karıştırılmamalıdır” (5) demektedir. Kullanılan sanat sözcüğü filmle ilişki halindedir “so-

(3) S. KRACAUER, s. 39.

(4) «S. KRACAUER, s. 301» aynen alıntı J.D. ANDREW, s. 113-114.

(5) S. KRACAUER, s. 40.

nuçta, filmlerin estetik değerinin karmaşık kullanılması eğilimleri araç açısından gerçekten doğrudur” (6). Ancak Kracauer geleneksel sanatlardan ve estetik değerlerden sinema da yararlanma konusunda şöyle demektedir:

“Sanatın filme sokuluşu, sinemanın özünü (intrinsic) olanaklarına engel olur. Geleneksel sanatların etkisinde kalan filmler, estetik arılık nedenleriyle, ortada bulunan fizik gerçeğe aldırmamayı yeğlerlerse, sinema aracına sağlanmış olan bir fırsatı kaçırmış olurlar. Ve bu çeşit filmler önümüzdeki görülebilir dünyayı saptamış bile olsalar, yine de bu dünyayı göstermekte başarısızlığa uğrarlar, çünkü bu durumda bu filmin çekimleri sadece, bir sanat yapıtı diye hesaba katılmayacak bir şeyi meydana getirmeye yarar, yine bundan dolayı, bu çeşit filmlerdeki gerçek yaşam malzemesi, bir ham madde olarak niteliğini yitirir” (7).

Kracauer sinemanın “fiziksel gerçeğin ortaya koyduğunu göstermelidir” (8) derken zorunlu olarak geleneksel sanatlarla ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Ancak Kracauer’e göre geleneksel sanatlarla sinema sanatının “fiziksel gerçeği” algılayışları farklıdır. Resim, edebiyat, tiyatro vb. doğayı kuşkusuz kullanırlar ancak bu sanatlarda görülen gerçek doğa (fiziksel gerçek) değildir. Bu sanatlar doğayı işlenecek bir malzeme olarak görüp kendi amaçlarına göre kullanırlar. Bu nedenle sanat çalışmasında gerçekten (doğadan) hiçbir şey kalmamıştır. “...gerçek yaşam malzemeleri sanatçının amaçları doğrultusunda yok olur” (9). Kracauer bu noktada sinemayı ressamdan ya da ozandan ayırır “...her ne kadar gerçekçi de olsa o (ressam ya da ozan) gerçeği kayıt etmeden çok gerçeği etkiler” (10). Geleneksel sanatların etkisinde kalıp, fiziksel gerçeği gösterebilirler bile Kracauer bu tür filmlerin dünyayı göstermekte başarısız olduklarını söylemektedir. Bir sinema sanatı yapıtı olarak bu tür filmler başarılı değildir. Kracauer bu tip filmlerde, filmdeki gerçek yaşam malzemesinin, işlenecek malzeme niteliğini yitirdiğini söylemektedir. Ancak bu tip filmler içinde sanatsal olma-

(6) A.g.k., s. 59.

(7) A.g.k., s. 301; Nijat ÖZÖN, Fiziksel Gerçeğin Kurtuluşu, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, C. XVIII, s. 196, 11 Ocak 1968, s. 387.

(8) S. KRACAUER, s. 300.

(9) A.g.k.

(10) A.g.k.

makla birlikte **Bunuel** ile **Dali**'nin **Un Chien Andalou** gibi sanata saygılı filmlerinden söz etmektedir.

SİNEMA BİÇİMLERİ

Kracauer filmleri iki ana sınıfa ayırıyor, Öyküsüz film ve öykülü film. Öyküsüz filmlerde, deneysel (experimental) film ve tüm değişikliklerden oluşan gerçek film (film of fact). Kracauer'in Balazs'a benzeyen film sınıflandırmasını şöyle şematikleştirebiliriz:

I— Öyküsüz Film

A) Deneysel (experimental) Film

B) Gerçek Film (Film of Fact)

a— Haber Film

b— Belgesel Film-gezi, bilimsel, tanıtıcı vb filmler

c— Sanat Filmi

II— Öykülü Film

A) Tiyatrosal Film

B) Uyarlama

C) Özgün Film (Found Story ya da Episode)

Öyküsüz Film

Kracauer'e göre deneysel filmlerle başlamak övgü toplama açısından daha etkin oluyor. **Deneysel Filmin** kökünü Avrupa'lı öncü (avant-garde) sanatçıların çağdaşları olan yazarlar ve resamlardan etkilenmelerine bağlıyor. Kracauer, öncü sanatçılar için övücü sözler ve onların filmleri için "...tüm deneysel filmlerin en özgünleridir" (11) demektedir. Öncü sanatçıları ve deneysel filmcileri Kracauer amaçlarına göre ve malzemeleri kullanma açısından üç kümeye ayırıyor:

"1. İşlenecek malzemeyi filmcinin doğada bulduğu örüntülerin taklidinden çok kendi iç dürtülerinin belirlediği bir çalışma şeklini bulup düzenliyor.

(11) A.g.k., s. 178.

2. Şekilleri bulmak ya da kayıt etmekten çok yaratmaya yöneliktirler.

3. Görüntüyü kendi gördüğü biçimde görüntüleştirecek veriyor. Görüntüleri kendi kendilerini anlatacak şekilde özgür bırakmıyor” (12).

Kracauer öncüleri neden ve niçin yaptıkları konusunda eleştiriyor. Onların çalışma şekillerini beğenmiyor. “...deneysel filmcilerde duygusal gerçeğin surrealist yansıtılması ya da soyutlanmış dizemsel şeylerin etkinliği...” (13) ni sinemanın kaynaklarından (fiziksel gerçekten) uzaklaşma anti-sinemasal bulmaktır.

Kracauer, deneysel film, haber film ve belgesel film yanında yer alan bir tür geliştirdi. Bu tür “**sanat filmi**”dir. Kracauer, nitelik olarak sanattaki yeni yaratıları çekiciyle (kamera) tesbit etmeyi kabul ediyor ancak ressamın ve yontucunun yaratısını yeni biçimde yorumlamayı, düşgücüyle birleştirip biçim değiştirmeye karşı çıkıyor. Sanatçının sadece yapıtlarının değil sanatçının ve gelişimi konusunu işleyen filmleri övgüyle karşılıyor. Picasso'nun hayatını başlangıcından itibaren düzenli bir şekilde gelişmeyle birlikte izleyen Clauzot'un **Mystrey of Picasso** adlı film Kracauer'in bu türde beğendiği örneklerdendir. Kracauer, sanatsal konularla ilgili çalışmalarda filmci, sanatsal konuları kendi uzayları içinde fiziksel oluşları ile ilgilenmelidir. Filmci sanatsal konulara duygusal ya da tinsel konular gibi yaklaşmamasını söylemektedir.

Kracauer'in **belgesel filmler** konusundaki görüşleri şöyle: Gelecekte anlamda bir ülkeyi tanıtan belgeselleri beğeniyor. Gelecekte anlamdaki belgeseller için İngiliz belgesellerinden şu örnekleri veriyor. Londra'nın kenar mahallelerinde kadınlar ile görüşme yaparak daha iyi yerleşim olanağı sağlanacağını anlatan, mesken sorunları ile ilgili **Housing Problems. In The Street** New York üzerine duygusal niteliği olmayan bir belgesel. **Paul Rotha'nın World Without End** az gelişmiş ülkelerdeki sıradan insanları betimleyen bir belgesel.

Ancak Kracauer belgesel maddesi altında yapılan filmlere şiddetle karşı çıkıyor. **Ruttman'ın Berlin: The Symphony of A**

(12) A.g.k., s. 181.

(13) A.g.k., s. 192.

Great City gibi soyut düşüncelerle dünya ile ilgili film kahramanlık filmleri ya da **The Plow That Broke The Plains** gibi ideolojik nitelikli propaganda filmlerini belgesel maskesi altında yapılan filmler diye kınıyor.

Kracauer sinemasal nitelikleri taşıyan belgeselleri saygıyla karşılıyor bu tür filmler için bunlar birçok konuyu gizleme ve sınırlama yapmaksızın ortaya çıkarırlar demektedir. Ancak bu konuda düşüncesinde bir ölçüt belirmemiştir. Örneğin haber filmlerini beğenmesine karşın bu filmlerde aracın etkin bir şekilde kullanılmadığını söyler. Bu filmler görsel gerçekleri eksik aktarmaktadırlar.

Öykülü Film

Kracauer insan dramasının filmin merkezinde olmasını istiyor çünkü konu insan dramasınca yönlendirilmektedir. Öykülü film, sinemanın temel estetiğidir. Çünkü öykü Kracauer'e göre oynamak için bir konu getirir ve bir tür izleyici araştırmasıdır. Bu nedenle öyküsüz filmleri şöyle eleştirir:

“...gerçek film (film of fact) sadece dünyanın bir bölümüne açılır. Haber filmleri, belgeseller gibi çok fazla bireysel ve insanların yaşadıkları iç çatışmalara yönelik değildir.

...Öyküye ağırlık vermeme, belgesel filme sadece yarar sağlamaz karşı şeylerde getirir” (14).

Ancak izleyicinin katılımını sağlayan belgeselleri Kracauer en iyi belgeseller olarak nitelendirmektedir.

Öykülü filmlerin Kracauer gerçekçi ve biçimci eğilimleri bir arada taşıdıklarını söylemektedir. Öykülü filmlerde biçimcilik tiyatrodan uyarlanan filmlerde olduğu gibi gerçeğin üstüne çıkmaz demektedir. Yani, biçim gerçeğe egemen değildir. Örnek olarak Kracauer, **Potemkin**'i, sessiz sinemanın komedilerini, **Greed**'i, kovboy ve gangster filmlerini, **La Grande Illusion**, İtalyan yeni gerçekçiliğinin büyük yapımlarını, **Las Olvidadas**'ı veriyor. Bu filmleri yaşamı iyi ve kötü yönleriyle gösterdiğinden övgüyle karşılıyor.

Kracauer, öykülü filmleri üç türe ayırıyor: Tiyatrosal film, uyarlama ve özgün film (found story).

(14) A.g.k., s. 194.

Tiyatrosal Film'in kökeni, **Film d'art**'dır (1908). Kapalı biçim ve yapay bir biçimde oluşmuş konuşmalar ve de dekorlardan oluşan bu tür filmlerin Holywood'un gelişmesinde büyük etkisi olduğunu Kracauer'e belirtmektedir. Bu tür filmlerde kuvvetli bir senaryonun olduğunu ve dekor görüldüğünden yapay bir etki yaratıldığını söylemektedir. Tiyatrosal filmlerde gerçeğin yerini tiyatronun konusu almaktadır. Kuşkusuz doğal gerçeğin yerini tiyatrosal gerçeğin almasını Kracauer yadsımaktadır. Belki tiyatrosal sinemanın gücü ve etkisi burdadır ancak Kracauer'e göre bu doğru sinema değildir. Bunlar insanları geleneksel sahne sanatlarına yöneltmektedir, doyumda sağlayabilirler ancak anti-sinemasaldır. Kracauer tiyatrosal filmler için şöyle demektedir:

“zaman zaman öyle oluyor ki, başka her yönden filme alınmış tiyatro olan bir film (theatrical film L.K.), görüntüleri beklenmedik bir şekilde kendi başına bir öykü anlatan herhangi bir sahne taşıyor ve bu öykü, geçici bir süre için, filmin asıl öyküsünü insanın bütün bütüne unutmaya yol açıyor. Böyle bir film için, beceriksizce düzenlenmiş denebilir, ne var ki, böyle bir filmin kusuru denilen şey gerçekte bu filmin dikkate değer tek yönüdür” (15).

Uyarılama (romandan sinemaya aktarma), Kracauer'e göre ancak romanın objektif gerçekliğine dayandığında olasıdır. Duygusal ya da ruhsal çözümlenmeleri içeren romanlar sinemaya uyarlanamaz. Gerçekçi ve naturalist romancılardan **John Steinbeck**'in **Granes Of Wrath** ve **Emile Zola**'nın **L'Assomoir** romanlarını sinema açısından uygun malzemeler olarak görmektedir.

Kracauer kişiliklerin birinci derecede etkin olduğu romanların sinemaya aktarılmasına karşıdır. Kişiliklerin birinci derecede etkin olduğu **Stendhal**'ın **The Red and The Black** adlı romanında, Julien Sorel'in çevresindekiler gösterilebilir ancak Kracauer'e göre Sorel'in karmaşalarını ve duygusal tepkilerini çekici ile göstermek olası değildir. Çekici kişiliklerin yüz anlatımlarını kahramanlıklarını verebilir ancak onun duygusal durumlarını sinemaya yansıtması güçtür.

Özgün Film (Found Story), bu tür Kracauer'in kendi sinemasal biçimidir. Terim olarak “Found Story”i şöyle tanımlıyor: Fi-

(15) S. KRACAUER, s. 302, N. ÖZÖN, s. 388-389, deki çeviri alıntısı.

ziksel gerçekte bulunacak tüm öyküleri kapsamaktadır diyor.

“Bir süre (yetersiz miktarda) bir nehir ve gölün yüzü izlendiğinde, suda belli şekiller (pattern) ortaya çıkan esinti ya da girdaplar sezilebilir. Özgün film (found story) doğadaki bu tip şekillerdir. Bulmak, düşünüp yaratmaktan daha etkindir, bu belgesellerin ayrılmaz bir özelliğidir” (16).

Özgün filmde, filmci konuyu oluşturmak için tiyatrosal filmdeki gibi konunun gösterdiği yolu izlemeyecektir. Filmci özgün filmde konuyu izleyecektir. Bu filmler yaşamın hızlı değişimine ve karmaşıklığına bağlıdır. Ancak başı sonu bellidir. Embriyolik modeller diye adlandırdığı özgün filmlere dahil ettiği belgesellerde “öykü” bir koza gibi çevrenin etkisinden korunmuştur. Fiziksel gerçek tüm etkilerden korunmuştur, film öyküsü çevre ile ilişkili değildir. Örnek olarak **Arne Sucksdorf**'un **People In The City** filmi ni vermektedir.

Bireysel olmayıp insanların yaşamlarını yöresel-kültürel değerlerini konu alan **Flaherty**'nin filmlerinden de burda söz etmektedir. **Nanook Of The Norty** eskimo yaşamını anlatan film ve **Louisiana Story**. Bu filmler Kracauer'e göre izlenecek öyküler (konular) içermelidir. Konu yaşamın gerçeğinden gelmelidir. Bireysel yaşam değil toplumu konu almalıdır. Konu daha önceden hazırlanmamalı yaşamın gerçeğinden alınmalıdır.

Kracauer biçim konusundaki görüşlerindeki özgün film'lerde açıklar. Bir filmde istenilmeyen sahneler olabilir ancak bunlar beğenilen sahnelere geçiş sağladığından orda olmalarında sakınca yoktur. Beğenilen sahnenin çekiciliğini, beğenilmeyen sahne hazırlayabilir. Diğer sahneye dikkati yoğunlaştırmak için beğenilmeyen sakıncalı bir sahne alınabilir.

SİNEMANIN AMACI

Kracauer sinemanın amacını açıklamak için insan yaşamına yöneliyor. Çağdaş insanın yaşamını irdeleyerek sinemanın amacını bulmaya çalışıyor. Kracauer çağdaş yaşamda ideolojilerin dağılıp parçalandığını ve çağdaş insanın yaşamının boşluğu düştüğünü söylüyor. İnanma ve dindarlık, kültürleri uzun süre bir tutamıya-

(16) S. KRACAUER, s. 245-246.

caktır. Diğer bir deyişle Kracauer çağdaş insanın sorununu terimi açık olarak kullanmasada yabancılaşma olgusuna getirmektedir.

Kracauer bilimlerin çağdaş insanın sorunlarını çözmeye yönelik olmadığını söylüyor. Çağdaş bilimler soyutlamaya yönelmiştir. İnsanda bilimin yardımıyla gerçekten uzaklaşıp soyutlamaya yönelmektedir. Fizik gerçek soyutlamalar içinde algılanmaktadır. Bu ölümcül durumdan kurtulmak fiziksel gerçeği algılamak fotoğraf ve film ile olacaktır. Geleneksel sanatlarla gerçeği algılamak olası değildir. Çünkü, biçim geleneksel sanatları soyutlamaya götürmüştür. Oysa fotoğraf ve film gerçeği olduğu gibi göstermektedir. Fotoğraf ve film gerçeği insanın zorlamasıyla biçimlemeyecek, doğanın kendi biçimini fiziksel gerçeği izleyecektir. Gerçeği araştırıp olduğu gibi gösterecektir. Filmin teknik üstünlüğü nedeniyle Kracauer bu konuda daha etkin olduğunu belirtmektedir. Bu yönleriyle Kracauer'e göre fotoğrafçılar ve filmciler dünyayı bize yeniden bulacaklardır.

Kracauer sinema konusundaki kuramını geliştirirken önemli bir noktayı ortaya çıkardı. Gerçeğin yeniden üretilebileceğini tıpkısının verilebileceğini ileri sürüyordu. Bu nokta da kuramında bir aykırılık göze çarpıyor. Kracauer'e göre film ve gerçek birbiriyle çok yakın ilişkide olduğundan, film tıpkısını verme gücünü kullanmalıdır. Gerçeği tıpkı kayıt etmekten çok onu şekillendirmeli, biçime sokmalı bir kalıba dökmelidir (17).

Kracauer'in film anlayışında "gerçek" geleneksel sanat kuramlarında olduğu gibi "ayna" şeklinde yansıtılmalıdır. Ve filmde edebiyattakine benzer bir gerçekçiliğin kullanılması gerektiğini söylemektedir. Kracauer, gerçekçi filmlere sinema tarihi içinde önemli bir yer vermektedir. Gelecekte de gerçekçi filmlerin başarılı olacağını söylemektedir.

Kracauer'e göre filmci gerçekçilik açısından yazarla eşit düzeydedir, filmciyi yazardan üstün görmez. Sinemacı gerçeği anlatmak için söz yerine görüntü kullanmasına karşın, Kracauer sinemacının gerçeklik anlayışını diğer sanatçılardan yazardan, ressamdan farklı olmadığını söylemektedir. Ancak, gerçeğin işlene-

(17) James MONACO, *How To Read A Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, Oxford University Press, New York, 1977, s. 307.

cek malzemesi açısından sinemanın geleneksel sanatlardan farklı olduğunu belirtmektedir.

Kracauer, kuramında sinemada gerçeğin biçimini arıyordu. Onun gerçekçiliğinin temeli kendine özgü birşey değildir. Kracauer, "sinemasal ne olduğu?" değil "sinemanın ne olduğu?"nu sormaktadır (18).

KAYNAKÇA

- Kracauer, Siegfried. **Theory Of Film, The Redemption Of Physical Reality**, Oxford University Press, New York, 1976.
- Andrew, J. Dualey. **The Major Film Theories An Indroduction**, Oxford University Press, New York, 1976.
- Monaco, James. **How To Read A Film: The Art, Technology, Langage, History and Theory Of Film and Media**, Oxford University Press, New York, 1977.
- Kracauer, Siegfried. «Fiziksel Gerçeğin Kurtuluşu» (Çev. Nijat Özön), **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Türk Dil Kurumu Yayını, C. XVII, s. 196, Ocak 1968.

(13) J.D. ANDREW, s. 133.

SERGEY AYZENŞTAYN (*)

Çeviren :

Ok. A. Fikret IŞIKYAKAR

Potemkin'den söz edildiğinde, genellikle iki değere önem verilir: bütün olarak kompozisyonun organik uyumluluğuna ve hüzüne.

Potemkin'in en çok dikkati çeken bu iki değerini ele alalım ve her şeyin üstünde kompozisyon açısından hangi değerleri kapsadığını göstermeye çalışalım. Bir bütün olarak filmin kompozisyonunun organik bütünlüğünü inceleyeceğiz. "Odesa Merdivenleri"nin sonunda, eserin geriye kalan kısmı ile ilgili, benzer sonuçlar çıkarmak için en yüksek trajedik yoğunluğa ulaştığı bu hikayedeki hüznünlülüğü inceleyeceğiz.

Çalışmamızı, aynı zamanda, kompozisyonun seyir biçiminin, temanın hüznünlülüğüne ve organik bütünlüğüne nasıl katkıda bulunmuş olduğunu belirlemeye hasredeceğiz. Aynı zamanda bu unsurların nasıl anlaşıldığını, kalabalık sahneler açısından, süsleme açısından, ışık ve renk cümbüşü içinde, konunun gelişimi

(*) Andrew Sarris, (ed.) *Interviews With Film Directors*, Avon Discus Edition, July, 1969, New York, USA. (First Printing).

çinde, aktörlerin oyun biçimleri yönünden, bölüm bölüm inceleyeceğiz. Aynı zamandan **eserin yapısının** sadece özel biçimde tanımlanmış sorununa değineceğiz, bu nedenle de aşağıda filmin ayrıntılı bir analizini vermeye çalışacağız.

Ama bu, her detaya inerek bütünü kuvvetlendiren unsurlar ile ortaya konmuş organik bir çalışma. Aynı yöntem ile tüm unsurları ve birliği değil, aynı zamanda tümün ortaya çıkarılması amacı ile her çalışma biçimine baş vuruldu. Aynı temel yöntemler filmin kalitesini oluşturan her parçasına renk katar ve hareketlere canlılık verir. Engels'in "Doğanın Diyalektiği"nde **üstün birlik** olarak tanımladığı gibi, burada yapı anlaşılmalıdır, ve her hangi bir kimse eserin organik bütünlüğünden sadece bu açıdan söz edebilir.

Bu düşünceler bizi, başlangıçta, çalışmamızın ilk temasına: **Potemkin**'de yapının organik bütünlüğü sorununa yöneltti. Eserde verilen organik bütünlüğün heyecanı gibi, soruya eserin organik bütünlüğünden, organik olayların yapısal kurallarının eserin kompozisyon kurallarına nerede uygun düştüğü anlaşılır olmalı varsayımından başlayarak yaklaşılmaya çalışalım. Lenin, bu konuda şöyle der: "**Özel sadece genelin bir işlevi olarak vardır. Özelin içinde ve özel olmadıkça genel var olamaz.**"

İlk örneği statik, ikinci örneği dinamik görüş açısından ele alacağız. İlk örnekte filmin tertip edilmiş sırasının **oranlarından** ve terimlerden, ikinci örnekte ise filmin yapısal **gelişmesinden** söz edeceğiz.

Potemkin olayların oluş sırasına göre verilmiş ve dram olarak ortaya konmuştur.

Bunun sırrı, beş perdelik trajedide, ve olayların oluş sırasındaki gelişmenin trajik kompozisyonun çok katı biçimde belirlenmiş kuralları ile sınırlanmış olmasındandır.

Yalın gerçekler olarak ele alındığında, olaylar trajedinin beş perdesi içinde gelişmektedir. Bu gerçekler 3. Perdenin 2. Perdeden, 5. Perdenin 1. Perdeden farklı olduğu klasik trajedinin gereksinmelerine uygun düşecek biçimde seçilmiş ve mantıksal olarak derlenmişlerdir.

Asırlardan beri denenmiş olan kompozisyonun bu formu, perdelerin her birinin ayrı açıklamasının bulunduğu dramımızda tekrar belirlenmiş olarak bulunuyor.

Şimdi bu beş perdeyi kısaca anımsayalım.

I. PERDE: İnsanlar ve Kurtlar

Açıklama. Zırhlı savaş gemisindeki durum. Kokuşmuş et. Tayfaların galeyana gelmesi.

II. PERDE: Kıç Güvertesindeki Facia.

“Herkes güverteye!” Denizciler çorbayı içmeyi reddediyorlar. Muşamba örtü sahnesi. “Kardeşler!” Ateş etmeyi red. Ayaklanma. Denize atılan subaylar.

III. PERDE: Kan “İntikam” diye bağırıyor.

Sis. Odesa limanında Vakulinçuk’un cesedi. Cenaze alayı ve ağlamalar. Karşılaşma. Kırmızı bayrak çekilmesi.

IV. PERDE: Odesa Merdivenleri.

Halkın gemidekilerden yana oluşu. Gemilere erzak doldurulması. Odesa merdivenlerine yayılım ateşi.

V. PERDE: Filonun Arasından Geçiş.

Bekleyiş gecesini. Filo görünüyör. Makina dairesinde. “Kardeşler.” Filonun ateş etmeyi reddedişi.

Hareket açısından, dramın her bölümündeki olaylar birbirinden tümüyle ayrılır ama bu perdelerin arasında öyle kuvvetli bir sanat vardır ki tüm perdeleri birbirine bağlar.

“Kıç güvertesindeki facia”da küçük bir isyancı grubu idam mangasının silahları karşısında “Kardeşler” diye bağırırlar. Bu bağırmadan sonra silahlar indirilir. Organik olarak tüm gemi onlardan yana, isyancı denizcilerden yanadır.

“Filonun Geçışı”nde, isyancı gemiye karşı gönderilmiş filonun topları ile karşı karşıya kaldıklarında tüm isyancı gemi, ki filonun çok önemsiz bir bölümünü oluşturur, hep bir ağızdan aynı şeyi haykırır, “Kardeşler!”. Topların namluları indirilir. Organik olarak tüm filo **Potemkin**’den yanadır. Zırhlının en küçük organik bölümünden organik bütünlüğüne: böylece devrimci kardeşlik duygusu temanın bu “kreşendosu” içinde giderek artan bir biçimde geliştirilmektedir. Ve biz bunu tekrar işçilerin kardeşliği ve devrimi tema olarak almış eserin düzenleniş biçiminde buluyoruz.

Tıpkı, filmin içeriğinde, kardeşlik duygusunun gemiden sahile taşındığı gibi, aynı biçimde eser, burjuva sansürünün üstünde, işçilerin kardeşliği ve kardeşlik için “Hurrah!” diye bağırımlarının temasını taşır.

Temanın ahengine ve heyecanına gelince, bu organik bütünlüğü göstermeye yeterlidir. Ama Potemkin’in kompozisyonunu daha şekilsel titizlikle göstermeye çalışacağız.

Beş perde dış görünüşüyle birbirine hiç benzemiyor ama belki bir ilişki içinde bakıldığında, tümüyle özdeş oldukları görülür. Her perdenin hemen hemen iki bölümle açık seçik birleştiği görülüyor. Her şeyden çok ikinci perdeden başlayarak:

Muşamba örtü sahnesi	—	İsyan
Vakulinçuk’un cenaze töreni	—	Karşılama
Kardeşlik duygusu	—	Yaylım ateşi
Heyecanlı bekleyiş	—	Zafer

hatta iki bölüm arasındaki bağın daima bir işaret, bir duraklama ile belirlenmiş olduğunu görüyoruz.

3. Perdedeki cenaze töreni ile şiddet teması arasındaki geçişi bazen sıkılmış birkaç yumruk darbesi sağlar.

Bazen, 4. Perdedeki yaylım ateşi sahnesine geçmek için kardeşlik sahnesini kesen ikinci derecede bir açıklamadır.

Ya da yine kardeşlik anlayışında patlak veren durumu dengelemek için 2. Perdenin hareketsiz silahları, 5. Perdede topların koca ağızları ve “Kardeşler” ibaresidir.

Buradaki bağın sadece başka bir ruhsal duruma, **başka bir** ritime, **başka bir** olaya değil, ama her seferinde oldukça ters bir duruma geçişi simgelediğini belirtmek gerek. Zıt değil ama gerçekten ters düşen bir durum çünkü her seferinde **ters görüş açısından aynı temanın görüntüsünü** verir, aynı zamanda ters durumun yine **bu temadan doğduğunu** gösterir.

Üzerlerine çevrilmiş silahların karşısında korku dolu bekle-yişten sonra isyan patlak verir (2. perde).

Vakulinçuk’un halkçı cenaze merasimi temasından organik olarak fıskıran öfkenin patlama noktasına ulaşması (3. perde).

Odesa halkının ve **Potemkin** asilerinin kardeşçe kucaklaşmasından doğan tepkinin belirginleştiği organik 'sonuç', selamlama için merdivenlerde silah patlatılması (4. perde).

Hareketlerin gelişimi kuralının bu değişmezliği, dramın her perdesinde tekrarlanan bu kural, zaten kendi içinde anlamlıdır.

Böylece bu değişmez kural Potemkin'in bir bütün olarak kompozisyonunun belirgin karakterini oluşturur.

Aynı zamanda tüm film, aslında, ortalarına doğru, bir nokta ile tekrar başlayacak olan yeni bir şevk ile başlamak için tüm başlangıcı üslenen hareketler bir durak işareti ile durur.

Vakulinçuk'un cenaze töreni, suikast olayı ve Odesa sis altında sahneleri, bütün olarak filme kıyasla, bu durak işaretleri rolünü oynarlar.

Bundan sonra isyan teması, isyan eden zırhlının sınırlarını aşarak tüm şehre yayılır. Coğrafya olarak gemiye zıt düşer bu şehir ama duygu yönünden gemi ile aynı paraleldedir. Mamafih, tema geniş anlamda bir kez daha drama geçerken şehir, gemi ile olan bu ilişkisini askerler tarafından kesilmiş bulur (Odesa Merdivenleri öyküsünde).

Temanın gelişmesini bir noktaya kadar organik buluyoruz. Aynı zamanda, tümüyle temanın bu gelişmesinden ortaya çıkan **Potemkin'in yapısı** her ne kadar tüm olarak değilse de **bütünü oluşturan parçalardan biri, ya da aynı şekilde temel unsurlardan biridir.**

Organik bütünlük kuralının sonuna dek incelenmesi gereği böylece ortaya çıkmıştır.

Oranlar konusunda organik birlik, estetikte "altın bölüm" diye bilinen ilişkidir.

Altın bölüm üstüne kurulan sanat eserleri tümüyle eşsiz bir güce sahiptirler.

Konu, başta plastik sanatlar olmak üzere, derinliğine araştırılmıştır.

Geniş ölçüde hareket ortamına sahip olmasına karşın, altın bölüm, ölçü olarak zamanı alan sanatlara daha az uygulanır.

Sinemada “Altın bölüm ile kanıtlanma” şimdiye dek belkide hiç uygulanmadı. Kompozisyonun organik bütünlüğü bakımından bir deneme film olarak bilinen **Potemkin**, tümüyle altın bölüm kurallarına göre ortaya konmuştur.

Filmin bir bütün olarak iki bölümden oluştuğunu ve filmin her bölümdeki olayların **aşağı yukarı** o bölümün ortasında ağırlık kazandığını söylemiştik.

Aslında bu oran, altın bölümün şematik tahminine en yakın düşen 2:3 oranına yaklaşıır.

Harekette duraklama ile birlikte sifıra düşen belirgin durak, ikinci perdenin sonu ile üçüncü perdenin başında, 2:3 bölümündedir.

Biraz daha dikkatle bakalım: Vakulinçuk’un cenaze töreni teması, oyunda üçüncü perdenin başında değil, **ikinci perdenin sonunda** ortaya çıkmaktadır. Böylelikle filmin geriye kalan altı bölümüne 0.18 lik bir eklenti yapıldığı gözden kaçmamaktadır. (Altın bölüme göre filmin on yarı-perdesini hesaplarsanız, 1 ve 1.618, ondalık sisteme göre, birinci bölüm için 3.82, ikinci bölüm için 6.18 sayılarını bulursunuz.) Durakların, her bölümde, bu kurala göre yerleştirildiği görülmektedir.

Ama, kuşkusuz, **Potemkin**’de titizlikle en çok üstünde durulan şey altın bölümdür. Altın bölüm, sadece hareketin sıfır noktasına ulaştığında değil, aynı zamanda hareketin en düşük noktaya ulaştığında da incelenmiştir. Ama bunu, yine, en yüksek noktada da buluyoruz. Bu en yüksek nokta gemide kırmızı bayrak çekildiği andır. Ve bayrak, altın bölümce belirlenmiş olan kesin ve gerçek yerine konmuştur. Ama, bu kez, **sondan başlayarak**. 3:2 oranını kullanıp, **üçüncü perdenin sonunda**, ilk üç bölümü son iki bölümden ayıran durak girişimine doğru hesaplarsanız kırmızı bayrak sahnesinin dördüncü bölümün başlarına rastladığını görürsünüz.

Demekki, her bölüm kendi başına düşünülmez, ama film bir bütün olarak, en yüksek dereceye ulaştığı iki noktası, hareketin durulması, yeniden kanatlanması ile harfiyen uygunluk kuralını, altın bölüm kuralını izler.

Şimdi **Potemkin**’in ikinci ana ögesini inceliyelim: hüznün ve temanın hüznünü filmin hüznü şekline dönüştüren kompozisyon ile

İlgili gelişmeler. “Bu sıfatla” hüznü oluşturan öge üzerinde duracak değiliz. Kendimizi biraz kısıtlayarak eserin hüznünü seyircinin açısından, seyircinin üstünde bıraktığı etki açısından düşünerek ele alacağız.

Hüzün, seyircide önüne geçilmez merak duygusunu en geniş ölçüde uyandıran bir etkendir.

Hüzün konusu, düzenlendiği biçim içersinde, hareketin sert biçimde patlaması durumunda ve yeni değerlere giden sürekli akış içinde incelenmelidir.

Bir sanat eserinde, aynı gerçeğin değişik şekillerde: resmi bir rapor biçiminden heyecanlı bir hüznün ilahisine kadar ele alınabileceği aşıkardır. Bizi burada ilgilendiren, bir olayın hüznün düzeyine dek yükseltilmesine olanak tanıyan gelişmelerin bölümleridir.

Bu, ele alınacak materyal konusunda itiraza mahal vermeyecek biçimde, **sanatçının** davranışı ile kararlaştırılmıştır.

Ama kompozisyon, bizim anladığımız anlamda, eserin seyirci üzerinde etkisinin derecesine ve ele alınan materyal konusunda sanatçının davranışını eşit biçimde belirleyen bir mimaridir.

Ve yine, bu yazımızda, kendimizi bu yada şu olaydaki hüznün “niteliğine” bağlamıyacağız, çünkü bu niteliğin insanın toplumsal görüşüyle daima bir ilişkisi vardır. Bundan böyle **sanatçının davranışındaki** hüznün niteliğini araştırmak için durmayacağız, çünkü bu da her hangi bir olayın niteliğinde daha az toplumsal değildir. Burada bizi ilgilendiren çok sınırlı bir sorundur: “olayın niteliği” ile ilgili olarak bu “davranış”, hüznün mimari koşulları içinde kompozisyon bakımından nasıl anlaşılır.

Sanatçı seyirciden maksimum duygusal atılım elde etmek, onu “kendisinin dışında” adım attırmak isteğinde, seyircinin istenilen düzeye gelmesi için, ona sadece izlemesi gereken bir “klavuz” sunması gerekir eserinde.

Bu öykümelik tepkiyi elde edecek en basit “prototip” sahne- de, kuşkusuz, sevinç içinde davranacak bir karakter, başka bir deyişle, bir başkasının durumunda, “kendisinin dışında adım atmış” biri olacaktır.

Daha karmaşık, ama daha etkili olan, eserde hüznün için temel oluşturan durumlar-**etkiyi kuvvetlendiren** yeni bir değere yönelik sürekli geçiş-kişinin arkadaşlarını ve çevresini genişletmek için onun “sınırlarının ötesine” geçer. Bunlar “coşku” diyebileceğimiz kavram içinde, çevrenin kendisine sunulduğu durumlardır. Buna klasik örnek: baş rolü oynayan kişinin coşkunluğunun giderek doğanın coşkunluğuna dönüştüğü **King Lear** dır.

Şimdi geriye, bizim örneğimiz olan “**Odesa Merdivenleri**” nin sonucuna dönelim.

Bu sahnede olaylar nasıl sunuldu ve gruplandırıldı?

Filmde tanıtılan kişilerin ve toplumun heyecanını bir yana bırakarak, belli bir evrede hüsnün gelişmesini, kompozisyonun yapısını: **hareketin** eğrisini inceliyeceğiz.

Önce ((göğüs çekimi) öne doğru atılan kişilerin karışıklığı, sonra halâ karışıklık içinde öne atılan kişilerin **genel** bir çekimi var. Daha sonra bu karışıklığın, merdivenlerden inerken asker postallarının **ritmik** seslerine dönüşmesi.

Hareket hızlanır. Tempo yükselir.

En üst noktada, **inen** hareket ansızın değişir ve **çıkan** bir hareket olur: Kalabalığın çılginca (aşağıya doğru) koşuşu ölmüş öğlunu taşıyan ananın **tek başına ağır ağır** (yukarıya doğru) hareketi ile karşılaşır.

Kalabalık. Baş dördüncü hız. **Aşağıya doğru.**

Yalnız bir insan. Ağır bir yavaşlama. **Yukarıya doğru çıkış.** Bu sadece bir saniye sürer, ve tekrar, ansızın, **aşağıya doğru hızlı bir iniş.**

Hareket hızlanır. Tempo hızlanır.

Kalabalığın kaçıışı ansızın yerini düşen çocuk arabasına bırakır. Bu yalnızca temponun bir değişmesi değildir. Mecazi yuvarlanmadan fiziki yuvarlanmaya geçştir bu.

Aynı zamanda göğüs çekimlerinden genel çekimlere geçilir. (kalabalığın) karmaşık hareketinden (askerlerin) **ritmik** hareketlerine geçiş. (Koşan, düşen, atlayan insan) hareketinden aynı hareketin (yuvarlanan bebek arabası) aşamasına geçiş. **Aşağıya doğru**

hareketten yukarıya doğru harekete. **Bir çok tufeğin bir çok atışın-**dan zırlının **bir tek topunun bir tek atışına.**

Bir boyuttan başka bir boyuta, bir değerden başka bir değere sürekli sıçrayış. Böylelikle, sonunda yalnız bir tek bölümü (bebek arabasını) değil fakat **tüm** anlatım **töntemini** etkiler: öyküsel anlatım çeşidinden mermer aslanların kükreyişiyle çağrışımsal bir kompozisyon çeşidine sıçranır.

Boyutta olduğu kadar yoğunlukta da kendini gösteren bir değerden öbür değere başarılı geçişler, hareketin aşağıya doğru cereyan ettiği merdivenleri izlemekte.

Merdivenler üstünde gelişen hüznün teması yayılım ateşi teması üzerinde hızla gelişir, aynı zamanda bir uçtan bir uca kadar plastik kompozisyonun ve hareketlerin düzenlenişindeki temel yapıyı da verir.

“Odesa Merdivenleri” bölümü bu bakımdan organikmidir? Mimarının genel çeşidinden ayrılmıyor mu? Hayır, hiç bir şekilde ayrılmıyor. Burada yöntemin dikkati çekici özellikleri, adı geçen bölümde olduğu gibi, en yüksek düzeydedir. Bir bütün olarak trajik yönüyle filmin kaynama noktasını oluşturur.

Burada, **Potemkin**'in beş perdesinin altın sayıya uygun olarak bölündükleri iki bölümün nitelikleri konusunda söylediklerimizi anımsayalım. Eserin akışı içinde bir durak geçilince yeni bir değere geçtiğimiz bir çeşit sıçramanın olduğunu belirtmiştik. Bu yeni değere yönelik değişme her seferinde **mümkün olan değişikliğin** en yüksek noktasına, her seferinde ters yöne bir sıçrama idi.

Böylelikle, kompozisyonun tüm ana unsurlarında, sürekli olarak kendinden geçme biçimindeki temel unsurlara rastladığımız açıkça kendini gösterir: sıçrama hareketi “kendi dışında” bir değer değişimi, çoğu kez, ters yönde bir sıçramadır.

Burada bile-oranların yerleşimi, altın bölüm konusunda yaptığımız bu tartışma ile-eserin kendi **hareketi** içinde organik birliğinin “sırrı” ortaya çıkarılmıştır. Bir değerden başka bir değere başarılı geçiş sadece büyüme formülü değil aynı zamanda gelişme formülüdür: bizi yalnızca evrimin doğal yasalarına bağlı, tek tek “bitkisel” birimler olarak değil, bir topluluğun, bir toplumun bunların gelişmesine katkıda bulunan bireyleri olarak sürükler. Çünkü

bu tür sıçramaların toplumsal olayların yorumunda da geçerli olduğunu biliyoruz. Toplumsal gelişmeyi sağlayan **devrimdir**.

Burada **Potemkin**'in organik bütünlüğünün üçüncü kez belirtilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü filmin bir bütün olarak kompozisyonunu ve kompozisyon bölümünün yapısını belirleyen sıçrama, temanın ana ögesi olarak, devrimci patlama olarak gösterilir. Bu sıçrama toplumsal gelişmenin sürdürüldüğü sürekli bağlardan biridir.

Analizini yapmakta olduğumuz eserin kuruluşu kadar her hangi bir hüznün temalı eserin kuruluşu şu şekilde tanımlanabilir: hüznü bir kuruluş, diyalektik kurallara uygun olarak, **yücelme ve tözleşme** anlarını yeniden yaşamamızı sağlayan kuruluştur.

Biz, dünyanın bütün canlıları arasında yalnız biz, dünyanın toplumsal gelişmesi alanında en büyük başarılarının önüne geçilmez oluşunun her anını, tüm gerçeği ile, adım adım yaşamak mutluluğunu elde etmişizdir. Daha da ötesinde, yeni bir insanlık tarihinin yaratılmasında, el ele çalışmaktan kendi payımıza düşeni almış bulunuyoruz.

Bu savaşıma toplu olarak katılımımızın ve bir bütün olarak ilerleyişimizin, bu olguya kaynaşmış oluşumuzun duygusu içinde tarihin bir anını yaşamak en yüce duygudur.

Yaşamımızdaki hüznünlüğün yeri ve hüznün temalı eserlerdeki yankısı da böyledir. Temadaki hüznün doğuşu, kompozisyonun düzenlenişi, burada tek ve temel bir kuralı, tüm diğer organik, toplumsal gelişmelerin elde edildiği evrensel oluşum içinde yansıtıyor. Bilincimizin yankısı olan bu yasaya uyararak en büyük heyecanı duyarız: en yüksek hüznün duygusunu tadarız.

Yine bir soru kalıyor: sanatçı, bu kompozisyon formüllerini hangi pratik yollarla elde ediyor?

Hüznü başarı ile işlemiş her eserde, bu formüller bulunur. Ama formüllere **ön** düzenleme hesabı ile ulaşılamaz. Bilgi ve kolaylık tek başına yeterli değildir.

Teması, materyali ve fikri organik olarak ve ayrılmaz biçimde **sanatçının** kendisine, yaşantısına ve fikirlerine kaynaştığı zaman eser organik biçimde ve hüznüne doyurulmuş olacaktır.

O zaman, ancak o zaman eserle aralarında gerçek bir birlik ortaya çıkacaktır. Bu değerleriyle kıyaslanabilir bir bağ olarak, bağımsız bir olay olarak, doğal ve toplumsal olaylar halkası içinde yerini alacaktır.

Sergey Ayzenştayn (1898-1948).

Filmography:

1924- Strike (Grev). 1925- Potemkin (Potemkin Zirhlısı).

1927- October (Ekim). 1929- The General Line (Eski ve Yeni).

1931- que Viva Mexico. 1938- Alexander Nevsky. 1941-1946- Ivan the Terrible, Parts I and II. (Korkunç Ivan).

GÖRÜNÜM SİNEMASI (*)

Gabriel Pearson
Eric Rhode

Çeviren:
Ass. Yalçın DEMİR

Şüphesiz Yeni Dalga'nın en iyi filmleri, film yapımında radikal bir değişim getirmiştir. Onların yenilikleri sık sık şaşırtıcı olmakla birlikte, daha genel bir devrimin parçası gibi görünen bu yeniliklerden gözümüz kamaşmamalıdır. Bu devrimde sanat anlayışımız ya da bilinç ile ilgili anlayışımız ufak ancak önemli değişikliklere uğrayabilir.

Bölüm 1 : HÜMANİSTİN YAKLAŞIMI

Hümanistler olarak, bu devrimin en aşırı örneklerine ilk tepkimiz, -örneğin Godard'ın "**Breathless**" ve Truffaut'un "**Shoot the Pianist**"ine- hem hoşlanma hem de şaşkınlıktır. Çünkü bu filmler bizim kuramlarımıza göre başarısız olmalıydılar. Bu filmler, film yapısı kurallarının çoğunu yıkar: Ayrımlar arasındaki bağlantılar çok gevşektir ve filmlerin ruhsal havaları hiçbir açıklama olmadan şiddetle değişir. Bir kedinin bir yün yumağıyla oynaması gibi bir

(*) «Cinema of Appearance», Sight and Sound, Autumn 1961, Volume 30, No. 4, s. 161-168.

öykünün gelişim sırası rasgele ele alınır, onunla oynanır ve aniden terkedilir. Ahlak gelince (eğer ahlak varsa) filmin yabancı mantığını nasıl anlamamız gerektiği konusunda çok az ipucu verilmiştir. Karakterler görünüşte güdümsüz davranırlar, duygularının nasıl olacağı bir türlü kestirilmez. Bunların ötesinde, bunun her düzeyde doğmaca olarak yaratılmış, belirli olmayan nedenlere dayalı bir sanat olduğunu hissediyoruz. Bu, sanatsal yapının önceden hesaplanmış ve planlanmış olmasını gerektiren inancımıza ters gelen bir işlemdir. Sanki aya gitmişiz ve orada yeni bir sanatla karşılaşmışız.

Bu filmlere karşı tepkimizin yoğunluğu, onların birer sanat yapıtı olduğunu kuvvetlendirir. Ve böylece iki çelişkinin ilkinin farkederiz. Bu filmler düzenleme ilkelerine karşı açıkça gelmekle birlikte karmaşık değildirler. Tam tersi onların iç yapılarında nefis bir uyum var. İkinci olarak bu filmler tam anlamıyla bir doğaçlama ürünü olmalarına karşın, öyle bir beceriklilik ve aşırı bir güvenle gelişirlerki tepeden bakar gibidirler.

Bu incelemenin amacı, bu çelişkileri incelemek ve bir dereceye kadar onları çözmeye çalışmaktır. Bu inceleme yalnızca “**Breathless**” ve “**Shoot the Pianist**” gibi oldukça hafif iki filmle sınırlanırdıysaydı ukalaca olurdu. Bizi ilgilendiren bu iki çelişki, Antonioni, Resnais, Bresson ve Wajda'nın en son filmlerinde, “**The Connection**” ve “**Waiting for Godot**” gibi tiyatro oyunlarında ve başka bir alanda, non-figüratif resimlerin bazı türlerinde değişik derecelerde görülür. Bu nedenle Yeni Dalga'yı incelemek ilk bakışta geniş ölçüde birbirine benzemeyen birtakım sanatlar üzerine olağanüstü bir ışık tutar.

XXX

Eleştirmen bir filmi çözümlmeden önce onunla ilgili bazı temel düşüncelere sahip olmalıdır. Böyle bir temel yoksa onun yorumları her ne kadar akıllıca ise de hedefine ulaşmaz. Politikada olduğu gibi görüşmelerden önce ortak bir dilin olması gereklidir.

Jacques Siclier'in **Sight and Sound** dergisinin Yaz sayısındaki “Yeni Dalga ve Fransız Sineması” adlı yazısı iyi bir örnektir. Burada Yeni Dalga ile uzlaşamayan zeki bir hümaniste sahibiz. Siclier'in kelime bilgisi, bu filmlere olan tepkisini anlatmada, bir hü-

manist bakış açısından onları değerlendirmede zayıf kalıyor ve görüşlerinin bir çok bölümü akıllıca olmasına karşın konudan biraz uzaktır. Onun son sözlerinde bunu açıkça görürüz: “Zaman geçtikçe bu genç sinema kendisini duman ve düştten oluşmuş bir perde arkasında kaybediyor ve çağının temsilcisi olarak tanımlanan bu sinema gerçekte, düşünülebilecek herşeyde gerçeklerden uzaktır.”

“Kendisini duman ve düştten oluşmuş bir perde arkasında kaybediyor” ve “gerçeklerden uzak” gibi tümceleri kullanmakla Siclier bazı varsayımları olmuş gibi kabul ediyor. Ancak bu varsayımlar onun durumunu oldukça tehlikeye düşürür. Çünkü tam bu noktalarda Yeni Dalga düşüncesini savunanlar onu mücadeleye davet ederlerdi. Yeni Dalga’cılarının görüşleri, bu hümanist yaklaşım temiz ve iyi niyetli olabilir, ancak bizim inandığımız bir gerçek kavramını varsaydıklarından eleştiride yetersiz bir yaklaşım sağlarlar şeklinde olabilirdi. Ve devam ederlerdi. Pekçok nedenle gerçek, duman ve düşler gibi keyfi olmuştur. Siclier’in öne sürdüğü perde yoktur, “gerçek” yoktur derlerdi.

Yeni Dalga’cılarının mücadeleye daveti yüzünden, hümanist eleştirmen ilk önce durumunu oldukça zayıf hissedip mücadeleyi terketmek isteyebilir (Siclier belki istemez). Buna karşın eleştirmen daha dirençli ise durumunda zorunlu bir teslimiyet olmaksızın Yeni Dalga ve kendisi arasındaki kördüğümü çözmek için sözcükler bulabileceğini umudedebilir. Bunun üstesinden gelmeden önce ve böyle bir temel anlaşma yapabilmek için, önce kendi varsayımlarını incelemesi gerekecektir. Anlaşılması için bunları maddeler halinde özetliyoruz.

Hümanist Eleştirmenin Varsayımları

1. İyi bir sanat belirli şartlar altında yaratılır ve bu şartlar kısıtlıdır. Bunlar;

- (a) Bu sanatta, bireyin hem iç dünyası, hem de dış dünyası tümüyle durağan ve sürekli. İç ve dış dünyanın ilişkileri dinamiktir ve insan akıl ve düş gücüyle hem kendisini hem de bu dünyayı anlama olanağına sahiptir.
- (b) İç ve dış dünya bazı bozulmalara karşın birbiriyle uyum içindedir.

(c) Hepsinden önemlisi bu sanatın değeri insanoğlunun merkezi durumunu aydınlatabilme gücüne bağlıdır. Bu merkezîyetçilik kavramı tanımlanması güç bir şeydir. Sanatta merkezîyetçilik için eleştirmenler genel olarak, **“The Odyssey”** veya **“Anna Karenina”** gibi edebiyat örneklerini, ya da **“The Childhood of Maxim Gorki”** ve **“The World of Apu”** gibi filmleri gösterirler.

(d) Son olarak bu sanat, her ne kadar yetersiz olsa da, gerçek dünyanın sürekliliği anlayışımıza uyum gösterir. Sanat bu uyumu hem azami kapsamlılık, hem de azami tutarlılık gayesi ile başarır. Bu, ilişkiler kurularak gerçekleşir (E.M. Forster’in **“Only Connect”**’ine bakınız).

2. İç ve dış dünya arasındaki bu değişmez, ancak dinamik ilişki dramatik kavramlarla daha iyi tasarlanabilir. Bu nedenle belli tür bir öykü ele almak daha yararlıdır. Bu tür öykü şunlardan gerçekleşir.

(a) Karşıtlık: Karşıtlığın en değerlisi değişmez dünyanın karşısına bazı yıkıcı güçlerin getirilmesidir. Örneğin, düzenliliğin karşısında karışıklık, ılımlılığın karşısında aşırılık. Ulyses:

“Telin akordunu boz

Ve, duy nasıl bir gürültünün izlediğini!”

Bu sözler karşıtlığın ciddi bir gelişimini anlatıyor. İyi ki bu tür karmaşıklığı genellikle şunlar izler.

(b) Çözüm ve sonuç: Yani dünya doğal uyumuna döner.

3. Gerçeğin bu modelini kabul ettikten sonra, tartışmada daha ileri adımları kabul etmek zorundayız.

(a) Sanatçı iç ve dış dünya arasındaki bu dengeyi sağlar, ancak tehlikededir. Eğer çalışmasında bunu koruyamazsa, onun gerçeği görüşü, ya denetim yetkisinin sanatçının belleğinde olduğu, herşeyi kapsayan karmaşık bir düşünce düşer, ya da insanları biyolojik atomlardan başka şekilde görmeyen, mekanikle ilgili yasaların yapısallaştırdığı bir **“bilimsellik”**tir. (Yani Naturalizim)

- (b) Bu iki sapma karşıt yönlere doğru gitmelerine karşın aşırı bir dereceye götürüldüklerinde birbirleriyle karışır ve birleşirler. Çünkü gerçeğin herhangi bir bölümü gerçeğin tümünden çıkartıldığında seçilemeyecek derecede şaşkırtıcı ve yasa dışı olur. (1)

Hümanist eleştirmenler ve Yeni Dalga'yı savunanlar arasındaki anlaşmazlık aydınlanmaya başlıyor. Bu anlaşmazlık, anlaşmazlıklarda sık sık olduğu gibi, kategorilerin belirsizliği üzerinde yükselir. Kördüğüm gerçekten estetikten çok, bu estetiğe bağlı olan gerçek ile ilgili kuramlara dayanıyor.

Hümanist eleştirmen bu olayı kavradıktan sonra kendisini olanaksız bir durumda bulur. Eğer o güvenilir ise, karşı tarafın düşüncesini kabul eder. Yani şu anda tüm bildiklerimize göre, durağan, değişmez bir gerçeğin olduğuna inanmamız artık olanaksızdır. Çünkü böyle bir inanç toplumsal ahlak anlayışına dayanmış bir değerler hiyerarşisini varsayar- ve şimdi bu tür bir ahlak anlayışı yoktur. Hümanist eleştirmen bunu kabul ederse, önceden savunduğu tutumunu reddetmek zorundadır. Bir merkezîyetçilik olmasızın, yasadışılık ve şaşkırtıcılık olmayabilir. Bu nedenle hümanistin Yeni Dalga filmlerini başarısız niteliyecek hiçbir nedeni yoktur. Gerçekte onları kendi koşulları ile kabul etmelidir.

XXX

Belki biraz abartılmış bir şekilde durum budur. Hümanist eleştirmenlerin çoğunluğu herhalde değişmez bir gerçeğe inan-

-
- (1) Bu oldukça karmaşıktır. Eğer nesne ile çevresi arasındaki bağı koparırsak, parçalar tümü açıklar şeklindeki uyuma engel oluruz. Tek bir ayağın bütünden soyutlanarak gösterilmesi onun psikolojik bağlam içinde önem kazanmasına neden olur. Hem çevrenin hem de gövdenin sınırlandırılması, bütünden soyutlanan ayağın W.F.Harvey'in korku türündeki öyküsünde bir elin örümcek gibi tümüyle gizemli, hatta uğursuz bir anlatım kazanmasına neden olur. Bu tür tanımlanamayan nesnelere korku yaratmada yetkin bir odak noktası oluşturmaları nedeniyle gizemli olurlar. «The Brothers Karamazov»ta Grushenka'nın ayağı, Dimitri'nin duyarlılığı için aşırı etkinliktedir ve bir fetiş olur. Mona Lisa ondokuzuncu yüzyıl için mükemmel bir bilmecedir. Bu gizemlilik, onun dağlar arasında, olağan çevre koşullarından soyutlanmasından çok, bilinen gülümsemesinin belirsizliğinde yatar. Sonuç olarak soyutlanmış bir ayak gibi, -ölümsüz kadın hakkında gizemli duygularca kuvvetlendirilmiş olmasına karşın- Mona Lisa, tüm duyguların odak noktası gibi davranır. Pater, «Bayan Lisa çağdaş düşüncenin simgesi gibi kalmalıdır.» der. Ve gerçekte Mona Lisa bunu hala sürdürmektedir. Breathless'in son sahnesinde Jean Seberg'in yüzü onun çağdaş bir benzeri değil midir?

dıkları için değil, istedikleri için kabul ettiler ve çalışmalarını sürdürürlerken bu inançsızlıklarını isteyerek gizlediler. Ne yazık ki bu şüphencilik onların eleştirel dillerine kadar uzanmaz. Eğer uzansaydı, Sight and Sound eleştirmeninin “gerekli bağlantıları” yapmadığı nedeniyle **Pickpocket** filmini olumsuz yönde eleştirmesi, ya da BBC eleştirmeninin öyküde çatışma olmaması nedeniyle **Breathless**'i reddetmesi (“en güzel söylediğim şey film leş gibi kokuyor”) gibi küstahca eleştirilerden kurtulabilirdik. Bu tür eleştiriler bu filmlerin, onların 19. yüzyılın roman ve oyunlarındaki hümanist ilk örneklerden ne kadar uzak olduğunu tanımada bir başarısızlığı açıklar.

Anlaşmazlık bu “ne kadar”dan kaynaklanıyor. Eğer bu uzaklaşma tümüyle başlangıcından beri olsaydı, hümanistlerin kullandıkları sözcüklerin yetersizliği açıkça belli olurdu. Ancak tümüyle yepyeni bir film türüne doğru değişim aşamalı bir olgudur ve yönetmenlerin kendileri de güçbela onun farkındadırlar. Yalnız şu an kayıtsızlığımız Yeni Dalga tarafından bozulduktan sonra, geriye bakabilir ve öykü ve eylem gibi bu tür kavramların gelişim işlemini görebiliriz. Bu gelişim “**Bicycle Thieves**”ten başlayarak, “**L'Avventura**”dan geçerek “**Breathless**”e kadar kolayca izlenebilir.

“**Bicycle Thieves**” açıkça 19yy. tiyatrosuna bağlı olarak tasarlanmıştır. Öykü tipik bir çatışmayı ortaya koyar: Bir tek adam toplumun adaletsizliklerine karşı mücadeleye girmiştir. Feydeau'nun farsları gibi, De Sica hikayeyi ilginç duruma sokmak için nesnelere kullanıyor-çalınmış bir bisiklet, çalınmış bir mektup ya da iki kişilik bir yataktan daha fazla namuslu değildir. Ancak başarılı tiyatro oyunlarının ölçütlerine göre bu öykü zayıftır: İlgi, bir hedefsizlik akıntısı ve konu dışı bir şiirsellikte zayıflatılıyor. Gerçekte toplumsal çatışma filmin konusu değildir. Bu çatışma bir temadan daha fazla birşey değildir. Asıl öykü, sokaklar ve meydanlardan bir labirent içinde kaybolmuş bir baba ve oğulun hedefsiz bir şekilde düş niteliğinde bir hırsız boşuna aramalarıdır. Bu arayış, garip ve yanıtsız sorular ortaya koyar. “Hırsızla ne demek istiyoruz ve onu hırsız olarak yaratan durumu bildiğimize göre ahlak ölçütlerini nasıl uygulayabiliriz?” Bir de eşit derecede bir suç aktarması var. Dedektif durumundaki baba suçlu olur. Bu düşünceler tümüyle asla onaylanmasada, öykünün bilinen gelişimini karışıklık içine itiyor.

Ancak “**Bicycle Thieves**” filmine hümanist öykü kavramına dayanarak yaklaşmakla değeri verilebilir. **L’Avventura** böyle değildir. Bu filmde bu tür bir öykü hem çekicidir, hem de önemsizdir. Eleştirmenler Anna’nın açıklanmadan yokoluşundan anlaşılır şekilde rahatsızdırlar. Bir hile olarak bu doğrulanabilir. Bu Antonioni’nin gelişigüzelik deneyim duygusunu gösterir-ki bunlar hissetme ve anımsamanın önceden kestirilemeyen çalışmalarıdır. Bununla beraber bu hile sonunda bizi huzursuz bırakır. Çünkü filmin gelenekleri bu hile için bizi hazırlamıyor. Antonioni yeni tekniklerin bulunmasında De Sica’dan daha ilerde olmasına karşın, onların benzer sorunlarıyla uzlaşmaya varamadı. Onun öyküsü de filmin asıl anlamını iletmiyor.

Claudia, filmin eleştirel ve ahlak anlayışı olarak, çürük bir toplum içine girer ve bu çürüklüğü tanımlamaya yardım eder. Tıpkı James’in temiz genç Amerikalılarının Avrupanın çürüklüğünü tanımlaması gibi. Ancak Claudia, pekçok nedenlerden o gençlerin ahlaki sağlamlığına sahip değildir. Böylece Sandro ve çevresindekilerce simgelenen çürümüşlük düşüncesi, yeni bir yorum gerektirir. Çatışma o kadar belirsizdir ki, ilk bakışta ahlak yargılamaları yapmak olanaksızdır. Aslında “**L’Avventura**”yı anlamak için öncelikle bu çürüklük kavramı tüm tatmin ediciliğiyle bir kenara koyulmalı, daha tarafsız bir başarısızlık kavramı tarafında olunmalıdır. Anlaşılyorki Antonioni’nin amaçlarından biri, insanlar arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını gerçek bir şekilde göstermek, bunun yanısıra kendi kendini tatmin edici ahlak kategorilerinin önemini azaltmaktadır.

Ancak, öncelikle teknik konusunda bir bilmece biçimi olarak **L’Avventura** doğru sorular sormaya başlamamıza yardım ediyor. Antonioni’nin kamera çalışması konusunda ne diyebiliriz? Bu çok güzel kaydırma ve izleme çekimleri 19.yy.roman anlatım yöntemlerine dayanılarak anlaşılabilir. Daha önceki kamera çalışmalarının çoğu tümüyle bu yöntemlere dayanmaktadır. Antonioni’nin izleme çekimleri belli anlatım gereksinimlerinin hiçbirini yerine getirmez. Ancak estetik duygumuz, bu kamera hareketi balesinin, filmin anlamının bir parçası olarak Anna’nın gizemli yokoluşunun bir hilesi olduğu konusunda bizi uyarır. Buradaki sorun, bizim anlayışımıza “doğru” gelen bu teknikleri filmin konusu ile ilgili genel ahlak duygularımızla ilişkilendirmedi yatar.

Breathless'te bu sorun aşırı bir dereceye kadar götürülür. Bu nedenle bir çözüm yolu göstermeye başlanabilir. Burada uyum sağlamamıza yardım edecek şekilde geleneklerde aşamalı bir değişim yoktur. Hemen bir kargaşa içine sokuluruz. Tümüyle kabul etmek ve tümüyle reddetmek arasında belirli bir seçim olanağımız yoktur. **L'Avventura**'da ve **Bicycle Thieves**'te yaptığımız gibi kendi sanat kavramlarımızla filmi anlamaya çaba göstermek olanaksızdır. Filmde bağlantılar güçtür ve keşfedilmesi hemen hemen olanaksızdır. Kamera çalışması, kurgu ve karakterlerin davranışları gelişigüzel ve güdümsüz gözükür.

Ancak sunulan öykü ile perde üzerindeki olaylar arasındaki gerilimler, önceki iki filmde olduğundan daha farklı değildir. Öykü en iyi şekilde şöyle anlatılabilir: Patricia, James'in "Daisy Miller'i gibi, sapık bir genç Avrupalı olarak tanımlayabileceğimiz Michel ile ilişki kurar. Ancak burada, sapıklık kavramına karşı gelinmez. Saçma ve önemsiz olarak anlatılır. Michel'in haydutluğu ve ona borç para veren arkadaşını araması Michel'in kim olduğunu asla tanımlayamaz. Tam tersine, tüm sapıklık kavramı alaya alınıyor. Artık bu kavram hiç bir şekilde filmin konusunu etkilemiyor. Böylece sunulan öykü, geleneksel kavramlar içinde, kovalanan hırsız öyküsüne benzemesine karşın, tamamen filmin olaylarının dışındadır. Gerçekte bu Godard'ın şaka olarak nitelendirdiği birşey olurdu.

Olaylar ve öykü arasında böylesine küçük bağlantı olduğunda diğer tüm bağlantılar zayıf kalır. Böyle durumlarda genellikle simgeler aranır. Ancak bu filmde anlamlı simgelerde yok. Filmin herhangi bir yönüne simgesel bir önem vermeye kalkarsa, filmdeki olaylarla ters düşeriz. Simgesel olarak tatmin olmak için, Antonio (Michel'in aradığı para sahibi olan kişi) hiç ortaya çıkmamalıdır. Ancak kalıplaşmış ikinci sınıf Hollywood filmleri gibi, Antonio filmin son makarasında para ile birlikte ortaya çıkıyor. Yalnız geç kalıyor. Ancak onun geç gelmesinin simgesel bir yanı yok. Bu tür ahlaksal olaylar filmin konusu değildir.

Ve böylece şaşkınlığımız artar. Anlam bir sandalye gibi sürekli olarak altımızdan çekiliyor. Şakanın kurbanı olarak, gülünç bir şekilde yere düşeriz. Bu filmleri ne kadar incelersek daha fazla anlaşılmasın gibi görünürler. Filmlerin derinliklerine inmeye ne kadar uğraşırsak, kendimizi değişen belirsiz yüzeyler arasında buluruz.

Harikalar dünyasındaki kulübünden uzaklaşmaya çalışan Alice gibiyiz.

Bölüm 2 : SANATÇININ YAKLAŞIMI

Hümanist eleştirmenlerin kullandıkları dilin zayıf olduğunu farketmemelerinin ana nedeni, sanatçının kendi görüş açısından bir değişiklik olduğunu az farkedebilmesidir. Hümanist, değişmez gerçek inancını görünüşte korurken, gerçekte, oldukça değişik bir metafizik gerektiren bir anlatım tarzına doğru el yordamıyla yürümektedir.

Pirandello'nun oyunları bu konuda bize yardımcı olabilir. Burada sanat anlayışı, onları açıklayacak bir metafizikten daha ilerde bir yazar var. Bu nedenle çağdaş doğaçlama araçlarının pekçoğunu kullanan bu yazarda kararsızlık seziyoruz. Kararsızdır, çünkü merkezilik kavramı hakkında çok şüpheli olmasına karşın, hümanist olarak kalmaktadır. Merkezilik her ne kadar düşsel ise, onun için gerçektir. Ancak onu farkedebilme yeteneğimiz konusunda şüphelidir. **Henry IV** oyununda Pirandello hâlâ, akıllı bir insan deli mi, deli bir insan akıllı mı, onikinci yüzyıl var mı, yoksa kesinlikle geçmişte mi kaldı, sorularını soruyor. Hümanistler için meydan okuyucu soru, merkezde bir gerçek var mı, ya da yok mu, veya sadece bir düşünme var. Bu nedenle sanat, düşünme taklit eden bir düşünme müdür? hala yanıtızdır.

“Six Characters in Search of an Author” bizi bir adım daha ileriye götürüyor. Bu oyunun adında bir kelime oyunu var: “Author” hem olağan yazar anlamında, hem de “auctoritas” anlamındadır. “Auctoritas” insanların varoluş türleri arasında hiyerarşiler kurabilen, eylemlerini değerlendiren ve anlam veren bir uyum metafiziğidir. Onların dehşet verici durumları, onların acı içindeki ruh durumları, Pirandello'nun onları içine yerleştirdiği ironik çerçeveden hem yüceltilirler hem de yokedilirler. Onlar artık daha fazla trajik figür olamazlar, ancak trajik potansiyellere sahip örneklerdir. Tiyatro bir laboratuvar durumuna ne kadar dönüşmüşse, insanlar da atom haline dönüşmüş, insan olmak için ümitsizce mücadele eden kuklalardır. Belki çok fazla itiraz ederler. Ancak bu insan kliniği içinde, onların acı içindeki kılışeleri anlamlı içerikten yoksun görünürler. Sadece onların anlaşılmaz, ancak korkunç bağrımlarında, insan olmak isteklerinde bu acı durumu aşarlar.

Sonunda elimizde yalnız bağırımlar ve bir oyunun kalıntıları kalır. Pirandello'nun başarısı garip bir şekilde etkiler bizi. Ancak böylesine karmaşık bir yapıtın bu kadar sınırlı ve zayıf bir şekilde niçin sonuçlandığını sorabiliriz. Unutmayalım, hümanist eleştir-menler, bu yeni estetiği bir türlü anlıyamıyorlar. Çünkü bu yeni estetiği çözemeyecek bir gerçekçilik kuramı tarafından kuşatılmışlardır. Pirandello'da bu başarısızlık ters yöndedir.

Hümanistler (Sartre'in düşüncesini kullanarak) yaşantıyı bir soğan varsayarlar. Soğan kabukları soyulur ve düş kabukları merkezde gerçeğin küçük bir yumrusunu ortaya çıkartır. Ancak varoluşçuluk görüşünü kabulederek, yaşantının sonsuz görünüm-ler dizisi olduğunu anlarız. Görüntülerin herbiri eşit derecede "gerçek"tir. Pirandello başaramıyor. Çünkü onun kendi biçim anlayışını ortaya çıkartan idealist hümanizmi, onun varoluşçuluk anlayışını kapsamıyor. Sonunda denetim altında olmıyan, ancak şaşkınlık ve karşıtlık içeren bir ironi etkisi ile bırakılıyorz.

Yeni Dalga'nın en iyi filmleri bu tür bir etki bırakmıyor. Onların varoluşçuluğu kısmen ve karmaşık olabilir. Ancak onların estetiklerini destekler. Mademki bu filmlerin duman ve düşlerden oluşun dili bu felsefeyi yaşatıyor, onun ana varsayımlarını bilme-miz gerekir, Yine bunları maddeler biçiminde özetliyoruz.

Yeni Dalga'nın Varsayımları

1. Tüm görünümünün eşit bir şekilde geçerli olduğu bir evren sürekliliği olmıyan bir evrendir. Kişilik birbiriyle görünür bağı olmıyan bir olaylar dizisidir. Onun geçmişi ve geleceği bir hareketler dizisidir, ancak şimdiki durumu hareket tarafından tanımlanmayı bekliyen bir boşluktur. Bu nedenle kişilik uzun süre durağan görölmez. Onun içinde bir öz, bir çekirdek yoktur.

2. Benzer şekilde, diğer kişiler de özden yoksundurlar. Çünkü onlar da sonsuz bir görünüm dizisidir, ne yapacakları önceden bilinmez. Sadece nesnelere - yani özü olan şeyler - anlaşılabilir. İnsanlar gizemlidir.

3. Mademki değişmeyen bir gerçek yoktur, geleneksel ahlak kavramlarının da güvenilmezliği kanıtlanır. Eski ahlak kavramları görünümünü kalıplaştırmaya çalışır ve onları öyle düzenlerki gelecekte ne olacağı kestirilebilir. Böylece eski ahlak kavramları

sürekli olmıyan bir evren içinde insanlardan kendi gerçek durumlarını gizler. Sonuç kesin bir yabancılaşmadır. Her birey ahlaki zorunluluklarını belirlemelidir. Herhangi bir rol kabul etmek (örneğin “haydut”, “piyanist” ya da “aydın”) sorumluluktan kaçınmaktır ve “kötü niyet” sayılır. Bu tür “kötü niyet” insanı insanlıktan uzaklaştırır ve nesne haline sokar. Varoluşcularca insan ölür.

4. Tam tersine, kötü niyetten sakınmak için ahlak sonsuz acı veren bir doğaçlama işlemi olmalıdır. Kişi iyilik ve erdemlilik gibi idealleri tamamlamak için uzun süre rol yapamaz. Kişinin kendi özü keşfedilmeye başlandığında sadece ahlaki “amaç” kalır. Böylece eylem ister istemez fırsattır.

5. Sonuç olarak her eylem tektir ve toplumsal kökleri yoktur. Eylem diğerlerine güdümsüz görünecektir. Çünkü bir güdüme bağlanacak durağan bir kişilik yoktur. Bu durumdan saçma gibi görünen güdümsüz bir eylem kavramı doğar.

6. Her eylemde sürekli olarak yeniden yaradılışımız, özgürlüğümüzün koşuludur. Ancak bu tür sürekli özgürlük neyiz, neydik, ne olacağız konusunda bir sorumluluk gerektirir. Bu tür bir ideale yalnızca kuramsal olarak ulaşılır. Böylece bu idealden kaçarak bir edilgenliğe ve nesne olmaya yöneliyoruz. Nesne olan insan için evren sonsuz bir görünüm dizisi ve sonsuz bir kazalar dizisidir.

XXX

Kişilik bir boşluktur. Onun geçmişi ve geleceği doldurulmayı bekleyen bir olaylar dizisidir. Belirli bir kimliğe sahip olmak kötü niyetli bir eylemdir: Diğerleri tarafından kullanılan nesnelere oluru ve varoluşçuluğa göre ölürüz. “**Shoot the Pianist**” filminin kahramanı bu tür kendisine zararlı roller arasında huzursuzca dolaşır. O, çekingeni aşık Charlie, konser piyanisti Eduard Saroyan ya da kardeşleri gibi vahşi bir canavar olabilir. Bu seçimlerden herhangi birinin yanlış olduğunu bilmesine karşın, gerçek olanı bulmakta yetersizdir. “**Breathless**” filminde Michel de felaket getiren benzer seçeneklere sahiptir: Kendisini haydut, deneyimsiz sevgili, ya da ünlü bir klarnetçi oğlu rollerinde buldukça hemen bu rollerden kurtulup özgürlüğü elde etmeye çalışır. Kişilik bir tuzaktır ve cinsiyet-

yapabileceğimiz, ya hemen olayı unutmak ya da kendi gizemliliğimiz ile ona yanıt vermektir. “**IL Grido**” filminin kahramanı kendisini şeker rafinerisinin kulesinden aşağıya atarken karısı çığlık atar. Pirandello’nun karakterleri gibi, bu çığlık anlaşılabilir bir gizemliliğe karşı hümanizmini kanıtlamakta son şanstır. Kocasının blöfüne yanıt vermek için, bir gizem karşısında uygun bir gizem ortaya koyar.

Görünümler dünyasında sorumluluk, kişinin kendi ahlak anlayışını bulmasıdır. Niyetimiz fırsattır. Diğer insanların ne yapacakları önceden bilinmediğinden, yaşamak için tek şansımız onları bir rolün içine düşürmektir. Doğal olarak onlar da bizimkine benzer bir yöntemle davranacaklardır. Bu tür bir oyunda kuralları değiştirmekle ancak kazanabileceğimizi umudedebiliriz. Başlıca hilemiz, beklenmedik espri ya da herşeyi allakbullak eden eylem gibi bir “şaka” olacaktır. Böylece Michel insanları soyar, onlar üzerinde şaka yapar ve onları saf dışı eder. Olayın herbirinde sonuç aynıdır: Michel onları nesnelere haline getirir. Filmde bir kız, “gençlerin karşısında herhangi bir şeye sahip misiniz?” diye sorar ve “**Cahiers du Cinema**’nın bir sayısını elinde sallar. Michel, “evet, eski şeyleri severim...” diye yanıt verir. Kuşaklar, sınıflar ya da inançlar arasındaki farklılıklar azaltılmalıdır: Bunlar doğaçlama ile kaçınılacak tuzaklardır.

Patricia ile bu gölge boksu soğukkanlı bir yoğunlukta yapılıyor. Michel doğaçlama olarak, “sigarasını ilk denemede yakamayan bir kız kokaktır.” der ve Patricia’nın tepkisini bekler. Patricia, kayıtsız bir tavırla ona çok güzel bir blöf yapar. Patricia kendi ahlak anlayışına bağlı olarak oldukça anlaşılır, ancak Michel için gizemli bir tepkide bulunur. “Aşık olup olmadığımı anlamak için seninle kaldım. Şimdi aşık olmadığımı anlıyorum ve artık beni ilgilendirmiyorsun.” Kendi özgürlüğü uğruna Michel artık varolmalıdır. Bu nedenle onu polise ihbar etmesi ve dolaylı olarak ölümüne neden olması mantıklıdır. Patricia’nın söylediği gibi, “filler mutsuz olduklarında kaybolurlar.” Ne yazık ki Michel paketinde son koz olarak ölümü ve “iğrençsin” diye anlaşılabilir bir sözü tutmalıdır.

Sürekli olarak bize özgür olmayı ve aynı zamanda sorumlu olmayı gerektiren bir ahlak anlayışı olanaksızdır. Böylece bir edilgenlik içine ve edilgenlik biçimlerinden biri olan stoicism (sevinç

veya kedere karşı kayıtsızlık) içine çekiliriz. Bu durumda evren bir kazalar dizisi oluyor ve onu denetlemek konusunda hiçbir şey yapamayız. Charlie kardeşinin suçunu açıklamaktan vazgeçer. Onun suçları nedeniyle o da suçlu olmuştur. Bu suç aktarma işlemi gizemli (anlaşılmaz) olduğu halde, onu anlamak için hiçbir çaba göstermez. Yaşamın önemsizliği konusunda olduğu gibi Charlie bu konuda da stoic'tir (kayıtsız). Onun için eylem ve niyet asla birbiriyle ilişkili değildir. Cafe patronuna nazik olmaya çalışırken onu öldürür. Kadınlara saygı, gösterirken çok sevdiği iki kadını öldürür. Hem bu filmde, hem de Breathless'te bir arabadan çekilmiş uzun ayırım çekimleri var. Düzensiz karmaşa içindeki ışıklar ve manzara hızla geçer. Karakterler dışarıya bakarlar, ancak onlar bu duygusuz ve ruhsuz dünyadan kopukturlar. Onlar bu konuda ne yapabilirler? Hiçbir şey. Omuzlarını silkerler ve arabada yollarına devam ederler

XXX

Şüphesiz bu ahlak anlayışı perde üzerindeki hikayeden başka şeylere de uygulanır. Bu ahlak anlayışı yönetmenin kullandığı malzeme ile olan ilişkisini de etkiler. Yönetmen, filmi, artık düş arkasındaki gerçeği ortaya çıkartan bir araç olarak kullanmaz. Bu tür anlayışın görünümler dünyası içinde yeri yoktur. Çünkü perde üzerindeki gölgeler dış dünya kadar "gerçek"tir. Eğer "gerçek" yoksa sanat bir düş olamaz. Ayrıca film yapım kuralları kötü niyet olduğundan yönetmen onları reddeder. Hem ahlak kuralları hem de estetik, doğaçlama yoluyla ortaya çıkarılmalıdır ve ilgimiz bu bulgu işlemi üzerinde olacaktır. Her yönetmen kendi görünüm dilini yaratmalıdır. Ancak yönetmenin dili Siclier'in öne sürdüğü gibi düş ve gölgelerden değildir: Gölgeler parıldayan bir nesneyi, düşler uyanık bir gerçeği çağrıştırır ve bunlar varoluşçular tarafından reddedilen varsayımlardır. Hümanist eleştirmen eğer bu doğaçlama bir öykü yaratılmasında başarısız olursa şaşırılmamalıdır. Çünkü öykü artık filmin içinde değil, yönetmenin kullandığı malzeme ile olan ilişkisi içindedir. Çelişki ve dram bu olayda yatıyor.

Bu tür bir estetik ne yenidir, ne de Godard ve Truffaut'un filmlerinde tam anlamıyla gelişmiştir. **London Magazine**'de (Temmuz, 1961) Harold Rosenberg, bu tür bir kuramın "action painting"te nasıl aşırı bir biçimde bulunduğu sözeder. "Action

painting” ressamı, önceden kararlaştırılmış bir düşünceyle çalışmaz. Tuvaline ancak bir insan olarak yaklaşır. O, kullandığı araç ile bir diyalog kurmuştur ve doğaçlama yoluyla kendi düşüncesi konusunda bulgular ortaya koymaya çalışır. “Eskizden çalışmak bir şüpheyi ortaya çıkartır. Bu da sanatçının hala, tuvali düşüncesinde varolanları üzerine kaydettiği bir yer olarak kabul etmesidir. Tersine, ressam yüzeyi boyayla değiştirirken, bu değiştirme sırasında zihinsel olarak düşünüyor.”

Bu, kendini anlatmanın bir biçimi olarak görülmemelidir. “Çünkü kendini anlatma olayında egonun varlığı sözkonusudur. Bu kendini yaratma, kendini tanımlama ya da kendini yüceltme olayıdır”. Bu sanat konusu sanatçının kişisel olanakları olduğu halde, “kişisel” değildir. Resim burada anlamlı bir şekilde pandomime ve dansa yaklaşır.

Bunun ışığı altında, “**Breathless**” ve “**Shoot the Pianist**”in içeriğini” düşündüğümüzde daha dikkatli olmalıyız. Malzemelerin bayağılığı ya da güldürü anlayışının içe dönüklüğü konusunda bu filmleri suçlamamalıyız. Şakalar, ikinci kalite macera filmlerinin küçük bölümler, Cocteau’nun sürrealizmi ve diğerleri, kendi gerçek değerleri için değil, bir tür dil olarak kullanılır. Ancak iyi bir gramer ya da biçem bulunmazsa, kullanımlarında hata yapılabilir. Burada parodinin dışında eleştirel taşlamadan ve aktarmadan sözedebiliriz. Çünkü parodinin dayandığı “gerçek birşey” vardır.

İçerik yerine içeriği işleyen düşünce ile ilgilendiğimiz için anlatımın süreksizliği ve kopukluğu artık bizi rahatsız etmez. Çünkü bu özellikler, yönetmenin başarısızlığı değil, tam tersine başarısını gösterir. Başarısızlık yönetmenin, bu kendini inceleme işlemini unutmasında ve bir öykü anlatma kötü niyeti içine düşmesinde yatar. O, başarısını bu yanlış sapmalardan kendisini kurtarmakla ve kendi düşünsel eylemlerini bize yansıtmakla gerçekleştirir. Bu en iyi kurgu ve kamera çalışması yoluyla düzenlenebilir. Örneğin “**Shoot the Pianist**” filminde bir kızın koridor boyunca gidip gelmesini gösteren bir ayırım var. Bu ayırım anlatımda tutumlu olmak isteğiyle değil, çok çarpıcı görsel bir etki elde edilsin diye kurgulandı. Bu sahne sadece geleneksel film yapım kurallarını aşırı derecede zorlamakla kalmıyor, aynı zamanda Truffaut bu ortalığı karıştıran eylemini fonda çarpıcı bir viyolin müziği kullanarak daha da vurulamıştır. Kurgu da çok güzel ancak çok güç anlaşılan bağlantılar

yapmak için kullanılır. Bu yönetmenler tarafından özellikle yaygınca kullanılan bir kurgu numarası var. “**L,Avventura**” filminde bunu ilkel bir biçimde görürüz.

Bir adada Claudia'nın yüzünün yakın çekimiyle görüntü başlar ve dalgalı bir denizin çekimine zincirleme yapılır. Ancak bu etkin yanlışlığı haykırmaya fırsat bulamadan kamera çevrinme yapar ve Claudia'yı uzak çekimde dalgaları seyrederken görürüz. Antonioni bu kurgu oyunu ile hiçbir noktayı açıklamadığından, bu kurgu bir hile olarak kalır. Buna karşın Godard bunu sürekli olarak ve bir amaç için kullanır. Michel tabancasını güneşe doğru kaldırır. Güneşi gösteren ve bir tabanca sesiyle eşlemeli bir çekime kesme yapılır. Daha sonra Michel'in sesi duyulur: “Kadınlar hiç dikkatli araba kullanmazlar.” Tabancanın sesi, araba tamponlarının çarpışma sesi olmuştur. Bir başka zamanda Michel, bir arabanın arkasında utanmış bir yüz anlatımıyla görülür. Tam yakalandığına emin olduğumuz anda, arabadan çıkar ve şöföre parasını öder. Bu durumda onun yüz anlatımını yeniden yorumlamak zorunda kalırız. Godard, görünümüler dünyası içinde her zaman dikkatli olmalıyız, der gibidir. Varsayımlarımız sadece bir kötü niyet biçimi değil, aynı zamanda yanıltıcıdır.

Yönetmen artık bir yorumcu değil, gerçekten bir yönetmen, bir diktatördür. Onun düşüncesine girebilmek için özel izin alabildiğimiz halde, o düşüncenin, yasadışı gibi görünen eylemlerine boyun eğmek için bir ücret ödemek zorundayız. Sanki biz de hızla hareket eden bir arabanın içindeyiz ve dışardaki bir dizi kopuk düşü tam evren olarak kabul etmek zorundayız. Tüm hepimiz - karakterler, seyirciler ve film - yönetmenin elindeyiz. Onun karakterlerinin rahatsız edici davranışları tipiktir. Michel bize döndüğünde ve onun koyu renkli gözlüğünün camlarından biri olmaksızın nasıl olduğunu gördüğümüzde kolaylıkla gülemeyiz. Sadece Michel ile alay etmiyoruz, aynı zamanda daha önceki varsayımlarımızın zararına ona gülüyoruz.

Sadece öykü ile değil, yönetmenle de ilgileniyoruz. Ne zaman öykü ile kendimizi özdeşleştiresek, yönetmen bizi kasıtlı olarak yabancılaştırmaya çalışılır. Bu nedenle doğaya uygun açıklamalar sınırlı olmalıdır. Aşk sahneleri olası bağlantılardan arındırılmıştır. Kan, Michel'in ölümünde dikkati çekecek şekilde yoktur. Dünyanın karmaşıklığı ve onun tüm heyecan verici, önemsiz ayrıntı-

ları bir kenara bırakılmalıdır. Eğer onlar uzaklaştırılmazsa, dik-
katimiz oyunu denetleyen düşünceden kolaylıkla sapabilir.

XXX

Şu an iki çelişkimiz çözülmüştür. **Breathless** ve **Shoot the Pi-
anist** gibi filmler, bir süreksizlik felsefesi yarattıkları için, hemen
hemen her düzeyde kopuk olabilirler. Ancak yine de yetkin bir
şekilde tutarlı bir bütün oluştururlar. Ek olarak, onların doğaç-
lamaları kararsızlık gibi gözüküyor. Çünkü yönetmen kendi bu-
luşlarını yapmada onları amaçlı olarak kullanır. Eğer gerçeğin
önceden belirlenebilirliğine inanmak kötü niyet ise, aslında onun
oluşum işlemi içinde nasıl bir görünüm dizisi olduğunu göster-
mede doğaçlama en iyi yöntem olacaktır. Aynı zamanda doğaç-
lama, doğal alışkanlıklarımızı oldukça dürüst olmıyan bir şekilde
tatmin eder (“Yaşama o kadar benziyor ki!”) ve bizi aldatır. Öyle
şaşırtıyoruz ki, bu filmlerin saldırgan özgürlüklerini farkedemeyip,
denemeler karşısında olağan direnmelerimiz olmaksızın onları
seyrediyoruz.

Bölüm 3 : HÜMANİST YAKLAŞIMIN YENİDEN GÖZDEN GE- ÇİRİLMESİ

**Görünüm sineması ne kadar derine giderse gitsin, yine de
yetersizdir. Çünkü gerçek bu sinemanın gösterdiğinden daha zen-
gindir. Onun sınırlılıklarını tanımlamak için, psikanaliz tarafın-
dan yeniden yorumlanmış bir hümanizmaya gereksiniriz. Bu yeni
tür hümanizma ışığında varoluşçuluk görüşü psikozlu gibi gözü-
kür. Ve merkezilik ve herşeyi kapsayan zengin görüş açısı, “bü-
tünleşmiş kişilik” kavramı ile çok yakın bağlantı kurar.**

Şimdiye kadar Yeni Sinema’yı kendi değerlendirme ölçütle-
rini tartışmaksızın tanımlamaya çalıştık. Gerçekte bu filmlerin
savunucularından birisinin bu filmleri değerlendirmede yargısı
ne olacaktır ve bir filmin iyi ya da kötü olduğunu nasıl bilecek-
lerdir. Bu eleştirilenler için üç değerlendirme ölçütü vardır: Önc-
ce, yönetmenin düşgücünün niteliği ile; ikinci olarak, öykü ya da
öykü konusu gibi daha önceki geleneklerin kötü niyetinden uzak
kalabilme yetenekleri ile; ve üçüncü olarak yönetmenin uygun
bir biçem yaratma yeteneği ile ilgileneceklerdir.

Bu ölçütlere göre “**Breathless**”, “**Shoot the Pianist**” filmine göre daha iyi bir film olarak ortaya çıkar. Godard kötü niyetten sakınır ve kendi kendine yeten bir biçem yaratırken, Truffaut etkili, belirsiz bir biçem yaratır ve yokolmuş bir merkezizetiçiliği hissettirir. **Casque d’Or**’un Parisli gangasterinin dünyasına benzer bir atmosfer hissettirerek Truffaut, tüm insanların kardeş olduğu ve sevginin utanılmayan bir gönül borcuyla alınıp verildiği, kaybolmuş aydınlık bir yere olan özlemini belirtir. Onun filminde sık sık karşılaşılan görüntü, birbirlerine sarılarak ortak bir acıya dayanmak için birbirlerine yardım eden insanlardır. Bu görüntülerin arkasında insanın merkezizetiçilik isteğini yansıtan bir tema yatar. Bu tema filmin başlangıcından itibaren, sevimli bir gangaster olan Chico’nun bir yabancıнын evlilik konusundaki konuşmasını dinlemesiyle tanıtılır ve kardeşi Charlie aracılığıyla Görünüm Sineması’nın korkunç bir eleştirisi içinde geliştirilir.

Büyük bir piyanist olarak Charlie, sadece rolünün bir kötü niyet biçimi olduğu için değil, aynı zamanda tüm bir insan olmasını engellediğini bildiği için, hem yetenekleri hem de özellikle insanlara olan sevgisi aracılığıyla kendisini diğer insanlara vermesini engellediği için mutsuzdur. Bu başarısızlık felaket getiricidir. Yardıma gereksinim duyduğunda, karısına yardım edemediği zaman karısı intihar eder. Hatasını tamir etmek için Charlie görünüşte kardeşliğin bir merkezi olan bir Cafe’ye gider. Tüm bir insan olma başarısızlığı, onu Cafe’nin patronunu öldürmeye iter ve sevmek istediği ikinci bir kızın ölümüne neden olur. Charlie, kendisi olamadığından diğer insanlar için gizemli kalır: Bu nedenle insanlar onun için roller yaratmaya çalışır. Kız onu pis şehirden kaçma aracı olarak görür, patron ise içinde tüm kadınların orospu olduğu şehvetli düşler için bir katalizör olarak görüyor. Charlie’nin kendine güvensizliği sorumluluğun reddedilmesi oluyor. Öyle ki, Charlie eylemler yerine kazalar yaratır. Charlie’nin, patronu sevdiği bir anda onu kazara öldürmesi önemsiz değildir. Çünkü sorumsuzca kardeşlik iddia etmek sadece ölüme yol açar.

Kendisinden kaçıp sığınmak için çekingen olmakla, Charlie, kendisini başarısızlığa tutsak eder. Öyleyse Charlie niçin bu tür bir mutsuzluğa itilmiştir? İnsan kaçırmaktan sanık iki kişi yanıt verir: “Kapımızda her zaman bir katil bekler. Eğer o sadece bir hırsız ise şanslısınız.” Bu tür bir sözle, bu iki kötü adam keyfi bir

şaka yapmayı bırakıyorlar -Michel ve Godard'ın sadece oynadıkları **Breathless**'teki iki esrarengiz dedektiften farklı olarak- etkin bir simgesel güç üstleniyorlar. Bu kişiler toplum içinde kötülük, pislilik, aptallık gibi tüm şeylerin simgesidir. Tüm bunlar Charlie'yi hem toplumdaki hem de kendisinden uzaklaştırır. Eğer bu güdümü kabul edersek, Truffaut'un filminin artık bir kopukluk felsefesini temsil etmediğini görürüz. Ancak kaybi ve kopukluğu yaşayan bir adamı anlatan bir film olur.

Böylece varoluşçuluk kuramlarına göre ve **Breathless**'e benzemiyerek bu film tüm kuralları yıkıp başarısız olur. Aynı zamanda bu film, bizim gerçeğin zenginliği duygumuza **Breathless**'ten çok daha yakındır. Böylece son çare olarak yargılarımızı bu tepki üzerine temellendirmemiz gerektiği için Yeni Sinema'nın herşeyi kapsayan iddialarına kuşku duymak zorundayız.

XXX

Görüyoruz ki Görünüm Sineması gerçeğin tümünü kapsayan bir tutumdan kaçıştır. Bu kaçış dürüst olmakla beraber (genel olarak tesellilerin hiçbir yararı olmadığı kopuk bir dünyada, yalnız bir insanın nasıl olduğunun kavranması cesaret ister), yaşamın zenginliği ile ilgili duygularımızı dile getiremiyor. Ancak bu nedenlere dayanarak başarısızlığı tartışmak, kişiyi yasadışı bir öznellik suçlamasıyla incitebilir. Genel bir ölçüte gereksinim duyarız. Ölçütlerden biri ruhsal çözümleme olabilir. Ancak bu diğerlerini dışarda bırakmaz.

Melanie Klein'in söylediklerinden yararlanmak istiyoruz. Ona göre, baskı altındaki birey, ya bütünleşmeye ya da parçalanmaya yönelir. -Ve şüphesiz bu onun dünyayı algılamasını şartlandırır. Bütünleşmeyi başarmak için birey sıkıntılı bir dönem geçirmelidir. Bu dönem içinde birey her ne kadar farkında olmasa da kıskançlıkla kendi iç dünyasını yıktığını onaylamalıdır. Bu ezginliğe karşı gelerek iç dünyasının düzenini ve değerini yeniden yaratmaya başlar. Bu nedenle de dış dünyaya bir anlam vermeye başlar. Buna karşın bu ezginliğe katlanmak güç ise, kişi kendisini "parçalayarak" kendi kendini koruyacaktır. Ve böylece bilincin bunalımını keser. Eğer kişi bunu sık sık yaparsa şizofrenik olur. İç ve dış dünyanın ilişkisi kesilir ve herbiri sonuçta giderek daha fazla birbirlerinden ayrılırlar.

Bu görüşe göre, **Breathless** bu tür psikopatlik korunmaların tüm belirtilerini sergiler. O, parçalanmış bir gerçeğin, parçalanmış bir bölümünden daha fazla birşey değildir. Filmin sert, parlak berraklığı tüm karmaşıklığı ile birlikte gerçeğin saldırısını engelleme çabası olarak görülebilir. Film ortak kararlar ve bilgiler gerektiren sevginin reddedildiği, bunun yerine psikopatik bir savunma olan narsizmin aldığı bir ilişki kurar, -öyle ki Michel ve Patricia birbirlerini insan olarak değil ayna gibi görürler. Kurtuluşa doğru bir çalışma yoktur. Çünkü bu ilişki, uğraşılacak bir bütünlük, denetlenebilecek somut bir olgu yaratmaz. Gençlik ve yaşlılık, sınıf ve inanç arasındaki rahatsız edici gerilimler kasıtlı olarak dışarda tutulmuştur. Vücutlar asla terlemez. Nesnelere çarpışır, ne çatırdayarak ezilir, ne de ses çıkartırlar. Böylece ölüm insanlar için tek önemli şey reddedilir, değerini kaybeder. Kaybedilecek birşey olmadığı için, kazanılacak birşey de yoktur. Yıkılacak birşey olmadığı gibi, yaratılacak birşey de yoktur. Bu karşı bir dünyanın, karşı bir sanattır ve tek şaşıracağımız şey olarak boşlukta aklın havai fişekle uçurulması kalır.

Veya yönetmen böyle birşeye bizi inandıracaktır. Ancak en psikopatik savunma bile yenilmez değildir. “**Shoot the Pianist**” filminde, açıkça sevgi ve gerçeğin perişanlığından korkulmayan yeni bir dünyanın beceriksizce yaratılma çabası var. **Breathless**'te savunmanın bozulma yeri böylesine açık değildir. Bu bozulma kendisini bir stoicism (kayıtsızlık) biçimi olan ahlak anlayışını çok dikkatli incelediğimizde açığa çıkmaya başlar(3).

Geleneksel ahlak sistemleri yaptırım güçlerini kaybettikleri için, seçeneklerimiz ya çökmek ya da sadece varolmak işlemini değerli görmektir. Bu stoicism, kendisi için uyduruk oyunun kurallarına ters gelen garip ahlak kuralları bulur. Michel cinayet işledikten sonra ölümü arar ve yakalanmasını ilan eden neon yazılarına hiçbir şey söylemeden katlanır. Patricia ihanet ettikten sonra, ihanet etmeye devam etmelidir. Michel'in söylediği gibi; “katiller öldürür, ihbarcılar ihbar eder ve aşıklar sever.” Michel sert erkek niteliklerini - onun taptığı Humphrey Bogart'tır - ve

(3) Toplumsal ahlak olgusunun sözkonusu olmadığı zamanlar duygularımız yaptırımların eksikliğini hissederek kuşkulananmaktadır. Çoğunlukla bu duygularımızı bastırarak hoşgörülü bir ahlak geliştiririz. Bastırılmış enerjilerimiz ise şiddete dönüşerek kendini gösterir.

onun saldırgan davranışlarını taklit eder. Bu saçmadır, çünkü gölge bir dünyada hiçbir nesne yoktur. Eğer sert olmayı gerektirecek hiçbir şey yoksa, sert olmak için bir neden yoktur. Eğer bu stoicism görünüm dünyası kuramına göre aykırı ise, Michel için onu onaylar?

Klein'in görüşüne göre, Michel'in stoicism'i yaşamın trajik duyusuna sevgi ve gönül borcunun getirebildiği doyuma ve onunla birlikte -çünkü diğeri olmaksızın birine sahip olmayız- ölüm ve yıkımın ezginliğine karşı bir savunmadır. Kişi bu bilgiyi sadece kısmen anıyabilir. Tam anlayabilmek için insanüstü cesaret gerekecektir. Bir dereceye kadar, tüm hepimiz savunma mekanizmalarına sahibiz ve tüm savunma mekanizmalarımız bu gerçeğin ışığı altında saçmadır.

Bununla beraber Michel'in stoicism'i sadece farkında olunan trajediye karşı değil, aynı zamanda varoluşçu ahlak anlayışı tarafından hazırlanmış korkunç isteklere karşı da bir savunmadır. Çünkü bu görünüm felsefesi, kendi içinde psikozludur. Bu felsefe yas tutma yerine acıyı, bütünleşmiş bir kişilik yerine kişilikten kaçışı, gerçeğin yerine parçalanmış aynadaki gibi bir gerçek önerir.

Ancak Michel ve Patricia bu trajik anlayışı susturamazlar. Bu trajik anlayış, aldırma istemedikleri gebelikte, ve Michel'in Roma'ya, tüm yolların bu eski merkeze uzandığı yere gitme arzusunda vardır. Hatta onun kıskançlığında da vardır. Bu kıskançlık onun stoic kayıtsızlığının, "soğukkanlı"lık inancına karşıdır. Bir kayıp duygusu bu filmde özlem belirtisi olarak doğar. Ve bir kere bu belirtiyi yakaladığımızda, filmi hümanist kavramlarla çözümlenmeye başlarız. Bununla beraber, film geçici olarak kendisini değiştirmeye başlar ve drama şeklini alır. Bir öykü ortaya çıkmaya başlar. Şimdiye kadar Patricia'nın Michel'i aldatmasını nedensiz olarak kendi kavramları içinde kabul ettik. Şimdi bu olgu kendisini başka bir anlatımla ortaya koyuyor.

XXX

Tüm film boyunca Patricia sürekli olarak yaşamın anlamı konusunda bir dizi yanlış, özlü ve birbirlerine zıt sözler söyler. Patricia'nın tanınmış bir kişi ile havaalanında görüşme yaptığı sahnede bu sözlerin bir sağanağı vardır. Sonunda kendi sorusuna girmek için bir yol bulur. Bu ortam içinde soru hem zorunlu

hem de aptalcadır. “En büyük dileğiniz nedir?” diye sorar. Onun -“ölümsüz olmak, sonra ölmek”- şeklinde olan yanıtı, bir sanatçının küstahça gösterişi olarak geçilmelidir. Bu sözün Patricia’nın gereksinimlerine ve Patricia’ya yardımı olmaz. Patricia denenmiş formüller üretmeye itilmeye zorlanır. Böylece yaşamla başa çıkabilir. Patricia, erkeklerden bağımsız olabilmek için yaşamını kazanmak zorunda olduğunu öne sürer. Keşfedemediği bazı yol göstericiler bekliyor. Amerikalı arkadaşının okumakla övündüğü kitaplar konusunda anlayamadığı düşünceleri Patricia’yı şaşırtır. Patricia, Michel’i sevmek isterdi, ancak Michel, anlamları olmıyan kelimeler kullanarak Patricia’nın yaptığı oyunu kendi oyunu yapıyor. Sigarasını ilk denemede yakamayınca belki eli gerçekten heyecanla titrerdi, ancak Michel’in suçlaması karşısında kurallar onu susmaya zorlayacaktır. Michel, Roma’ya davet konusunda içten olabilirdi. Ancak kendisini, Patricia’ya tanıtmaya olanağını vermezse Patricia nasıl karar verecektir? Michel bağlanma ve reddetme seçimini Patricia’dan esirgeyerek onu, sadece kendi davranışlarının çeşitliliğini keşfetmek için kullanır.

Patricia’nın tek yapabildiği intikam almaktır. Onun ele verme eylemi Michel’i şu ya da bu yöne doğru yöneltmeye zorlayan korkunç bir girişimdir. Ancak Michel, ölümünün gizemliliği ile bile bu hazzı ona tattırmaz. Sonunda Patricia yalnız kalır. Hala aydınlanmamıştır ve hâlâ, çalışmayı bekleyen bir seks makinası mı yoksa sevilmeyi bekleyen bir kadın mı olduğunu bilemez. Kendisinin kim olduğunu bilemez. Bize söyleyemez. Son çekimde bize gizemli bir şekilde bakar. Ancak ruhçözümsel kavramlar içinde bu gizemin de bir anlamı vardır. Bu yüz, R.D. Laing’ın yazdığı “**The Divided Self**” de anlatıldığı gibi, onyediy yaşında şizofrenik bir kızın yüzünün aynısı değil midir? Bu kızın “catatonic trance”ının (dış ortamla ilgiyi keserek kendinden geçme) korkunç sessizliği ve boşluğu altında onarılmaz bir kaybın ezginliği vardı. Kız ümitsiz bir hasta olduğu halde, yazar şu sonucu çıkardı: “Onda henüz ne kendisi, ne de başkaları tarafından keşfedilmiş içinin derinliklerinde kaybolmuş ya da gömülmüş çok büyük değer taşıyan birşeyin varolduğu inancı (her ne kadar psikozlu bir inanç ise de, kendisinde çok değerli bir şey olduğunun bir tür inancı idi) hakimdi. Eğer kişi karanlık denizin derinliklerinin dibine inebilseydi, parlak altını ya da kulaçlarla aşağıya gidilseydi denizin dibindeki inciyi bulabilecek miydi?”.

SİNEMADA KUKLA(*)

L. Bruce HOLMAN

Çeviren:
Ass. Feridun AKYÜREK

Bütün dünyadaki izleyicilerini çoğu kez eğitmek, eğlendirmek ve sevindirmek tüm kukla tarihinin yerine getirdiği bir görevdir. Arkeologlar tarafından bulunan hayvan ve insan figürlerini birleştiren ilkel sanat yapıtları, olasıdır ki, dinsel ve toplumsal yönden anlamlı öykülerin anlatımında kullanılmıştı.(1) Canlandırma filmi olarak kukla, ardından uzunca bir geleneğe sahip, başlı başına bir kaynaktır. Daha önce varolan kuklalar, sinemadaki kuklaların atalarıdır. Film çerçeveleri arasındaki devinime bağlı olan canlandırma kuklaları, sinema filminin başlamasından sonra varolmuş, uygulayımını hileli filmde (trick-film) öğrenerek canlandırmada kullanılmıştır.

Sinemanın tarihi, XIX. yüzyıl ortalarında phenakistiscope, zoetrope, praxinoscope gibi optikle ilgili araçlara uzanır. Öncelikle bu aygıtlar, ağ tabaka izleniminin imge üreten devinimlerinin gö-

(*) L. Bruce Holman, «The History of Puppet Animation», **Puppet Animation in the Cinema, History and Technique**, The Tantivy Press, London, England, 1975, ss. 19-48.

(1) Bil Baird, «The Art of the Puppet», (New York: Macmillan Co, 1965).

rüngüsünde belirlenmiş bir devininin evrelerini tanımlayan resimlerin bir ayrımının sunumunda kullanıldı. Bir resim verilip geri çekildiğinde, göz imge sonrasını kısaca alıkoyar. Bir devininin ayrım içinde hızlıca sunulan son adımları betimlendiğinde, gelecek görüntü ile temel devininin izlenimi karışarak, birincisinin imge sonrası algılandırılır. (2)

Başlangıçta, optik aygıtlar bu etkide, öncelikle oyuncak gibi kullanılmalarına karşın, günümüzün ileri kerte de karmaşık aygıtlarıyla bu işlemin eşsiz üstünlüğünü değerlendirmek zordur. Açınlamak gerekir ki, duyularımızı, genellikle zaman ve devinimi sürdüren, bölünmeyen akış içerisinde bilmek, canlandırma filmi anlamamızda önemli bir noktadır. Zenon tarafından ortaya atılan paradoksa göre, mantıksal olarak okun uçuş sırasında herhangi bir anda durağan bir yerde kalmasının gerekliliği nedeniyle okun uçuşunun olanaksızlığını göstermek sınırlı zaman ve devinim kavramı ile, sınırsız zaman ve devinim kavramı anlamlı görüntüsünü uzlaştıran usun duyusal bilgi üzerinde etkili olmada yetersizliğinin sonucu aldatıcılık olarak görülebilir. (**)

Zenon'un anlayışı aslında sinematografiktir. Görüntünün devam etmesine dikkatle bakmanın ötesinde, günlük gerçekler içinde varolan deneyimsizlik, zaman ve devinimi parçalara ayırarak sonra birleştirir. (3)

Geleneksel canlı oyuncu kullanılan sinema filmlerinde, ilerleyen zaman ve devinim, sınırlı durağan görüntülerin bir dizisi olarak kaydedilirler. Bu görüntülerin, film göstericisinden gösterilmesiyle, devininin inandırıcı bir benzerine dönüşürler. Diğer yandan canlandırma durağan görüntülerin bir dizisi olarak başlar. Bunlar izlendiğinde, ilk aşamada yaşam kazanırlar. Görüntülerin oluşumunda kullanılan çizgiler ya da kuklalar, kendileri devinmezler ve

-
- (2) Hugo Münsterberg, ağtabaka izleniminin bir dizi durağan görüntünün algılanan devinimle sağlanmış bir mekanik işleyiş olmadığını öne sürmüştür. Bunun yerine, devinime geçirilen işleyiş sürecinde ussal eylem algılamasının -algısal süreç- değişen resimlerin kestirilen bir durum olduğunu, devam eden görüntünün bu izlenimi yarattığını varsaymıştır. Sonraki deneyciler bunu «phi-phenomenon» diye adlandırmışlardır. (Hugo Münsterberg, «The Film: A Psychological Study» (New York: Dover Pub., 1970), pp. 25-29.)
- (**) Orhan Hançerlioğlu «Felsefe Sözlüğü»nde, Zenon'un bu konudaki sözlerini şöyle aktarıyor: «Siz bir okun uçtuğunu sanırsınız. Oysa uçmak için ard arda dizilmiş birçok noktaları birer birer kaplamak gerekir. Bir noktayı kaplamak durgun olmaktadır. Öyleyse ok durgundur ve devim bir görünüşten, duyularımızın aldatmasından başka bir şey değildir.» (Ç.N.)
- (3) Bertrand Russell, «A History of Western Philosophy», (New York: Simon and Schuster, 1945), pp. 804-5.

film stoku üzerindeki her bir çerçeve durağandır. Ancak görüntülerin sürekliliğinden dolayı, görüntü perdeye verildiğinde Bugs Bunny ve Tranka'nın Little Potter'ı Clark Gable kadar canlıdır.

Uygulamalı her araç gibi, film de bir çok kişinin çalışmasının sonucudur. (4) Emile Reynaud 1892-1900 yıllarında, izleyiciler için arka perde üzerinde gösterilen saydam yaprak (celluloid) üzerinde elle çizilen canlandırmanın halk gösterimini yapmıştır. Schulze, Wedgwood, Niepce, Daguerre, Bayard, Talbot, de SaintViktor, Herschel, Archer, Maddox ve diğerleri buluşları için ve ışığa duyarlı yüzey üzerinde kaydedilen biçimlerin yöntemini (işlemine) tamamlamalarıyla onur payını almışlardır. Birbirini etkilemeyen durumdaki fotoğraflar dizininin devinimlerinin resmedilmesi Henry Heyl tarafından yapılmıştı. Değeri arttırılmış foto duyarkatlar, fotoğrafçılık ayrımının olası olan ilerlemesiyle bir devinimin ortaya çıkma zamanının azalmasına olanak tanıdı. 1877'de, Eadweard Muybridge, yol boyunca yerleştirilmiş yirmidört çekicinin madeni levhaları üzerine koşmakta olan bir atın devinimini kaydetti. Muybridge, bu çalışmalarını devinim durumundaki insanların ve hayvanların gerçekten dikkate değer ayırım çalışmalarını yaparak sürdürdü. Otomar Anschutz, fotoğrafçılık ayrımının araç ve yöntemlerini yararlı bir duruma getirerek, fotoğraf gösterim aracını geliştirdi. Etienne-Jules Marey, birbirini izleyen hızlı akışa yetenekli "photographic gun" çekiciyi yaptı. Marey'i izleyen Hannibal Goodwin, foto duyarkatı uygulamasına, sert tabakadan daha esnek olan saydam yaprak (celluloid) filmi uyguladı. 1888'lerde Thomas A. Edison için çalışan W. Laurie Dickson, fotoğrafın sürekli devinimini bir çekici aracılığıyla çekilen aralıklarla devinen delikli film kullanarak, devinimli resim çekicinin bir sistemini geliştirdi. (5) Bu, film çekicilerinin temel ilkeleri olagelmıştır.

İlk sinema, insanların günlük uğraşlarının kısa sahnelerinden oluşan ve doğrusu yakın zamanlarda bulunan gereçlerin laboratuvar testleridir. Çok geçmeden sinemanın kullanım olanakları, halk eğlence aygıtları gibi sömürülmeye başlandı. Hızla yayılan yeni aygıtın başarısı eğlence filmleri için yaratılan zorlamadandır.

-
- (4) Önceki filmlerin gelişimine ilişkin daha geniş kapsamlı kaynak için: C.W. Ceram, «Archaeology of the Cinema», (New York:Harcourt Brace, and World, 1965).
- (5) Fransız Aimé Augustin, hemen hemen benzer bir buluşun buluşbelgesini aynı yıl aldı. Diğerleri hızla onu izledi. Bkz., Ceram, *Ibid*, p. 142.

Bunların arasına ilk izleyicilerin tat aldıkları hileli filmlerde (trick-film) büyülü imge üreten optik etkiler ve sinematik gözbağcılık (el çabukluğu) girer. Çok sevilen uygulamım, çekici kapağının kapanmasıyla bir devinin ortasında çekicinin durdurulması; sonra devinen oyuncunun döşem üzerinde yeni bir durum alması ve film çekimine devam edilmesidir. Film gösterilmeye başlandığında, oyuncu bir yerden diğerine birden büyüleyerek görünür. Bu ve diğer hileli film uygulamalarının güzel örneklerinden kimileri Georges Méliès ve Pathé Kardeşlerin filmlerinde görülebilir. Canlandırmanın temel uygulamımı ilkel canlandırma çizimlerinden çok önce bilinir. Bu cansız nesnelere devinin hileli filmler yapımı, belirli sürede hileli film gösteriminin uygulamada ortaya koyduğu mantıklı bir adımdır Amerika'daki canlandırmaçıların içinde ilk deneyici olarak görünen James Stuart Blackton 1907'de hileli film çekme sanatı aracılığı ile nesnelere ve eşyaların kimildatıldığı **The Haunted Hotel**'i yaptı. 1909 yılında yine benzer uygulamımı **The Birth and Adventures of a Fountain Pen**'de kullandı.

1908 yılında İngiliz Arthur Melbourne Cooper, **Dreams of Toyland** adında canlı oyuncularını, hileli film uygulamaları içinde kullanan bir film yaptı. Çocukların oyuncaklarının canlandırıldığı bu yapım, kukla canlandırmasının ilk örneğinin ne olabileceğini göstermektedir. Cooper, yine 1908 yılında, **Noah's Ark** filminde benzer uygulamaları kullandı.

Hileli ve çizgi filmin ilk Fransız ustalarından Emile Cohl, hileli film çekme sanatını kullanarak birkaç yeni film yaptı. **The Automatic Moving Company (Mobeliler fideli)**'de (1910) oda içleri görünen bir ev kesitinin içinde bulunanlar, merdivenlerden inerler ve devinen bir arabaya doluşurlar. Daha sonra arabadan çıkıp, yenden eve girerek kendilerine ayrılmış yerlere hızla koşuşurlar. Öyleki, başarılı kullanılan minyatürler özgün boyutta döşem ve aksesuarlar mı, değil mi konusunda çıkan tartışmalar bugün yine sürmektedir. Bu filmden kısa bir süre sonra Cohl, Faust öyküsünün yalınlaştırılmış bir çeşitlemesini baştan sona kuklalar ile canlandırarak **Le petit Faust'u** yaptı.(6) Boyları genellikle altıya sekiz

(6) **Le petit Faust'un** yapım tarihi konusunda bir uyuşmazlık vardır. İlk öne sürülen tarih 1908'dir. Fakat, 1908-1909 yıllarında Cohl'un çizgi filmle uğraştığı gözönünde tutulursa, 1910-1911 daha doğru bir tarih olarak gözüküyor. (A.P.Richard, 'Emile Cohl', «Technique et Material», December 31, 1937).

inch olan kuklaların giysileri son kertede yüzeyden olmasından dolayı eleştirildi. Büyük ustalıkla kurulmuş iç-dış olmak üzere çeşitli döşemler ve boya ile yapılmış geri planlar bu film için yapılmıştı. Her ne denli bir parça katı olsa da, figürlerin devinimi çok iyi düşünülmüştü - ki bu Cohl'un ilk canlandırma kuklası idi. Cohl, ara-sıra ayakları olmayan kuklaları, ayak bölümlerini örten setten yararlanarak, sahne üzerinde kaydırıyordu. Kısacası Cohl, kestirmeden işin kolayına kaçmıştı. Sahneye koymada ve sunmada film, aynı çağın canlı oyunculu filmleri içinde oluşmuş sahne devinimlerinin uyarmalarını andırıyordu. Şarkı söyleme ve konuşma anlamı, galiba filmin özgün sunumunda, geçici olarak devinim durduğunda ağzı açık kalarak oturan ve döşem üzerinde belirli aralıklarla kayan kukla korosuna dek eşlik ediyordu. Sahne arkası sesler kukla tiyatrosunun bir bölümünde yer alıyordu.

Tragedy in Toyland adındaki oyuncak canlandırma filmi kayıtları içinde, oyuncak askerlerin Miss Pru adındaki bir taşbebek için savaşları vardır. Yayın hakkı 17 Mayıs 1911'den bu yana Amerikan Kalem Company tarafından korunan bu filmin kimin tarafından yapıldığına ilişkin bir bilgi yoktur.(7)

Cohl'un Fransa'daki çalışmalarıyla, yaklaşık olarak aynı sıralarda, Rusya'da Kovno Doğa Tarihi Müzesi'nin Müdürü olan Ladislav Starevitch, böcekler üzerinde film çalışmalarına başladı. **"Ben boynuzlu bir böceğin yaşamını gösterecektim... Günlerce iki böcek arasında olacak döğüşmeyi fotoğraflamak için bekledim, fakat onlar, üzerlerine düşen parlak ışıktan dolayı döğüşmediler. Bu nedenle bende canlandırılmış benzerlerini denedim. Bu benzerlerin biçimlerinden çok hoşlandım, inanılmaz bir öykü yapımı bulana dek bu çalışmayı sürdürdüm."**(8) Bu inanılmaz böcek öyküsü ilgi toplayınca, Starevitch 1911 yılında müzeden ayrılarak, o sıralar Rus film yapımının merkezi olan Moskova'ya gitti. **The Grasshopper and the Ant** (~ 1911) filmini Hanjonkoff soyu için yaparak Çar II.Nikola ve Oğluna sundu. Film ayrıca Paris'teki Gaumont Palace'de de gösterildi. Bu filmin dışarıda gösterilen Rus yapımı ilk film olduğu söylenir.

(7) The British Film Institute «National Film Archive Catalogue», (London: The British Film Institute, 1986) Vol.III, p.182.

(8) Ladislav Starevitch, H.Potamkin'in 'Dolls in Motion', «Starevitch Reveals Secrets», «World Film News», April, 1936'dan aktarma.

Fars'tan daha aşığı kertede, inanılmaz öykü olan **The Revenge of Kinographic Cameraman** (~ 1912), Bay Böcek'in bir Yusufcuk Böceğı ile karısını aldatmasını anlatır. Film çekimcisi ve gösterimcisi kıskanç rakip Çekirge, Bay Böcek ile Yusufcuk'un filmlerini çeker. Bay Böcek, Bayan Böcek'in hoş bir sanatçı olan sevgilisi Çekirge'ye engel olmak için evine döner, Çekirge'yi kovar; düşüncesizliğı için karısını azarlar. Sonuçta barışılır ve Bay Böcek, olayı unutarak, sinemaya gitmeyi önerir. İzledikleri filmin konusunun Bay Böcek'le Yusufcuk Böceğinin ilişkisinin filmi olduğunu söylemek gereksiz. Starevitch'in filmi, Bay Böcek, Bayan Böcek ve Gösterimci Çekirge arasındaki üçlü ağız kavgası ile biter.

Starevitch Moskova'da klasikler ve Gogol, Pushkin'in öykülerini temel alan canlı oyuncuların oynadığı birkaç film yönetti. Bununla birlikte yine de canlandırılmış kukla ile çalışmayı yeğledi: **"Oyuncular"**, der, **"sürgit kendi yöntemlerine sahip olmayı isterler."** (9) Sovyet Devrimini izleyen 1919 yılında, Starevitch, kukla filmleri yapımını sürdüreceğı Fransa'ya göç etti. Canlı oyuncular ve genellikle çocuklar sık sık filmlerinde yer alıyordu. Hatta Starevitch'in kızı Nina, 1923 yılında yapılan **The Voice of the Nightingale**'yi de içeren birkaç filmde rol aldı. Film, 1925 yılında gösterildi ve aynı yılın en özgün filmi için verilen Riesenfeld Altın Madalyasını aldı. Starevitch, Paris yakınındaki Fontenaysous-Bois stüdyosunda birçok uzun kukla filmi yaptı. Daha sonraki yıllarda, yardımcılığını yaparak, kendisini destekleyen kızı Sonika Bo ile birlikte çalıştı. Starevitch, ölüm tarihi olan 1965 yılına dek film yapımında etkindi.

1915-1916 yılları arasında, New York'ta, Yontucu Helen Smith Dayton, o zamana değin örneğı görülmemiş bir canlandırma uygulayımını denedi. Dayton'ın figürleri, pozlamalar arasında yeniden biçimlendirilen çamurdan yapılmıştı. Günümüze kalan fotoğrafları, figürlerinin on iki inch boyunda, şaşırtıcı ayrıntılarıyla komik kişilikler olduğunu göstermektedir (10). Dayton'ın çeşitli ayrımları tasarımı ve filme alması için önemli bir süre ayırdığı halde, filmlerinin sergilenmiş olduğuna ilişkin hiç bir kayıt

(9) İbid.

(10) 'Motion Picture Comedies in Clay', «Scientific American», Vol.CXV, (December 16, 1916), p. 553.

yoktur ve hatta bugün eşlemlerinin de (kopya) olduğu kuşkuludur.

1917 yılında Chicago'lu Howard S. Moss. (Toyland filmleri yönetmeni) (11) Mo-Toy güldürüleri gibi reklam yapan, bir dizi kukla canlandırma filmi yaptı. Bunlar, New York'ta, Peter Pan Film Şirketi tarafından sinemalara eğlencelik kısa çizgi filmler gibi dağıtıldı (12). Bu şirket tarafından, en azından onbir kısa ve bir beş makaralı konulu film yapılmasına karşın, bugün bunların eşlemlerinin olup olmadığı bilinmemektedir. **Midnight Frolic**, **Jimmy Gets the Pennant** ve **Out in the Rain** (tümü ~ 1917'de) bilinen kimi film adlarıdır.

Amerika'da, özel etki canlandırmacılarının önderi olarak tanımlanan Willis O'Brien'in canlı oyunculu filmlerdeki kukla canlandırmaları **The Lost World**, **King Kong** ve **Mighty Joe Young** filmleri içinde yer alır. Genellikle O'Brien'in özel etki çalışmasına başlamazdan önce kukla canlandırma filmi yaptığı bilinmez. O'Brien, doğal kukla figürleri kullanarak, ilkel dönem dönemlerinde geçen üç güldürü filmi yapmıştır: **The Dinosaur and the Missing Link**, **R.F.D. 10,000 B.C.** ve **Prehistoric Poultry**; **The Dinornis of the Great Roaring Whiffenpoof** (tümünün yayın hakkı 1917'de). Öyküler, çağdaş şakaların bolluğu, dingin güldürüler ile yabanıl gülünçlük benzerleri gibidir. O'Brien'in tasarladığı konuşmasız sahnelerdeki davranış ve mimik akıcılığı özellikle iyiydi; şöyleki, ilkel adam biçiminde olan kukla, ağacın aşağıya sarkan bir dalında yürür ve geriye doğru düşer, yıldızları görür; kalkar ve gerisindeki düştüğü dala bakarak diğer bir dalda yürümeye başlar. Bu filmlerinde, O'Brien özellikle ilkel hayvanların kukla uygulamalarını sergilemiştir. Özel etkiler desteği yardımıyla yapımcıları ilgilendiren ayrıntılı bir tasarı gibi yapılmış, ilkel hayvanları avlayan canlı oyuncunun kısa güldürücü gösterimi, O'Brien'in sonraki çalışması olan **The Creation** adındaki deneme filminde görülebilir. O'Brien'in, yukarıda adlarını verdiğimiz üç kukla filmi Conquest Pictures tarafından yaptırıldı ve Thomas A. Edison Firması tarafından dağıtıldı.

(11) R.H.Moulton, 'Toyland in the Films', «Scientific American», Vol. CXVII, No. 26 (December 29, 1917).

(12) Mo-Toy Güldürüleri için duyurular «The Moving Picture World» dergisinin 1917 baskılarında bulunmaktadır.

Amerika'da Edwin Miles Fadman, yirmili yıllarda kukla film-leri yaptı. Fadman'ın **Mose and Funny Face Make Angel Cake** (1924) ve **Cracked Ice** (~ 1924, yayın hakkı 1927) filmlerini içeren çalışmaları Red Seal Company tarafından akçalandı ve Pathé Exchange tarafından dağıtıldı.

Sovyet Rusya'da önceleri bir çizgi filmci olan Alexandr Ptushko, yirmili yıllardan sonra kukla filmi yapımına geçti. **The Bed Bug** ve **Play and Work** (1930 ya da daha önceleri) filmlerini de kapsayan çeşitli kısa filmler yaptı. Ptushko, birkaç sanatçı ve teknisyenle birlikte ortak çalışma biçiminde "Bratishkin" adında antik bir kukla kişiliği içeren bir masal dizisi yaptı. Bir öykünün anlatımı için kukla canlandırma uygulayımını tam kavramış olan Ptushko ile birlikte çalışan diğer üyeler, Swift'in "Gulliver'in Gezileri"ni temel alan uzun bir film yapımını üç yılda gerçekleştirdiler. Lilliputlar adasındaki Gulliver'in serüvenlerinden senaryosunu Ptushko'nun G.Roshal ile birlikte yazdığı bu film tekerkliğin (monarşinin) siyasal yergisini ve ayaklanarak bu düzeni yıkan işçilerin yücelişini anlatır. Yeni Gulliver'in öyküsü, Öncüler Kampında başlar: Kamp önderlerinden biri, kümeye "Gulliver'in Gezileri"ni okumaktadır. Filmin kahramanı olan Petya (V.Konstantin tarafından oynandı) uyumaya başlar. Düşünde kendisini Lilliput'ta, kuklalar ordusu tarafından çevrili ve iplerle yere çakılı bulur. "Gerçek" Petya ve mekanik devinimli kuklaların çekimlerinin ustaca planlanmasından dolayı ile Petya ve canlandırılmış kuklaların doğal büyüklükteki modeli, Petya ile kuklaların rahatça birbirlerini etkiledikleri izlenimini verir. Film, Swift'in öyküsü gibi görünmesine karşın, Ptushko'nun kişileştirimi Swift'inkinden daha fazla yergilidir. Başbakan inanılmaz biçimde Machiavellian'dır; Kral konuşmaları cübbesinin altında saklı bir gramafondan gelen, pişmiş kelle gibi sırttan aptal biri olarak tanımlanır. Petya giderek soyluluktan, polis birliklerinden ve büyük ordunun kuşkuculuğundan iğrenir. Çok geçmeden de, fabrikalar ve altında maden ocakları olan kenti bulur. Bu kentte işçiler tutsaktırlar. Petya işçilerin ayaklanma planına katılır. Büyük savaşlar birbirini izler ve Petya'nın yardımıyla işçiler kazanır. Petya uyanır ve kendisini yine Öncüler Kampında bulur; öykünün okunması anında uyuduğu için diğer çocuklar onunla alay ederler.

The New Gulliver, döneminin özenle hazırlanmış en iyi kukla filmidir. 1934'de Cannes'daki gösteriminde (bir yıl önce temize çık-

mıştı) uygulayım ve sanatsal çalışmasından dolayı alkış almıştır. 1939'da Ptushko, kısa kukla filmi olan **The Little Golden Key**'den sonra özel etki çalışmaları yapmaya başladı ve oyunculu filmler yönetti

Genellikle, usta özel etkiler ve özenli oyunculu filmlerin yapımcısı ve yönetmeni olarak tanınan George Pal, yirmi yıldan beri A.B.D. ve İngilterenin kukla canlandırmaçıların yol göstericisidir. Macaristan'da Cegléd'de doğan Pal, Budapeşte'deki Howio Stüdyosunda filmcilik mesleğine başladı. Daha sonra Berlin'deki UFA Stüdyosunun sanat düzenlemecisi olarak çalıştı. Pal'ın, elde kalan ilk filmi, Berlin Sigara Fabrikası için yaptığı **Midnight**'dir. Pal, 1933'de Philips Radyo Şirketi'nin desteğindeki stüdyoda kukla filmi yapmak için Hollanda'ya Eindhoven'e gitti. Bu çalışmaları sırasında **Ether Ship** ve **The Magic Atlas**'ı yaptı. Pal'in kuklaları, devinebilen kol ve bacaklarıyla ağaçtan yapılmıştı. Kafaların kolayca diğer bir kafayla değişmesiyle yüzdeki anlamlar da değişiyordu. Pal'in temelini attığı odun kuklalardan oluşan kişilikleri ve biçemi bugün bile Philips için yapılan kukla filmlerinde görülebilir.

Aşağı yukarı 1935'lerde Pal, Londra'ya giderek önce Horlick's Malted Milk için üç kukla filmi, **On Parade** (1936), **What Ho, She Bumps.** (1937) ve **Sky Pirates**'i (1937) yaptı. Sonra "1001 Gece Masalları"nın temel alan bir diziyi; **Ali Baba, Sinbad** ve **Aladdin and the Wonderful Lamp** (~ 1936) filmelerini yaptı. Pal, 1940'da Amerika'ya giderek, Paramount Stüdyosunda tecimsel güldürü filmlerinin Puppetoon dizisine başladı. Amerika'da gerçekten büyük bir izleyici kitlesi tarafından izlenen Puppetoon'lar 1940 - 1949 yılları arasında ilk kez yalnız Paramount Sinemasında gösterildi. Konulu ve çizgi film gösteriminde geçerli olan gerileme göz önünde tutularak, sinemalarda yine sürümünün olası oluşuyla dağıtımdan bu filmleri geri çekildi. Özellikle, Amerika'daki çağdaş ırkçılık durumunu yansıtan Pal'in gösteriminin olası olduğu **Jasper** dizisinde, kalıplaşmış kukla güldürü tipini zenci bir çocuk simgeledi. 1950 yılında Pal, özel etkili canlandırmaya döndü ve **Destination Moon**'da model roketler canlandırmasını yarattı; bu filmle bir Akademi Ödülü aldı. Pal, bundan sonra yaptığı üç filmde de bu ödülü aldı; bunlara ek olarak **John Henry** (1946) adındaki kukla filmine yaptığı canlandırmalar için Özel Akademi Ödülünü kazandı.

İngiltere için ayrıldığı sıralarda George Pal, arkadaşlarından biri olan Joop Geesink tarafından Hollanda'da, stüdyosunda çalış-

mak üzere çağrıldı (13). Joop Geesink ve kardeşi Wim, Philips ve diğer alıcıları için, eğlendirici kısa tecimsel filmler yapımını sürdürüyorlardı. Kukla canlandırma kullanımı, onlarda bir buluculuk (espri) oluşturdu ve stüdyoya “Dollywood” adını verdiler. Onların yönetimi altında Dollywood tecimsel pazarlar için kukla canlandırma filmleri üretti. Bugün Amsterdam’daki Joop Geesink yapımlarıyla, stüdyo, Avrupa ve Amerika’daki alıcıları ile, sinema ve televizyon için halk danışma ve tanıtı filmleri için konulu canlandırma ve kuklanın en önde gelenidir. Philips, bugün de stüdyo için en iyi alıcı olmaya devam etmektedir; yakın zamanda Max Kervis’in yönettiği çeşitli kukla filmleri ısmarlamıştır. Bunlar: **The Travelling Tune** (1960) üç boyutlu kağıt kukla kullanılarak, bir Fransız Bağdarının bir dünya küresinin çevresinde bir ülkeden diğerine geçerek dolaşışını ve Paris’e geri dönüşünün öyküsünü anlatır; **Philips Cavalcade: 75 Years of music**’de (1946) klasikten rock’a müzik tarihinin kısa bir öyküsü, sanat ve müzik dünyasının ünlülerinin kukla karikatürleri ile yapıldı. **Philips Parade**’de (1967), otuz odun kukladan oluşan Philips Bando Takımının dünya çevresinde Philips ürünlerini tanıtan yürüyüşünü gösterir.

Geesink Şirketi, yeni uzamlarda devinen stüdyolarla, çeşitli canlandırma ve bezem alanları ve kuklaların, döşemlerin, sahne eşyalarının yapım işlikleriyle çalışma alanını genişletmiştir. Bunlara ek olarak, Şirket canlı oyunculu filmlerin yapımı için bir bölümü de Star film olarak düzenlemiştir.

Len Lye, otuzlarda kullandığı, bugün yalnız “psychedelic” filmlerin (*) yapımcıları tarafından kullanılan çeşitli renk ve süzücülerden elde ettiği etkili filmlerle (**Colour Box**, **Rainbow Dance**, **Doing the Lambeth Walk** ve **Trade Tattoo**) ve iki kukla filmiyle tanınır. Kukla filmlerinden birincisi, 1933 yılında Büyük Britanya’da yapılan “**Experimental Animation**” dur. Aşağı yukarı bu film, bir deneysel canlandırma uygulayımından daha az olarak, bir maymunun devinimlerinden öykünüp “Peanuts” şarkısını söyleyerek dans eden palmye ağacını anlatır. İkincisi ise Humphrey Jenningsle 1936’da birlikte Shell Petrol Şirketi için yaptığı **Birth of a Robot** adındaki tecimsel filmidir. Filmdeki canlandırma ve renklerin kul-

(13) John Halas ile 15 Aralık 1970’de yapılan görüşme.

(*) «Psychedelic» filmler: Anormal bilinç durumları oluşturan, duyguları varsılaştırılan filmler. (Ç.N.)

lanımı yetkindir, fakat Lye tarafından tasarımılanan şaka yollu konuşma gülmececinin kimi yerleri, **The March of Time** dizisinin sunuculuğunu yapan Westbrook van Vorheese'in sesine benzer bir sunucu kullanılarak can sıkıcı bir sesle, çölde arabası ile yiten kaşifin öyküsü sunulur; Kaşif ve arabanın yaşamlarını sürdürebilmeleri için tek umutları serap olmayan bir servis istasyonudur. İkisi de ölür. Fakat gökyüzü eğlencesinden aşağı bakan Venüs onlara üzülür ve kaşifin ağarmış kemikleri üzerine yağ damlalarını aşaya gönderir. Kaşif yeniden bir robot gibi doğar (aynı zamanda Shell'in simgesi) ve endüstri çarkının tekerlekleri durmaksızın döner.

Almanya'da Diehl Kardeşler, çeşitli uzun filmlerle birlikte birkaç da kısa kukla filmi yaptı. Onların iki üstün yapımı **Puss in Boots** (~ 1936) ve **The Seven Ravens**'dir (1937). Diehl'lerin kuklaları son derece doğaldır, belki de yaşama çok uygun yapılmışlardı. Figürlerin yüz ve ellerinin derisi lastikten yapılmış; ağızları açılıp kapanan yüzler güzel bir biçimde biçimlendirilmiştir. Giysi ve döşemler en küçük ayrıntılarıyla özenli yapılmıştır. **Puss in Boots**'dan bir sahne özellikle önemlidir: Kedi, sahibi Kral'a tuzak kurup bekleyen uğursuz Sihirbaz'a karşı bir düzen hazırlar. Kedi Sihirbazın yeteneklerini bilmezden gelir ve kanıtlanmasını ister. Kendini beğenmiş Sihirbaz önce bir fil, sonra bir aslan ve sonrada bir farenin görünümüne girer. İşte bu anda Kedi saldırıp fare görünümündeki Sihirbazı yer. Kuklaların işleniş biçimindeki bu ayırım gerçekten eksiksizdir. Genel etki, kişinin kuklalardan çok canlı bir oyuncuyu ve gerçek hayvanları izlediği yolundadır. Bununla birlikte, filmin herhangi bir yerinde insan devinimlerindeki herhangi bir ayrıntıyı eşlemenin olası olmadığını kişi ayırmsayabilir. Kuklalardaki tantanalı kesik devinimleri ve aşırı doğacılığın (naturalizm) karşıtlığı izleyici için dikkat dağıtıcıdır.

Fransa'da Jean Painlevé ile René Bertrand plastik hamurundan yapılmış yaklaşık üçyüz kukla ile Mavi Sakal'ın öyküsünü **Barbe-Bleue**'da (1938) anlattılar. Renkli çekilen filmin yapımı oldukça özenliydi. Ralph Stephenson, bu filmi, ölümü anımsatan uğursuz ve alaycı (ironic) olarak betimler.(14)

(14) Ralph Stephenson, «Animation in the Cinema», (London: A Zwemmer, 1965; new and revised edition, Tantivy Press, 1973), p. 93.

Ptushko'nun **The New Gulliver**'ini görenler arasında, Çekoslovak çizgi filmci Karel Dodal ve eski karısı Hermina Tyrlova vardır. Tyrlova, Dodal'la evli iken onunla birlikte çizgi film yapımında çalışmıştı. Onlar kukla ve çizgi filmi birleşimi olan **The Adventures of Mr. Pry** (1936) ve Krasà Footwear Şirketi'nin reklamı olan bir kukla filminde, **The Lantern Mystery**'de (1938) birlikte çalıştılar. Naziler, Çekoslovakya'ya girdiğinde Dodal, Çekoslovakya'dan ayrılmak zorunda kalınca, Tyrlovà bir başına kaldı. Bununla birlikte, onun önceleri ağılatılı yaşamının yerine son kerte güçlü bir kişiliğin kadını oluştu. Tyrlovà film yapımından kopmamaya karar verdi. Elden düşme bir film çekicisi olarak, Ondrej Sakora'nın **Ferda the Atn** kitabından film yapmaya başladı. Film 1942'de tamamlandı. Tyrlovà, sonraları Zlin Stüdyosundan sürekli verek (kredi) bularak kendi kendine kukla film yapımının uygulayımını, hileli film canlandırmasını, çekici kullanımını geliştirdi. Dört yıl için bu stüdyoda Naziler tarafından kullanılınca, Tyrlovà orada yalnızca küçük bir uygulamayı çalışması yapabildi. 1945 yılında, Çekoslovakya'nın Nazilerden kurtulmasını izleyen günlerde, Tyrlovà **The Revolt of the Toys** adında savaş ve nazi karşıtı bir film yaptı. Bugün yetmiş yaşlarında bulunan Hermina Tyrlovà, kukla filmlerinin bir numaralı kadınıdır. Hemen hemen kırktan fazla olan çalışmalarını çocuklar için yoğunlaştırmış olmasına karşın, onun bu filmlerinden yetişkinler de tat alabilirler. "**Herhangi bir kadın çocuğu için sevimli kazak ördüğünde nasıl mutlu olursa, ben de filmlerimle başarılı olduğumda onlar gibi mutlu olurum. Ben de filmlerimi çocukları sevindirmek için önerim... Ailem olmadığından, yaratıcı çalışmalarım ailem yerine geçer. Özellikle diğer yalnız kadınlar gibi dünyadan tiksiniyememinn ya da mutsuz olmamamın nedeni belki de bu olabilir.**" (15)

1946'da Louis Bunin, M-G-M'in müzikal filmi, **The Ziegfeld Follies**'in girişinde Hollywood ünlülerinin karikatürize edilmiş canlandırma kuklalarını kullandı. Bu ünlüler arasında Will Rogers, W.C.Fields, Eddie Cantor ve Fanny Brice vardır. 1951 yılında Lewis Carroll'un **Alice in Wonderland**" öyküsünün filme uyarlanması, Bunin'in kuklaları ve Alice rolünü bir oyuncunun oynamasıyla gerçekleştirildi. Bu film, Walt Disney'in Alice çizgi filmi ile

(15) Hermina Tyrlovà, Vlasta Jablonská'nın «Hermina Tyrlova» (Prague: Ceskoslovensky Filmexport, 1972), s. 2'den aktarma.

karşılaştırıldığında durum Disney'den yana değildir (16). Bunin'in kısa canlandırma filmleri, Brüksel Dünya Fuar'ı için yaptığı **Homer, the Horse Who Couldn't Talk** (1958) ve **The Dingo Dog and the Kangaroo**'dur (1969). Amerika'da tecimsel televizyonda kullanılan canlandırma kuklalarının en doğurgan yaratıcılarından biri olan Bunin, CBS için **Mr. Lookit Logo**'yu tasarımıyarak canlandırdı; Utica Club Beer için, canlandırılmış bira bardaklarından bir çifti "Schultz ile Dooley"i kullanarak altmıştan fazla tanıtı filmi yaptı. Bunların yanısıra Bunin, kuklaları, düz-gölgeleri ve diğer canlandırma uygulamalarını kullanarak beşyüz den fazla tanıtı ve televizyon filmi yapmıştır.

Hermina Tyrlovà Gottwaldov'da çalıştığı sıralarda, Çekoslovak film sanatçılarından bir takım Prag'ın ortaçağ kalıntısı kesiminde bir kukla film stüdyosu kurdu. Takımın yönetmeni, sonraları kukla canlandırma filminin büyük ustalarından biri olacak olan Jiri Trnka'dır.

Trnka, 1912'de Plzen'de (sonra Bohemya) doğdu. Babası bir lehimci, annesi terziydi. Onun sanata ve kuklacılığa ilk ilgisi, annesi ve öğretmenleri tarafından güdüldü. Öğretmenleri arasında Trnka'ya Çek Kukla Tiyatrosu'nun önde gelen bir figürünü getiren Josef Skupa'da vardı. Trnka, Uygulamalı Sanatlar Okuluna devam ettiği sıralar, Skupa Tatil Kampı Kukla Tiyatrosu için kuklalar yaratarak; kitap ve magazinlere resimler çizerek kendini yetiştirdi. Okulu bitirdiği yirmiüç yılında, kendi kukla tiyatrosunu kurdu. Bir yıl sonra takımı ile Plzen'den ayrılarak Prag'a gitti. Fakat bu kentte yeterli izleyici toplayamadıklarından tiyatroyu kapattılar. Savaş sırasında Trnka çocuk kitapları resimledi, renklendirdi, sahne için döşem ve giysiler tasarımıladı. Savaş sonrasında ise, Trick Kardeşler Stüdyosu adıyla canlandırma takımı kurarak sanatçılara katıldı. Trnka'nın ilk filmi, kuklalar için yazılmış özgün metinden bir çizgi canlandırma yapıdır. Trnka, kitap resimlemesinde geliştirdiği yumuşak sulu boya biçimini, **Grandpa Planted a Beet**'de kullandı-Walt Disney stüdyolarının "çizgi roman" biçiminden vazgeçilerek yapılan ilk çizgi filmlerden biri. Trnka, Trick Kardeşler ile üçten fazla film yaptı: 1946'da Cannes Film Şenliğinde En İyi Canlandırma Film Ödülünü kazanan **The**

(16) Stephenson, op. cit., p.118.

Animals and the Brigands; kentsoyluları yeren **The Gift**; klasik nazi karşıtı **The Chimney Sweep**. Çizgi canlandırma film yönetimindeki bu başarılarına karşın, Trnka'nın tutkusu yine kuklacılıktadır. 1946'da otuzdört yaşındayken kendisini izleyen kimi canlandırmacılarla çizgi film stüdyosundan ayrılarak, kukla film stüdyosunu kurdu. Bu stüdyodaki ilk çalışmaları, sonradan **The Czech Year** (1947) adını alacak olan **Bethlehem** adlı kısa parçadır. Uluslararası ödüllerin birkaçını kazanan bireysel parçaların kimileri ve **The Czech Year** ile Trnka ve onu izleyenler dünyada kukla film yapımının önderleri olarak tanındılar.

İş yaşamı yükselen bir spiral gibi çizilebilen Trnka; sıra ile, filmler yaptı, tasarım ve resim çizimine döndü ve sonra çizgi canlandırmasına geçti, yine kukla film yapımına geri döndü, çalışmaları her zaman bir öncekinden daha başarılı oldu. Gerçekten bir üstün yetenek olan Trnka'nın sık sık sanatsal tartışmaların merkezi olması, onun kukla filmine olan yardımlarındandır. Trnka yapmış olduğu sanatsal, şiirsel ve özenli kukla filmleri ile dünyayı ele geçirdi. Prag stüdyosundaki yapım çalışmaları ışığında, diğer kukla yapımcılarına önemlerini anlamalarını zorunlu kılan sanatçılık ve üstünlük için ölçütler koyan Trnka, kendisiyle çalışan diğer kukla film yapımcılarını takım-çalışması yöntemiyle eğitti (17).

Trnka, Prag stüdyosunun diğer ürünleri için resimler çizdi ve on dört kukla filmi yönetti. Onun dikkate değer çalışmaları arasında, **The Czech Year** (1947), **The Devil's Mill** (1951), **Old Czech Legends** (1953), uzun metrajlı **A Midsummer Night's Dream** (1959) ve son filmi **The Hand** (1965) kukla filmlerinin sivrilmiş örnekleri olarak tanınır. Her zaman güçlü istemli ve bağımsız olan Trnka, ülkelerinin Sovyet egemenliğine karşı sessiz kalmayan Çekoslovak sanatçı ve yazarları arasındadır. **The Hand** filminde, Çekoslovakya'nın durumunun korkunç allegorisini anlatmıştır (18).

Prag'da Kukla Film Stüdyosunun başlangıcında, Trnka ile birlik olanlardan biri de bir canlandırma sanatçısı olan Bretislav Pojar'dır Bethlehem yapımında Trnka'nın yanında çalışan Pojar: "...bizim çizgi canlandırması hakkında bilgimiz vardı, fakat kukla

(17) Dr. Marie Benesova ile Prag'da, 30 Aralık 1970'de yapılan görüşme .

(18) Trnka'nın işyaşamı ve filmleri, Jaroslav Bocek'in «Jiri Trnka, Artist and Puppet Master», (Prague: Artia, 1965) de uzun uzadıya ele alınmış olup; bu veriler ikinci bir kitap için kapsamlı olarak bir araya getirilmiştir.

canlandırmasının nasıl olduğunu kendi kendimize öğrendik... Birlikte öğrendik, Trnka ve biz geride kalanlar..."(19) demektedir. Pojar, Trnka tarafından tasarılan kuklaları kullanarak **The Gingerbread Cottage** (1951); Trnka'nın yardımcısı iken yaptığı, Cannes'da Grand Prix ödülünü kazandığı **Drop Too Much** (1954) ile çizgi canlandırma, düz-gölge ve imlemi içeren canlandırma uygulamalarını kullandığı birkaç film ve ayrıca çocuklar için oyunculu uzun-filmi olan **The Gold Bay Adventure**'ı (1954) yaptı. Pojar, Kanada National Film Board'da yapımına başladığı oyuncak tüylü ayı canlandırmalarını kullandığı filmlerin dizisi **To See or not to See**'yi sonra Prag'da gösterime sundu. Pojar, Trnka'nın stüdyosunda pek çok şey öğrenmişken, bugün onun biçemi kendine özgüdür. Yaratıcı düş gücü ve yenilikçi çalışması, özellikle **It's Hard to Recognise Princess** (1968) filminde cam üzerinde kuklaların canlandırması, ona dünyadaki önder canlandırmacılar arasında bir yer kazandırmıştır. **Budulinek and the Foxes, Night in Picture Gallery** ve **The Goat and the Hedgehog** adlı filmleri olan V.Zykmund ile A.Vesela; **The Lost Sentry** filmini yapan Milos Makovec, Çekoslovak stüdyolarında yetişen diğer yapımcılardır. **The Hand** filminin yapımı sırasında yardımcılığa başlayan Stanislav Latal'da Prag stüdyosunun tanıttığı bir yönetmendir.

Gottwaldov stüdyosunda çalışan Çekoslovak yönetmen Karel Zeman, Georges Méliès'in kalıtçısı olarak adlandırılır(20). Zeman, Méliès'in hileli film uygulamalarını eşdeğerde kullanarak, Méliès'den çok daha başarılı oldu. Bununla birlikte Zeman, Hermina Tyrlovà ile çalışarak kukla canlandırmasına başladı ve kukla stüdyosunda öğrendiği uygulamalar için inanılmaz hileli film ve özel etki çalışmaları yaptı. Zeman, ilk kukla filmi olan **A Christmas Dream**'de (1946) paçavra bebek figürleri kullandı. Bu film, Trnka'nın **Animals and the Brigands** filmiyle En İyi Çizgi Film ödülünü kazandığı Cannes Film Şenliği'nde, En İyi Çocuk Filmi olarak alkışlandı. Bu filminden sonra Zeman, sıradan küçük hoş bir insan olan Bay Prokouk tipiyle istifçiliği, boş inançları, bürokrasiyi ve yalancılığı alaya alan bir dizi kukla filmi yönetti. Onun, Çek cam işçilerine övgü olarak nitelendirilen **Inspiration** filminin öyküsü, Pi-

(19) Bretislav Pojar ile Prag'da, 29 Aralık 1970'de yapılan görüşme.

(20) Marie Benesová (ed.), «Czechoslovak Films for Children» (Prague: Central Film Distribution in co-operation with the Czech Film Institute, 1965).

errot ile Columbine'nin sevisini anlatır. Zeman, mini mini cam figürlere zerafet ve devinim vermede çok yetkindi; film gösterildiği yerde izleyiciyi eğlendiren ve etkileyen bir öykü üzerine kurulmuştu. Zeman'ın sonraki filmi, **King Lavra** (1950), Kral Midas'ın öyküsünün bir çeşitlemesidir. Daha sonra, **The Treasure of Bird Island** (1952) kukla filminin figür ve döşemlerini İran Minyatür boyaması ile düzenledi. **Journey into Prehistory** (1955) filmiyle Zeman, canlı resimlerde hileli film (trick-film) uygulamalarını kullanmaya başladı, bu film dört çocuğun, dinazorlar ve diğer yaratıklar adasındaki yolculuğudur. Zeman, **An Invention for Destruction** (1958) ve **Baron Munchhausen** (1961) filmleriyle biçimini daha da geliştirdi. Zeman, böylece modelleri, hayvan figürlerini eski oyma resimlerin büyütmelerini ve hileli film uygulamalarını canlı oyuncularla birleştirmiş oldu.

Dağarcığını genişletmeyi sürdüren Zeman, **The Jester's Tale** (1964) ve **The Stolen Airship** (1967) filmlerinde özenle işlenmiş özel etkiler kullandı. Birinci filmde biçimlendirici, otuz yıl savaşları sırasında geçenleri yergili, derinlemesine işleyerek savaşa karşı iki tüfekli askerle dikkatleri çekmiştir. İkinci filmi ise, Jules Verne'nin bir serüven öyküsü olan "Gizemli Ada"ya dayanır.

Polonya'da kukla filmleri genellikle Varşova'daki Minyatür Film Stüdyosu'nda (SE-MA-FOR) ve Lodz yakınındaki Tuszyn'de, film endüstrisinin her iki bölümüne sahip olan Polski Film'in Kukla Film Stüdyosunda yapılır. İkinci Dünya Savaşının bitiminden beri Polonya, canlandırılmış kukla filmlerinin en önde gelen yapımcılarından biri olmuştur. Bu dönemde Polonya'lı canlandırıcıların yaptığı filmler, Çekoslovaklara göre az tanınmakla birlikte, Çekoslovak stüdyolarının yaptıklarından daha üstündür.

Zenon Wasilewski, Polonyalı ilk kukla canlandırıcısıdır. Wasilewski'nin ilk yapımı **The Dragon of Krakow**'u (1946), **The Times of King Krakus** (1947) izler. **The Bad Little Fox** (1951), **The Crime on Cat-the-Ventriloquist Street** (1962) ve **The Wooden Horseman** (1965) Wasilewski'nin diğer filmleridir. Wlodzimierz Haupe ile karısı Halina Bielinska birlikte ve ayrı ayrı kukla filmleri yönettiler. Haupe'un ilk kukla filmi **The Rascal Snail** (1951)'dir. Karı kocanın birlikte yaptığı filmler ise, Fransız Devrimi sırasında küçük bir çocuğu anlatan, Hans Christian Andersen'in öyküsünden uyarlanan **Wat the Moon Saw** (1955)'dur. **The Barrel-Organ** (1956)

filminin Boleslaw Prus'dan alınan öyküsü, komşu çocuğun sevmemesine karşın, sokaklarda yalnızca hoşlandığı klasik müziği çalıp çocukları eğlendirerek para kazanan orta yaşlarda telaşlı bir adamı anlatır. Teresa Badzian ise, Haupe ve Bielinska'yla çalışmış verimli bir kukla canlandırmacısıdır. O'da filmlerini, Hermina Tyrlovà gibi, çocuklar için tasarlamış ve çoğu kez kukla olarak, bebek ve değersiz taşbebekleri kullanmıştır. Yönettiği pek çok film arasında, **The Strange Voyage** (1955), **Little Music** (1962) ve **Little Kangaroo** (1967) çok başarılıdır. Wasilewski'nin ilk yardımcılarından olan Edward Sturlis'in **The Boastful Knight** (1955) filmi, Saracens'e saldıran, Don Quixote benzeri, farfaracı bir silahşörü anlatır. Sturlis'in akıllıca düzenlenmiş ve iyi canlandırılmış kukla filmleri, sürekli uygulayımın inceliklerini gösterir. Sturlis'in filmleri, imge dışı çevrim senaryoları nedeniyle eleştirilmiştir (21), fakat altmışlardan bu yana çalışmaları, toplumsal değişmelerde büyüyen kuşkuğu yansıtır. Sturlis, öykü seçiminde batıdaki gibi özgürlükten yoksun sosyalist ülkelerin film yönetmenleri arasında anımsanmalıdır.

Demokratik Almanya'da, film yönetmeni Klaus Georgi'nin, eskiden çizgi film sanatçısı olan karısı Katja Georgi'de 1959'dan beri kukla filmleri yapmaktadır. Katja Georgi'nin ilk kukla filmi **The Princess the Pea**'dır. Dresden'de DEFA (State Film Organisation) Stüdyosunda çalışmakta olan Georgi, son olarak da **Der Gardinerraum (Curtain-Dream)** yapmıştır. DEFA'da Katja Georgi'den başka Günter Rätz, Johannes Hempel, Kurt Weiler, Hans Ulrich Wiemer, Kurt Herbert Schulz ve Jörg D' Bomba gibi sanatçılarda bulunmaktadır. Rätz, peri ve sağıtöre masalları dizilerinde, doldurulmuş bebek kuklaları kullanarak, 1958'den bu yana yirmi kadar kukla filmi yapmıştır: **Teddy Brumm** (1958), **Song of the Dove** (1960), ve **Stamp Collecting** (1968); Hempel'in filmleri: **Jorinde and Joringel**, **The Little Hare and the Well** ve **Tales and Yarns**; Weiler'in yönettiği filmler: **The Story of the Five Brothers**, **The Stolen Nose** ve **The Secret Path**. Wiemer'in çalışmaları: **The Street Is Not a Playground** (çocukların trafiğe karşı güvenliliğini anlatır) ve **Adventures in Space**'dir. Schulz, **The Magic Cask** ve **The Wonder-Working Doctor** filmlerini yapmıştır. Çizgi filmci olarak tanınan Jörg D'Bomba kukla filmleri de yapmıştır; **We Build a Sc-**

(21) Stephenson, *op.cit.*, p.118.

hool (1961) ve **Robber Baron in the Country** onun iki önemli kukla filmidir.

Kanada'da Alma Duncan, National Film Board için kukla filmleri yönetti. **Folksong Fantasy** (~ 1956) onun ilk filmidir. Niteliği çeşitli ayrımlar arasında değişmekle birlikte, bu film, onun onurlu bir uğraşdır. **Who Killed Cock Robin**'de özellikle canlandırılmış kuşlar ayrımı iyi düzenlenmiş olup ışıklama ve sahneleme dramatik etkilidir. **Kumac the Sleepy Hunter** (1958) filmi, fok balığı avlarken uyuması nedeniyle karısından yüz bulamayan bir eskimonun öyküsünü anlatır. Kumac, birgün, kayığı devrilmiş olan deniz tanrısını kurtarır. Deniz tanrısı da onu, kimsenin yakalayamayacağı kadar fok balığı yakalama yeteneği ile ödüllendirir. Igloo'sunu (*) fok balığı ile dolduran Kumac, karısının sevgisini kazanır. Fakat karısına herşeyi anlattığında, deniz tanrısının büyüü bozulur ve Kumac yine o bitkin, uykucu durumuna düşer. Kuklalar, giysileri ve bezemin çok güzel olduğu filmde, çeşitli başlar, anlatımın değişimlerinde kullanılmıştır. Yüzler çok sevimlidir. Figürlerin canlandırılması bir kerteye dek katı olmakla birlikte, ender yön değiştirmeler için yeterli hızdadır. Vahşi Batı Gösterisi ile kente gelen bir sihirbaz kızilderili çocuğun kentteki gezisini anlatan **One Little Indian** (1960) kızilderili çocukla birlikte izleyici çocuklara trafik güvenlik kurallarını öğretir. Bu filmdeki kukla kişilikler özellikle imgeseldir: Bir Kızilderili çocuk, Penguen Adam, kendini beğenmiş sihirli fare. Bununla birlikte film, bir kerteye dek Kanada ve Amerika'daki popüler biçemin tarihini ortaya koyar.

Norman McLaren'in önde gelen yardımcısı olarak bilinen, yurarda adı geçen filmlerin yapımında çalışan Evelyn Lambart'ın düz-gölge canlandırmasında tek uygulaması olan **The Horder** ve orman yangınına karşı güvenceyi işleyen bir dakikalık televizyon tanıtı çalışması vardır.

Geçen bir kaç yılın içinde, kukla canlandırma filmleri, düzenleme ve çekici çalışmasının yüksek niteliği ile Japon Stüdyoları tarafından üretilmeye başlanmıştır. Bu durum, ülkenin, sabırlı ustalıklarının geçmiş gelenekleri ve hızla gelişen uygulamaya yetenekleri gözönünde tutulduğunda beklenmedik bir olay değildir. Tokya'da bulunan Gakkin Stüdyosunda yapılan birkaç film bezem,

(*) Igloo: Eskimoların kar kalıplarından yapılan kulübelerine verilen ad. (Ç.N.)

aydınlatma, renk, çekici çalışmasındaki ustalığın üstünlüğünü kanıtlar. **The Rolling Rice Ball**, **The Man Who Wanted to Fly** ve **The Crane's Magic Gift** Japon kukla filmlerinden kimileridir. Bu filmlerde, kişileştirme ve olay örgüsü, gülmece ve duygusal yan başarılı çizilmiş ve çok iyi sergilenmiştir. Kuklaların Çek tipleri olması ve Çekoslovakların kişileştirmesinin ve düzeninin eş düzeyi tutturulamamasına karşın, Japon kuklalarının başarılı kullanımları ve yadsınmaz albenileri vardır. Halk masallarında kullanılan hayvan ve insan kişilikler başat temalardır.

Çekoslovak Film stüdyolarında yetişen Hollandalı genç canlandırıcı Co Hoedeman, bugün çalışmalarını Kanada National Film Board'da sürdürmektedir. **Odd Ball** (1968) ve **Matrioska** (1969) filmlerini tamamlayan Hoedeman, sonraları eskimo sanatçılarının figürlerini örnek alıp, canlandırma kuklaları olarak, eskimo masallarının dizisinde kullandı. **Odd Ball**'da, renk ve oylumları değişik birbirini etkileyen toplarla üzeri beyaz plastik kaplı telden yapılmış figürleri kullanan Hoedeman'ın verdiği incelik ve figürlerin denetiminin kertesini, Chaplin'in **The Great Dictator**'deki "balon dansı" görüntüsünü anımsatır. Hoedeman, **Matrioska**'da iç içe konmuş taşbebekler takımını kullanır (herbirinin içi oyuktur ve açıldığında içinde daha küçük bir bebek görünür); film görünüşte eğlendirici öğelerin sonsuz dizisi içinde yalın bir sahne donanımı uygulamasıyla yine Chaplinvari görülebilir.

Amerika'da, David W.Allen, Mark McGee'nin **The Equinox**'u (1965) gibi amatör filmler için yeni yaratıklar tasarımıyarak ve yaparak canlandırmaya başlamıştır. Canlandırma figür çalışmasıyla dikkati çeken Allen, Oscar Wilde'nin aynı adlı öyküsünden kukla filmi olarak **The Serfish Giant**'ı (~ 1969) yapmıştır. Allen'in kuklaları, plastik bedenler ve lastik kalıp ile çoğu kez paslanmaz çelik metal armatürlerdendir. Figürlerin yapımı ustacadır - belki bugüne dek yapılmış kuklaların en iyisidir. Allen ayrıca havai fişek resimleriyle (Cascade Pictures) Nestlé Çikolatası tanıtı filmleri ve Poppin Fresh, ve the Pillsbury Doughboy canlandırmaları yaptı. Bu çalışmalarına ek olarak da, Allen, İngiliz canlandırma film yapımına **When Dinosaurs Ruled the Earth**'le (1971) katıldı.

Kukla canlandırmasının gelecekte olacağı yön tahminen nedir? Basma-kalıp kukla canlandırma uygulamalarının esaslı bir araştırması bunun yanıtını bizlere verecektir. Çocuklar için film-

ler, eğlence filmleri ve ağırbaşlı öykülü filmler geçmişin ustaları tarafından yapılmıştır. Kukla uygulamalarını kullanmak isteyen yeni film sanatçıları için değişimler nerededir?

Kukla filmleri yapımı devam edecektir; fakat geçmişten ayrılan yanı olasıdır ki, eğlenceden daha ağırbaşlı bir sanat olarak dikkate alınması olacaktır. Marshall McLuhan'ın belirttiği gibi; televizyon, sinemayı modası geçmiş bir teknolojiye dönüştürdü. Teknolojinin eskimişliği o teknolojiyi yararlı kullanımlardan özgürleştirir ve onun bir sanat biçimi olarak kullanılmasına izin verir (22). Kitle eğlencesinin ilk aygıtlarının oluşumundan uzun bir süre geçmeden sinema, bu yüzyılın yarısından sonra daha önemli bir sanat biçimi olmuştur. Büyük kazançlar için pahalı filmler yapımı sistemi "Hollywood Fabrikası" hızla ölmektedir. Bir film yönetmeni bir zanaatçıdan çok, sanatçı olarak bugüne bakmalıdır ve filmlerine çağdaş toplumsal değişimlerde bireysel yaklaşımlarının yansıtacağını, çağdaş güzeldüyü (estetik) ilkeleri ile karşılaşacağını bilmelidir. Bu değişim, hem kısa hem de konulu filmlerde görülmelidir. Mickey Mouse ve Donald Duck dönemi bitmiştir, fakat yeni filmler yapılmadığından yine de zaman zaman gösterilmektedir. Walt Disney'in ölümü ile "fare fabrikası" kesinlikle aynı olmayacaktır. Bugün, ülkelerinde yeni canlandırmaçılar geçmiş çalışmalarını bilmeden özgün çıkışlarla çalışmalarını sürdürüyorlar.

Fransız canlandırma sanatçısı Piotre Kamler şöyle söylüyor: **"Eğer rüzgar, tüm çiçeklerde herhangi bir dert vermeksizin eserse, bir çiçek için canlanmaya özensin? Belki devinmek için başka bir yola başvuracaktır: kuş olacaktır, Apollinaire'in şiirini ezberden okuyacak ya da yalnızca kaçacaktır, ya da rüzgar tarafından canlandırılmış çiçek durumundayken, başka varlık içindeki bir çiçeğe benzeyecektir."** (23) Kamler, *The Spiderelephant* (1968) adlı dikkate değer filminin özgün biçimi içinde tüm canlandırma uygulamalarını kullanır. Garip yaratıklar, düşsel dünyada bir baştan bir başa devinim ilişkilerinde us'u yapan mantık içinde davranırlar. İzleyici bu dünyaya dalar ve bu garip yaratıkların devinimlerinin hatasını saptayarak, bu kukla yaratıkları anlayıp öğrenerek, kendi kendisinin kimi şeylerini öğrenir.

(22) Marshall McLuhan'ın 1970 yılında Siracuse Üniversitesinde yaptığı konuşmadan.

(23) John Halas ve Roger Manvell'in «Art in Movement», [(New York: Hastings House, 1970), sayfa 42] 'den aktarma.

Japonya'dan Yoji Kuri, içinde gülmece sadizm ve cinsellik devinimlerinin bulunduğu, garip çizgi kişiliklerin rol aldığı karabasan dünyasını yaratır. Kanada'da Ryan Larkin, **Walking**'de (1969) halkın çeşitli yürüyüş biçimlerinin çizimlerinde mürekkep lekesi; Jan Svankmajer ise, **Messrs**'de dev kukla giyisleri içinde canlı oyuncularını kullanır. **Schwarzwalde and Edgar Last Trick** ve el-kuklaları ile **The Coffin Factory**'deki kolaj çalışmaları Çekoslovak filminin yeni biçimini ortaya koyar.

Canlandırma filmlerinin biçimleri gibi temaları da değişmektedir. Bugünün düşüncesi, bugünün sanatını kesinlemiştir. Artık yenilikçi kukla canlandırmacısının eğlence filmleri yapımında iyi bilinen, sürekli yinelenen peri masallarını kendisine konu olarak seçeceği olası değildir. Bunun yerine olasıdır ki, yeni canlandırmanın çalışması, bir sanatçı yorumlamasıyla, düşünsel ve toplumsal sonuçlar üzerinde tutumunu yansıtacaktır.

Yeni yapılan kimi kukla filmleri, alanın gelecekte alabileceği yönelimleri ortaya koymaktadır. Bu canlandırma filmleri, ilk filmlerin benzer uygulamayı kurallarını kullanırken, imge gücü ile kendilerinden önce yapılmış olanlarla az benzerlik gösterir. Seleflerinin çalışmalarıyla karşılaştırıldığında garip görünen, sanat kaygusu ağır basan filmlerin dış limitlerini zorlayan kukla canlandırmacılarının çalışmaları umut vericidir. Co Hoedeman'ın **Odd Ball**'u sevimli ve çekici bir film olmakla birlikte, oldukça gariptir. Filmde kullanılan tel figür, yalnızca klasik biçimin kuklalarındaki önemsiz benzeyişi kaldırır ve iletilerin birkaçı garip boyalı topların birbirinin yerine geçmesiyle oynayan ve sonunda bir yere kaçan figürün yalın öyküsü içinde yorumlanır. **Odd Ball**, duyguları varsıllaştıran uyuşturucu ilacın bulunuşu olarak mantık dışı yorumlanamaz. Ya da öykü, bir karmaşık dünyada ince eleyip sık dokuyan kahramanın zorluklarının seçeneklerinin sunumu gibi görülemez. Hoedeman, her ne denli bilerek anlaşılmaz olmasa da yorumlamayı izleyiciye bırakır. Polonya'da Jerzy Kotowski, **The Musical Box**'da geleneksel kuklaların uygulamayı çeşitlemesinin olanaklarını; **The World in Opera**'da tel figürleri; canlandırılmış iskelet ellerini **Shadow of Time**'de kullanır. Yine Polonya'lı Stefan Schabenbeck, çizgi ve kağıt canlandırmayla birlikte, varolan gereçleri kullanarak yeni uygulamalar yapmıştır. Schabenbeck'in Cinema-Scope ve siyah-beyaz olarak çekilen kukla filmi **Stairs** (1969), tümü merdiven olan bir dünyada, merdivene tırmanmaya çabalayan küçük insa-

nın figürünü çizer. Bu film, çağdaş insanın durumunun açıklanması olarak yorumlanabilir.

Geleneksel iyi kukla filmlerinin sürekli olma olasılığı ile yeni biçimlerin gelişimi koşuttur. Çok sayıda sanat ustası, yine eğlenceli ve dramatik film yapımında çalışmaktadır. Oturmuş stüdyolar genellikle hızla biçimlerini değiştiremezler. Bununla birlikte, orta sınıftan, orta yaşın altında, çoğunlukla yüksek öğrenimli sinema izleyicisinin değişimi; dönemin güzelduyu (estetik) ve düşünsel havasının değişimi gözönünde tutulursa, yeni biçimlerin, yeni temaların daha fazla ilgi göreceği söylenebilir. Deneysel canlandırma filmleri, şimdileri, tecimsel sinemaya başlangıç olan film şenliklerinde, kalburüstü film izleyicilerine gösterilmektedir. İzleyiciler, çoğu kez dikkat çekici ve düşünsel filmler izleyeceklerdir. Geçmiş altmış yılda varolan gelenek ve deneyimlerin bir temel harmanından çıkarılacak sonuçlarla, bu alanda yeni sanatçılar ve yeni ilgiler ortaya çıkacaktır. Kukla canlandırma filminin evrimi yandaşları, gelecekteki bir kaç yıl içinde önemli, ilginç bir denemeyi gerçekleştireceklerdir.

YAPIM TARİHİNE GÖRE KUKLA FİLM DİZİNİ

- 1907 **The Haunted Hotel** (Perili Otel), James Stuart Blackton, A.B.D.
- 1908 **Dreams of Toyland** (Toyland'ın Düşleri), Arthur Melbourne Cooper, Büyük Britanya
Noah's Ark (Nuh'un Gemisi), Arthur Melbourne Cooper, Büyük Britanya
Paper Cock -A- Doodle (Kağıt Horoz-Bir Karalama) Kağıt kesme kuşlarla Trick film), Pathé Kardeşler, Fransa
- 1910 **Mobilier Fidèle** (= **The Automatic Moving Company**) (Otomatik Sinema Kumpanyası), Emile Cohl, Fransa
Le Petit Faust, Emile Cohl, Fransa
- 1911 **The Grasshopper and The Ant** (Çekirge ile Karınca), Ladislav Starevitch, Rusya
The Stag - Beetles (Geyik - Böcekler), Ladislav Starevitch, Rusya
A Tragedy In Toyland (Toyland'da Bir Tragedya), Kalem Company, A.B.D.
- 1912 **The Birth Of the Hosts of the Forest** (Ormanın Kalabalığında Doğum), Ladislav Starevitch, Rusya
Flying Insects (Uçan Böcek), Ladislav Starevitch, Rusya
Happy Scenes In the Lives Of the Animals (Hayvanların Yaşamlarından Mutlu Sahneler), Ladislav Starevitch, Rusya
Revenge Of the Kinematographic Cameraman (Kinematographic Kameraaman'ın Öcü), Ladislav Starevitch, Rusya
The Wooden Athletes (Odunsu Atletler), Charles Urban, Büyük Britanya

- 1917 **The Dinosaur and the Missing Link** (Dinazor ile Maymun İnsan), Willis H. O'Brien A.B.D.
Dolly Doings (Bebek Tavırları), Howard S. Moss, A.B.D.
Dunkling Of the Circus (Sirkin Dunkling'i), Howard S. Moss, A.B.D.
Goldilocks and the Three Bears (Düğünççekleri ile Üç Ayı), Howard S. Moss, A.B.D.
In the Jungle (Vahşi Ormanda), Howard S. Moss, A.B.D.
Jimmy Gets the Pennaut, Howard S. Moss, A.B.D.
A Kitchen Romance (Mutfakta Sevişmek), Howard S. Mose, A.B.D.
The Magic Pig (Sihirli Domuz), Howard S. Moss, A.B.D.
Midnight Frolic (Geceyarısı Eğlence), Howard S. Moss, A.B.D.
Out In the Rain (Yağmurda Dışarıda), Howard S. Moss, A.B.D.
Prehistoric Poultry The Dinornis or the Grent Roaring Whiftenpoot (Tarih öncesi Kümes Hayvanları: Dinazor ya da Büyük Kükreyiş), Willis O'Brien A.B.D.
R.F.D. 1000 B.C., Willis O'Brien, A.B.D.
Scholl Days (Okul Günleri), Howard S. Moss, A.B.D.
A Trip To the Moon (Ayda Yolculuk), Howard S. Moss, A.B.D.
- 1919 **Story Of a Little Girl Who Wanted To Be** (Varlığını Arayan Bir Küçük Kızın Öyküsü), Ladislas Starevich, Fransa
- 1920 **The Marriage Of Babyllas** (Babyllas'ın Evlenmesi), Ladislas Starevich, Fransa
- 1921 **The Scarecrow** (Bostan Korkuluğu), Ladislas Starevich, Fransa
- 1923 **The Frogs Who Wanted a King** (Kral Arayan Kurbağalar), Ladislas Starevich, Fransa
The Little Street-Singer (Küçük Sokak Şarkıcısı), Ladislas Starevich, Fransa
The Voice Or the Nightingale (Bülbülün Sesi), Ladislas Starevich, Fransa
- 1924 **The Claws of the Spider** (Örümceğin Pençesi), Ladislas Starevich, Fransa
Cracked Ice (Çatırdayan Buz), Edwin Miles Fadman, A.B.D.
Mose and Funny Face Make Angel Cake (Mose ile Gülüryüzlü Melek Keki Yapar), Edwin Miles Fadman, A.B.D.
- 1927 **Black Love and White Love** (Kara Sevi ile Ak Sevi), Ladislas Starevich, Fransa
The City Rat and The County Rat (Kır Sıçanı ile Kent Sıçanı), Ladislas Starevich, Fransa
The Eyes Or the Dragon (Ejderhanın Gözleri), Ladislas Starevich, Fransa
Eva and the Grashopper (Eva ile Çekirge), Diehl Kardeşler, Almanya
The Magic Clock (Sihirli Saat), Ladislas Starevich, Fransa
The Queen Of the Butterflies (Kelebeklerin Kraliçesi), Ladislas Starevich, Fransa
Toyland Topics (Toyland Konuları), Büyük Britanya
- 1929 **The Tale Of the Fox** (Tilkinin Masalı), Ladislas Starevich, Fransa
The Petite Parade (Minik Gösteri), Ladislas Starevich, Fransa

- 1930 **Card Maniac** (Çılgın Araba), Richard Teschner, Avustura
The Lion and the Gnat (Aslan ile Tatarcık), Ladislas Starvich, Fransa
- 1931 **The Bed Bug** (Çiçeklik Böceği), A. Ptushko, S.S.C.B.
«Bratishkin» Dizisi, A. Ptushko, S.S.C.B.
Play and Work (Oyun ve Çalışma), A. Ptushko, S.S.C.B.
- 1932 **Midnight** (Geceyarısı), George Pal, Almanya
The Old Lion (Yaşlı Aslan), Ladislas Starevitch, Fransa
- 1933 **Coster Bill Of Paris** (Paris'in Coster Bill'i) (Kukla bölümleri Starevitch tarafından), Jacques De Baroncelli, Fransa
Experimental Animation (DeneySEL Animasyon), Len Lye, Büyük Britanya
The Ringmaster (Sirk Sunucusu), Ladislas Starevitch, Fransa
- 1934 **All Quiet In the East** (Doğuda tüm sessizlik), P. Bianchi, Fransa
The Mascot (Uğurcu), Ladislas Starevitch, Fransa
The Navigator, Ladislas Starevitch, Fransa
The Revolution Of the Bulb (Ampülün Evrimi), George Pal, Hollanda
- 1935 **Cupid's Arrow** (Kupidon'un Oku), Ladislas Starevitch, Fransa
Ether Ship (Gökyüzü Gemisi), George Pal, Hollanda
In the Land of the Vampires (Vampirlerin Adasında), Ladislas Starevitch, Fransa
The Magic Atlas (Sihirli Atlas), George Pal, Hollanda
The New Gulliver (Yeni Gülliver), A. Ptushko, S.S.C.B.
Sinbad (Sinbad), George Pal, B.Britanya
The Sleeping Beauty (Uyuyan Güzeli), Alexander Alexieff, Fransa
- 1936 **The Advantures Of Mr. Pry** (Bay Pry -Meraklı'nın Serüvenleri), Karel Dodal-Hermína Tyrlova, Çekoslovakya
Aladdin and Wonderful Lamp (Aladdin'in Sihirli Lambası), George Pal, B. Britanya
Ali Baba (Ali Baba ve Kırk Haramiler), George Pal, B.Britanya
Birth Of a Robot (Bir Robotun Doğumu), Len Lye - Humphrey Jennings, B. Britanya
On Parade (Gösteride), George Pal, B. Britanya
- 1937 **Alexeieff Advertising Films** (Alexeieff Reklam Filimleri) (Paris Exposition'u için kukla ve çizgi), Alexander Alexeieff, Fransa
What Ho, She Bumps. (Ho ne? O Çarpar), George Pal, B. Britanya
- 1938 **Blue Beard** (Mavi Sakal), Jean Painlevé ve René Bertrand, Fransa
The Lantern Mystery (Esrarlı Fener), Karel Dodal ve Hermína Trylova, Çekoslovakya
Lovers In the South Seas (Güney Denizlerinin Altında), George Pal, A.B.D.
Puss In Boots (Çizmeli Kedi), Diehl Kardeşler, Almanya
The Race Of the Rabbit and the Hedgehog (Tavşan ile Kirpinin Yarışı), Diehl Kardeşler, Almanya
Sky Pirates (Gökyüzü Korsanları), George Pal, B. Britanya
- 1940 **The Golden Key** (Altın Anahtar), A. Ptushko, S.S.C.B.
Love On the Range (Atış Alanında Aşk), George Pal, B. Britanya
Pete Roleum and His Cousins (Pete Roleum ile Yeğenleri), Josep Losey ve Howard Bay, A.B.D.

- 1940 **Date With Duke** (Dük'le Randevu), George Pal, A.B.D.
Dipsy Gypsy (Deli Çingene), George Pal, A.B.D.
- 1941 **Rhythm In the Ranks** (Rütbelerin Ritmi), George Pal, A.B.D.
Western Daze (Batıda Şaşkınlık), George Pal, A.B.D.
- 1942 **Ferda the Ant** (Karıncı Ferda), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Jasper and the Haunted House (Jasper ile Perili Ev), George Pal, A.B.D.
Jasper and the Watermelons (Jasper ile Karpuzlar), George Pal, A.B.D.
Tulips Shall Grow (Laleler Büyüyecek), George Pal, A.B.D.
- 1943 **Bravo Mr. Strauss** (Aferin Bay Strauss), George Pal, A.B.D.
Goodnight Rusty (İyigeceler Rusty), George Pal, A.B.D.
Jasper and the Choo Choo (Jasper ile Choo Choo), George Pal, A.B.D.
Jasper Goes Fishing (Jasper Balıkavında), George Pal, A.B.D.
Jasper's Music Lessn (Jasper'in Müzik Dersi), George Pal, A.B.D.
- 1944 **And To Think I Saw It on Mulberry Street** (Düşünürken, onu Mulberry Cad-
desinde Gördüm), George Pal, A.B.D.
Jasper Goes Hunting (Jasper Avda), George Pal, A.B.D.
Jasper's Paradise (Jasper'in Cenneti), George Pal, A.B.D.
Little Black Sambo (Küçük Kara Sambo), George Pal, A.B.D.
Package For Jasper (Jasper için Paket), George Pal, A.B.D.
Two Gun Rusty (Çifte tabancalı Rusty), George Pal, A.B.D.
Wilber the Lion (Aslan Wilber), George Pal, A.B.D.
- 1945 **Jasper and the Beanstalk** (Jasper ile Fasulyesırgığı), George Pal, A.B.D.
Jasper Tell (Jasper Konuşuyor), George Pal, A.B.D.
Jasper's Booby Trap (Jasper'in Gizli Tuzağı), George Pal, A.B.D.
Jasper's Close Shave (Jasper'in Paçayı Kurtarması), George Pal, A.B.D.
Jasper's Minstrels (Jasperin Soyтары Şarkıcıları), George Pal, A.B.D.
- 1946 **Christmas Dream** (Noel Düşü), Karel Zeman, Çekoslovakya
The Dragon of Krakow (Krakow'un Ejderhası), Zenon Wasilewski, Polonya
The Hamster (Sıçan), Karel Zeman, Çekoslovakya
John Henry and the Inky Poo (John Henry ile Inky Poo), George Pal, A.B.D.
Jasper's Derby (Jasper'in Melon Şapka Yarışı), George Pal, A.B.D.
Pawel and Gawel (Pawel ile Gawel), R. Potoci, Polonya
- 1947 **The Czech Year** (Çek Yılı), Jiri Trnka, Çekoslovakya
The Harlequin Nimbo (Soyтары nimbo), Zenon Wasilewski, Polonya
A Horseshoe For Luck (Şans için Atnalı), Karel Zeman, Çekoslovakya
Little Soldier (Küçük Asker), Paul Grimault, Fransa
Lullaby (Ninni), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Mr Plume Has a Dream (Bay Plume'un Bir Düşü), Zenon Wasilewski, Polonya
Mr. Prokouk and Red Tape (Bay Prokouk ile Kırtasiyecilik), Karel Zeman,
Çekoslovakya
Mr. Prokouk's Temptation (Bay Proouk'un Yolunu Şaşırtma), Karel Zeman,
Çekoslovakya
Revolt Of the Toys (Oyuncakların Ayaklanması), Hermina Tyrlova, Çekoslo-
vakya

- The Times of King Krakus** (Kral Krakus'un Dönemi), Zenon Wasilewski, Polonya
- What Is Lucking?** (Gereksinim Nedir?), (Çizgi ve kukla filmi), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- 1948 **An Accident** (Bir Kaza), (Kukla ile Canlı oyuncular), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- Berceuse** (Ninni), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- The Emperor's Nightingale** (İmparator'un Bülbülü), Jiri Trnka, Çekoslovakya
- Mr. Prokouk Inventor** (Bay Prokouk Mucit), Karel Zeman, Çekoslovakya
- Mr. Prokouk On a Brogade** (Bay Prokouk Yangın Ekibinde), Karel Zeman, Çekoslovakya
- The Ziegfeld Follies Prologue** (Ziegfeld Delileri Öndeyişi), Louis Bunin, A.B.D.
- 1949 **Inspiration** (Esin), Karel Zeman, Çekoslovakya
- Song Of the Prairie** (Kır'ın Şarkısı), Jiri Trnka, Çekoslovakya
- The Story Of the Double-Bass** (Kontrabas'ın Öyküsü), Jiri Trnka, Çekoslovakya
- Zinzabelle In Paris** (Zinzabelle Pariste), Ladislav Starevitch, (Sonika Bo ile), Fransa
- 1950 **Fern Flowers** (Eğreltiöğlü Çiçekleri), Ladislav Starevitch (Sonika Bo ile), Fransa
- King Lavra** (Kral Lavra), Karel Zeman, Çekoslovakya
- The Misfit Figure** (Uyumsuz Figür), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- A Nocturnal Romance** (Bir gecelik Sevi Öyküsü), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- 1951 **Alice In Wonderland** (Alis Harikalar Diyarında), Louis Bunin, B. Britanya
- The Bad Little Fox** (Kötü Küçük Tilki), Zenon Wasilewski, Polonya
- The Devil's Mill** (Şeytanın Değirmeni), Jiri Trnka, Çekoslovakya
- The Girgerhead Cottage** (Küçük süslü Kulübe), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
- The Happy Circus** (Mutlu Sirk), (Kağıt kesme), Jiri Trnka, Çekoslovakya
- The Rascal Snail** (Yaramaz Sümüklüböcek), Haupe ile Bielinska, Polonya
- The Stork and The Fox** (Leylek ile Tilki), Zenon Wasilewski, Polonya
- 1952 **The Deceived Fox** (Yalancı Tilki), Bob Calinecu, Romanya
- Kutasek and Kutilka** (Kutasek ile Kutilka), Jiri Trnka, Çekoslovakya
- The Nine Chickens** (Dokuz Piliç), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- The Orchard Of Père Laurent** (Père Laurent'in Orkestrası), Haupe ile Bielinska, Polonya
- The Treasure Of Bird Island** (Kuşadası Hazinesi), Karel Zeman, Çekoslovakya
- 1953 **A Commune Effort** (Bir kömünün Gücü), Olga Totwen, Polonya
- Figurehead** (Yetkisiz), Halas ile Batchelor, B. Britanya
- Janosik** (Genosik), Haupe ile Bielinska, Polonya
- Old Czech Legends** (Eski Çek Masalları), Jiri Trnka, Çekoslovakya
- The Taming Of the Dragon** (Ejderhanın Evcilleştirilmesi), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- 1954 **A Commune** (Bir Komün), Ewa ile Olga Totwen, Polonya
- A Drop Too Much** (Bir Damladan Fazla), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
- A Magic Pencil** (Sihirli Kalem), Tsin Si, Çin (?)
- Good Soldier Schweik** (İyi Asker Schweik), Jiri Trnka, Çekoslovakya

- Hansel and Gretel (Hansel ile Gretel), Michael Myerberg Yapımı, A.B.D.
The Two Frosts (İki Kırağı), Jiri Trnka, Çekoslovakya
- 1955 The Boastful Knight (Palavracı Şovalye), Edward Sturlis, Polonya
Circus Hurvinek (Hurvinek Sirki), Jiri Trnka, Çekoslovakya
Courting Songs (Davet Şarkıları), Louis Bunin, A.B.D.
Garland Of Folk Songs (Halk Şarkıları Derlemesi), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Goldilocks (Düğün çiçekleri), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Gumbasia, Art Clokey, A.B.D.
The Little Boy Doesn't Wash (Küçük Çocuk Yıkanmıyor), Edward Sturlis, Polonya
Mr. Prokoup Animal Fancier (Bay Prokoup Hayvan Meraklısı), Karel Zeman, Çekoslovakya
The New House (Yeni Ev), Teresa Badzian, Polonya
Olde Bangum, Louis Bunin, A.B.D.
The Story Of Michalkowice (Michalkowice'in Öyküsü), Zenon Wasilewski, Polonya
The Strange Voyage (Garip Yolculuk), Teresa Badzian, Polonya
The Two Dorothys (İki Dorothy), Zenon Wasilewski, Polonya
What the Moon Saw (An Ne Gördü?), Haupe ile Bielinska, Polonya
- 1956 Alsort Ballet, J. Barton, B. Britanya
The Barrel-Organ (Loterna), Haupe - Bielinska, Polonya
The Magic Gift (Sihirli Armağan), Zenon Wasilewski, Polonya
Misha the Ball (Top Misha), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Puppet Parade (Kukla Gösterisi), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- 1957 Folksong Fantasy (Halkşarkısı Fantezisi), Alma Duncan, Kanada
Go East, Young Woman (Doğuya git genç kadın), J. Barton, B. Britanya
Lazy Martin (Aylak Martin), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Mr. Prokoup, Decetive (Bay Prokoup Detektif), Karel Zeman, Çekoslovakya
Negrita's Island (Cüce Zencilerin Adası), Gheorghe Sibianu, Romanya
- 1958 The Emperor's New Clothes (İmparator'un Yeni Giysileri), Kurt Herbert Schulz, D. Almanya
Homer, The Horse Who Couldn't Talk (Homeros, Konuşmayan At), Louis Bunin, A.B.D.
The Knot In the Handkerchief (Mendildeki Düğüm), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Kumak the Sleepy Hunter (Uykucu Avcı Kumak), Alma Duncan, Kanada
The Lion and the Song (Aslan ile Şarkı), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
The Little Umbrella (Küçük Şemsiye), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
The Magiç Box (Sihirli Kutu), Stefan Topologikov, Bulgaristan
Midnight Incident (Geceyarısı Olayı), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
The Puppet Dream (Kuklaların Düşü), Al Şens, Kanada
Romeo and Juliet (Romeo ile Juliet), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Secret Way (Gizli Yol), Herbert K. Schulz, D. Almanya
Spejbl On the Track, Bretislav Pojar, Çekoslovakya
The Swineherd (Domuz Çobanı), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya

- Teddy Brumm, Günter Ratz, D. Almanya
The Ape (Taklitçi), Yang Tei, Çin
- 1959 Changing Of the Guard (Nöbet Değişimi), Haupe-Belinska, Polonya
Mr. Prokoup In the Circus (Bay Prokoup Sirkte), Karel Zeman, Çekoslovakya
The Devil's Valley (Şeytanın Vadisi), Katja Georgi, D. Almanya
The Little Train (Küçük Tren), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Lost Doll (Kaybolan Taşbebek), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
A Midsummer Nights Dream (Bir Yazdönümü Gecesi Düşü), Jiri Trnka, Çekoslovakya
Noah's Ark (Nuh'un Gemisi), Disney Stüdyosu, A.B.D.
The Princess and the Pea (Prences ile Bezelye), Katja Georgi, D. Almanya
- 1960 The Barrel-Organ (Laterna), J. Kotowski, Polonya
Cactus (Kaktüs), L. Dembinski, Polonya
The Ghost Can't Take It (Hortlak Onu Alamaz), Lidia Hornicka, Polonya
Hats Down! (Şapkalar Yere!), Stefan Topologikov, Bulgaristan
The King Of the Animals (Hayvanların Kralı), Günter Ratz, D. Almanya
Lajkonik, M. Kruger, Polonya
A Lesson (Bir Ders), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Little Giraffe (Küçük Giraffe), Teresa Badzian, Polonya
The Little Pig (Küçük Domuz), Zenon Wasilewski, Polonya
The Magic Hoe (Sihirli Çapa), Stefan Topalogikov, Bulgaristan
Manguar, Edward Stulis, Polonya
Mr. Elephant (Bay Fil), Teresa Badzian, Polonya
Mr. Lens and the Wilderness (Bay Lens ile Kalabalık), J. Kotowski, Polonya
Never Tease a Lion (Bir Aslan Asla Kızdırılmamalı), T. Wilkosz Polonya
One Little Indian (Bir Küçük Kızilderili), Alma Duncan, Kanada
Rapsody In Wood (Korulukta Rapsodi), Bob Calinescu, Romanya
Song Of the Dave (Kumrunun Şarkısı), Günter Ratz, D. Almanya
The Thieves (Hırsızlar), W. Kondek, Polonya
The Traveling Tune (Gezi Bestesi), Joop Geesink, Hollanda
The Uninvited Guest (Davetsiz Konuk), Teresa Badzian, Polonya
- 1961 Course For Husbands (Kocalar için Ders), Vladimir Lehky, Çekoslovakya
The Happy Man (Mutlu Adam), Stefan Topalogikov, Bulgaristan
The Inquisitive Letter (Meraklı Harf), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Pyramid (Piramit), Katja Georgi, D. Almanya
The Ugly Cockroach (Çirkin Karafatma), Edward Sturlis, Polonya
We Build a School (Bir Okul Kuralım), Jörg D'Bomba, D. Almanya
- 1962 About John Who Made Shoes For Dog (Köpekler için Ayakkabı Yapan Johnny), Lidia Hornicka, Polonya
Advantures Of An Alarm-Clock (Alarm Saatinin Serüvenleri), Jania Hartwig, Polonya
The Basilisk (Şahraman), L. Serafinowicz ve W. Wiczorkieloica, Polonya
The Bath House (Hamam), Yutkevich ile Karanovich, S.S.C.B.
The Black King (Kara Kral), Jerzy Kotowski, Polonya
Course For Wiwes (Kadınlar için Ders), Vladimir Lehky, Çekoslovakya
The Crime On Cat the-Ventriloquist Street (Kedide Suç- Vantrolg Caddesi), Zenon Wasilewski, Polonya

- The Devil's Dirty Work** (Şeytanın Kirli İşleri), Jörg D'Bomba, D. Almanya
The Dingo Dog and The Kangaroo (Vahşi Köpek ile Kanguru), Louis Bunin, A.B.D.
Joseph and His Brethren (Joseph ile Kardeşleri), İsrail
Little Kate (Küçük Kate), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Little Music (Küçük Müzik), Teresa Badzian, Polonya
Matches (Kibritler), Katja Georgi, D. Almanya
The Naughty Chicken (Yaramaz Piliç), Stefan Topalogikov, Bulgaristan
Orpheus and Eurydice (Orfe ile Oridike), Edward Sturlis, Polonya
The Passion (Tutku), Jiri Trnka, Çekoslovakya
Plumbers (Su Tesisatçıları), Zofia Wdowkowna -Oldak, Polonya
The Tea-Pot (Çay Fincanı), Haupe-Belinska, Polonya
Two Balls of Wool (Yapağının iki Topu), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Two Lamps (İki Lamba), Tadeusz Wilkosz, Polonya
- 1963 **A Cat's Word Of Honor** (Kedinin Şeref Sözü), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
The Cybernetic Grandmother (Sibernetik Büyükanne), Jiri Trnka, Çekoslovakya
Drawing For Cats (Kediler için Çizim), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
Lake Of the Fairies (Perilerin Gölü), Gheorghe Sibianu, Romanya
The Marble (Misket), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Musicians (Müziyenler), Katja Georgi, D. Almanya
School For Cots (Kediler için Okul), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
- 1964 **Billiards** (Bilardo), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
Clay, Elliot Noyse, A.B.D.
The Introductory Speech is By, Bretislav Pojar, Çekoslovakya
Philips Cavalcade (Philips Suvari Alayı), Joop Geesink, Hollanda
Plastic In the Park (Parkta Görüntü), Katja Georgi, D. Almanya
A Scrap Of Paper and A Piece Of String (Kağıt Parçası ile Bir Parça İp), John Korty, (?)
The Three Heros (Üç Kahraman), Stefan Topalogikov, Bulgaristan
The Wooly Tale (Yün Masalı), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
- 1965 **Advantures In a Cupboard** (Bir Fincanda Serüven), Edward Sturlis, Polonya
The Apostle (Apostol-Oniki Havariden biri), Günter Ratz, D. Almanya
Archangel Gabriel and Mother Goose (Başmelek Gabriel ile Kaz Anne), Jiri Trnka, Çekoslovakya
The Button (Tomurcuk), Teresa Badzian, Polonya
Cat and Kittiens (Kedi ile Yavrukediler), Tadeusz Wilkosz, Polonya
Come and Play Sir (Gel ve Oyna Efendim), (Üçüncü Dizi), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
Concurrence (Uygun Görme), Katja Georgi, D. Almanya
Congratulations (Tebrik Ederim), Günter Ratz, D. Almanya
The Enchanted Wampum (Büyülenmiş Boncuklar), Lidia Hornička, Polonya
Escape (Kaçış), Lucjan Debinski, Polonya
Good Day Mr. H. (İyi Günler Bay H.), Katja Georgi, D. Almanya
The Hand (El), Jiri Trnka, Çekoslovakya
A Honeycomp (Bal Peteği), Jerzy Kotowski, Polonya
ideal (Ülke), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
Kids On a Belfry (Çankulesinde Çocuklar), Jania Hartwig, Polonya

- Noise (Gürültü), Zofia Wdowkowna - Oldak, Polonya
The Orator (Söylevci), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
Photography (Fotoğraf), Günter Ratz, D. Almanya
Romance (Sevi Destanı), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
Shadow Of Time (Zamanın Gölgesi), Jerzy Kotowski, Polonya
Stone and Life (Taş ve Yaşam), Garik Seko, Çekoslovakya
Study In Paper (Kağıt içinde Çalışma), L. Bruce Holman, A.B.D.
Swan Lake (Kuğu Gölü), Stefan Topalogikov Bulgaristan
Western (Batı), Günter Ratz, D. Almanya
The Wooden Horseman (Tahta suvari), Zenon Wasilewski, Polonya
- 1968 **At the End Of the Road** (Yolun Sonunda), Wang Chou-Tchez, Çin (?)
Aviation (Uçuş), Günter Ratz, D. Almanya
The Blue Pinafore (Mavi Önlük), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Boy Or the Girl (Oğlan ya da Kız), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Cock (Horoz), Lucjan Dembinski, Polonya
Curiosity (Merak), Günter Ratz, D. Almanya
The Fairy Ring (Peri Zili), Tadeusz Wilkosz, Polonya
For Pete's Sake (Pete'nin Hatırı İçin), Lidia Horhicka, Polonya
Katherine and the Hangamn (Katherine ile Cellat), Katarzyna Latalo, Polonya
Little Bear's Journey (Küçük Ayı'nın Gezisi), Rasa Strautman, S.S.C.B.
A Little Quartet (Küçük Altılı), Edward Sturlis, Polonya
A Night Of Surprises (Sürprizler Gecesi), Janai Hartwig, Polonya
The Place (Saray), Edward sturlis, Polonya
The Precursor (Haberci), Zofia Wdowkowna-Oldak, Polonya
Small Banknote (Ufak Banknot), Waclaw Krukowski, Polonya
Snowman (Karadam), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Surprise (Sürpriz), Teresa Badzian, Polonya
The Tiny Tot (Minik Çocuk), Lucjan Dembinski, Polonya
The Uniform (Üniforma), Edward Sturlis, Polonya
Who Owns the Acorns? (Meşe Palamutlarına Kim Sahip Olacak?), Rasa Strautman, S.S.C.B.
- 1967 **About a Comb Who Didn't Want To Brush His Teeth** (Kim Tarağın dişlerini temizlemek istemez), Polonya
About Bachtalo, the Gypsy (Çingene Bachtalo Hakkında), K. Dobrowolska, Polonya
Anton the Musician (Müzikçi Anton), Günter Ratz, D. Almanya
The Blue Ducklig (Mavi Ördek Yavrusu), Lucjan Dembinski, Polonya
Tte Demon (Şeytan), Lucjan Dembinski, Polonya
Dogs Heaven (Köpekler Cenneti), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
A Game (Oyun), Teresa Badzian, Polonya
Hold Your Hats (Durun, Şapkalarınız), Bretislav Pojar, Çekoslovakya
The Little Kangaroo (Küçük Kanguru), Teresa Badzian, Polonya
A Man From the Mirror (Aynadaki Adam), Zenon Wasilewski, Polonya
The Peacock Princess (Tavuskuşu Prenses), Çin Halk Cumhuriyeti
Philps On Parade (Geçit Töreninde Philips), Joop Geesink, Hollanda
The Sack (Çuval), Tadeusz Wilkosz, Polonya
The Shah's Magic Beard (Şah'ın Sihirli Sakalı), Bogdan Nowicki, Polonya

- Špaarroussel, Joop Geesink, Hollanda
The Tangle (Karışıklık), K. Latallo ile W. Antosik, Polonya
The Thorn (Diken), Katja Georgi, D. Almanya
Three Wishes (Üç Dilek), Günter Ratz, D. Almanya
The Miraculous Spring (Hayat veren İlkbahar), Edward Sturlis, Polonya
- 1968 **Christmas Sonnet** (Noel Şarkısı), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The Christmas Tree (Noel Ağacı), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Duet (Düet), Vladimir Lehky, Çekoslovakya
Ferko the Pouch (Para Kesesi Ferko), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Human Foolishness, Gheorghe Sibianu, Romanya
It's Hard To Recognise a Princess, Bretislav Pojar, Çekoslovakya
The Little Bead Fish (Küçük Boncuk Balık), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Mr. Servadac's Ark (Bay Servadac'ın Tahta Sandığı), Karel Zeman, Çekoslovakya
Utica Clup Beer Commercials (Utica Clup Birası için yapılan reklam filmleri), (60), Louis Bunin, A.B.D.
- 1969 **Bill Has a Hundred Faces** (Bill'in Yüz Suratı), Istvan Imre, Macaristan
Breking Of Branches is Forbidden (Dalların Kırılması Yasaktır), Kihachiro Kawamoto, Japonya
The Cat and the Sphinx (Kedi ile Sfenks), Louis Bunin, A.B.D.
Der Gardinentraum (Curtain Dream), Katja Georgi ile Heinrich-Greif-Preisrager, D. Almanya
Matrioska, Co Hoedaman, Kanada
The Musical Box (Müzik Kutusu), Jerzy Kotowski, Polonya
Oddball (Garip Top), Co Hoedemaan, Kanada
The Selfish (Bencil Dev), David Allen, A.B.D.
Stairs (Merdivenler), Stefan Schabenbeck, Polonya
The Star Of Betlehem (Beytül-lahm Kentinin Yıldızı), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
The World In Opera (Opera Dünyası), Jerzy Kotowski, Polonya
- 1970 **The Crooed Chimney** (Çarpık Baca), Pavel Prochazka, Çekoslovakya
Cubes Ole, Richard Thomas, A.B.D.
East, West, Home is Best (Doğu, Batı, Ev İyi), Josef Kluge, Çekoslovakya
It's a Fiasco, Gentlemen (Başarısız Bayım), Bretislav Pojar ile Miraslav Stepanek, Çekoslovakya
The Meeting (Buluşma), Jana Olexova, Çekoslovakya
Painting (Boyamak), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya
Scissors (Makas) Frantisek Vystrcil, Çekoslovakya
The Sculptress Of Policka (Policka'lı Kadın Heykeltraş), Jaroslav Bocek, Çekoslovakya
The Whistle (İslik), Hermina Tyrlova, Çekoslovakya

FİLM STÜDYOLARINDA MÜZİK (*)

Roger Manvell
John Huntley

Çeviren:
Ass. Ali CEMALCILAR

Bir filmi halk kitlesine sunarken müziğin sağladığı duygusal dürtü önemli ise, çok geçmeden müziğin filmi stüdyolarında da o denli önemli olduğu anlaşılacaktır. 1913 yılında filim yönetmeni olarak sinema dünyasına giren Maurice Elvey, yazarlara gönderdiği bir mektubunda stüdyoda çekim sırasında çalınan müziklerin, stüdyodaki bazı gürültüleri bastırmak amacıyla uygulandığını savunmuştur. Çünkü çoğu kez aynı stüdyoda iki filim birden çekilmektedir. Ancak filim çekiminin yapıldığı yerde müzik çalınmasının asıl nedeni, oyuncuların senaryonun gerektirdiği duygusal ortama kolayca girmelerini sağlamaktır.

1916'da George Pearson'da filim yönetmeni olarak çalıştığı yıllar boyunca tuttuğu günlüklerinde şöyle demektedir: "Sonuçta her stüdyoda bir piyano bulundurulması gerektiğine inandım". Bunun nedeni de kısaca çekim sırasında piyano ile çalınan müzik ile oyuncuların gerekli duygusal havaya sokulabilmesidir. 1916 da Pearson, bu düşünceden yola çıkarak filim stüdyosunda bir üçlü görevlen-

(*) The Technique of Film Music, 1975, s. 28-29.

dirdi. Bu üçlünün müzik repertuarı oldukça genişti ve Pearson'un istediği duygusal etkiyi sağlayacak türden müzik yapıyordu. Bu üçlünün çalışmaları daha sonraları gramofon plakları da eklenecek daha da güçlendirdi. Oyuncuların denemesinden sonra çekime geçildiğinde bu üçlü Pearson'un istediği duygusal havaya göre müzik yapar ve oyuncuları etkileyerek çekimi yapılan sahnenin gerektirdiği havayı sağlardı. Müzik çok sıkı bir biçimde denetleniyor ve müzik yapanlar sahnede görünmüyordu. Pearson, bir yandan oyunculara, müziğin sağladığı duygusal etkinin yaptıkları işin niteliğini olağan üstü etkilediğini söylerken bir yandan da, sahnenin duygusal havasındaki en küçük bir değişikliğin önceden müzik aracılığıyla hazırlanmasını sağlıyordu çünkü bu değişiklikler, çok iyi zamanlanması ve çalınan parçaya da uygun bir biçimde yansıtılması gereken değişikliklerdir.

George Pearson belki de, orkestrayı filim stüdyosuna getiren ilk yönetmendi. Pearson oluşturduğu bu üçlüyü 1916'dan sesli filimin ortaya çıkışına kadar sürekli olarak kadroda tuttu. Pearson bu satırların yazarlarına, bu konuda şu açıklamada bulunmuştur. "Müzik sessiz filmin duygusal diyalogudur". Maurice Elvey'de George Pearson gibi müziğin oyuncuları etkilemedeki önemine içten inanan yönetmenlerden biriydi ve bu konuda şunları söylemiştir; "California'da çekim sırasında, hatta dış çekimlerde bile uygun duygusal havayı sağlamak için bir üçlü kullanırdım". Elvey'in üçlüsü, bir piyano, bir keman ve bir gitardan oluşuyordu.

Anthony Asquith'de ilk kez 1927 yılında "Shooting Stars" adlı filiminde Cricklewood stüdyosunda ve daha sonraki filmi olan "Underground" da bir orkestra kullandı; ancak üçüncü filmi olan **Cottage on Dartmoor**'da (1928) orkestra kullanılmaktan vazgeçti. Oysa bu filmin konusu, stüdyoda orkestra kullanımına çok uygundu. Sinemaya sesin girmesinden sonra bu filim Berlin'de Victor Peers'in yönetiminde dudak ve hareket eşlemesine özen gösterilecek biçimde yeniden seslendirildi.

Pearson tarafından yönetilen önemli bir filmin ticari gösterimi sırasında bir orkestra tam kadro olarak salonda yer almıştır. Pearson bu filmin yönetimi sırasında deneme için tüm orkestrayı stüdyo ya çağırılmış ve orkestra şefi olan Louis Levy'e aynı orkestranın filimin gösterimi sırasında da etkili olup olmayacağını danışmıştır. Uzun tartışmalar sonucu görüntüye eşlik edecek olan

müziğin dikkatle hesaplanmış, zamanlanmış bir metni ortaya çıkmış ve bu müziğin filimle birlikte dağıtımına başlanmıştır. George Pearson'un unutamadığı ve olay yaratan gösterimlerinden biri de **Ultus, the Man from the Dead** adlı filiminin 1916 yılı başlarındaki gösterimiydi. Bu olay için gösterimde yer alacak orkestra üyeleri, merkezi Londra'da Shepherds Bush'daki Gaumont stüdyolarına açık tramvaylarla taşındı. Bu stüdyolardaki orkestra üyeleri siyah bezlerden dev bir boş tabutu andıran sahnede uygun bir yere yerleştirildiler. Zaman zaman bir hoparlörden, Dante'nin şu dizesi okunuyordu; "Buraya düşenler bütün ümitlerinizi bir kenara bırakın". Orkestra sahnenin önünde, tabutun baş tarafındaydı. Filmin gösterimine Schubert'in "**Bitmemiş senfónisi** ile başlandı. Bu senfoni o zamanlar halk tarafından pek bilinmiyordu. Sonuçta izleyiciler üzerinde elde edilen etki olumlu ve güçlüydü. Bu olay büyük bir orkestranın filimin gösterimine getirilmesiyle belki de İngiltere'de ilk kez gerçekleştiriliyordu.

TELEVİZYON UYGULAMALARI (*)

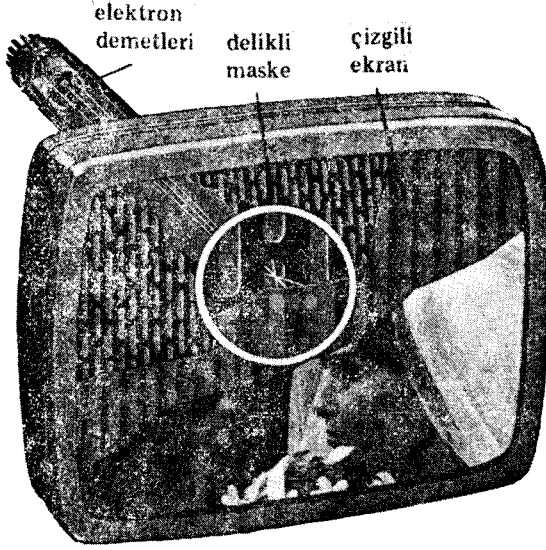
Bernard GROB

Çeviren:
Ar. Gör. Hasan UZUNONAT
Elektronik Mühendisi

Televizyon, “uzağı görmek” demektir. Uygulamadaki televizyon sistemimizde bir sahnedeki görüntü bilgisi, alıcıya iletilmesi için bir elektriksel görüntü işaretine dönüştürülür. Daha sonra görüntü resim tüpünün fosforlu maddeyle kaplı ekranında yeniden birleştirilir (ŞEKİL 1). Siyah-beyaz televizyonda resim, beyaz, gri ve siyahın tonları olarak yeniden oluşturulur. Renkli televizyonda ise resmin ana parçaları, kırmızı, yeşil ve mavinin karışımları olarak tüm doğal renkleri içinde yeniden oluşturulur.

Aslında televizyona ilişkin teknikler, 1941 yılında başlayan ticari yayın için geliştirilmiştir. Ancak, resimleri elektronik olarak yeniden oluşturma tekniği öylesine yararlı bir biçimde kendisini gösterdi ki, şu an birçok televizyon uygulamaları eğitim, sanayi, ticaret ve genel olarak görsel iletişim için kullanılmaktadır. Belli başlı uygulamalar kısaca aşağıda sıralandığı gibi tanımlanabilir:

(*) BERNARD GROB, BASIC TELEVISION Principles and Servicing, McGraw-Hill B.C., USA 1975, 4th Edition Chapter 1 s. 1-14.



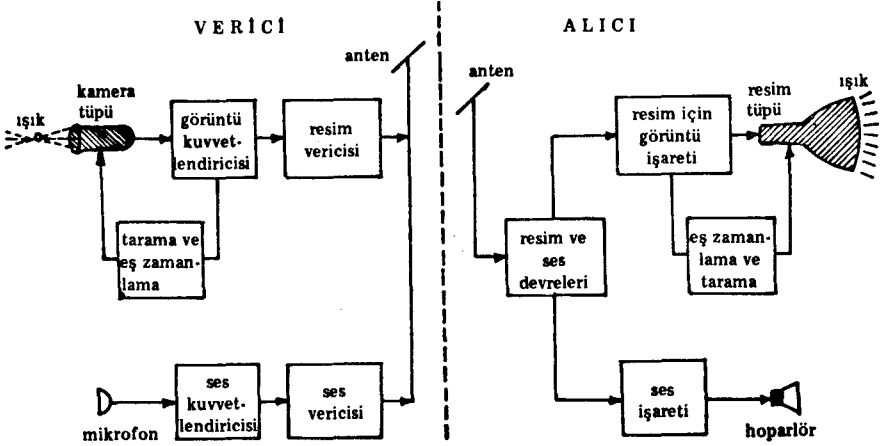
ŞEKİL 1: Bir televizyon alıcısındaki renkli resim tüpünün fosforlu maddeyle kaplı ekranı üzerindeki görüntü (RCA).

- 1— Televizyon Yayını
- 2— Televizyon Yayın Kanalları
- 3— Renkli Televizyon
- 4— Kablo Televizyon
- 5— Kapalı Devre Televizyon
- 6— Resimli Telefon
- 7— Facsimile
- 8— Evrensel Televizyon için Uydular
- 9— CRT Sayısal Gösterim
- 10— Görüntü Kaydı
- 11— Televizyon Yayıncılığının Gelişimi

1— TELEVİZYON YAYINI

“Yayın” sözcüğü, tüm yönlere göndermek demektir. ŞEKİL 2’de gösterildiği gibi, verici anten alıcı anten tarafından alınabilecek elektromagnetik dalgalar ışınlar. Ticari televizyon yayın istasyonları için yayın bölgesi, vericiden tüm yönlere 25 ile 75 mil arasın-

dadır. Işınım, istenen bilgi tarafından modüle edilmiş iki taşıyıcı rf(1) dalgası biçimindedir. Resim işareti için Genlik Modülasyonu (AM), ses işareti içinse Frekans Modülasyonu (FM) kullanılır.



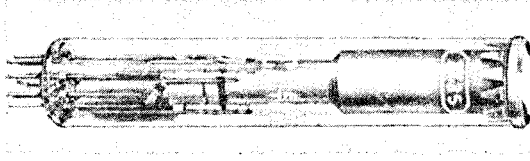
ŞEKİL 2: Bir Televizyon Yayın Sisteminin Blok Diyagramı

Şekil 2'ye baktığımızda, yayınlanan programdaki sesin, bir mikrofon tarafından ses işareti vericisi için kuvvetlendirilecek olan bir ses işaretine çevrildiğini görürüz. Resim iletimi için kamera tüpü, görüntü bilgisini elektriksel işaret değişimlerine çevirir. Bir kamera tüpü, ışınal-elektrik görüntü yüzeyi olan bir katot ışınlu tüptür. Yaygın bir çeşidi, ŞEKİL 3'de gösterilen Vidicon kamera tüpüdür.

Kamera tüpünden gelen elektriksel değişimler, istenen resim bilgisini içeren görüntü işareti olur. Görüntü işareti, yayın bölgesindeki alıcılara gönderilmek için kuvvetlendirilir ve resim işareti vericisine bağlanır.

Tekbir verici anten ile gönderilen resim ve ses işaretleri için ayrı taşıyıcı dalgalar kullanılır. Ayrıca resim ve ses işaretleri her istasyon için bir yayın kanalındadır. Ticari bir yayın istasyonu için bir televizyon kanalı, hem resim hemde sesi içermesi için 6 MHz'lik genişlikte yapılır. Alıcı tarafta da resim ve ses işaretleri için bir anten kullanılır.

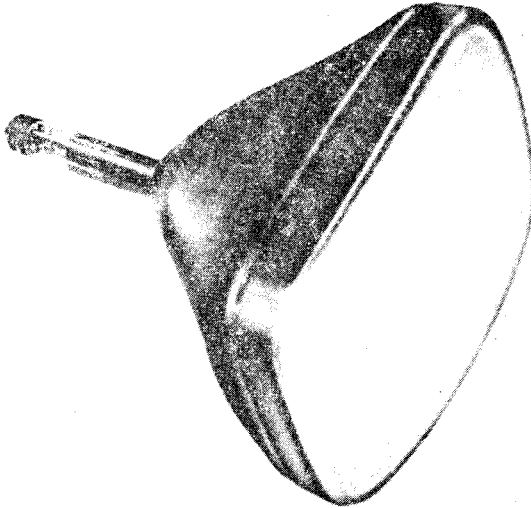
(1) Ç.N. rf : radyo frekansı



ŞEKİL 3: Vidicon kamera tüpü. Uzunluk 6 inch'tir (RCA).

Alıcı anten, daha sonra alıcıda kuvvetlendirilecek ve ilk durumuna dönüştürülecek olan ışınlanmış resim ve ses taşıyıcı işaretlerini alır. Dedektör devresi çıkışı, resmi yeniden oluşturmak için gerekli bilgiyi içeren istenen görüntü işaretine sahiptir. Daha sonra alınmış bu görüntü işareti kuvvetlendirilir ve elektriksel işareti ışığa çeviren bir resim tüpüne verilir.

RESMİN YENİDEN OLUŞTURULMASI: ŞEKİL 4'de gösterilen resim tüpü, osiloskopta kullanılan katot ışınlı tüpe çok benzer. Cam zarf, fosforlu ekrana doğru yönlendirilecek elektron demetini üreten bir elektron tabancası yapısındadır. Elektron demeti ekrana çarptığında ışık yayar.



ŞEKİL 4: Bir siyah-beyaz resim tüpü. Model: 18VAUP4. Ekranın köşegen uzunluğu 18 inch. Bu modelde, beyaz fosforlu ekran görülmektedir

İşaret gerilimi kontrol ızgara gerilimini daha az negatif yaptığı zaman, elektron demeti çoğaltılır ve buda ekrandaki ışık noktalarını daha parlak yapar. Daha negatif ızgara gerilimi parlaklığı azaltır. Eğer ızgara gerilimi resim tüpündeki elektron demeti akımını kesecek kadar negatifse, hiç ışık kalmaz. Bu durum siyaha karşı düşer. Bir renkli resim tüpünün, üç renkli ekranı için üç elektron tabancası vardır.

Resim tüpü, televizyon alıcı tüpü ya da katot ışınlu tüp olarakta adlandırılır. İşlevi, görüntü işaretini resme çevirmektir.

TARAMA ve EŞZAMANLAMA: Kamera tüpünde resim bilgisini görüntü işaretine çevirebilmek için, görüntü bir yatay satırlar dizisine ayrılır. Benzer biçimde, resim tüpü görüntüyü satır satır yeniden birleştirir. Bu yatay satırlar, ekrana karşı elektron demeti taraması yapılarak üretilir. Her resim çerçevesi için 525 satır vardır. Bu yatay taramaya ek olarak, satırları ekranın üstünden altına doğru yaymak için dikey tarama gereklidir. Dikey taramada her saniye için 30(2) tam resim çerçevesi vardır.

Ayrıca, kameradaki ve resim tüpündeki tarama, görüntü işaretine göre eşzamanlanmalı ya da birbirine uydurulmalıdır. Eşzamanlama, resim bilgisini doğru satırlarda yeniden birleştirmek için gereklidir. Bu işlevler, verici ve alıcı için ŞEKİL 2'de gösterilen tarama ve eş zamanlama devreleri tarafından sağlanır. Eşzamanlama sözcüğü, genellikle "sync" biçiminde kısaltılır.

Çoğu programlar stüdyoda canlı olarak yapılır, ancak daha sonra göstermek için uygun bir zamanda görüntü bandına kaydedilir. Kalitenin yüksek olması nedeniyle resim, uygulama açısından canlı programın aynısıdır. Stüdyonun, program kaynağı olarak kullanılmak üzere, 35 mm slayt veya 16 mm yada 35 mm sinema filmi göstericileri de vardır.

Bir spor olayının yanındaki gibi uzak çekimler için, işaret ayrılmış kanaldan yayın amacıyla stüdyoya iletilir. Önemli programlar için bir ulusal bağlantı olduğunda, yayın şebekesindeki her istasyon, genellikle telefon şirketlerinden kiralanan şehirlerarası iletim hatları yardımıyla görüntü işaretini alır. Ülkeyi kaplayan uy-

(2) Ç.N. Ülkemizde 25 resim/sn.

du iletim istasyonları için bir sistem, ulusal televizyon hizmeti için geliştirilmektedir.

2— TELEVİZYON YAYIN KANALLARI

Resim ve ses işaretlerinin iletimi için ayrılmış frekans bandı, bir televizyon kanalıdır. Her televizyon yayın istasyonu, Ulusal İletişim Kurulu (FCC) tarafından, sıralanan şu frekans bantlarından birindeki 6 MHz'lik bir kanala ayrılır: 54 MHz'den 88 MHz'e, 174 MHz'den 216 MHz'e ve 470 MHz'den 890 MHz'e. Birinci ve ikinci bantlar, aslında televizyon yayını için kullanılan 30 MHz'den 300 MHz'e kadarki çok yüksek frekans (VHF) tayfı içindedir. 54 MHz'den 88 MHz'e kadar olan band, alçak-band VHF televizyon kanalları olan 2-6 arasındaki; 174 MHz'den 216 MHz'e kadar olan band ise, yüksek-band VHF televizyon kanalları olan 7-13 arasındaki kanalları içerir. (ÇİZELGE 1).

ÇİZELGE 1: Televizyon Kanalları

KANAL	Frekans Bandı. MHz
1	kullanılmıyor
2	54-60
3	60-66
4	66-72
5	76-82
6	82-88
FM bandı	88-108
7	174-180
8	180-186
9	186-192
10	192-198
11	198-204
12	204-210
13	210-216
14-83	470-890

470-890 MHz arasındaki band, 300 MHz'den 3000 MHz'e kadar olan çok çok yüksek frekans (UHF) tayfı içindedir. Bu band, 14-83 arasındaki UHF televizyon kanallarını içerir. Bu kanallar, gelişen

televizyon yayın hizmetine daha fazla kanal sağlamak için önceki VHF televizyon kanallarına eklenmiştir.

Her televizyon yayın kanalı, tüm bantlarda 6 MHz'lik bir genişliktedir. 6 MHz'lik band genişliği, 4.2 MHz'e kadar uzanan görüntü işaret frekansları tarafından genliği modüle edilen resim taşıyıcı işareti için gereklidir. Renkli yayın için, 3.58(3) MHz'lik renkli görüntü işareti siyah-beyaz görüntü işaretiyle birleştirilir; böylece her iki işaret bir resim taşıyıcı işareti olarak gönderilebilir. 6 MHz'lik kanal, birleştirilmiş ses taşıyıcı işaretini de içerir.

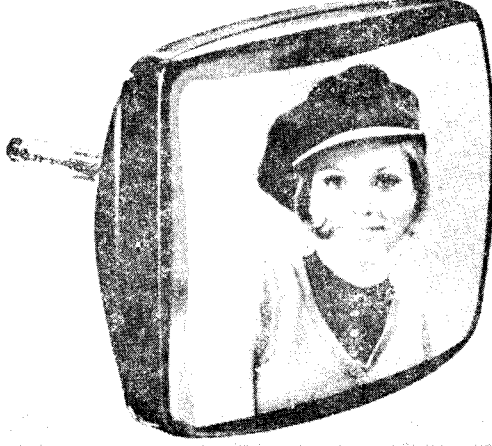
44-50 MHz arasındaki band, aslında kanal 1 olarak televizyona ayrılmıştı, ancak şu an diğer hizmetlere verilmiştir. 88-108 MHz arasındaki FM radyo yayın bandı kanal 6'nın hemen üstündedir, ancak bu bandın televizyon yayını ile ilgisi yoktur. Frekans, televizyon kanalları 4 ve 5 arasında 72 MHz'den 76 MHz'e atlar; çünkü bu bandın frekansları hava trafiğini içeren diğer kullanımlara ayrılmıştır. Konuya ilişkin geniş bilgi EK I ve EK II'de verilmiştir.

3— RENKLİ TELEVİZYON

ŞEKİL 2'deki blok diyagram bir siyah-beyaz televizyon yayın sistemini göstermektedir. Renkli televizyonda, verici tarafta bir renkli kamera ve alıcıda da bir renkli resim tüpü gereklidir. Renkli kamera kırmızı, yeşil ve mavi resim bilgisi için görüntü işareti sağlar. Bir renkli resim tüpünün görüntü ekranı, resmi renkli olarak yeniden oluşturmak için kırmızı, yeşil ve mavi fosforlu madde ile kaplıdır. Renkli bir resim tüpü ŞEKİL 5'de gösterilmiştir. Bu tüpün, üç renkli ekranı için üç tane elektron tabancası vardır. Fosforlu madde, kırmızı, yeşil ve mavi noktalardan oluşan üçlüler ya da ŞEKİL 1'de gösterildiği gibi dikey renk çizgileri biçiminde olabilir. Her elektron tabancası, floresan ekranındaki kırmızı, yeşil ve mavi fosfor noktalara çarparak aydınlatacak olan bir elektron demeti üretir.

Kamera ve resim tüplerinin kırmızı, yeşil ve mavi ile çalışmalarına karşın, beyaz içeren tüm diğer renkler bu üç rengin karışımlarıyla yeniden oluşturabilirler. Ayrıca ticari televizyonda kırmızı, yeşil ve mavi işaretler yayın için karıştırılır. Bundan amaç,

(3) Ç.N. Ülkemizde kullanılacak olan PAL Renkli TV Sisteminde: 4.43 MHz



ŞEKİL 5: Bir renkli resim tüpü. Model: 18VAT P22. Bu modelde, kırmızı, yeşil ve mavi fosforlu maddeyle kaplı ekran görülmektedir (Zenith Corporation).

yalnızca renk için bir renk işareti ve siyah-beyaz bilgi içeren bir aydınlık düzeyi işareti yayınlamaktır. Bir aydınlık düzeyi işaretini yayınlama, siyah-beyaz alıcıların resmi siyah beyaz olarak yeniden oluşturabilmeleri için gereklidir. Renk işareti, resmi renkli olarak yeniden oluşturmak için gerekli tüm bilgilere sahiptir.

Aydınlık düzeyi işareti Y görüntü işareti olarak adlandırılır. Renk işareti ise C işareti olarak adlandırılır. Gerçekten C işareti, 3.58 MHz'lik modüle edilmiş bir alttaşıyıcıdır. Bu 3.58 MHz'lik C işareti, 6 MHz'lik standart televizyon yayın kanalında ayrılmış resim taşıyıcısını modüle eder. Ayrıca 3.58 MHz'lik renk işaretinin kendisi, iki renk görüntü işareti tarafından modüle edilir. Aydınlık düzeyi için Y işareti ile renk için 3.58 MHz'lik renk alttaşıyıcı işaretinin birbirine karıştırılması işlemine "multiplexing" denir. Modüle edilmiş renk işaretiyle ilgili olarak 3.58 MHz, televizyon yayın sisteminde renk frekansıdır.

Şu an hemen hemen tüm programlar renkli olarak yayınlanmaktadır. Ancak siyah-beyaz alıcılar, resmi siyah-beyaz olarak yeniden oluşturmak için yalnızca aydınlık düzeyi işaretini kullanırlar. Renkli alıcılar ise hem renk hemde aydınlık düzeyi işaretini kullanırlar. Renk bilgisi, resim tüpünün ekranı üzerinde siyah-be-

yaz resmin üzerine eklenir. Vurgulamak gerekir ki renkli alıcı, resmi siyah-beyaz olarak ta yeniden oluşturabilir. Gerçekten, eğer renk ayarını kapatırsanız ya da 3.58 MHz'lık renk işareti kaybolmuşsa, normal bir siyah-beyaz resim görürsünüz.

4— KABLO TELEVİZYON (CATV)

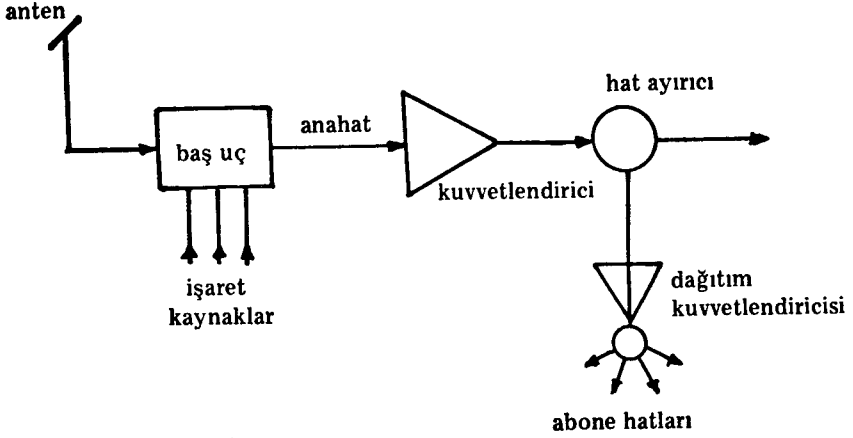
1901 yılında radyo yayın uygulaması başladığında, yüzlerce milden binlerce mile kadar çok büyük uzaklıklar için yaklaşık 100 kHz'lik alçak radyo frekansları kullanıldı. Radyo gelişirken, daha fazla bandgenişliğine gereksinim duyan hizmetler için daha yüksek frekanslar kullanılmıştır. Şu an 30 MHz'den 300 MHz'e uzanan VHF bandında ve 300 MHz'den 3000 MHz'e uzanan UHF bandında televizyon yayınlarımız bulunmaktadır. Bununla birlikte, telsiz iletimi için uzaklık bu yüksek frekanslarda daha da kısalmaktadır. Uygulama açısından VHF ve UHF bandlarındaki yayın, verici ve alıcı antenler arasındaki görüş uzaklığı ile sınırlıdır. Yararlı hizmet alanı, VHF istasyonları için 75 mile kadar, UHF istasyonları içinse 25 milden 35 mile kadardır.

UHF ve VHF bandlarındaki diğer bir sorun da; dalga boyunun köprü, çelik bina ve hatta uçak gibi metal yapılara çarpan işaretin yansımaya olanak verecek kadar kısa olmasıdır. Sonuç, doğrudan ve yansımış olarak gelen işaretlerin birkaç yönden alınmasıdır. Bir kaç yönden alınan işaretler, resimde gölge denen birden fazla görüntü oluşturur.

Birçok durumda gölge ve zayıf işaret sorunları, en iyi biçimde telefon sisteminde olduğu gibi kablo ile işaret gönderme yöntemine başvurularak çözülür. Bir kablo televizyon sistemi, koaksiyal kablo şebekesi ile yayın hizmeti sağlar. Renk içeren rf ses ve resim taşıyıcı dalgaları, standart 6 MHz'lik kanallardan bu hizmet için ücret ödeyen abonelere dağıtılır. Koaksiyal kablo kullanılır, çünkü bu kablonun koruyucu kılıfı hatların yanındaki yayılım yada parazit toplanmalarını yokeder. Kablo, karlanmasız ve gölgesiz güçlü bir resim için en azından 1 mV(4)luk işaret sağlar.

ŞEKİL 6'daki blok diyagram, sistemin baş ucunu, anahatlarını ve gerekli kuvvetlendiricilerle birlikte abone hatlarını göster-

(4) Ç.N. 1 mV, 1 Voltun binde biridir ($1 \text{ mV} = 10^{-3} \text{ V}$)



ŞEKİL 6: Bir Kablo Televizyon Sisteminin Blok Diyagramı

mektedir. Başuç, ana dağıtım hatları olan anahatlar için bir işaret kaynağıdır.

Kablo televizyon, birbirinden çok farklı yerlerdeki işaret alımını düzeltmeye bir yardım olarak başlamıştır. İşaret, yayın vericisinden uzak yerlerde yada dağlar tarafından engellenen bir vadi de zayıftır. Büyük kentlerde, verici yakın olabilir ancak, uzun binalar birkaç yönden gelen yansımalara neden olurlar. Kablo televizyon, bu iki farklı durum için sorunu çözümlenmiştir. Üstünlükleri nedeniyle kablo televizyon, kırsal alanlarda ve bazı kentlerdeki konutların % 50'sinin gereksinimini karşılayacak bir biçimde gelişmiştir. Üstünlüğüne ek olarak kablo televizyon, ticari yayın programlarından başka yeni hizmetlere ve abonelere, iyi işaret sağlamak için daha fazla kanal olanağı verir (ÇİZELGE 2). Tipik bir kablo televizyon sisteminde, 12'lik 2 grup olarak genellikle 24 kanal vardır. Bir aboneye olan maliyeti, düzen ücreti olarak 10-25 dolar ve her alıcı için aylık ücret 4-6 dolardır.

Kablo ile televizyon yayın yöntemleri, daha küçük bir alanda ancak önemli olan diğer birkaç uygulamaya olanak sağlar. Örneğin, bir otel, motel yada apartmanda bir ortak anten, binadaki tüm alıcılara işaret sağlayabilir. Bu sisteme, ortak anten düzeni denir.

ÇİZELGE 2: Kablo Televizyon için Program Kaynakları

<u>Türü</u>	<u>Kaynak</u>
—Ticari programlar	—Hava dışında yayın kanallarından
—Bölgesel toplum programları	—Bölgesel Kablo TV stüdyosu
—Eğitim Televizyonu	—Okullardan doğrudan hatlar
—Bölgesel spor olayları	—Yer değiştirebilir mikrodalga aletleriyle uzaktan çekim
—Sürekli zaman ve hava durumu	—Bölgesel Kablo TV stüdyosu
—Sürekli, varolan malların pazar fiyatlarını söyleme	—Bölgesel Kablo TV stüdyosu
—Özel olaylar(x), tiyatro ve spor olayları	—Bölgesel Kablo TV stüdyosu ya da tiyatrodan doğrudan hat

(x) Aboneden fazla ücret istenebilir.

5— KAPALI DEVRE TELEVİZYON (CCTV)

Bu sistemde kameradan gelen görüntü işareti, resmin, resim tüpü ekranında yeniden oluşturulacağı uzak yerlerdeki monitörlere doğrudan kablo ile bağlanır. Bir televizyon monitörü, ayarlama için rf ve IF (5) devreleri olmayan bir alıcıdır. Monitör için, tepeden tepeye 1V kadar olan bir görüntü işareti gereklidir. Kapalı devre televizyonun eğitimde, endüstride, tıpta ve evde birçok kullanım olanakları vardır. Bunlardan birkaçı şöyle sıralanabilir.

Eğitim: Birçok sınıf için bir öğretmen, deneylerin yakın çekimleri.

İş : İşgören eğitimi, müşteri ve satıcıların gözlemi.

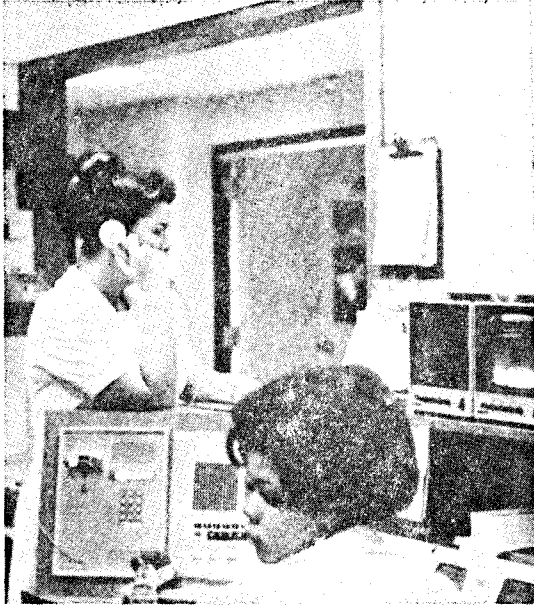
Tıp : Öğrencilere ameliyatlarm izletilmesi, yataktaki hastaların izlenmesi. (ŞEKİL 7)

(5) Ç.N. IF: Intermediate Frequency: Ara Frekans

Trafik Denetimi: Tünel yada köprülerin her iki ucunun gözlemi, demiryollarındaki yük trafiğinin denetimi.

Ev : Kapı monitörü, çocuk bakıcı, yataktaki hastanın gözlemi.

Gözetim: Mağazalar, bankalar, trafik denetimi, suç denetimi.

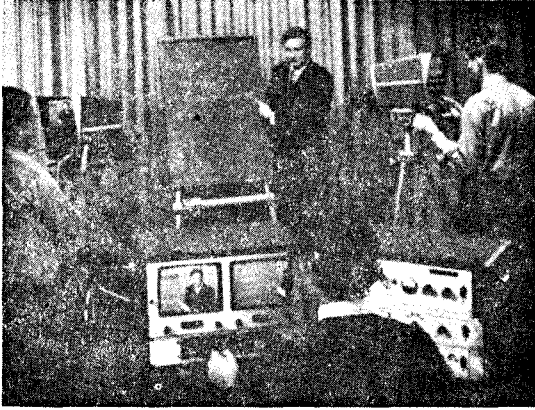


ŞEKİL 7: Hastaları gözlemek için bir hastanedeki kapalı devre televizyon sistemi (Columbia-Presbyterim) Medical Center).

Görüntü işareti iletilmediğinden, kapalı devre televizyon aygıtlarının televizyon yayın standartlarını izlemesi de gerekmez. ŞEKİL 8'de gösterildiği gibi kameralar çok basittir. Kapalı devre televizyon aygıtları siyah-beyaz ve renkli kullanıma elverişlidir. Kamera mercekleri, genellikle 16 mm film kameralarının benzeridir. Bazı uygulamalarda, daha sonra yeniden oynatmak için, kapalı devre televizyon programları ya 16 mm filme yada banda kaydedilir. Ayrıca, program gösterimi ŞEKİL 9'da gösterilen projeksiyon aygıtı (6) ile de yapılabilir.

(6) Ç.N. Televizyon resmini sinema filmi gibi büyük bir ekranda gösteren aygıt

SİNEMA TELEVİZYONU: Özel programlar, seyirciler için yayınlanmayan önemli spor olaylarının gösterildiği bir tiyatrodaki ışıklı gösterim yoluyla büyük bir ekranda izlettirilebilir. Tiyatro, gösteriyi seyretmek için bir ücret ödemeyi gerektirir. Görüntü işareti genellikle, kapalı devre televizyon uygulamasındaki gibi koaksiyal kablo ile sağlanır. Renk için, herbiri kırmızı, yeşil ve mavi için gerekli üç resim tüpü kullanılır. Daha sonra bu üç renkli resimler ekran üzerinde birleştirilir.

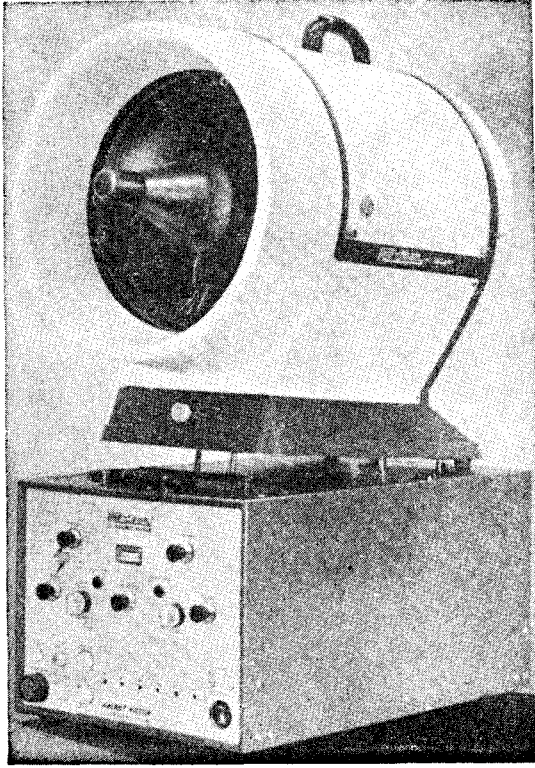


ŞEKİL 8: Kapalı Devre Televizyonun eğitimdeki uygulaması.

Resim tüpü yüzeyi üzerindeki ışıklı görüntü gösterimi için, en büyük parlaklık elde etmedeki yeterliliği nedeniyle, genellikle Schmidt yansıtıcı sistemi yeğlenir. Bu yöntemde, görüntü yansıtıcı yada büyütme için bir küresel ayna kullanılan Schmidt astronomik kameralarından esinlenilmiştir. Resim tüpünün anodundaki 80 kV'luk (7) gerilim sayesinde, 80 ft'lik bir gösterim uzaklığında 20X15 ft'lik bir resim için yeterli ışık vardır. Aynı televizyon gösterimi yöntemi, bir 4X3 ft'lik ekranla evde kullanılabilir.

ÜCRETLİ TELEVİZYON: Özel program için bir ücret alma fikri, ücretli televizyon, gişeli televizyon yada aboneli televizyon denilen olguya neden olmuştur. Sinema televizyonunun yanı sıra, bu hizmet biçimi de bazı bölgelerdeki evlere ve denemek için otellere verilir. Filmler, birinci vizyon filmlerini, spor olaylarını ve kül-

(7) Ç.N. 80 kV = 80000 Volt (kV = 10^3 Volt)



ŞEKİL 9: 9X'ız 1'e kadar televizyon resimleri için bir projeksiyon aygıtı. Aygıtın taban 13.5 inch genişliğindedir (Kalart Victor Corporation)

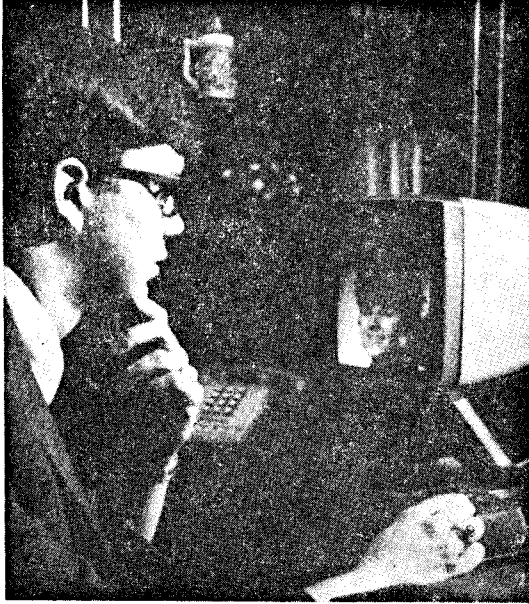
türel programları içerir. İşaret dağıtımı kablo ile yada belirli bir kanaldan açık yayın ile yapılabilir. Alıcıda, alıcının resmi oluşturmaya ve program için uygulanan ücreti yazmasına olanak sağlayan bir özel kod çözücü yada düzene sokucu kullanılır.

6— RESİMLİ TELEFON

Bu sistem telefon hizmetine televizyonu ekler, böylece birbirimizi duyabildiğimiz gibi görebiliriz de. ŞEKİL 10'da gösterildiği gibi, bir resimli telefon düzeni, bir 12 düğmeli telefon ile bir CRT (8)

(8) Ç.N. CRT : Cathode Ray Tube, Katot Işınlı Tüp

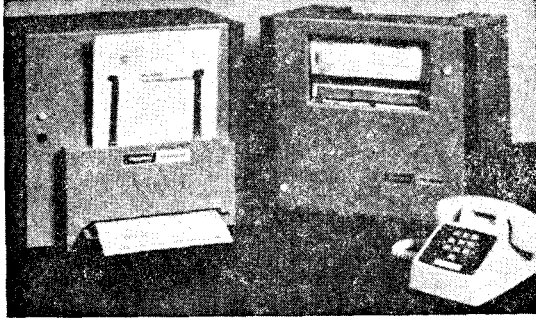
göstericisi ve resim için küçük bir kamera içerir. Resmin, her çerçe ve için 250 satırı, her saniye için 30 çerçevesi ve 1 MHz'te sınırlı görüntü frekansları vardır. Bununla birlikte daha iyi bir resim için, daha çok taranmış satır ve daha geniş görüntü frekansı band- genişliği kullanılabilir. Resimli telefon hizmeti, çizimlerin, fotoğ- rafların ve aygıtların hareketsiz resimlerini göstermek için de ya- rarlıdır.



ŞEKİL 10: Resimli Telefon Düzeni (Bell Telephone Laboratories).

7— TELSİZ İLE RESİM GÖNDERME (FACSIMILE)

Bu uygulama, genellikle hareketsiz bir resim biçimindeki gö- rüntü bilgisinin, telefon hatları üzerindeki elektronik iletimidir. Facsimile, yavaş taramalı televizyon olarak da adlandırılır. Sahne- de hareket olmadığından, bağlı olarak, facsimile için tarama da ya- vaş olabilir. Tipik bir oran dakikada 360 taranan satırdır. Önemli bir kullanım örneği, ABD Posta İdaresince New York ile Washing- ton arasında kullanılan facsimile posta hizmetidir. Bir facsimile düzeni ŞEKİL 11'de gösterilmiştir.



ŞEKİL 11: Telefon hatları üzerinden belgelerin kopyalarını göndermek için bir Facsimile Aygıtı (Telautogarp Corporation).

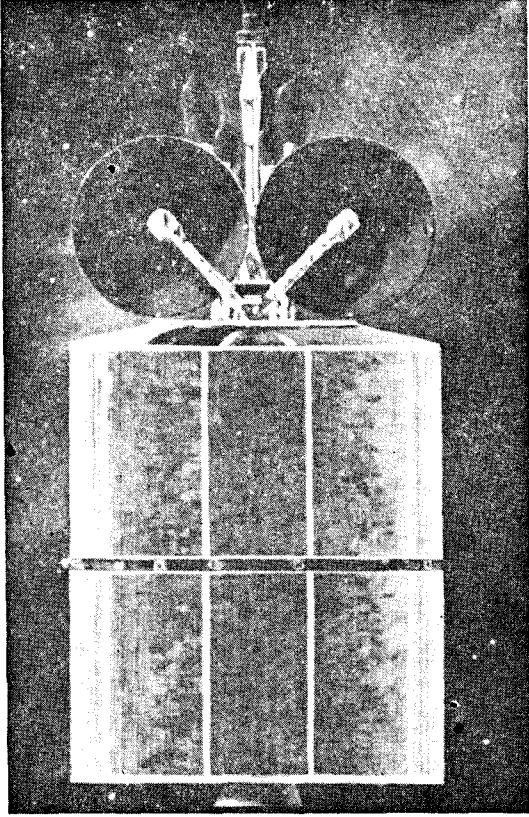
8— EVRENSSEL TELEVİZYON İÇİN UYDULAR

VHF ve UHF bandlarındaki iletim ufuk çizgisiyle, görüş uzaklığı ile sınırlıdır. Bu nedenle, çok büyük uzaklıkları aşması istenen televizyon yayını için dünya çevresinde dönen uydu istasyonları gereklidir. Bir uydu yörüngesi dünyanın yüzlerce, binlerce mil üstündedir. Evrensel iletişim için uydular, şu an televizyon ve telefon hizmetlerinin bir parçası olarak oluşturulmakta ve Birleşik Devletlerde 82 ulustan oluşan Uluslararası Uyduyla İletişim Konsorjumu (Intelsat) ile işbirliği içinde, Uyduyla İletişim Anonim Şirketi (COMSAT) tarafından işletilmektedir. Atlantik, Pasifik ve Hindistan Okyanuslarının üzerinde dünya etrafındaki 40 yer istasyonu arasında düzenleyici istasyon olarak görev yapan uydular bulunmaktadır. Telstar, 1962 yılında televizyon için kullanılan ilk uydudur.

Uydular konusunda daha sonraki bir adım, her ülkedeki dahili sistemdir. Kanada'da Anik 1 ve Anik 2, Alaska dahil Kanada'nın doğu ve batı sahilleri ile Birleşik Devletler arasında iletişimi sağlayan ilk dahili uydulardır. Birleşik devletlerde televizyon hizmeti, ülkenin bir ucundan diğer ucuna alıcılara doğrudan yayın için standart 6 MHz'lik kanallar kullanılarak uydular üzerinden yapılmaktadır.

ŞEKİL 12'deki Intelsat IV uydusu, ya iki kanallı 5000 telefon devresi yada 12 eşzamanlı renkli televizyon yayını sağlayan, ulus-

lararası iletişim için bir düzenleyici istasyondur. İletim frekansları, yer istasyonundan uyduya doğru 6000 MHz ve uydudan yer istasyonuna doğru ise 4000 MHz'dir.



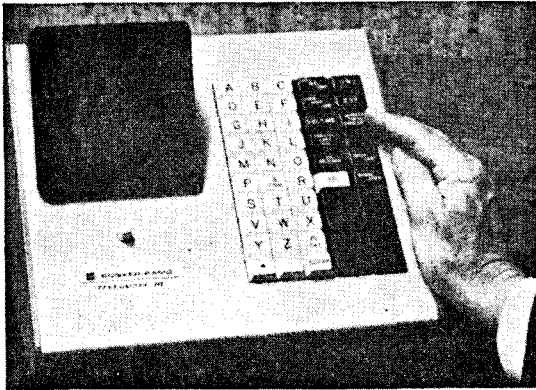
ŞEKİL 12: Uluslararası iletişim için Intelsat IV uydusu (Hughes Aircraft Company).

Yer istasyonu, ticari televizyon kanallarındaki iletim için, uydü işaretini bölgesel standartlara çevirir. Avrupa ve Birleşik Devletlerdeki farklı televizyon standartları nedeniyle, yer istasyonundaki bir çevirici görüntü işaretini istenen biçime dönüştürür. Tarama standartları Birleşik Devletler, Kanada, Güney Amerika ve Japonya'da her çerçeve için 525 satır ve saniyede 30 çerçevedir. Ancak Avrupa ülkelerinin çoğu her çerçeve için 625 satır ve saniyede

25 çerçeve kullanır(9). Ayrıca renkle sistemimiz, National Television Systems Committee (NTSC) yöntemidir. Avrupa'da renkli televizyon için genellikle Phase Alternate Line (PAL) Sistemi kullanılır(10). Yer istasyonundaki çevirici, tarama standartlarını PAL'dan NTSC'ye yada NTSC'den PAL'a dönüştürebilir. Televizyon standartlarına ilişkin geniş bilgi EK III'te verilmiştir.

9— CRT SAYISAL GÖSTERİM

Televizyonda resmi yeniden oluşturmak için kullanılan katot ışıklı tüp, aslında birçok görüntüsel bilgi için kullanılabilen bir elektronik göstericidir. ŞEKİL 13'te, ekonomik alanda stok fiyatlarının söylenmesinde kullanılan bir sayısal gösterici örneği yer almaktadır. Sayısal bir gösterici olmasına karşın, resim tüpünün hala görüntü işareti, tarama ve eşzamanlamaya gereksinimi vardır. Görüntü işareti harf yada sayıları aydınlatmak için elektron demetinin yoğunluğunu değiştirir. Eşzamanlama işareti, önceden saptanmış bir modele göre her sayı yada harfin biçimini belirlemek için taramayı düzenler.



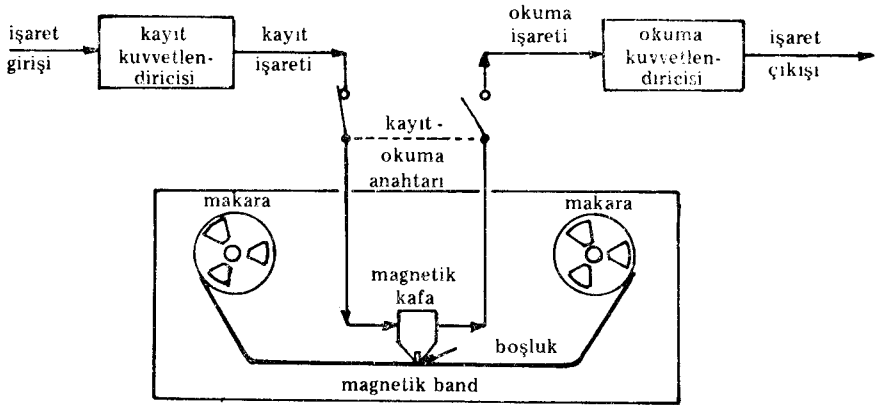
ŞEKİL 13: Varolan malların piyasa fiyatlarını söyleme servisi için CRT Sayısal Gösterici (Bunker-Ramo).

(9) Ç.N. Ülkemizde de 625 satır/çerçeve ve 25 çerçeve /sn.

(10) Ç.N. Daha önce de sözünü ettiğim gibi, ülkemizde de ilerde bu sistem kullanılacaktır. NTSC: Ulusal Televizyon Sistemleri Komitesi PAL: Faz Değişimli Satır

10— GÖRÜNTÜ KAYDI

Görüntü işareti, sesin yeniden oluşumu için ses işaretinin banda kaydına benzer biçimde, resmi yeniden oluşturmak için magnetik band üzerinde kaydedilebilir. Bir magnetik band kaydedici ŞEKİL 14'te gösterilmiştir. Band, bir plastik taban üzerine kaplanmış çok ince magnetik demir oksit tanecikleri içerir. Taşıma mekanizması kayıt ve okuma kafalarının önünden geçen bandı çeker. İnce tellerden oluşan sargıya sahip kafa sürekli döndüğünden, kafanın magnetik alanı magnetik banda tepki gösterir. Kayıt konumunda işaret akımı, işarettaki benzer değişimlerle bandı magnetize eder. Okuma konumunda, hareket eden magnetik band kafada işaret akımı oluşturur. Kayıt-okuma anahtarı cihazın kayıta mı okumada mı olduğunu belirler. ŞEKİL 14'te iki makaralı bir kaydedici gösterilmesine karşın, aynı işlevler bandların içlerine yerleştirildiği kaset (cassette) yada kartuş (cartridge) larla da sağlanabilir.



ŞEKİL 14: İki Makaralı Bir Band Kaydedicinin Temel İşlevleri. Band bir kaset yada kartuş içinde de olabilir.

Görüntü kaydında sorun, en yüksekte en alçağa kadar işaret frekanslarının arasındaki orandır. 20 Hz'den 20000 Hz'e kadar olan ses işaretiyle karşılaştırıldığında, görüntü frekanslarının dağılımı yaklaşık olarak 30 Hz'den 4 MHz'e(11) kadardır. Yüksek frekans

(11) Ç.N. 4 MHz= 4000000 Hz (1 MHz= 10⁶ Hz dir).

cevabı(12), kafadaki yarığın ölçüsü ve bandın hızı ile sınırlıdır.

850.10^{-9} cm(13) genişliğindeki magnetik olmayan yarık, genellikle camla benzer yapıda olan silikon di oksittir.

Band hızında etkin bir artış sağlamak için dönen kafalar kullanılabilir. Göreli bir kafa-band hızı yazma hızıdır. Diğer bir teknik ise, kafanın bandın genişliğine, çapraz olarak kayıt yaptığı helezoni taramadır. Sonuç olarak, görüntü frekansı bandgenişliği taşınabilir kaydediciler için 2.5 MHz'e kadar indirilir.

Tüm koşullarda, görüntü yaklaşık 5 MHz'lik bir taşıyıcı üzerine bir FM işareti olarak kaydedilir. FM kaydın ana nedeni, okuma konumunda yanlış kafa izlerinin neden olduğu genlik bozul-

1

masını azaltma amacıdır. Band hızı genellikle 7 --- in/s 'dir(14).

2

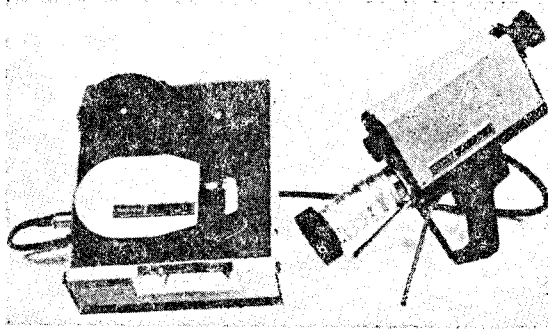
Hemen hemen tüm televizyon stüdyo programları banda kaydedilir, ancak resim kalitesi öyle iyidir ki pratik olarak canlı bir program ile aynı kaliteye sahiptirler. Profesyonel görüntü band kaydedicileri genellikle, gerek siyah-beyaz gerekse renkli için 1 inch'lik band üzerinde, 4 MHz'lik görüntü band genişliği ile dönen kafalar kullanır. Bununla birlikte, 1/2 inch'lik band kullanan daha küçük ve daha ucuz görüntü band kaydedicileri, kapalı devre televizyon için ya da evde kullanım amacıyla yapılırlar. Bu cihazlar, programları siyah-beyaz ya da renkli olarak bir televizyon monitöründe (15) ya da bir alıcıda kaydedebilir ve okuyabilirler. Ek olarak, küçük taşınabilir kameralar kaydedicisi ile birlikte tüm bir televizyon sistemi için kullanılırdılar (ŞEKİL 15). Bu taşınabilir sistemler, yayın stüdyosundan uzak yerlerde televizyon programlarının banda kaydı için de kullanılırlar. ŞEKİL 15'te iki makaralı bir kaydedici gösterilmiştir ancak, görüntü kasetleri de kullanılırlar.

(12) Ç.N. Yüksek frekanslarda kalite anlamına gelir

(13) Ç.N. 1 cm'nin milyarda 850'si

(14) Ç.N. 1 inch= 2.54 cm dir.

(15) Ç.N. Monitör: Ayarlama için rf ve IF devreleri olmayan bir televizyon alıcısıdır (Bak: Kapalı Devre Televizyon)



ŞEKİL 15: 15 inch uzunluğunda el tutacaklı kamerası ile bir görüntü kayıt aygıtı (Sony Corporation of America).

Görüntünün banda kaydına ek olarak (VTR) (16), okuma birimleri görüntü disk kaydını da kullanırlar (VDR) (17). Diskler, plak kaydına benzerler ancak görüntü işareti için daha büyük bir frekans cevabına gerek vardır. Bir örnek olarak, 1500 dev/dk'lık bir hızla dönen 8 inch'lik bir disk 10 dakikalık bir okuma zamanına sahiptir. Ya bir mekanik pikap iğnesi kullanılır ya da disk bir laser ışın demeti ile taranır. Görüntü diskleri magnetik bantlardan çok daha ekonomiktir. Ancak, görüntü bantlarının hem kayıt hemde okuma için kullanılmasına karşın diskler, genellikle yalnızca okuma için kullanılırlar.

11— TELEVİZYON YAYINCILIĞININ GELİŞİMİ

Başlangıç, Ulusal İletişim Kurulu (FCC)'nin ticari televizyon için şu an kullanılan 2-13 arasındaki VHF kanallarını televizyona ayırdığı 1945 yılından alınabilir. Aslında, 44-50 MHz arasındaki kanal 1'de ayrılmıştı, ancak bu frekanslar; 1948 yılında karışma sorunları yüzünden yer değiştiren radyo servislerine ayrıldı.

İlk bilinen televizyon alıcısı, RCA Model 630TS, 1946 yılında satışa çıkarıldı. Bu, 10 inch'lik yuvarlak ekranıyla 30 lambalı bir alıcıydı. İlk kez kullanılan bu alıcıdaki iki önemli televizyon devresi şunlardı:

-
- (16) Ç.N. VTR: Video Tape Recording (Görüntü Band Kaydı), VCR: Video Cassette Recording (Görüntü Kaset Kaydı)
(17) Ç.N. VDR: Video Disk Recording (Görüntü Disk Kaydı)

1-- Geridönüş Yüksek Gerilimini Sağlama (18): Bu devre resim tüpüne, yatay geridönüş sırasında akımdaki değişimlerden, parlaklık için gereksinim duyulan anot gerilimini üretir. Yatay tarama devreleri çalışmadığı sürece, resim tüpü için herhangi bir yüksek gerilim ve ekranda da herhangi bir ışık olmaz.

2— Yatay Otomatik Frekans Kontrolü: Bu devre yatay taramayı düzeltir. Yatay otomatik frekans kontrolünde, eğer resmin eşzamanlaması bozuksa, resimde köşegen kırılmalar oluşur.

Bu devreler, tüp ya da transistör kullanan siyah-beyaz ya da renkli tüm televizyon alıcılarında hala kullanılmaktadır.

1947 yılında General Electric'ten R.B. Dome, televizyon alıcıları için arataşyıcı ses yöntemi önerdi. Bu sistemde alıcıdaki ses işareti, rf-resim ve ses taşıyıcı frekansları arasındaki 4.5 MHz'lik fark frekansı olarak oluşturulur. Üstünlüğü, özellikle UHF bandlarında ses işaretinin daha kolay ayarlanmasına kadar uzanır. Şu an tüm televizyon alıcıları, hem resim hemde ses işaretleri için ortak bir IF kuvvetlendiricisi ile arataşyıcı ses kullanmaktadırlar. Sonuç olarak, eğer resim IF kuvvetlendiricisi çalışmıyorsa, alıcıda resim ve ses oluşmaz.

Renkli televizyon yayıncılığı mekanik problemlerin, birbirine uymayan tarama standartlarının ve aşırı band genişliğinin sorunlarını yaşamış olan daha önceki sistemlere dayanarak gelişmiştir. Deneysel sistemler 1949 yılında, Columbia Yayın Sistemi (CBS) ve Amerika Radyo Anonim Şirketi (RCA) tarafından Ulusal İletişim Kuruluna (FCC) gösterilmiştir. CBS, bir siyah-beyaz resim tüpünün önünde dönen renkli bir tekerlek kullanmıştır. Renk bilgisi, 6 MHz'lik bir yayın kanalı için siyah-beyaz standartlardan farklı tarama frekanslarına gereksinim duyan bir ardışık biçimler olarak üretilmişti. RCA'nın yöntemi ise tümüyle elektrondüydü ve siyah-beyaz yayıncılığa uygundu. FCC, kusursuz renk yeniden oluşturma özelliği nedeniyle ticari yayıncılık için CBS Renkli Sistemini onayladı. Bununla birlikte bu onay, Ulusal Televizyon Sistemleri Komitesi (NTSC) tarafından geliştirilen renkli sistem lehine hemen geri alındı. Elektronik Endüstrileri Kurumu'nun (EIA) bir

(18) Ç.N. Televizyon ekranındaki resmi oluşturan elektron demeti ekranın solundan sağına doğru gittiğinde (tarama), geri dönmesi için gerekli yüksek gerilim

parçası olarak bu komite, siyah-beyaz televizyon için kullanılan standartları da geliştirdi. 1953 yılında FCC tarafından kabul edilen NTSC Sistemi, şu an tüm ticari renkli televizyonlar için Birleşik Devletlerde ve Kuzey ve Güney Amerika ülkelerinin çoğunda kullanılan bir yöntemdir. 3.58 MHz'lik renk işaretiyle birlikte NTSC Sistemine ilişkin tüm bilgiler, Renkli Televizyon başlığı altında Bölüm 8'de verilmektedir.

1952 yılında, 14-83 arasındaki UHF kanalları daha fazla televizyon yayın istasyonu sağlamak için FCC tarafından ayrıldı. Bu kanallardan bazıları ise okullarca kullanılan eğitim televizyonu için ayrılmıştır.

Evrensel televizyon yayınları, 1962 yılında dünya çevresinde dönen uyduların kullanımı ile mümkün olmuştur. Amerikan Telefon ve Telgraf Şirketinin Telstar projesi bir başlangıçtı. Şu an evrensel iletişim için, Birleşik Devletlerde COMSAT (19) ve uluslararası olarak Intelsat (20) tarafından yönetilen birçok uydu vardır.

1964 yılında çıkan bir ulusal yasayla, eyaletler arasındaki ticarette gönderilen tüm televizyon alıcılarının hem VHF hemde UHF kanalları için rf-tunerlere sahip olmaları zorunluğu getirildi. 1972 yılında, UHF'te kanal ayarlamamanın VHF'teki ayarlama kadar doğru olması zorunluğu bir gereksinme olarak ortaya çıktı. Bu yasalar, UHF televizyon yayın kanallarının kullanımını arttırmak için çıkarılmıştır. VHF tunerdeki kanal 1'in konumu, şu an UHF tunerde anahtarlama için kullanılmaktadır.

-
- (19) Ç.N. COMSAT : Communications Satellite Corporation : Uydıyla İletişim Anonim Şirketi
- (20) Ç.N. Intelsat : International Telecommunications Satellite Consortium : Uluslararası Uyduyla İletişim Konsorsyumu

EK I : FCC'nin (Federal Communications Commission) 30 kHz-300000 MHz'ler Arasındaki Frekans Tahsisi

BAND	TAHSİS	AÇIKLAMA
30-535 kHz	Hava ve deniz trafiğini içerir	500 kHz uluslararası tehlike frekansıdır
535-1605 kHz	Standart radyo yayın bandı	Genlik Modülasyonlu yayın
1605 kHz- 30 MHz	Amatör radyo ve uluslararası kısa dalga yayını içerir	Amatör bandlar: 3.5-4 MHz ve 28.29-7 MHz
30-50 MHz	Hükümet ve hükümet dışı, sabit ve yer değiştiren istasyonlar	Polis, yangın, otoyol, demiryolu servisi ve ormancılığı içerir
50-54 MHz	Amatör radyo	6 m bandı
54-72 MHz	2-4 arasındaki televizyon yayın kanalları	Sabit ve yer değiştiren servisler de dahil
72-76 MHz	Hükümet ve hükümet dışı servisler	75 MHz'de havacılığa ilişkin işaret kulesi
76-88 MHz	Televizyon yayın kanalları 5 ve 6	Sabit ve yer değiştiren servisler de dahil
88-108 MHz	FM yayını	Facsimile yayın için de elverişli; 88-92 MHz arası eğitim için FM yayını
108-122 MHz	Hava trafiği	Yer bulucular, radyo sınırı ve hava trafik kontrolü
122-174 MHz	Hükümet ve hükümet dışı, sabit ve yer değiştiren, amatör	144-148 MHz amatör bandı
174-216 MHz	7-13 arasındaki televizyon kanalları	Sabit ve yer değiştiren servisler de dahil
216-470 MHz	Amatör, hükümet ve hükümet dışı, sabit ve yer değiştiren, hava trafiği	Radyo yükseklik ölçer, süzülme yolu ve meteorolojik aygıtlar, 225-400 MHz sivil havacılık
470-890 MHz	Televizyon yayını	14-83 arasındaki UHF televizyon kanalları, 70-83 arası kanallardaki çevirici istasyonlar
890-3000 MHz	Radyo, hava trafiği, amatör, stüdyo verici düzenleyicisi, hükümet ve hükümet dışı, sabit ve yer değiştiren	1300-1600 MHz radar bandları, 2500-2690 MHz eğitim televizyonu, 2450 MHz'de mikrodalga ocakları
3000-30000 MHz	Hükümet ve hükümet dışı, sabit ve yer değiştiren, amatör, radyo hava trafiği	Süper yüksek frekanslar(SHF), radyo düzenleyicileri, Intelsat uyduları
30000-300000 MHz	Deneyisel, hükümet, amatör	Aşırı yüksek frekanslar (EHF)

EK II:

RADYO FREKANS BANDLARI

Radyo frekans grupları ve dalga boyları aşağıdaki gibidir.

VLF = Very low frequencies, çok alçak frekanslar: 3 kHz-30 kHz arası. Dalga boyu: 100 km-10 km.

LF = Low frequencies, alçak frekanslar: 30 kHz-300 kHz arası. Dalga boyu: 10 km-1 km.

- MF = Medium frequencies, orta frekanslar: 0.3 MHz-3 MHz arası. Dalga boyu: 1 km-100 m.
- HF = High frequencies, yüksek frekanslar: 3 MHz-30 MHz arası. Dalga boyu: 100 m-10 m.
- VHF = Very high frequencies, çok yüksek frekanslar: 30 MHz-300 MHz arası. Dalga boyu: 10 m-1 m.
- UHF = Ultra high frequencies, çok çok yüksek frekanslar: 300 MHz-3000 MHz arası. Dalga boyu: 1000 mm-100 mm.
- SHF = Super high frequencies, süper yüksek frekanslar: 3 GHz-30 GHz arası. Dalga boyu: 100 mm-10 mm.
- EHF = Extra-high frequencies, aşırı yüksek frekanslar: 30 GHz-300 GHz arası. Dalga boyu: 100 mm-1 mm.

Dalga boyunun yüksek frekanslarda daha kısa olduğu dikkati çekmektedir. Ayrıca, 1 gigahertz (GHz)1 = 1000 MHz'dir.

Mikrodalgalar, 1 m'den 1 mm'ye (300 GHz) kadar inen dalga boylarına sahiptir. Işık ışınları tayfı, 1 mm'den 10 um'ye2 kadar dalga uzunluklarına sahip kızılaltı ışınımıyla, 300 GHz ve daha yukarılarında başlar.

RADYO SERVİSLERİ ve TELEVİZYON KARIŞIMI

Televizyon alıcılarında karışıma neden olabilen başlıca hizmetler aşağıda sıralanmıştır. Karışım genellikle, uygun bir frekansta ya da görüntü frekansındadır.

AMATÖR RADYO: Bu bandlar 1.8-2, 3.5-4, 7-7.3, 14-14.25, 21-21.45, 28-29.7, 50-54, 144-148, 220-225, 420-450 MHz arasındadır.

ENDÜSTRİYEL, BİLİMSEL ve TIBBİ: 13.56 MHz'deki diyatermi aygıtlarıyla bu band, 13.36-14 MHz arasındadır. Eski frekanslar, 27.12 MHz ve 40.66-40.70 MHz arasındaydı.

SİVİL RADYO: Bu bandlar 26-48-28 MHz arasını, 23 kanallı D Sınıfını, 220-225 MHz arasını, E Sınıfını, 450-470 MHz arasını, 16 kanallı A Sınıfın içerir.

FM YAYIN: Bu band, 0.2 MHz'lik aralıklara bölünmüş 100 kanalla 88-108 MHz arasındadır.

KAMU GÜVENLİĞİ (Polis, Yangın, ... gibi): Bu frekanslar 33, 37, 39, 42, 44, 154, 156 ve 158 MHz civarındadır.

EK III : DÜNYA ÜZERİNDEKİ BAŞLICA TELEVİZYON SİSTEMLERİ

	Kuzey ve Güney Ame- rika, Birleşik Devletler, Kanada, Meksika ve Japonya	Batı Avrupa, Almanya, İtalya ve İspanya	İngiltere 1	Fransa 2	SSCB
Çerçevdeki satır sayısı	525	625	625	625	625
Saniyedeki çerçeve sayısı	30	25	25	25	25
Alan ³ frekansı (Hz)	60	50	50	50	50
Satır frekansı (Hz)	15750	15625	15625	15625	15625
Görüntü bandgenişliği (MHz)	4.2	5 yada 6	5.5	6	6
Kanal genişliği (MHz)	6	7 yada 8	8	8	8
Görüntü modülasyon türü	negatif	negatif	negatif	pozitif	negatif
Ses işareti	FM	FM	FM	AM	FM
Renkli sistem türü	NTSC	PAL	PAL	SECAM	SECAM
Renk alttaşıyıcı (MHz)	3.58	4.43	4.43	4.43	4.43

1 İngiltere, 5 MHz'lik kanalda 405 satırlı sistemde kullanır.

2 Fransa, 14 MHz'lik kanalda 819 satırlı sistemde kullanır.

3 Ç.N. 1 Çerçeve= 2 Alan'dır.

TELEVİZYON SÖYLEMİ: DÜZGELEME VE DÜZGE AÇIMLAMA(*)

Stuart Hall

Çeviren:
Ass. Seçil BÜKER

Televizyonda üretim etkinlik ve yapılarının “amaç”ı iletinin üretimidir. İleti söylemin (discourse) dizimsel (syntagmatic) zincirinde, öbür iletişim biçimlerinde ya da dilde olduğu gibi düzgelelerin işlemiyle (operation) özgül bir tür olarak düzenlenmiş gösterge ya da göstergeler taşıyıcısıdır. Üretimin yapı ve aygıtı, belli bir anda, “dil”in kurallarıyla oluşturulmuş simgesel bir araç (vehicle) biçimindeki ürünü ortaya çıkarır. “Ürün”ün dolaşımı bu “görüngüsel biçim”de (phenomenal form) gerçekleşir. Kuşkusuz bu simgesel aracın yayımlanması video-tape, film, gönderici ve alıcı aygıtları gibi özdeksel (material) destekleri gerektirir. Ama “ürün” simgesel biçimiyle alımlanır (reception) ve bu biçimiyle değişik izleyici katmanlarına ulaşır. İletinin toplumsal yapılar aktarılması bir kez gerçekleştikten sonra, iletişim çevriminin (circuit) bütünlenmesi için, bu olgu yinelenmelidir. Böylece araştırmayı hiçbir biçimde “içerik çözümlemesinin sonuçlarıyla” sınırla-

(*) «The Television Discourse: Encoding and Decoding.» *Education and Culture*, (25) (Summer 1974) :8-14.

mayı istemeksizin iletinin simgesel biçiminin iletişimsel değiş-tokuşta ayrıcalıklı bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. İletişim sürecinin tümüyle ilişkili olarak düşünöldüklerinde “görece özerk” olsalar da “düzgeleme” (encoding) ve “açımlama” (decoding) anları **belirli** anlardır. Tarihsel olay işlenmemiş biçimiyle televizyonda yayımlanamaz. Ancak televizyon dilinin görsel-işitsel biçimleriyle gösterilebilir. Tarihsel olay dil göstergesi biçimine girdiği anda, dilin tüm karmaşık biçimsel “kural”larının konusu olur. Aykırı-kanısal (paradoxically) olarak ele alırsak olay **iletişimsel olay** biçimine girmeden önce “öykü” biçimine girmek zorundadır. Kuşkusuz “düzgeleme” anında dilin biçimsel alt kuralları, gösterilen tarihsel olayın varlığını ya da olayın tarihsel sonuçlarını ikinci kerteye indirgemeksizin, başattır. Kaynakla alıcı arasındaki yolda “ileti biçimi” olayın ortaya çıkması için gerekli olan biçimdir. Bunun için “ileti biçimi”nde ya da anlam boyutunda (ya da ileti değiş-tokuşunda tutulan yolda) kalma ve bunların dışına çıkma, yalınlık ya da kolaylık adına benimseyebileceğimiz ya da görmezlikten gelebileceğimiz rastlantısal bir an değildir. “İleti biçimi” belirli bir an olsa da, başka bir düzeyde, iletişim dizgesinin salt yüzeysel devinimlerini içerir; çözümlemenin bir başka aşamasında, yalnız bir bölümü olduğu iletişimin temel bağlantıları ile bütünleşmek zorundadır.

Bu genel bakıştan iletişimsel değiş-tokuşu kabaca şöyle niteleyebiliriz: Yayım örgütlerinden kurumsal yapılarıyla, üretim ağılarıyla, düzenli iş rutinleri ve teknik altyapılarıyla program üretmeleri beklenir. Burada üretim iletiyi göstermektedir. Televizyon iletisinin üretimi ile alınılması özdeş olmasalar da bağlı olgulardır: İletişim sürecinin oluşturduğu bütünde ayrımlaşmış anlardır.

Televizyon programının dize çekiçle vurma benzeri davranışsal bir olgu olmadığını bilsek de, araştırmacıların, iletişime göre daha alt düzeyde olan davranışçılığın şu ya da bu yoluna girmekten, iletişim sürecini kavramlaştırmaları olanaksız görünüyor. Televizyonda şiddet gösteriminin, Gerbner’in belirttiği gibi “şiddetin kendisi değil, şiddet üzerine ileti” olduğunun şimdide dek kesinlikle saptanmış olması gerekirdi.

Örneğin, Hollywood’un ikinci sınıf kovboy filmlerinin ilk örneklerine benzetilerek gerçekleştirilen (şimdi daha çok çocukların izlediği), çok keskin iyi/kötü ayrımlı Mani dinine özgü evre-

niyle, kahraman ile kötü adamın çok açık toplumsal ve ahlaki gösterimiyle, anlatı çizgi ve gelişmesinin açıklığıyla, ikonografik özellikleriyle, silahla adam öldürmenin, kovalamanın, güç gösterisinin, sokak ya da bar düellosunun, vb., arasına yerleştirilmiş doruk noktasiyla basit yapılı ilk TV kovboy filmlerini anımsayalım. Uzun bir süre hem İngiliz hem Amerikan televizyonunda, bu biçim, eğlence filmleri türünde üstünlüğünü korudu. Bu tür program ve filmler çok yüksek oranda şiddet olayları, ölümler, yaralanmalar, vb., içerdi. Çeteler, kızılderililer geceleyin ölümlerine gittiler. Araştırmacıların -bu arada Himmelweit'in- öne sürdüklerine göre bu ikinci sınıf TV kovboy filmlerinin yapısı öylesine keskinleşti, eylemi öylesine kalıplaştı ve "stilize" oldu ki çocukların çoğu (oğlanlar kızlardan önce olmak üzere, bu da başlı başına ilginç bir bulgu) "kovboy-kızılderili" oyununu hemen tanıyıp filmi "oyun" gibi "okuma"yı öğrendiler. Bu noktadan kalkılarak bu denli açık yapılı kovboy filmlerinin şiddet davranışına ya da başka tür saldırgan davranışlara öykünmeyi uyarmasının, "stilize" edilmemesine karşın yüksek oranda şiddet öğesi içeren başka programlara göre, daha az olası olduğu varsayımı geliştirildi. Kovboy filminin "simgesel bir oyun" olarak bilinmesinin ne anlam taşıdığını ya da neyi gösterdiğini sormak önemlidir: Bu olgu bizim araştırma kavram ve görüşlerimizi nasıl değiştirecektir?

Kovboy filmlerinin kalıplaşması, sıkı düzgelenmiş bir dizi "kuralları"nın bilinen öyküler aracılığıyla varolması, içerik ve yapının kovboy filmi biçiminde kolayca düzgelenmesi demektir. Dahası, bu "düzgeleme kuralları" yapımca ile izleyici arasında öylesine yayılmış ve bakışık olarak paylaşılmıştır ki "ileti" büyük bir olasılıkla düzgelendiği biçime bakışık olarak açıklanacaktır. Düzgelerin bu karşılıklı ilişkisi "stilizasyon" ya da "kalıplaşma" kavramlarının tümüyle gerekli kıldığı bir ilişkidir, bu ilişkinin sürmesi giderek tür'ü tanımlayacak ya da varlığını olası kılacaktır. Böyle bir açıklama düzgeleme/açıklama anlarını uygun biçimde ele aldığından, bu durumda sorunsal söz konusu değildir.

Basit yapılı kovboy filminin anlatı yapısındaki şiddet öğesi ya da şiddet dizisi -silahla adam öldürme, kavga, pusu, banka soygunu, yumruk döğüşü, yaralama, düello ya da kıyım- kalıplaşmış bir söylemdeki herhangi bir anlamsal birim gibi kendini aşan bir şey göstermez. Film, sadece, bir bütün olarak iletinin kalıplaşmış anlamlarıyla anlatıyı kurabilir. Onun anlamlaması (signification)

öbür öge ya da birimlerle bağlantısına -ya da benzerlik ve ayırım bağlantıları toplamına- dayanır. Burgelin çok önceden kötü adamın vahşi ya da kötü davranışlarının, iyi davranışların yer alıp almamasına bağlı olarak anlam kazandığını anımsattı.

Şunu hemen eklemeliyiz: Bir şiddet davranış ya da oluntusunun (episode) anlamı durağan, tek, değişmez değildir, ancak o nasıl ve ne ile eklemeliğine bağlı olarak değişik değerler gösterebilmelidir. Bir söylemde öbür ögeler arasında gösteren ögesi olarak **çokanlamlı**'dır (polysemic). Gerçekten onun öbür ögelerle bağdaşmasında tutulan yol, anlamların özgül bir alanda sınırlanmasını sağlayarak "son"u (closure) etkiler, böylece **yeğlenen anlam** ya da okuma telkin edilmiş olur. Bu tür sözlüksel (lexical) bir birimin tek ve belirli bir anlamı yoktur; ama birimin düzgeyle bütünleşmesinin başarısına bağlı olarak, olası anlamları **başat**'tan **ikincil**'e doğru sıralanabilir. Kuşkusuz bu sıralamanın iletişimsel zincirin sonu olan alımlamaya ilişkin sonuçları vardır. Alıcının bir şiddet oluntusunun yeğlenen ya da başat anlamını yapımcının düzgelediği gibi almasını sağlayacak bir kural yoktur.

Düzgenin varlığı oluntunun tek başına taşıdığı anlamı bir deyiden (category) öbürüne aktarmada etkilidir. Böylece bir bütün olarak programın yapısı içinde şiddet oluntusu şiddete ilişkin değil, şiddet tavrına hatta şiddet kullanımında profesyonelliğe ilişkin (profesyonelliğin karakterle ilişkisine değinirse de) ileti taşıyabilir ya da öneride bulunabilir. Burada Rober Warshow'un şu sezgisel gözlemini anımsıyoruz: Temelde kovboy filmi şiddete değil, tavır düzgelerine ilişkindir.

Dikkatimizi iletişimin simgesel/dilsel/düzgelenmiş yapısına çevirmek bizi göstergelerin kapalı ve biçimsel evrenine kapanmaktan uzak tutar, bu bize kültürel içeriğin -onun "gizli" türünün- en çok yayıldığı alanı açar. Özellikle düzgelerle içeriğin etkileşim tarzı anlamların çerçeve **değiştirmesine**, bundan ötürü de bir kültürün bastırılmış içeriklerinin "kapalı" biçimlerle yüzeye çıkmasına yol açar.

Şimdi programlamanın başka bir alanını ve düzge işlemlerinin başka bir yönünü ele alalım. Bildiğimiz gibi TV göstergesi karmaşıktır. Güçlü bir işitsel/sözsözsel desteği olan görsel bir göstergedir. TV göstergesi, Pierce'cı anlamda ikonik göstergelerden biridir.

Eco'nun inandırıcı bir biçimde ortaya koyduğu gibi ikonik göstergeler “gerçek dünyadaki nesnelere benzerler” (örneğin /inek/ resmi, fotoğrafı ya da kendisi), bunlar “alıcıda algılama koşullarını yeniden yaratırlar”. İzleyicilerin “tanıma” koşulları tüm kültür üyelerinin paylaştıkları temel algısal düzgelere kimilerini oluşturur. Bu algısal düzgeler çok geniş olarak dağıtıldıklarından (distributed), düzenli görsel göstergeler belki de dilsel (linguistic) göstergelerden daha az “yanlış anlamalar”a yol açarlar. İngilizcenin sözcük dağarcığında sıradan bir konuşucunun düzenli düzeyde anlayamayacağı binlerce sözcük vardır, ama önceden yeterli “bilgi” verilirse kültür üyeleri görsel gösterenlerin büyük bir bölümünü düzenli düzeyde açıklamada uzmanlaşacaktır. Bu açıdan görsel gösterge düzenli düzeyde dilsel göstergeye belki de daha evrenseldir. Dil yetisi (competence) bizim toplumuza benzer toplumlarda değişik sınıflara ve nüfusun değişik kesimlerine (özellikle aile ve eğitim dizgesince) eşit olarak dağıtılmamıştır, oysa “görsel yeti” düzenli düzeyde daha evrensel yayılmıştır. (Şunu anımsamamızda yarar var: “Evrensel” derken gene de gerçek anlamda evrenselden değil, bir izgeden (spectrum) söz ediyoruz: “Salt soyut”tan başka, izleyici için görsel bilmece olacak değişik görsel temsiller vardır. Örneğin canlıresim, çizimsel (diagrammatic) filmler, izleyicinin alışık olmadığı yöntemlerin kullanıldığı filmler, değişik kesme ve kurgusu olan filmler, vb.) ikonik göstergenin “doğal”lığının ve “belirgin”liğinin de “yanlış okuma”ya yol açtığı bir gerçektir. Yanılgı bizim izleyici olarak göstergeyi harfi harfine açıklayamamamızdan kaynaklanmıyor (onun neyin resmi olduğu bellidir). Gösterdiği şeyden ötürü görüntüyü “yanlış okuma”ya bizi göstergenin “yerleştirilme”si itiyor. Bu önemli saptamaya karşın televizyon izleyicilerinin çoğunun ekranda gördükleri görsel göstergenin harfi harfine ya da düzenli olarak neyi belirttiğini ya da gösterdiğini saptamada güçlük çektiklerini görmek bizi şaşırttı. Çoğu kimse, içinde yaşadığı toplumun dilini görece olarak yetkin kullanabilmek için uzun bir eğitim sürecini gereksinirken, görsel-algısal düzgelere ilk yaşlarda hiç eğitim görmeksizin edinmiş ve onların kullanımında uzmanlaşmış görünüyor.

Görsel gösterge **yananlamsal bir göstergedir** de. Onun çağdaş kitle iletişim söylemlerinde çok üstün bir yeri vardır. Görsel göstergenin yananlamsal düzeyi, bağlamsal gönderi düzeyi, anlamın

değişik çağrışımsal alanlarındaki durumunun düzeyi, gösterilen göstergenin bir kültürün derin anlamsal yapısıyla kesiştiği ve ideolojik boyut kazandığı bir yerdir. Örneğin reklam söyleminde “salt düzanlamsal” iletişimin hemen hemen hiç olmadığını söyleyebiliriz. Reklamdaki her görsel gösterge, yananlamsal gönderiye dayanarak, bir imleme (implication) ya da imlenen anlam biçiminde söylemde yer alan nitelik, konum, değer ya da çıkarsamayı “yananlamsal” olarak gösterir. Barthes’ın /kazak/ örneğinin moda ve reklam retoriğinde her zaman en azından “sıcak bir giysi”yi ya da “sıcak tutma”yı, daha ince bir yananlamsal yaklaşımla “kışın gelişi”ni ya da “soğuk bir gün”ü yananlamsal olarak verdiğini hepimiz biliriz. Modanın özgül alt düzgelerinde /kazak/ “modaya uygun bir **haute couture**” ya da “rahat bir giysi”, uygun bir arka plana ve romantik bir alt düzgeye yerleştirildiğinde “ormanda uzun bir sonbahar yürüyüşü” yananlamını da verir. Bu tür yananlamsal düzgelerin yapısı göstermeyi gerçekleştirecek biçimde düzenlenmiştir, ancak onlar düzanlamsal düzgelerden daha “açık” ya da “açık uçlu”dur. Dahası, onlar bir kültürdeki ideolojiler evreniyle, tarih ve budunbilimle bağıntı kurarlar. Yananlamsal düzgeler toplumsal yaşam alanlarının, kültür kesimlerinin, erk ve ideolojinin gösterildiği “dilsel” araçlardır. Bu araçlar herhangi bir kültürün düzenlendiği “anlam haritaları”na gönderide bulunur. Bu “toplumsal gerçeklik haritaları”na toplumsal anlamlar, pratikler ve görenekler, erk ve çıkar “yazılı”dır.

Harfi harfine ya da düzanlamsal okumalardaki “yanlışlar” görece olarak sorunsal değildir. Onlar [iletişim] kanalında gürültüdür. Oysa iletinin yananlamsal ya da bağlamsal düzeyde “yanlış okunması” başka bir şeydir. “Yanlış okuma” gerçekte iletişimsel değil, toplumsal temellidir. “İleti” düzeyinde ekonomik, siyasal, kültürel yaşamın yapısal çatışmalarını, çelişkilerini, değişimlerini gösterir. Önce **başat** (dominant) ya da **egemen** (hegemonic) **düzge**’yi açıklamak istiyoruz. (Kuşkusuz başat düzgede bir olay üretmek için pek çok değişik düzge ve alt düzgelere gereksinim vardır.) İzleyici, yananlamı, sözgelimi televizyon haberi ya da günün olayları programından tam ve doğru olarak aldığı anda, iletiyi de düzgelendiği gönderi düzgesine dayanarak açınıladığında, izleyici başat düzge içinde işliyor (operate) diyebiliriz. Bu durum “yetkin ve açık iletişim”in ideal ve tipik bir örneğidir ya da bu durumda “tüm pratik amaçlar için” yetkin iletişime çok yakınız.

İkinci olarak (burada Parkin'in modelini genişletiyoruz) **profesyonel düzge**'yi ele almak istiyoruz. Bu tür düzge başat düzgeden "görece olarak bağımsız"dır. Kendi ölçüt ve işlemlerini, özellikle bunların teknik-pratik yapıda olanlarını, uygular. Profesyonel düzge başat düzgenin "egemenliği" içinde işler. Kuzey İrlanda'nın siyasasına, Şili darbesine, Endüstriyel İlişkiler Yasasına ilişkin yorumlar siyasal seçkinlerce yapılır: Sunuşun durumu ile biçiminin, işgörenin, görüntünün seçimi ya da tartışmaların "sahneye konması", vb., profesyonel düzge işlemlerince gerçekleştirilir. Yardımcılıkta çalışan profesyonellerin olayların egemen yanlısı anlamlamasını, -çelişkiye düşmeksizin- yeniden üretecek biçimde davranırken kendi "görece özerk" düzgeleriyle ne denli işleyebilecekleri burada daha fazla açamayacağımız karmaşık bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Profesyonellerin ayrımlı (defining) seçkinlere salt ideolojik bir aygıt olarak yayımcılığın kurumsal durumundan ötürü değil, **erişim**'in (access) yapısından (yani televizyonda seçkin işgörenin dizgeli olarak çoğalması ve "konum belirlemeleri") ötürü çok daha sıkı bağlı olduklarını söylemek yeterlidir. Profesyonel düzgelerin egemen yanlısı açıklamaları yeniden üretmeye hizmet etmeleri, işlemleri egemen doğrultuda açıkça etkileyerek gerçekleşmez: İdeolojik yeniden üretim kendiliğinden, bilinçsiz olarak, "farkında olmadan" gerçekleşir. Kuşkusuz başat ve profesyonel anlamlamalar ve onların gösteren araçları arasında çatışmalar, çelişkiler, hatta "yanış anlama"lar her zaman olabilir.

Üçüncü olarak **değiştirimli düzge**'yi (negotiated code) açıklamak istiyoruz. İzleyicilerin çoğu başat olarak tanımlananı ve profesyonelce gösterileni yeterince anlar. Başat tanımlamalar, tümüyle başat ve **global** konum ve olayları gösterdiklerinden egemen yanlısıdır. Başat tanımlamalar, belirtik ya da örtük olarak, olayları büyük bütünlemelere (totalisation), büyük dizimsel dünyagörüşlerine bağlarlar: Konuyu "geniş açıdan" alırlar. Bu bağlantıları törpüleyerek, tersine çevirerek ya da gizemleyerek (mystify) de olsa, olayların "ulusal çıkar"la ya da geopolitik düzeyle ilişkisini kurarlar. Bir egemen yanlısı görüş (a) toplum ya da kültürün ansal (mental) ufkunu, olası anlamlarının evrenini kendi diliyle açıklar; (b) yasallık damgası taşır: toplumsal düzene ilişkin olarak "doğal", "kaçınılmaz", "tartışmasız benimsenen"le birliktedir. Değiştirimli düzgenin açılmasında benimseyici öğelerle benimsemeyici öğeler birliktedir: Değiştirimli düzgeyle açılan büyük

anlamlamalar yapmak için egemen yanlısı tanımlamanın yasallığını kabul etse de, daha sınırlı ve konumsal düzeyde kendi temel kurallarını yaratır ve “kural dışı”larla işler. “Yerel koşullar” a, kendi daha **birleşik** (corporate) konumuna ilişkin değiştirimli açılma yapmak hakkını saklı tutarken, ayrıcalıklı durumla olayların başat tanımlaması arasında uyum sağlar. Çelişkiler sadece belirli durumlarda tam görünür kılınsa da, başat ideolojinin değiştirimli biçimi genelde çelişkiler yoluyla ortaya çıkarılır. Değiştirimli düzge özel ya da yerleşik diyebileceğimiz bir mantıkla işler: Bu tür mantık izgede bulunanların değişik durumundan ve onların erk’e karşı değişik ve eşitliğe dayanmayan ilişkilerinden kaynaklanır.

Değiştirimli düzgenin en basit örneği işçinin işbirakımı hakkını sınırlayan Endüstriyel İlişkiler Yasasına ya da ücretleri dondurma tartışmalarına gösterdiği tepkiyi yöneten türü olabilir. Ulusal çıkar düzeyindeki ekonomik tartışmalarda “enflasyonla savaşımında bize daha az ödeme yapılmasına katlanmalıyız,” vb., diyerek başat tanımlamayı benimseyebilir. Bununla birlikte bu tür bir benimsemenin onun daha iyi ücret ve koşullar için işbirakımına gitme isteğiyle ya da Endüstriyel İlişkiler Yasasına işyeri ya da sendikası düzeyinde karşı çıkmasıyla çok az ilişkisi vardır ya da hiç ilgisi yoktur. “Yanlıştırma” denen olgunun büyük bir bölümünün başat-egemen düzgeleme ile değiştirimli-birleşik düzge açıklaması arasındaki ayrımlardan kaynaklandığından kuşkuluyuz. Ayrımlı seçkinlerle profesyonelleri en çok bu düzeydeki uyumsuzluklar bir “iletişim başarısızlığı”nı tanılamaya zorlar. Sonuç olarak izleyicinin olaya verilen düzanlamı ve yananlamsal bükünü (inflection) yetkin bir biçimde anlaması olanaklı olduğu gibi, iletiyi tam karşıt açıdan açıklaması da olanaklıdır. İletiyi başka bir gönderi çerçevesinde yeniden bütünlemek amacıyla yeğlenen düzge içinde bütünlükten yoksun kılar. Bu, ücret sınırlaması gereği üzerine bir tartışma dinleyen, ancak “ulusal çıkar”ın her geçişinde onu “sınıfsal çıkar” olarak “okuyan” izleyicinin durumudur. Bu durumda izleyici **karşıtsal düzge** (oppositional code) dememiz gereken düzgeyle işliyordur. En önemli siyasal anlardan biri (bunlar yayım örgütlerinde bilinen nedenlerden ötürü bunalım anlarına rastlar) doğal olarak gösterilmesine karşın değiştirimli olarak açıklanan olayların karşıt okumayı gerçekleştirdiği andır.

Kültürel siyasa sorunu gereği gibi gündeme gelmiyor. Toplumsal iletişimden söz ederken kişi bir kez iletinin düzanlamsal

düzeyinin ötesine tam anlamıyla geçti mi, “iletişimi geliştirme” ya da “iletişimi daha etkin kılma” amaçlarını yansız, eğitsel bir amaç gibi görmek güçtür. Eğitici ya da kültürel siyasa belirleyicisi gerçek çatışma ya da çelişkinin yeniden anlamlandırılmasına -sanki bu anlamlandırma iletişim zincirine rastlantısal olarak dolanmış gibi- göz yumuyorsa epey yanlış davranıyor demektir. Düzenlemsal yanlışlar yapısal önem taşımazlar. Oysa yananlemsal ve bağlamsal “yanlış okumalar” yapısal olarak çok önemlidirler. Toplumsal iletişim dizgesinin dizgeli bozulmasındaki (distorion) temel öğeleri onlar sadece yayındaki teknik yanlışlarımıza yorumlamak yüzeysel görüngenü uğruna derin yapı sürecini yanlış okumaktır. Başat seçkinlerin egemen yanlış düzgelerini izleyicilerin çoğunluğu için daha etkili ve açık kılmak amacıyla aracılık yapmaya karar vermek yansız değil, siyasal bir tutumdur. Siyasal seçimi teknik bir olgu gibi “yanlış okuma” egemenlerin çıkarlarıyla bilinçsiz bir ortaklığa girme türüdür, toplumsal bilimcilerin pek çok eğilimli oldukları bir “teknik rasyonalite” biçimidir. Bu tür gizemlemelerin (mystification) kaynağı hem toplumsal, hem yapısal olsa da, edimsel (actual) süreç karşıt düzgelerin işlemleriyle büyük oranda kolaylaşır. Toplumsal bilimcilerin açıkça boyun eğerek değil de “profesyonel destek”le işleyerek egemenliğin yeniden üretiminde “bilinçsizce” rol almaları ilk kez olan bir şey değil.

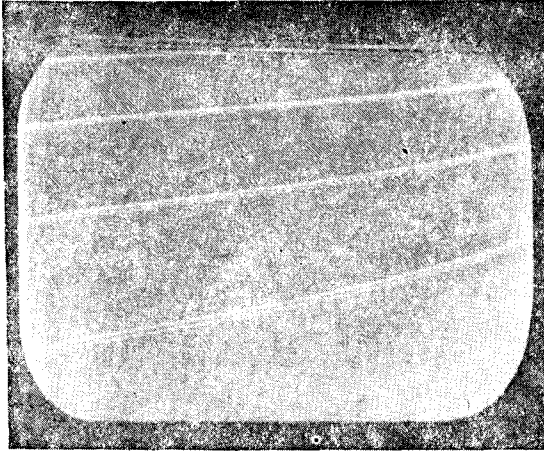
TARAMA VE EŞZAMANLAMA(*)

Çeviren:

Bernard GROB

Ass. Yük. müh. Mehmet KESİM

Televizyon ekranındaki dikdörtgen bölge, elektron demetinin yatay ve düşey yönde saptırılması ile taranır. Ekranda birbirine paralel çizgiler oluşur.(raster) Şekil—1 deki resim tüpünde her-



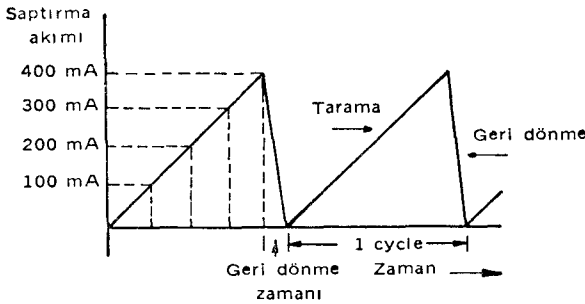
Şekil-1 Resim tüpünde raster. Rasterde düşey eşzamanlama olmadığı için geçmeli tarama yoktur.

(*) Basic Television, McGraw-Hill Book Com., New York, 1975, s. 50-61

hangi bir resim bilgisi yer almamaktadır. Görülen sadece taranmış bölgedir. Görüntü işareti gelmesi ile resim tüpü resmi bu bölgede yeniden oluşturur. Aynı zamanda saptırma işlemi resim ile eşzamanlı olmalıdır. Yatay ve düşey taramanın doğru olarak zamanlanabilmesi için, eşzamanlama darbeleri, resimin bir parçası olarak gönderilir. Tarama ve eşzamanlama aşağıdaki aşamalardan geçer.

1— Doğrusal tarama için Testere dişi dalga şekli:

Doğrusal taramaya bir örnek olarak, Şekil-2 deki testere dişi

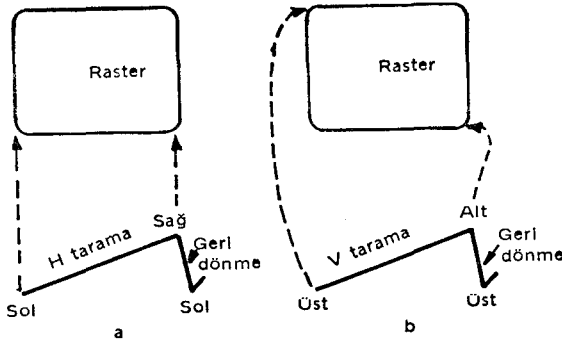


Şekil-2 Testere dişi tarama dalga şekli

dalga şeklini, bir elektromagnetik tüpteki tarama akımı olarak ele alalım. Bu tarama akımı resim tüpünün boyun kısmında yer alan saptırma bobinlerinden geçer. Akımın tepe değerinin 400mA (mili-amper) olduğunu varsayalım. Eğer 5 inçlik bir saptırma için 100-mA e gerek varsa, 400mA lik bir akım elektron demetini 20 inç saptıracaktır. Ayrıca, testere dişi dalgadaki doğrusal yükselme zamanı saptırma eksenlerindeki her birim zaman için orantılı olacaktır. (Bir birimlik zaman artışı 100mA, iki birimlik zaman artışı 200mA... dört birimlik zaman artışı 400mA lik bir akım akışı sağlayacaktır. Görüldüğü gibi akım değerinin yükselmesi doğrusaldır.) Eklenen her 100mA, elektron demetini 5 inç daha saptıracaktır.

Yatay Tarama- Yatay saptırma bobinlerindeki bu akım yükselişi elektron demetini ekranda sürekli ve tekdüze bir biçimde soldan sağa doğru götürür. Yükselmenin tepe noktasında, testere dişi dalga ters yönde ve büyük bir hızla azalarak ilk değerine döner. Bu başlangıç noktasına hızlı dönme işi, geri dönme işlevini oluş-

turur. Testere dişi dalganın en üst noktası, yatay sağa saptırmaya karşılık düşer Şekil-3a



Şekil-3 Tarama ve geri dönme yönleri a- Yatay, b- Düşey.

Düşey Tarama- Düşey saptırma bobini içindeki testere dişi şeklindeki akım, raster içinde elektron demetini yukardan aşağı doğru hareket ettirir. Elektron demeti yatay olarak saptırılırken düşey testere dişi saptırma elektron demetini tekdüze bir hızla aşağı doğru hareket ettirir. Böylece elektron demeti birinden diğerine geçerek tüm yatay satırları oluşturur.

Elektron demeti en alt noktaya ulaştığında ters yönde hızla tarama bölgesi içindeki en üst noktaya geri döner. Şekil 3-b Düşey saptırmadaki testere dişi dalgaya bakıldığında elektron demeti en alt noktaya geldiğinde akımın arttığı görülmektedir.

Tarama Frekansları: Bir satırlık tarama ve geri dönüş, testere dişi dalganın bir devirinde (cycle) yer almaktadır. Tüm yatay satırların taraması 1 saniyede 15750 kez dir. Yatay saptırmada, testere dişi dalganın frekansı alan tarama frekansına eşit yani 60Hz dir. Düşey tarama frekansı olan 60Hz, yatay tarama frekansı olan 15750 Hz'e göre daha düşüktür. Bunun sonucu olarak, bir devirlik düşey tarama sırasında birçok yatay satır taranmış olur. Düşey saptırma tarama bölgesini yatay satırlarla, yukarıdan aşağıya doğru doldurur.

Geri Dönme Zamanı- Yatay ve düşey saptırmanın her ikisinde, geri dönme zamanı süresince, resim bilgisinin tümü yok edi-

lır. Yani karartılır. Tarama işleminde, elektron demetinin geri dönerek, tekrar taramaya başlaması için fazla zaman kaybedilmemelidir. Aksi takdirde resim bilgisinin bir kısmı kaybedilebilir. Yatay taramada geri dönme zamanı yaklaşık olarak bir satırın %10u kadardır. Tüm satır 63,5 μ s'de tarandığına göre, yatay geri dönme zamanı 6,35 μ s olacaktır. Pratikte, elektronik devrelerin ürettiği testere dışı dalga, daha hızlı geri dönme zamanı oluşturmayı zorlaştırmaktadır.

Daha küçük frekanslı olan düşey testere dışı dalganın geri dönme zamanı, bir devirin tümünün %5 inden daha azdır. Bir düşey geri dönme 1/60 saniyenin %3 ü olduğunda 0,0005 s. veya 500 μ s dir. Bu süre 63,5 μ s lik yatay satırın süresi ile karşılaştırılırsa oldukça fazladır. 500 μ s lik düşey geri dönme zamanı yaklaşık olarak sekiz satırın süresine eşittir.

2— Tekbiçimli Tarama Modeli:

Tarama işlemi genel olarak, tek satırlı geçmeli bir biçimde, yatay doğrusal tarama olarak benimsenmiştir. Birleşik Devletlerdeki televizyon yayınlarında, FFC (Federal Communications Commission) nin belirlediği tarama koşulları vardır. Tek biçimli bir tarama modeli, 4,3 görüntü oranlı dikdörtgen bir çerçeve içinde tümü 525 satır olan yatay tarama satırları olarak belirlenmiştir. Çerçeveler saniyede otuz kez tekrar edilmekte her çerçevede de iki alan geçmeli olarak yer almaktadır.

Geçme İşlemi- Geçmeli tarama, Şekli-4 de yazılmış geçmeli

The horizontal scanning lines are interlaced in the odd lines are scanned, omitting the even lines. the television system in order to provide two Then the even lines are scanned to complete the views of the image for each picture frame. All whole frame without losing any picture information.

Şekil-4 Geçmeli satırlar, önce tek satırları sonra çift satırları okuyun.

satırların okunması ile karşılaştırılabilir. Burada bilgiler, yukarıdan aşağıya doğru önce tek satırlar, sonra çift satırlar okunduğunda bir süreklilik göstermektedir. (Satırlar birer atlanarak okunduğunda bir bütünlük vardır)

Sayfanın tümü bu şekilde birbirine geçmeli satırlar şeklinde yazılacak ve okunacak olursa, aynı miktarda bilgi, özel bir şekilde yazılıyormuş gibi birbirini izleyen tüm satırlarla elde edilebilir.

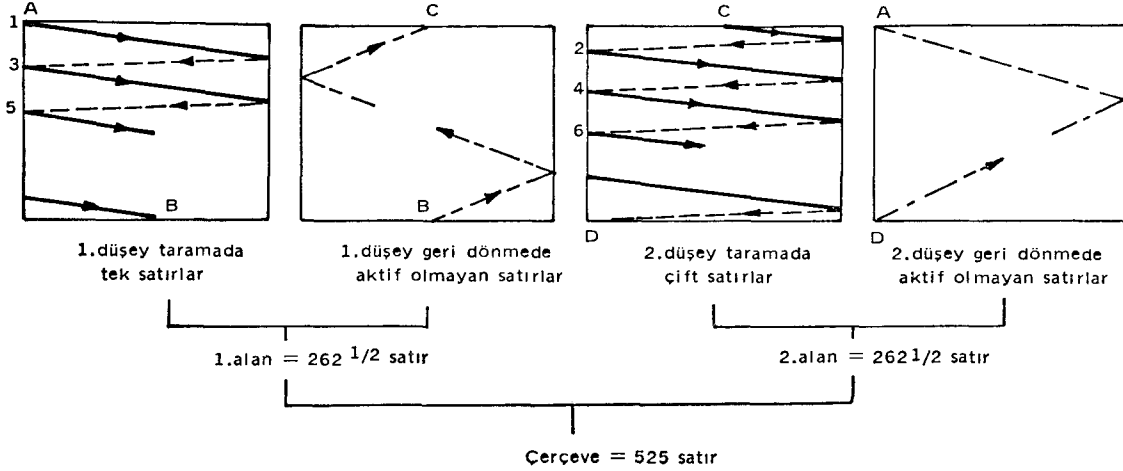
Geçmeli taramada önce, tüm tek satırlar çerçevenin yukarı-sından aşağısına kadar taranır. Daha sonradan çift satırlar, tek satırlar atlanarak taranır. Düşey tarama sonunda, düşey geri dönme hızla oluşur ve elektron demeti çerçevenin üst kısmına döner. Böylece tüm tek satırlar, daha önce taranan satırlar atlanarak, yukardan aşağıya kadar taranmış olur.

Her çerçeve iki alana bölünmüştür. İlki tek satırlardan oluşan tek satır alanı, ikincisi çift satırlardan oluşan çift satır alanıdır. Saniyede 30 çerçevenin taranması tamamlanır. Her çerçeve iki alandan oluştuğu için, saniyede 60 alan geçecektir. Bu durumda düşey tarama frekansının 60 Hz'e çıkması, elektron demetinin, satırları birer atlayarak taramasındandır.

Tek satırlı geçmeli tarama- Tek biçimli (standart) tek-satır geçmeli tarama modelinin geometrisi Şekil-5de görülmektedir. Gerçekte taramayı gerçekleştirecek olan elektron demetinin, başlama yeri ekranın ortasıdır. Uygunluğun sağlanabilmesi için hareket çerçevenin sol üst köşesindeki A noktasından başlar. Birinci satırda elektron demeti, çerçeveyi bir uçtan öbür uca kadar tekdüze bir hızla tarar. Bu bir satır, tüm resim elemanlarını kapsar. Bir satırın taranma işlemi bittikten sonra, elektron demeti bir sonraki satırı taramak üzere sol tarafa geri döner. Şekilde bu dönüş kesik çizgilerle gösterilmiştir.

Yatay satırların tarama yönünden aşağı doğru meyilli olduklarını belirtmek gerekir. Çünkü aynı anda, yatay taramaya göre daha az hızlı olan düşey tarama sinyali üretilmektedir. Ayrıca soldan sağa doğru yer alan yatay izin eğimi, sağdan sola doğru olan geri dönüş izinin eğiminden daha büyüktür. Bu nedenle daha hızlı olan geri dönüş, elektron demetinin düşey yönde saptırılmasında daha fazla zaman kaybedilmesine izin vermez.

Elektron demeti birinci satırdan sonra ikinci satırı atlayarak, bir sonraki satırı taramak için hazırdır. Bu satır atlama işi, düşey tarama frekansının ikiye katlanarak, çerçeve yineleme oranı olan 30'dan, alan frekansı 60 Hz'e çıkması ile olur.



Şekil-5 Tek satır geçmeli tarama işlemi.

Elektron demeti tüm tek satırları tarar. Sonunda şekilde görüldüğü gibi çerçevenin altında bir B noktasına ulaşır.

B zamanda düşey geri dönme başlar. Bunun nedeni, düşey testere dışı sapıtıma sinyali üzerindeki geri dönmedir. Daha sonra elektron demeti, ikinci veya çift alanı başlatmak için, çerçevenin üst kısmına döner. Şekil-5 görüldüğü gibi, satırların üzerinden çaprazlama geçerek, B'den C'ye gider.

Düşey geri dönme zamanı, elektron demetinin birkaç yatay satırı tarayacağı kadar uzundur. Buna düşey geri dönme satırları denebilir. Anlamı, düşey geri dönme zamanı süresince yatay satırların taranmısının tamamlanmasıdır. Elektron demeti yatay taramayı yaparken yukarı doğru hareket ettiğinde, düşey geri dönme satırları yukarı doğru meyillidir. Düşey tarama satırlarının yukarı doğru olan eğimi, düşey iz sırasında taranan satırların aşağı doğru olan eğiminden daha büyüktür. Nedeni, yukarı geri dönüşün, izin aşağı doğru gidişinden daha hızlı olmasıdır. Düşey geri dönüş sırasında satırlar görünmez. Çünkü elektron demeti karartma voltajı ile düşey geri dönme zamanı süresince kesilir. Düşey geri dönme satırları karartıldıkları için aktif değildirler.

İkinci alandaki yatay tarama Şekil-5 de olduğu gibi C noktasındaki elektron demeti ile başlar. Bu nokta bir yatay satırın orta noktasıdır. Çünkü ilk alanda 262 tam ve yarım satır vardır. Yarım satırın C noktasından başlayarak taranmasından sonra, elektron demeti ikinci alandaki satır 2'yi tarar. Daha sonrada ,ilk alan taranırken atlanan çift satırları taramayı sürdürür. Düşey tarama hareketi, bir önceki alanda olduğu gibidir. Tüm yatay satırlar, tarama yönünde aşağı doğru meyillidirler. Sonunda ikinci alandaki çift satırların tümü aşağı taraftaki D noktasına kadar taranır. İkinci alan bir yarım satır ile tarandığı için, D veB noktaları birbirlerinden yarım satır ötededirler.

İkinci alandaki düşey geri dönme D noktasından başlar. Şekil-5. Düşey geri dönme, elektron demetini üst kısma geri gönderir. Elektron demeti ikinci geri dönme işlemini A noktasında sona erdirir. A noktasında tarama demeti, iki alan veya bir çerçeveyi henüz tamamlamıştır. Üçüncü alanı taramak için hazırdır.

Tek alanların tümü A noktasında, çift alanların tümü ise C noktasında başlar ve aynıdırlar. C noktasında başlayan tek alan

taranması A noktasındaki yatay seviye ile birdir. Tüm satırların eğimide aynıdır. Tek alanlar içindeki tek satırlarla çift alanlar içindeki çift satırlar birbirlerine tamamen karşı düşerler. Geçmeli tek satırda önemli bir nokta çerçevenin en üstündeki başlangıç noktasının tek ve çift alanlar arasındaki yarım satır ile ayrılmasıdır.

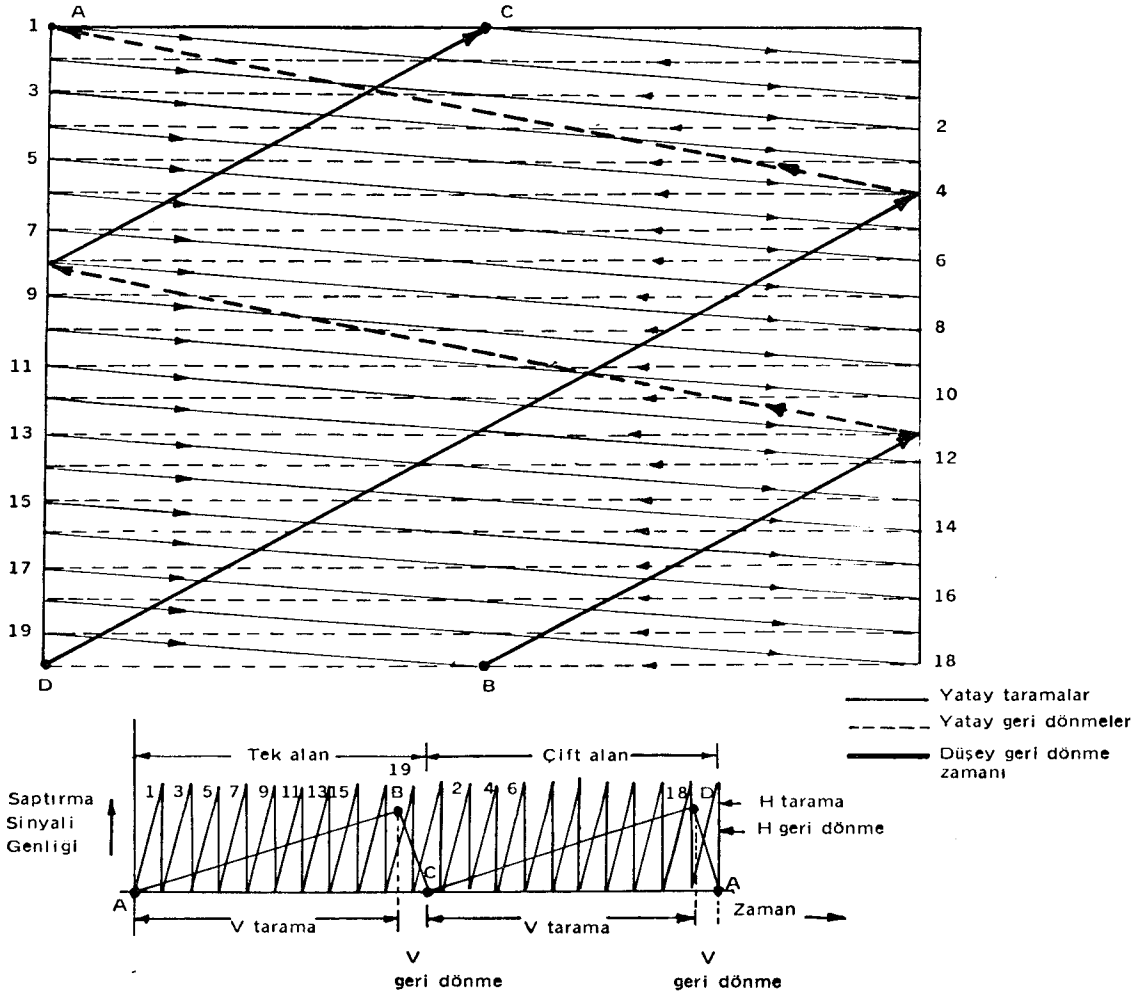
3— Taramada bir örnek çerçeve:

Bir tarama modelinin tamamı geçmeli tek satır gösterilimi ile yatay ve düşey testere dışı dalga şeklinde yer almaktadır. Şekil-6 Açıklamada kolaylık olması için bir çerçeve içinde 525 satır yerine 21 satır kullanılsın. 21 satır her çerçevedeki iki alan içinde, birbirine geçmeli olarak yer almaktadır. 21 satırın yarısı olan 10,5 satır ilk alandadır. Uygun bir geri dönme zamanı için, bu satırlar içinde bir satırın, düşey geri dönme süresinde tarandığını varsayabiliriz. Böylece her alandaki düşey izçiziminde 9,5 satır taranmış olur.

Çerçevenin tümünde $2 \times 9,5$ veya 19 satır ve 2 düşey geri dönme satırı taranmış olur.

Üst son köşedeki A noktasında başlayan demet taraması, ilk satır için soldan sağa doğru devam eder. Demetin geri dönmesi ile üçüncü satırın taranması başlar. Bunu, demetin çerçevenin aşığına doğru, üçüncü ve diğer tek satırları taraması izler. 9.5 satırın taranmasından sonra B noktasına ulaşan demetin düşey geri dönmesi başlar. Düşey geri dönüş bir yatay satırın ortasından başlar. Düşey geri dönmeye bir satır taranır. İki yarım satır şeklinde yer alan bu gösterilimde, meyil tarama yönünde yukarı doğrudur. Bu sırada düşey geri dönme ile tarama demeti C noktasına gelir. İkinci alanın başlangıç noktası olan C, A'dan yarım satır farklı oluşu ile kolayca ayırd edilir.

A ve C noktası arasındaki yarım satırlık farktan dolayı, ikinci alandaki satırlar tam olarak bir önceki alanda yer alan tek satırların arasında taranırlar. Demet, C den D ye kadar 9,5 çift satır tarar. Düşey geri dönüş, yatay bir satırın başlangıcında başlar. Düşey geri dönüş zamanı her iki alan içinde aynıdır. Bu nedenle ikinci alandaki bir düşey geri dönüş satırı çerçevenin altındaki D noktasından, üst kısmındaki A noktasına, diğer tek alanı taramak üzere geri döner.



Yukardaki işlemler Şekil-6 daki gösterilimin aynı olacak diye bir kural yoktur. Bu noktalar, geçmeli tarama işlemini bozmadan ve yarım satırlık farkı koruyarak, yatay satırın belli bir oranında kayabilirler.

Birbirini izleyen çerçevelerde başlama noktaları arasında yer alan yarım satırlık aralık, testere dişi saptırma sinyali ve tarama hareketi içinde otomatik olarak üretilir. En uygun geçmeli işlem, daha önceden belirlenmiştir. Gerekli yatay ve düşey testere dişi tarama sinyali frekansları kesinlikle korunur. Düşey testere dişi dalgaadaki geri dönme zamanında tüm çerçeveler için sabit hale getirilir.

4— Kırpışma

Bir resimden saniyede 60 görüntü gösterildiği için kırpışma ihmal edilebilir. Bu nedenle geçmeli tarama kullanılır. Çerçeve tekrarlama oranı 30 dur. Resim her düşey geri dönme sırasında saniyede 60 kez karartılır Resimdeki siyahtan beyaza doğru olan değişme, farkedilemeyecek kadar hızlıdır. Çerçmeli tarama yerine sürekli tarama kullanıldığında tüm satırlar yukardan aşağı doğru birbirini izleyecek şekilde taranır. Bu durumda karartma saniyede 30 kez olacak ve kırpışma farkedilecektir. Sürekli taramada, saniyede 60 çerçevenin taranması tamamlandığında kuşkusuz kırpışma yok edilecektir. Ancak her satırdaki resim elemanlarına karşı düşen görüntü frekansı dolayısıyla yatay tarama hızı iki katına çıkacaktır.

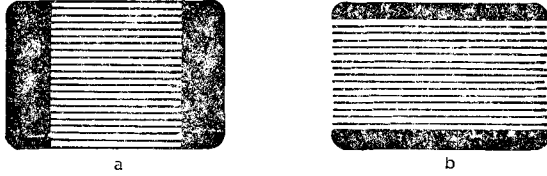
Görüntünün tümü ele alındığında karartma oranının artması ile, geçmeli tarama kırpışmayı yok edecektir. Satırlar tek tek ele alındığında ise resmin küçük bölgelerinde kırpışmalar görülebilir.

Her bir satırdaki düşük kırpışma oranı resimde **interline flicker** ve **line crawl** denilen iki etkiye neden olur. **Interline flicker** bazen resimdeki ince yatay nesnelere bir pırıldama gibi açıkça görülebilir. Satırlar birbirlerine oldukça yakındırlar. Birbiri peşi sıra aydınlatılmaları resimde gözle farkedilebilen bir hareketi oluşturur. Buna **line crawl** denir. Bu etkiler bazen resmin daha parlak yerlerinde farkedilebilir. Çünkü göz kırpışmayı, yüksek parlaklık seviyesindeki yerlerde daha çok farkedir.

5— Raster Bozulması:

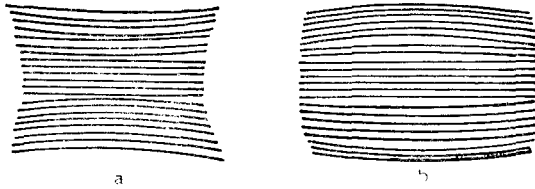
Resim bilgisi tarama satırları ile yeniden elde edilirken resimde raster bozulması olur. Dikdörtgen bölgede genişliğin uzunluğa olan oranı uygundur. Kenarlar için eşbiçimli bir saptırma gerekir. Merkezde bir bozulma söz konusu değildir.

Hatalı Görüntü Oranı- Şekil-7 de iki hatalı gösterilim vardır. a-daki resim tüpü ekranında raster, kamera tüpünde kullanılan 4:3 görüntü oranı ile karşılaştırıldığında genişlik yüksekliğe göre fazla değildir. Böyle bir ekrana bırakıldığında resim uzun ve ince görünecektir. Bu rasterin daha fazla genişliğe gereksinimi vardır. b-de bu yükseklik genişliğe göre daha azdır. Resim çok kısa görülecektir. Bu rasterin daha fazla yüksekliğe gereksinimi vardır. Her iki hatada, yatay ve düşey saptırma devrelerinin yetersiz çıkış vermesinden dolayıdır.



Şekil-7 Rasterde doğru olmayan görüntü oranları. Siyah bölgeler taramayı içermez a- istenmeyen genişlik b- istenmeyen yükseklik.

Yastık ve Fıçı Bozulması- Saptırmanın rasterin kenarlarında tek biçimli olmaması, düzgün kenarların oluşmamasına neden olur. Tarama satırlarının Şekil-8a daki gibi içeriye doğru kavisli olması, yastık bozulmasına neden olur. Fıçı bozulması ise b de gösterilmiştir.



Şekil-8 a- Rasterde yastık bozulması b- Rasterde fıçı bozulması

Yastık bozulması, büyük ekranlı resim tüplerinde sorun olur. Ön yüzey genellikle düzgün olduğundan sapma noktasından

ekranın köşesine olan mesafe oldukça uzundur. Elektron demeti, merkeze doğru oldukça fazla sapar. Sonuçta raster köşelere doğru uzar. Yastık bozulması manyetik alanın dengelenmesi ile düzeltilebilir. Küçük kalıcı mıknatıslı parçalar tek renkli resim tüplerinin saptırma bobinleri üzerine yerleştirilirler. Renkli resim tüpünde ise bu bozulma özel bir devre ile (Pincushion correction circuits) düzeltilir.

Eşkenar Yamuk Bozulması- Şekil-9 a da üsteki tarama satırları, alttaki satırlara göre daha geniştir. Geometrik olarak yamuk şeklindeki raster birbirine paralel olmayan düzgün iki kenara sahiptir. Buna (keystoning) adı verilir. Nedeni sağda ve solda şekil-9 a, yukarıda ve aşağıda -b simetrik olmayan sapmadır.

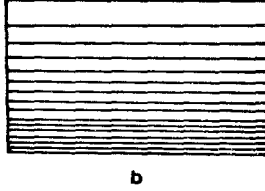
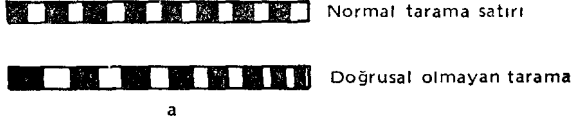


Şekil-9 Eşkenar Yamuk bozulması

Resim tüplerinde taramadaki simetrik ayar, saptırma bobini üzerindeki dengeleme bobinleri ile yapılır.

Doğrusal Olmayan Tarama- Doğrusal bir yükselme gösteren tesere dişi dalga doğrusal bir tarama oluşturur. Bu da elektron demetinin sabit bir hızla hareketini sağlar. Doğrusal olmayan bir tarama ise, elektron demetinin çok hızlı veya çok yavaş hareket etmesine neden olur. Alıcıdaki tarama çok yavaşsa, vericideki kamera tüpü ile karşılaştırıldığında, resim bilgilerinin çok sıkışık yer aldığı görülecektir. Eğer çok hızlı ise, elde edilen resim bilgileri dağınık bir şekilde yer alacaktır. Doğrusal olmayan taramadan dolayı oluşan bu iki etkide genellikle rasterin sonundadır. Şekil-10 a da görüldüğü gibi bir yatay satır boyunca yeralan resim elemanları sol tarafta dağınık, sağ tarafta ise sıkıştırılmıştır. Aynı etki satırların hepsinde varsa resmin sol tarafı seyrek sağ tarafı ise sık resim elemanlarından oluşacaktır. Resimde birkaç insan varsa sol taraftakiler şişman sağ taraftakiler ise zayıf görünecektir.

Düşey tarama hareketinde eşbiçimli olmalıdır. Aksi takdirde yatay satırlar yukarıda dağınık aşağıda daha sık yer alacaktır. Şekil-



Şekil-10 Düşey tarama hareketinin eş biçimli olmaması

10-b. Resimdeki bir insan uzun kafalı ve kısa bacaklı olarak görülecektir. a ve b deki doğrusal olmayan taramaya saptırma kuvvetlendiricisi devresindeki (deflection amplifier circuits) genlik bozulması (amplitude distortion) neden olmaktadır.

Yetersiz Geçmeli Tarama- Tek satırların tarama işlemi bitirildikten sonra, ikinci alanın taranmasına, yukarıdan ve tam olarak yarım satırdan başlanmalıdır. Eğer bu doğru konumdan aşağı doğru biraz kayma olmuşsa, tarama beneği tarama işlemine iki satırın arasından değilde bir önceki satıra daha yakın olarak başlar. Sonuçta satır çiftleri birbirlerine çok yakın olurlar ve beyaz tarama satırları arasında çok fazla siyahlar görülür. Bu hatalı geçmeli taramaya **Line Pairing** adı verilir. En sonunda birbirini izleyen alanlar, satırların üstüste taranması ile çakışabilir. Böylece rasterdeki satır sayısında yarıya iner.

Resimde köşegen satırlar görüntünün bir parçası olarak yer aldığına yetersiz geçmeli taramadan dolayı birbirine karışabilir. **Morie effect**) Buna **fish tailing** adı verilir. Bu etki köşegen satırları içeren resimlerde daha belirgin olarak görülür. Şekil-11

Yetersiz geçmeli tarama hatalı düşey eşzamanlamaya neden olur. $1/60$ sn lik alan periyoduda görel olarak uzar. İyi bir geçmeli tarama için her alanda düşey tarama zamanlamasının kusursuz olması gerekir. Bir alandaki düşey zamanlamanın $1/4$ sn lik konumunun kaybı, bir resim elemanının uzunluğu kadar kaymaya neden olur.

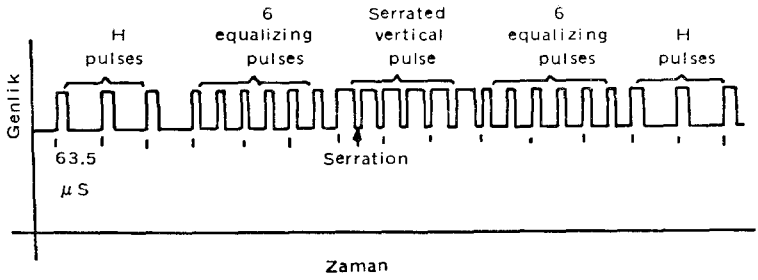


Şekil-11 Yetersiz geçmeli taramadan dolayı satırları birbirine karışması.

6— Eşzamanlama Darbeleri:

Alıcı resim tüpündeki tarama demeti, her satırdaki resim elemanlarını, kamera tüpündeki aynı adımlarla (soldan sağa doğru) birleştirip yeniden oluşturmalıdır. Resim tüpündeki elektron demeti resim elemanlarından birini gösterirken, kamera tüpündeki demetinde aynı resim elemanını alıyor olması gerekir. Bu nedenle, yatay tarama eş zamanlamasını sağlamak için, her yatay satırda bir eşzamanlama darbesi gönderilir. Aynı şekilde düşey taramadaki eşzamanlamayı sağlama içinde her alan ile birlikte bir düşey eşzamanlama darbesi göndermek gerekir. Yatay eşzamanlama darbesinin frekansı 15750 Hz, düşey eşzamanlama darbesini frekansı da 60Hz dir.

Eşzamanlama darbeleri resim sinyalinin bir parçasıdır. Fakat karartma periyodu boyunca, herhangi bir resim bilgisi olmadığı zaman gönderilir. Buda ancak gerek yatay gerekse düşey geri dönme zamanı süresince olasıdır. Eşzamanlama sinyali ile görüntü sinyali, modüle edilmiş resim sinyalinin genliği içerisinde birleştirilerek yayınlanır. Eşzamanlama darbelerinin kısaltılmış adı sync.-dir Şekil-12



Şekii-12 Eşzamanlama darbeleri

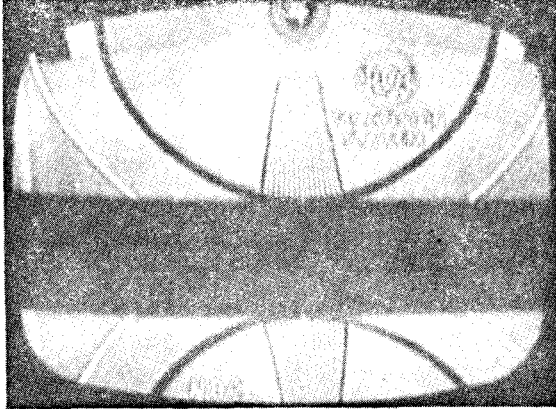
Dikkat edilirse tüm darbeleri aynı genlikte olmasına karşın, darbe genişlikleri veya dalga şekilleri farklıdır. Soldan sağa doğru üç tane yatay darbe, altı tane dengeleme darbeleri (equalizing pulses), alan eşzamanlama darbesi (serration vertical pulse) ve altı tane diğer dengeleme darbeleri yer alır. Bu dizinin sonunda yine üç tane yatay darbe vardır. Yatay darbeler çok sayıdadır ve bir sonraki alana gelinceye kadar devam eder. Altı tane tek tek darbelerin beş tane alan eşzamanlama darbesinden ayrılabilmesi için her alanda kesinlikle bir geniş düşey darbe bulunmalıdır. Bu, düşey darbelere yatay darbelerden daha farklı bir görünüm vermektedir. Böylece alıcıda birbirinden tamamen ayrılabilirler.

Düşey darbelerin yarım satır uzunluğundaki aralarına beş tane çentik (serration) yerleştirilmiştir. Dengeleme darbeleride yarım satırlık aralıklarla yer almıştır. Bu yarım satır uzunluğundaki darbeler tek ve çift alanlar için kullanılmaktadır. Dengeleme darbelerinin kullanılış nedeni düşey eşzamanlamadan dolayıdır. Tek ve çift alanlarda birbirlerinden ayrı olan eşzamanlama sinyalleride aynı dalga şeklini elde etmeye yararlar. Böylece iyi bir geçmeli tarama için ,sabit zamanlama elde edilebilir. Dengeleme darbeleri yarım satırlık aralıklarla tekrarlanır. Tekrarlama oranı 15750 veya 31500 Hz olmak üzere iki kezdir.

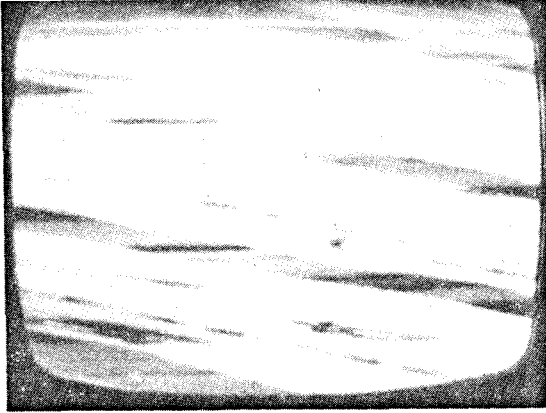
Eşzamanlama darbeleri tarama işlemi yapamazlar. Görevleri, rasterde yeniden elde edilen resmi doğru konumda sabit tutmaktır.

Düşey eşzamanlamanın olmayışı, resmin yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya doğru kaymasına neden olur. Yatay eşzamanlama yoksa, bu kez de resim soldan sağa veya sağdan sola doğru çapraz bir şekilde yer alacak, satırların yapısı bozulup köşegen şekline dönüşecektir Şekil-13

Şekil-13 Eşzamanlamanın olmayışı.



a- Düşey eşzamanlamanın olmayışı



b- Yatay eşzamanlamanın olmayışı

7— Tarama, Eşzamanlama ve Karartma Frekansları:

Eşzamanlama ve karartma darbeleri aynı frekanstadırlar. Düşey sapma için testere dişi taramanın frekansı 60 Hz'dir. Çünkü bu değer V eşzamanlama darbesinin her 1/60 sn.de bir tekrarlanmasından dolayıdır. Düşey geri dönme karartılır. Çünkü geri dönme, düşey eşzamanlama darbeleri ile, düşey karartma zaman süresinde tetiklenir.

Benzer şekilde yatay sapma içinde 15750Hz diyebiliriz. Bu değer yatay eşzamanlama darbelerinin tekrarlanması oranıdır. Ya-

tay geri dönme sırasında ekran karartılır. Çünkü bu işlem yatay karartma zamanı içindedir.

Dengeleme darbeleri 1/60sn.de bir yinelenir. Fakat her darbe yarım satırlık aralıklarla yer aldığı için frekansı 31.500Hz.dir. Dengeleme darbelerinin işlevi, tek ve çift alanlarda iyi geçmeli tarama yapabilmesi için düşey eşzamanlamayı dengelemektir. 31500 Hz'lik dengeleme darbeleri süresince tarama veya karartma yapılmaz.

Renkli yayınlarda düşey alan frekansının tam olarak 59,94Hz ve yatay satır frekansında 15,734.26Hz olduğunu belirtmek gerekir. Bu değerler uygun formüllerle türetilerek renk alttaşıyıcı frekansı olan 35 79545 Hz bulunur. Yukarıda kesirli olarak verilen frekanslar 60 ve 15750 Hz'e çok yakın değerler oldukları için, saptırma devreleri yatay ve düşey taramanın eşzamanlanmasında kolayca kitlenebilir. V ve H tarama frekansları renkli TV de bir miktar kayarsa eşzamanlama ve karartma darbelerinin her ikisinde frekansları değişir. Eşzamanlanmış tarama devresi otomatik olarak eşzamanlama frekansını kontrol eder.

CANLANDIRMA SANATI(*)

Roger MANVELL

Çeviren:

Ass. M.Kazım SEZGİN

19. Yüzyıl sonlarında sinemayla yeni bir sanat biçimi yarattığımız tartışmaları geçmişte kalmıştır. Sinema sanatı; D. W. Griffith'in «Birth of a Nation» adlı yapıtıyla, Bergman, Bunuel, Resnais, Antonioni, Fellini, Satyajit Ray, Humphrey Jennings gibi sanatçıların olağanüstü, duyarlı filmleri ve Hitchcock, Fort, Kubrick, Kazan, Reed, Lean, Schlesinger, Renoir ve diğerleri gibi yönetmenlerin yapıtları arasındaki yetmiş yıllık sürede ilkel bir düzeyden olgunluk düzeyine çıkmıştır.

İnsanın anlatımına olağanüstü olanaklar sağlayan ve böylece araştırmalarını en üst düzeye çıkartan yeni bir sanat biçiminin gelişmesi kültüre çok anlamlı bir katkıdır. İlk günlerde doğrudan ve evrensel popüleritesi nedeniyle geniş bir kesim tarafından küçüm-senen sinemanın hakkının teslim edilebilmesi için 1930-1940'lara kadar beklemesi gerekmiştir. Bu kişiler, gelişmesi 18. yüzyıla kadar varan yeni roman akımını bile sorumsuzluk olarak görmüşlerdi. Ancak, sinema bu bakımdan farklı ve benzersizdi. Çünkü, fotoğrafın bulunuşuna, kamera ve projeksiyon gibi önceden bilinme-

(*) ANIMAFILM, ASIFA Yayını, S.3, Ocak-Mart 1980, Warszawa, 1980, ss.10-13

yen mekanizmalara dayanıyordu. 1920'lerde görüntü ve sesin birlikte kaydı ve gösterimi gerçekleştirildiğinde sessiz film, fotoğrafçılığa, incelikli sürekli resimlere, insan devinim ve yüz ifadelerinin gözlenmesine dayanan bir sanat türü olarak epey yol almıştı. Sesli filmin 1930'lardaki gelişmesiyle sinema, yalnız dramatik sanatların bir kolu değil, aynı zamanda belgesel film denen, nesnel dünyanın gözlenebilir her durumunu kaydeden ve aktarabilen bir sanat olarakta olanaklarını alabildiğine genişletmiştir. Belgesel film, tiyatro ve romanla yakın koşutlukları olan ve bilinen olayları, öyküleri kişiliklerle perdede canlandırmaya dayanan dramatik filme göre insan gelişimi açısından çok önemli olan yeni bir sanat ve teknolojinin kullanımına daha çarpıcı bir örnektir.

Sinema yeni bir sanat olarak -bin kez büyütülmüş bir sineğin perdedeki devinimi, yakın çekimle bir sanatçının yapıtı, yavaş çekimle bir kuşun kanat devinimi, hızlı çekimle bir bitkinin gelişimi, bir gözün güneş ışığında kısılması ve bu gözün düşman gözlemesi gibi- tüm gözlenebilir olayların yakın ve seçilmiş gözlemlerine dayanır. Başka bir deyişle, sinema zaman ve mekanı yönlendirmiştir. Onun anlatısal sürekliliği tiyatrodaki gibi tek bir sahnedeki olayın gözlemine değil, olayla ilgili birçok yakın ya da uzak sahnenin hızlı ya da yavaş bir ritimle biraraya getirilerek gösterilmesine dayanır. Griffith «benim görevim her şeyden önce sizin görmenizi sağlamaktır» demiştir. Bu sizin, devinimdeki dramı görüntüdeki deneyimin yeni ve çok yönlü büyüleyiciliğini, kimi zaman mikroskopik bir biçimde (gerçekte olduğundan daha büyük), kimi zaman doğal büyüklüğünde, kimi zaman da teleskopik olarak bir dizi seçilmiş imgeler yoluyla, görsel empati aracılığıyla yaşamanızı sağlamak demektir. Bu, kabaca, sinema denilen yeni sanat tarafından sunulan gözlem teknolojisidir. Ancak, buraya kadar tanımladığımız biçimiyle bu gözlem teknolojisi, yalnızca gerçek ya da yapay canlı devinimlerin kaydedilmesini içermektedir. Çizimlerin devingenleştirilmesi ve giderek seslendirilmesi konusunda diğer olanakların kullanılabilmesi için sinemanın doğuşundan sonra birkaç yıl sesli filmin ortaya çıkmasını beklemek gerekmiştir. Bir karikatür sanatçısının 15-20 saniyede bir karikatür çizimini gösteren sahne aslında kamera tarafından hızlandırılmış canlı bir devinimdir. Fransız hokkabazı ve film yapımcısı Melies'in resimleri ve yüzyıl başında perde için yapılmış çizimleri stüdyolarda canlandırma ile değil, canlı çekimlerle gerçekleştirilmiştir. Film sanatının ayrı bir

dalı olarak canlandırma ilk ve asıl gelişme düzeyine, film üretimi-ciliğinin ikinci on yılı içinde Cohl'un sevimli akrobatik kibrit çöpü figürleriyle, en azından bir canlı grafik sanatı potansiyeli olduğunu gösterdiği deneysel çalışmalardan sonra ulaşmıştır.

Film sanatının köklerinin, ilkel sinema sanatı 1910'lardaki düzeyindeyken yapıldığı gibi Shakespeare'in çok sözel yapıtları ya da Comédie Française söz sanatçılarınun (rhetoricians) klasik tiyatro için geliştirilmiş rolleri görsel saçmalıklara indirgeyen çabalarında değil, geniş izleyici kitlelerini eğendirmek amacıyla oynanan basit öyküler gibi popüler kaynaklarda aramak gerektiği ileri sürülebilir ve bence sürülmelidir. Gerçek film sanatı değişik bir evrim çizgisi izlemiştir ve Edwin S. Porter'ın 1903'te çevrilmiş ilk «western»i «The Great Train Robbery», İngiltere'de Cecil Hepworth'ın 1905'te yaptığı «Rescued by Rover» adlı yapımı, İngiltere'de R.W. Paul'un ya da Fransa'da Melies'nin yaptığı kameranın büyüğü gücünü kullanan ve popüler öykü anlatıcılığına dayanan yapımlarda yatar. Bu filmler, Griffith, Chaplin, Keaton ve diğer büyük sinemacıların daha ileride yapacakları olgun sanatın temellerini atmışlardır. Gösterilecek herhangi bir büyüklük, aracın geniş izleyiciler katında popüler oluşuna rağmen değil, Shakespeare'in Elizabeth çağı tiyatrosunda olduğu gibi bu popülerite aracılığıyla gösterilir. Sinema ancak, son yıllarda çok yaygın olarak benimsendikten sonra, belli bir dereceye kadar çekiciliğini bir kenara iterek daha dar çevrelere yönelmeyi göze alabilmiştir. Yine de bir Bergman, bir Bunuel, bir Resnais ve bir Antonioni'nin filmleri eninde sonunda uluslararası gösterime girerek yüzbinlerle değil, milyonlarla ölçülen bir izleyici kitlesine seslenmektedir. Bu da, ne kadar pahalı olduğu çok iyi bilinen bir aracın kendine göre ekonomik yönüdür.

Canlandırmada böyledir. Sinemanın ilk sanatçılarınun tiyatro-lardan, panayır gösterilerinden, vodvillerden gelişi gibi, canlı resimcilerde ilk olarak günlük gazetelerde, dergilerde karikatür çizenler arasından çıkmıştır. Her ikisinde de köken popüler biçimlerdir. Kendisinde mekanik üretim biçimlerine bağımlı olan popüler basın sinemadan daha önce kurulmuştu ama, ancak kısa bir süre önce ve bu yüzyılın başlarında çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanıp milyonlarca kişi tarafından izlenen günlük resimli öykülerin kahramanları giderek gelişme göstermiştir. Bunun gibi, sinemadan önce de birbirini izleyen renkli resimli cam slaytların projeksiyon

aracılığıyla gösterilip bir piyano eşliğinde öykünün anlatıldığı «sihirli lamba» gösterileri vardı. Birbirine bağlı bir dizi resimlerle yapılan bu gösteriler ciddi ve dramatik öykü sunuluşları idi. İlk filmler de, anlatım biçimlerini, öykülerin sunuluşunu bunlardan almışlardır, yalnız, artık resimler canlıydı ve bir kaç renkli başlık (caption) yardımı ile kendi öykülerini verebiliyorlardı.

Çizgi filim yapımcılarının karşılaştıkları sorun, en kısa filmi bile yapmak için gereken olağanüstü yoğun çizim çalışmalarıydı. Perde de birkaç dakikalık devinim için binlerce ayrı çizim- sürekli devinim olan her dakika için yaklaşık bin adet resim- gerekiyordu. Kısa filmlerin kazandırdığı azdı ve Winsor McKay, Pat Sullivan, Max Fleischer ve diğerleri gibi sinema için ilk canlandırma filmleri yaratan sanatçı ve yardımcılarına akla uygun gelir kazandıran, ancak, bu filmlerin dünya çapında yaygınlaşması olmuştur. Bu ilk canlandırmacılar yapımlarında saydam yüzey (cell animation) yöntemi kullanıyorlar, sahneden sahneye sürekli kullanılan hareketli, iyi çizilmiş geri-plan görüntüleri hazırlıyorlar, saydam seluloid tabakalara mürekkeplenmiş, hareketli siyah gölge resimleri de bunlar üzerine yerleştiriyorlardı. Ve bunlar anlattıkları serüvenin dekorunu oluşturuyordu. Ancak bir sahnede belirli bir anda figürlerden yalnız birini hareketlendirip diğerlerini bakarken ya da dinlerken «dondur» geleneğiyle canlandırmanın yükü biraz olsun azalmışsada, [bütünüyle] ortadan kalkmamıştır. İlk canlandırmaların hareketlerindeki tekrarlı, basit fakat incelikli stilize kareografiler daha sonraki çizimlerle tümüyle yeni bir fantazi sanatı yaratmaya yönelmişlerdir. Bu sanatın basit, bütünüyle stilize gölge figürleri, popüler kökenli olan neşeli, eğlenceli, basit ya da incelikli şakları kullanarak dünya izleyicilerinin beğenisine sunulmuştur.

Böylece, tarihsel süreç içinde Picasso ve Matisse, Braque ve Kandinsky, Rouault ve Grosz, Duchamp ve Klee, Modigliani, Chagall, Chirico, Dali ve Ernst yaşadığı bu çağda, canlı resimler başlangıçtaki çizim biçimlerini, çok yoğun bir biçimde karikatür sayfalarından almıştır. Burada, karşılıklı bir etkileşim sözkonusudur. Canlandırma sineması, insan olsun hayvan olsun kendi tiplerini durağan karikatürlerden alırken bunun tersi de olmaktadır. Bir sanat olarak canlandırma, yıllarca ilkel ve olgunlaşmamış olarak kalmıştır. Yine de, yeni bir sanat olan canlandırma ağır ve sürekli ilerlemekteydi. Bu, sinematografinin çizim masasındaki çok çeşitli

grafik imgelerini kayıt etme ve çizimleri perdeye getirme olgusu dışında yer almadığı bir film yapımı dalıydı. Sessiz sinemanın Eisenstein ve Pudovkin, Clair ve Renoir, Lubitsch ve Lang ve diğerleri sayesinde bir sanat görümüne girdiği 1920'lerden sonradır ki, sanatta yeni atılımlar yapan sanatçılar -Leger, Dali, Duchamp ve sonra Picasso gibi- devinimle grafiği kaynaştırmanın önemini görmeye başladılar.

Doğal resim ve yontuculuk geleneğini izleyen sanatçılar, yaratıkları insan, hayvan ya da canlı doğalarda yaşamın nabzının görülmesini sağlamaya çalışmışlardır. Bu, yapıtlarda görülen, bir devinim niteliğinde başlamakta olan simgesel sanatların önemli bir parçasıdır. Lascaux ve Altamira'daki mağara resimlerinde olduğu gibi en ilkel stilize sanatta bile bu vardır. «Discobolus» eyleme geçmeye hazır, dondurulmuş bir devinimi simgeler. Şimdi, teknolojik olarak, sanat projeksiyonla yüzyıllarca aramış olduğu devingenliğe ulaşmaktadır. Ancak, bir eylem fotoğrafında da olduğu gibi doğal bir devinimin yalnızca gösterimi sanat değil, yalnızca bir teknolojik olay olmaktadır. Bir grafik sanatçısının çizimi bir kez devinim kazandı mı, bu devinimin niteliği kendisini yeni, yaratıcı bir biçime ulaştırır. Çizimde devingenlilik, canlandırma alanında geleceğin yaratıcı sanatçısını ayırtetmek için gerekli olan bir nitelikti. Canlı resmi olanaklı kılan teknolojik araçlar ve canlı resimlere yeni bir boyut katan seslendirme 1930'larda artık iyice gelişmişti. Şimdi resim yalnızca yürümeyle kalmıyor, kaydedilmiş sesle ve müzikle konuşabiliyor, şarkı söyleyebiliyor ve dansedebiliyor.

Ve artık «canlandırma kareografisi»nden söz edilebilirdi. Film sürekliliğinin ritim ve temposu, ses ve müziği perdedeki görüntü akışının doğal bir parçası haline getirmişti. İlk canlandırma filmlerine daima vodvil tiyatrolarından dönüştürülmüş, sinema salonlarında canlı olarak yapılan müzik ve efektlerle eşlik edilirdi. Yüksek yaratıcılık düzeyine 1930-1940'larda ulaşmış olan Walt Disney ve ekibinin çalışmaları, 1933'lerde renkliye dönüşen çizimlerin kalitesi, canlandırmayı renkli karikatürden çok üstün bir düzeye çıkarmıştır; canlandırma öylesine bir kareografik düşlem (fantazi) gerektiriyordu ki, bu ancak balede bulunabilirdi. Fakat, canlandırmada aklın, düşlerin zaman ve mekan içinde olağanüstü ve hiç bir canlı danscının ya da akrobatın gerçekleştiremeyeceği devinim-

lerde bulunan bale söz konusu idi. Halen, düşlemler ve masallar yaratmakta olan canlandırma, düşler ve karabasanların gülünçlükleri ve gariplikleriyle dolu bir dünya idi. İlk canlandırma sanatçıları belki de insansı hayvan karakter yaratmada en başarılı olanlardı. Pat Sullivan'ın becerikli «Felix the Cat» ya da Disney'in sevilen bir çok hayvan karikatürüne öncülük eden «Mickey Mouse» adlı karakterleri gibi. İzleyen tipler «Donald Duck», «Goofy», «Bugs Bunny», «Huckleberry Hound», «Tom and Jerry» gibileri olmuştur. Karikatürize edilmiş bazı insan tipleri de izleyici kitlesinin büyük beyenisini kazanmıştır ki bunlardan bazıları; «Betty Boop», «Popeye», daha sonra da «Mister Magoo» dur.

1930'larda canlandırma yalnızca Silly Symphonies ya da Mickey Mouse dizileri gibi yapıtlarla yüksek bir karikatür çizimi düzeyine ulaşmakla kalmamış, aynı zamanda Lotte Reiniger'in 18. yüzyılda Avrupa'da çok tutulan Çin gölge tiyatrolarına benzer, uyumlu devinimli gölge oyunları, Oscar Fischinger'in orkestra müziğini yansıtan soyut, devingen çizimleri ve Wladyslaw Starewicz, George Pal ve Alexander Ptushko'nun gelişmiş kukla canlandırmaları gibi birçok değişik konu ve biçimlere yönelmiştir. Hatta Matisse'nin incelikli, basit çizimleri, Hector Hoppin ve Anthony Gross'un «Joi de Vivre» ve «Foxhunt» adlı eşsiz, yaratıcı çalışmalarında yansıtılmış, yoğun taş basısı (litografi) çalışmaları, Fransa'da Alex Alexeieff ve Claire Parker tarafından «Night on a Bare Mountain» adlı yapıtta kullanılmıştır. Canlandırma bugün, her ne kadar Amerikan televizyonunun çocuklara yönelik canlandırmalarında ve kimi ticari televizyon programlarında olduğu gibi gelişmemiş formunun gösterisini yapıyorsa da, karikatür orijinin-den çıkmıştır.

1960 ve 1970'lerde canlandırma bilgisayar biçimlendirmelerini, holografi ve benzerlerininide kapsayan sinema teknolojisinin olduğu kadar, önceden elle yapılan çok sayıda özel efektleri özdevinimli

(1) Bilgisayarla canlandırma son derece karmaşık devinimlerin insan yetenekleri üstünde ölçek ve derecelerle hesaplanıp gerçekleştirilmesine olanak sağlar. (Aerial image)

- Boşlukta görüntü/fotoğrafçılığı canlı devinimin canlandırma ile standart gezici (matte) tekniğine gerek kalmaksızın bağdaşmasını sağlar.
- Holografi lazer grafiği ile nesnelerin boşlukta gösterilişinde teknolojik ve sanatsal yeni bir dönem açmıştır ki bu, 14. yüzyılda bulunan perspektif teknikleri ile eşittir.

(otomasyon) olarak yapabilen karmaşık rostrum kamera gibi, kendi gelişmelerine de dayalı olarak güzel sanatların bir dalı oldu (1). Kendi uluslararası yarışmaları, festivaleri ve ödülleri ile de artık tanınan bir sinema dalı haline geldi. Çalışma alanının bir yönünü -Amerikan televizyonunda olduğu gibi- ekranı dolduran, çocuklar için çok sayıda yapılan eğlendirici programların oluşturduğu canlandırmanın diğer yönü ise, modern sanatla bağıntılı her tür çizim ve renk biçimlemesine devinim getiren ve sanat ile teknolojiyi birleştirerek yeni, şaşırtıcı sanat ve devinim kavramları oluşturan üst düzeyde sanatçıların meslekleri haline. Bu türdeki filmlerin çoğunun içeriği, çocuklar için eğlendirici yapımlar gibi evrensel canlandırma kavramı dışındaki her şeyi yadsıyan ciddi denebilecek türdendir. Özellikle, Amerika Birleşik Devletleri'nde çocukların çok sevdiği ve binlerce üretilen şiddet içerikli kalitesiz çizgi filmler canlandırma sanatına gölge düşürmekte ve yalnızca Amerika'da değil, İngiltere, Batı Avrupa ve özellikle sosyalist ülkelerde savaş sonrası elde edilen başarıları lekelemektedir. Sosyalist ülkelerde devlet desteğindeki stüdyolar parasal kaynak sıkıntısı çekmezken, Batılı canlandırma sanatçıları gelişmiş, daha kişisel çalışmalarının yüksek masraflarını TV reklamları ve benzeri çalışmalarla karşılamaya çalışmaktadırlar.

Bir kaç örnek verilerek savaş sonrası canlandırma çalışmaları sonsuz olanaklara sahip bir sanat olduğu gösterilebilir. Daha yeni olan çalışmalar yalnızca soyut sanatın -1950'lerdeki deneysel çalışmalar döneminin üçüncü boyut (third dimension) akımını da kapsayan- her bir çeşidini değil, aynı zamanda güldürü ya da Richard Williams'ın yanlış ülkülerini ele alan «The Little Island» filmi gibi yergi amaçlı öykü ya da masal filmleri, düş ve fantazi filmleri, siyasal yorum filmleri gibi bir kaç dakikalık ya da uzun metrajlı yapımları da kapsar (2). Bu canlı resimlerin çoğu bir ya da başka bir tür çizim ya da boyama biçiminde benzerdirler. Ancak, canlandırmanın, bireysel anlamlı ve eğlendirici ya da mühendislik ve fen bilimleri gibi öğretici piskolojik kaynakları sınırsız görülmektedir. Fen bilimleri için, özellikle yüzyılın son çeyreğinde Londra'da John Halas ve Joy Batchelor bir çok film yapmışlardır. İki boyutlu ola-

(2) Uluslararası canlandırma sanatı çalışmaları John Halas ve Roger Manvell'in "Art in Movement" ve "Design in Motion" adlı sanat kitaplarında geniş kapsamlı ve resimli olarak yer almaktadır.

rak filme alınan ve üç boyut üzerine kurulu konuları kağıt heykeller, bazı reklam filmlerinde olduğu gibi canlandırılmış nesnelere, elektronik olarak canlandırılan ya da pastelin gibi maddelerden yapılmış kuklalar ya da tahta, taş vb. hammaddelerden yapılmış modeller oluşturmaktadır. Dünyaca tanınmış Kanada'lı sanatçı Norman McLaren otuz yılı aşkın bir süredir bulup geliştirdiği her şeyi uygulamakta, ilk çalışmalarında olduğu gibi doğrudan selüloid film şeridi üzerine boyamakta ve sinemanın karmaşık yöntemlerini kullanmaktadır. Önemli yapıtlarından «Pas-de-Deux», iki canlı danscının birbirleri içine giren, bir yelpazenin açılıp kapanmasına benzer dans biçimlerini, karmaşık, çoğaltılmış şaşırtıcı görüntülerini verir.

Herbiri emek ve hayal gücünün sembelleri olan konulu canlandırmalar arasında «Pinocchio»ya da «Jumbo» gibi Disney klasikleri, canlı Gulliver ve çizgi Lilliputlularla gerçekleştirilen Rus kukla filmi, Gulliver's Travels», Fransa'da Paul Grimault ve Andre Sarrut'un yaptıkları öykü «La Berge're et le Ramoneur», perde kuklacılığının en iyilerinden Çek Jiri Trnka'nın yapıtı Shakespeare'in «A Midsummer Nightss Dream» ve İngiliz filmleri; Halas ve Batchelor'un yaptıkları, George Orwell'in «Animal Farm» ve George Dunning'in Beatles ile yaptığı «Yellow Submarine» sayılabilir. Bunlardan, yalnızca 1954'te gösterilen «Animal Farm» adlı yapıtın tümüyle ciddi bir konusu olduğu söylenebilir. Güldürü ve yergi canlandırmalarının karikatür ve gülünçlüklerle büyük ilişkisi olmasına karşın, Bertold Bartosch'un 1933'te yaptığı idealist emekli öyküsü «L'Idée» adlı gölge filminden bu yana canlandırma sanatı, kitleleri eğlendirmek ve güldürmekten başka amaca yönelmiştir (3). Ancak, savaş sonrası yıllarda canlandırmanın bu yönü Peter Foldes'in üzücü ve korkutucu nükleer yıkımı konu eden «A Short Vision» adlı karmaşık gerçeküstü yapıtı gibi yapımlarda kullanılmıştır. Ayrıca, bu alanda, 1964'te Walerian Borowczyk tarafından yapılan «Les Jeux des Anges» adlı, toplama kamplarını ve ölüm hücrelerini yarı soyut terimlerle düşsel biçimde yansıtan-kalın çeperli kapalı kutulardan çıkar gibi işgence hücrelerinden sesler gelmekte, bu arada, org ile yapılan can çekişme ya da işken-

(3) Bu, son derece ciddi bir konuda kullanılan ilk canlandırma çalışması sayılır. Fakat bilgi verici filimlerdeki kullanımlarından başlıca, 1918'lerde Amerika'da, Winsor McKay canlandırmayı perdede Lusitania'nın batışını göstermekte de kullanılmıştı.

ce sesleri ile birlikte düdük sesleri ve ardından silah sesleri duyulmakta -yapıt ta sayılabilir.

Borowczyk ve arkadaşı Jan Lenica mesleklerine canlandırma ressamı (animatör) olarak Polonya'da başladılar. 1958'de, bir kentte yalnız bırakılmış bir köylü kızının bilinç altı korkularını işleyen beş kısa öykülük, tehdit ve tekdüzeliğin incelikle bağdaştırıldığı gerçek üstü sayılabilecek bir film olan "Dom" adlı yapıtlarını gerçekleştirdiler (4). Hayal gücünü artıran bir araç olarak gördüğü için film yapmaya başladığını söyleyen Lenica ve Borowczyk 1960'larda Polonya'dan ayrılıp Fransa'ya gittiler.

Canlandırma sanatının daha ciddi alanlarından örnekler olarak aşağıdakileri verebiliriz. Birleşik Amerika'nın yetiştirdiği önde gelen canlandırma sanatçılarından John ve Faith Hubley 1960'larda küçük çocukların kaygısız, neşeli fakat derin düşselliklerini yansıttıkları "Noobird", "The Hole" ve "Windy Day" gibi güzel fantaziler, yapıtlar. 1977'de John Hubley'in ölümü, canlandırma sanatı için büyük bir kayıp oldu. Bir çok düş gücü yüksek sanatçılar gibi Hubley de önce Disney ile çalışmış, sonra Stephen Bosustow, Bill Hurtz, Pete Burness ve Bob Canon gibi bireysel çalışan diğer sanatçılarla birlikte United Production of Amerika (UPA) grubunu kurmuştur. Bu grup 1950'lerde Amerika'nın en yetenekli canlandırma sanatçıları olmuştur. Daha sonra ayrılıp kendi özel işlerini kurdular. Bu arada, Amerikan öncü canlandırma sanatına yeni görünüm getiren Alman d'Avino, Jimmy Murakami Stan Vanderbeek, Robert Breer, John ve James Whitney, Morton ve Mildred Goldscholl'ler ve Canada canlandırma sanatını yaratan Colin Low, Gerald Potterton, Robert Verrall, Joe Koenig, Wolf Koenig Maurice Blackburn ve Ryan Larkin ortaya çıkmışlardır.

Yıllar boyu yüksek düzeyde yaratıcılığın merkezi olan ülkeler Amerika, İngiltere, Fransa ve Kanada'nın yanı sıra sosyalist ülkeler arasında canlandırmanın öncülüğünü yapan Polonya, Yugoslavya ve Çekoslovakya'dır. Bu, özellikle, 1940-1950'lerde Polonya'da Gierz, Çekoslovakya'da Zeman, Yugoslavya'da Dusan Vokoti'c, Vatroslav Mimica. Boris Kolar, Nadeljiko Dragi'c ve Zlatko Grgi'c adlı

(4) Bu, bilgiyi biraz daha toparlamak gerek; "House" Borowczyk ve Lenica'nın üçüncü filmleri idi. Daha önce "Once upon a time" ve "Love required" adlı filmleri yapmışlardı (Basıma hazırlayan).

sanatçuların çalışmaları ile olmuştur. Bu ülkelere sonradan Macaristan da katılmıştır. Bu arada Rusya'da, Amerika ile başabaş olarak büyük ölçüde toplumsal içerikli ancak eğlendirme amaçlı yüksek kalitede yapımlar ve bir ölçüye kadar toplumsal biçimlerin dışında kalan bir kaç bireysel çalışma yapılmıştır. Şimdi bir çok ülkelerin kendi canlandırma stüdyoları vardır ve yıllık canlandırma festivalleri, sanatın sınırlarını her geçen yıl genişleten çalışmaların sergilendiği olgular haline gelmiştir. Canlandırmada çizimsel imgelem (graphic imagination), sinemanın en yeni teknolojisinin sağladığı zaman ve mekandaki yeni devinim boyutları ve biçim ile renkte yeni görünümlele gelişmiştir. Gerçekte bugün canlandırma, günümüz filmlerinde bilinmeyen görüntü ve deney alanlarını araştırıp, geliştiren bir sanat olup, tüm sinema dallarının en özgür alanıdır.

JAPONYA'DA TELEVİZYON ÇAĞININ OLUŞUMU(*)

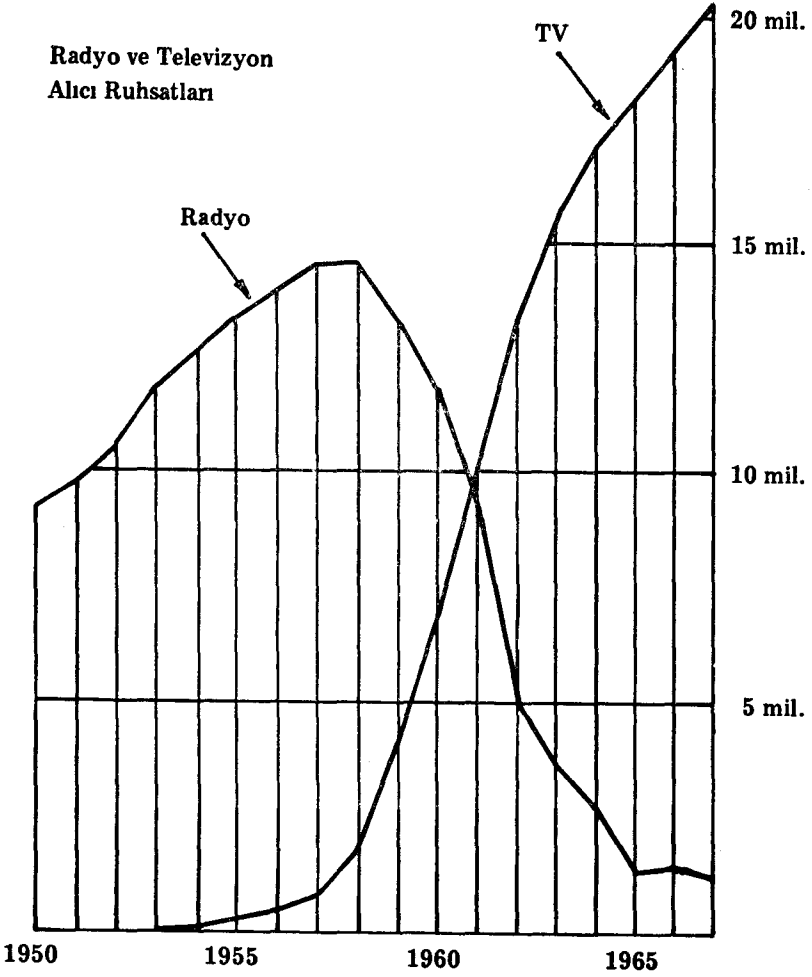
Çeviren:
Ass. Ergin AYKOL

1958-1959 yılları Japon yayıncılık endüstrisinde bir dönüm noktası olmuştur. Radyo çeşitli alanlarda yerini Televizyona teslim etmiş ve Televizyon rağbet görmesi ve yayılması için uzun adımlar atılmaya başlanmıştır.

Aşağıdaki şemada belirtildiği gibi NHK radyo alıcı ruhsatları 30. 11. 1958 tarihinde 1.483.101 idi. Yeni ruhsatlar 1958 yılı sonlarında iptâl edilen ruhsatlardan 14.000 kadar daha fazlaydı. 1959 yılında ise iptâl edilen ruhsatlar yeni alınan ruhsatları sayıca aştı ve bu önemli bir şekilde diğer yıllarda da artarak bir anlamda radyonun çöküşüne kadar devam etti.

Televizyon diğer taraftan, büyük gelişme göstermiş Mayıs 1958 de 1.000.000 dan fazla alıcı ruhsatı alınmıştır. Radyonun hala gerisinde olan Televizyon, Radyo ruhsatları sayısı düşüş göstermeğe başladığında bir yıl içinde yüzde yüzlük bir artış kazanmaktaydı.

(*) NHK 50 Years of Japanese Broadcasting 1977 s. 246-253



1961 yılı sonlarında değişim tamamlanmış, radyo ruhsatları on milyonun altına düşerken, Televizyon alıcı ruhsatlarında on milyonun aşarak sayısal bir zafer sağlamıştır.

Bu durumlar ciddi bir şekilde gözden geçirildiğinde ruhsat ücretleri 1962 yılında yeniden düzenlenmiştir. Aylık radyo vergisi 85 Y den 50 Y e düşerken televizyon ücreti yine aylık Televizyon +- Radyo olarak birleştirilip aylık 300 Y den 330 Y e yükseltildi. Daha sonra 1968 de Televizyon ruhsat ücretlerine fark ücret eklenince, radyo ruhsat ücretleri tamamen kaldırıldı.

Ticari yayın şirketlerinin ilk gelir kaynaklarından ilân giderleride radyodan Televizyon'a kaymıştır 1959 yılında Televizyon ilân geliri bir yılda yüzde 220 artışla 23.800 milyon Y i aşmıştır. Aynı yıl toplam ilân gelirlerinden televizyonun payı da %9,9 dan %16.4e yaklaşık iki kat artmıştır. Aynı yıl radyonun yaklaşık kazancı 500 milyon kadarken genel ilân bütçesinden payı %14.7 den % 11.1 e düşmüş ve bu düşüş diğer yıllarda da devam etmiştir.

(Unit: Y1.000 million)

Medium Year	News- papers	Maga- zine	Radio	TV	Others	Total
1951	18.0	1.0	0.3		5.0	24.3
1952	27.0	1.8	2.2		7.5	38.5
1953	32.0	2.5	4.5	0.1	10.0	49.1
1954	32.2	3.0	7.4	0.4	12.0	55.0
1955	33.7	3.5	9.8	0.9	13.0	60.9
1956	40.5	4.0	13.0	2.0	15.0	74.5
1957	51.0	5.0	15.0	6.0	17.0	94.0
1958	52.5	5.5	15.7	10.5	22.3	106.5
1959	61.8	8.0	16.2	23.8	35.8	145.6
1960	68.4	10.0	17.8	38.8	39.0	174.0
1961	82.4	12.5	17.8	53.9	44.4	211.0
1962	92.2	14.4	17.3	69.0	50.6	243.5
1963	112.0	16.9	17.1	89.9	62.3	298.2
1964	129.7	19.5	17.0	108.1	73.9	349.1

Reklam harcamalarının araçlara göre dağılımı

Bu sayılar televizyonun o kritik dönemde ulaştığı bu eşsiz değişimi tek başına ifade edemez. Daha sonraları televizyon özellikle ticari reklâmlar alanında kendine özgü bir şekilde, radyonun geçmişteki etkisinden kurtulmuş tamamıyla bağımsızlığını kazanmıştır.

Televizyonun büyümesi.

1967 yılının Mart ayı başlarında NHK, Televizyon ruhsatları 10 milyona ulaştığında, evlerde Televizyon, Televizyon seti olarak değerlendirilmekteydi. Bir ay sonra hükümet televizyonu yeniden gözden geçirerek ailelerin televizyon sahibi olabilmeleri için hükü-

Reklam harcamalarının araçlara göre yüzdesi

Medium Year	News- paper	Maga- zine	Radio	TV	Others	(%)
						Total
1951	74.1	4.1	1.2		20.6	100
1952	70.1	4.7	5.7		19.5	100
1953	62.5	5.1	9.2	0.2	20.3	100
1954	58.5	5.5	13.5	0.7	21.8	100
1955	55.3	5.7	16.1	1.5	21.4	100
1956	54.2	5.4	17.4	2.8	20.1	100
1957	54.3	5.3	16.0	6.4	18.1	100
1958	49.3	5.2	14.7	9.9	20.9	100
1959	42.5	5.5	11.1	16.4	24.5	100
1960	39.3	5.7	10.2	22.3	12.5	100
1961	39.1	5.9	8.8	25.5	20.7	100
1962	37.9	5.9	7.1	28.3	20.8	100
1963	37.6	5.7	5.7	30.1	20.9	100
1964	37.1	5.6	4.9	31.0	21.4	100

met yardımından yararlanmaları ve televizyonun lüksten çıkarılarak günlük gereksinim cihazı olduğu kararlaştırıldı.

Bu arada 1959 yılı ocak ayında NHK ikinci bir kanaldan Tokyo'da kısaca ETV denilen eğitim yayınına başladı. Aynı zamanda NHK Genel Televizyonu (GTV) daha detaylı programlar yayınlamaya başladı.

1960 yılı Mart ayı sonunda GTV televizyon sahiplerinin %90'ına hizmet edebilecek düzeye gelmiş ETV de servis alanında dikate değer şekilde genişleyip ilerlemiştir.

Ticari yayıncılığında eğitim alanına yöneldiği bu dönemde görülüyor. Şubat 1959 da bu alanda bir eğitim televizyon istasyonu kuruluyor. Mart 1961 den itibaren iki tanesi Okinawa da olmak üzere 43 şirkete ait 61 televizyon istasyonu kurulmuştur. Aynı ay içinde Posta ve Haberleşme Bakanlığı o güne kadar kullanılmakta olan VHF bandının yanısıra UHF bandında kullanılmasını kararlaştırmıştır. Bakanlığın bir diğer kararında NHK nin GTV ve ETV servisleriyle diğer ticaret şirketlerin yanyana ortak çalışma yapmaları yolundaki kararıdır. 1965 ten itibaren çok sayıda UHF televizyon istasyonu Japonya'da yayına girmiş bulunuyor.

333 metre yükseklikte olan Tokyo kulesine çok yönlü kullanılabilen bir anten yerleştirilerek, çıkış gücü her istasyon içinde 50 kilowatt yükseltilmiştir. (1960). Bu durum 60-90 kilometre çerçevesindeki istasyonlara servis olanağı sağlamıştır. Gelişme televizyon yayınlarının ülke çapında yayımlanmasını sağlamak amacıyla olmuş ve bu amaçlarda dağlık bölgelere ilave istasyonları kurulmuştur. Bu arada yayın saatleri uzatılmış, birçok istasyon 1961 yılından itibaren düzenli bir şekilde sabah erken saatten gece yarısına kadar hatta hafta sonlarında 01.30 a dek yayına başlamıştır.

Japonya'da, ABD den sonra Dünya'da ikinci sürekli ve düzenli renkli yayın yapan ülkedir.

10 Eylül 1960 tarihinde sınırlı olarak renkli yayın başlamıştır. Bu renkli yayın önceleri deneme yayınları olarak Amerikan CBS sistemiyle yapılmış. Bu sistemle yapılan yayınların siyah beyaz televizyonlardan izlenememesi nedeniyle ABD de standartlaşmış olan ve bu güçlüğüde ortadan kaldıran NTSC sistemi deneme yayınlarında kullanılmaya başlanmıştır.

Yaklaşmakta olan 1964 Tokyo Olimpiyat Oyunlarında renkli yayının hızla gelişmesini teşvik edici rol oynamıştır. 60 lı yılların yüksek ekonomik büyümenin desteğinin yanısıra Japon Televizyon Yayın endüstrisinin son derece hızlı gelişmesine o yıllarda kurulan çok sayıda özel ticari istasyonlar ve NHK televizyon istasyonları neden olmuşlardır.

Özel televizyon istasyonlar NHK ile rekabete girerek gelişme göstermiş ve ilk on yılın birinci yarısında da elemanlar ve gelirler NHK ye geçmiştir.

Ekonomik Büyüme, Televizyonun Gelişmesinin Teşviki

Her ne kadar Televizyonun ülkede yayına erken başladığı ile ilgili bazı düşünceler olduysada, geniş bir şekilde yayılmasında altı yıl yeterli olmuştur. Bu süratli gelişmenin ardında Japonyanın şaşırtıcı ekonomik büyüme gücünde bulunmaktaydı. 1956 da Ekonomi Plânlama Dairesi tarafından yayınlanan Ekonomi Plânında "harp sonrası çağı" Endüstriyel gelişmede atılan büyük adımı tanıtmada kullanıldığı görülmektedir.

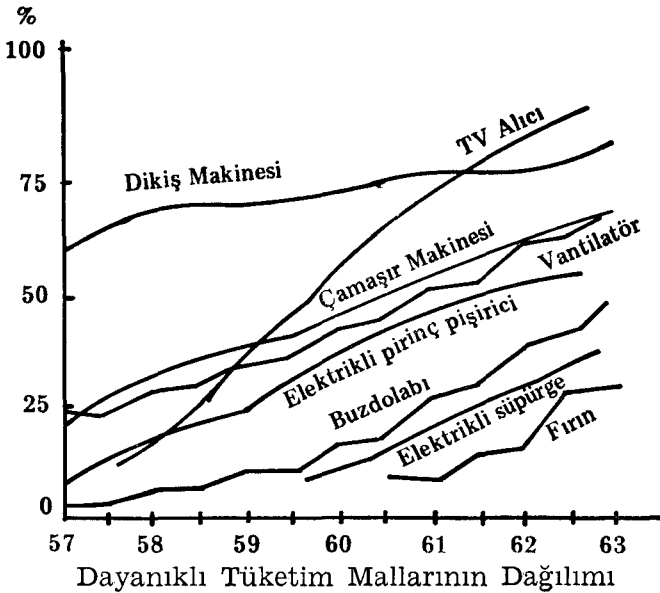
Bu hızlı büyümenin onuru, makina özellikle çok kullanılan ve işi kolaylaştıran elektrikli ev eşyaları endüstrinin gelişmesine ait-

tir. Televizyon setleri çamaşır makinaları ve buzdolaplarına 1955, 1956 yıllarında talep çok fazlaydı. Ev eşyaları arasında bu üçü o yıllarda aile bütçelerine pahalıya mal oluyordu. Üç dört yıl içinde normal ev eşyaları haline dönüştüysede seri imalata geçildiğinde talep artışı nedeniyle fiyatlardaki düşme daha ileriki yıllarda olmuştur.

İlk televizyon alıcısı fiyatları, genel halk arasında geniş bir alana yayılmasını önleyerek, diyagonal bölümün her inch için 10.000 den daha iyi bir ortalamaya çıkmıştır. Toplam üretim fiyatları 1960 larda her inch'in maliyetini yaklaşık 5000 e düşürdü.

Televizyonun görkemli büyümesi, Japonya'da iletişim işleri tartışmasını da büyütüştür. İletişim Biliminin yüksek sesiyle konuşmak hem ticari istasyonların hem de NHK'nin önemli bir göreviydi.

NHK, 1958 yılında birinci 5 yıllık program ile modernleşmeye gitti. Buna ek olarak uzun dönemli program izlendi. Büro hesaplamalarının komputere olmasıyla alıcı ruhsat ücretlerinin tam olarak toplanması 1962 yılında gerçekleşmiştir. NHK nin programlarının otomatikleştirilmiş yapımı ve yayın kontrolü için bilgi işlem kontrol işlevlerinin benimsenmesi ile bilgi işlemler 1968 yılında programlama alanına girmişlerdir.



ÇOCUK DERGİLERİNDE İLETİ ÇÖZÜMLEMESİ(*)

Ass. Turhan BARAZ

BÖLÜM I

GİRİŞ

Eğitim için yapılan değişik tanımlardan biri de “bireye kendi yaşantıları yoluyla istendik davranışlar kazandırma sürecidir”. Burada sözü edilen “istendik davranışlar” eğitim amaçları olarak da kullanılabilir. Bireye kazandırılmak istenen davranışlardan biri ve belki de en önemlisi dile ilişkin olanıdır. Eğitimle birey anadilini anlama, konuşma (sözlü anlatım), okuma, yazma (yazılı anlatım) yönlerinden yeterli düzeye getirilmeye çalışılır.

Okul çağına gelen çocuğa okulda ilk okuma, yazma dersleri verilir. Bir yandan çocuğu okuma tekniği ve becerisi kazandırılırken öte yandan okuma yoluyla onun diğer alanlarda bilgisini arttırmaya, duygusal yaşantısını zenginleştirmeye fırsat ve olanaklar yaratılmaya çalışılır.

(*) Bu çalışmada, İBF Doktora programı çerçevesinde Prof. Dr. Cevat ÇAPAN'ın yönetiminde yürütülen Davranış Bilimleri Semineri için hazırlanan ödevin gözden geçirilmiş biçimidir. Çalışmanın yönlendirilmesindeki değerli katkılarından ötürü Sn. Prof. Dr. Cevat ÇAPAN'a, gözden geçirilmesindeki değerli öneri ve katkılarından ötürü de Sn. Doç. Dr. Yahya ÖZSOY'a teşekkür ederim. T.B

Okul çağı çocuğuna çok değişik okuma kaynaklar sunulabilir. Çocuklara sunulan okuma kaynakları arasında ders kitapları, yardımcı ders kitapları, ders dışı kitaplar, dergiler ve gazeteler sayılabilir. Bunlardan dergilerin kimileri, doğrudan ders ve ünite dergileri olarak sunulabildiği gibi kimileri de daha çok ders dışı okumaya yönelik çocuk dergileri niteliğiyle sunulmaktadır.

Bizde çocuk dergilerinin başlangıcı Tanzimat döneminde görölmektedir. 1869'da Mümeyyiz, 1875'de Etfal ile başlayan çocuk dergileri 1928 Harf Devriminden sonra daha çoğalmıştır. 1928-1945 yılları arasında 23 çocuk dergisinin yayınlandığını görüyoruz. Günümüzde batıdan alınıp çevrilerek yayınlanan çizgi romanlarla birlikte çocuklara sunulan dergi türündeki yayınların sayısı oldukça artmıştır. Giderek günlük gazeteler de özel çocuk dergileri yayınlamaya başlamışlardır.

Problem

Çocuklarımıza sunulan bu yayınların eğitsel nitelikleri üzerinde durulması gerekir. Çocuklarımızın eline verdiğimiz bu dergiler okunabilirlik yönünden, içerik yönünden hangi nitelikleri taşıdıklarının bilinmesinde yarar vardır. Oysa bu tür yayınların tümü için değil, bir teki için bile yapılmış bir araştırmaya rastlanmamıştır.

Amaç

Araştırmanın amacı çocuk dergilerinin niteliklerini ortaya çıkarmaktır. Bu amacın gerçekleştirilebilmesi için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

Dergilerin:

- 1— Biçimi,
- 2— İçerikleri,
- 3— Dil ve anlatımı nasıldır?

Önem

Araştırma sınırlı ölçüde de olsa günümüzde yayınlanmakta olan iki derginin durumu belirleyecektir. Bulguları, dergi seçimi ve önerisi yapacak olan eğitimcilere, ana babalara belirli bazı ölçüler verebilir.

Araştırmada kullanılan yöntemler, değişik çocuk yayınlarının incelenmesinde kullanılabilir.

Araştırma, bu alanda yapılacak yeni araştırmalara yol gösterebilir.

Sayıtlar

Araştırmada şu temel sayıtlardan hareket edilmiştir:

1 Çocuk dergileri, dergilerin boyutları, sayfa sayısı, kapak, kağıt, renk, sayfa düzeni; konuları, konu yerleri, konu zamanı, anlatım biçimleri yönlerinden incelenebilir.

2 İncelemede ele alınan nitelikler sayısal olarak belirlenebilir.

Sınırlılıklar

Çocuk dergisi sayılabilecek dergi çoktur. Araştırmada günlük iki gazete tarafından çıkarılan 2 dergi ele alınmıştır.

Ele alınan dergilerin 1979 yılındaki 12'şer sayısı incelenmiştir.

Dergilerin biçimi, içeriği, dil ve anlatımı değerlendirilmiştir.

BÖLÜM II

YÖNTEM

Araştırma durum saptama türünde olan betimsel bir araştırmadır.

Araştırma için Milliyet ve Tercüman Çocuk dergileri seçilmiş ve bu dergilerin 1979 yılında yayınlanan 12'şer sayısı ele alınmıştır.

Dergilerin:

a) Biçimsel özellikleri, kapak durumu, kapakların kullanılış biçimi;

b) İçerikleri; konu türü, roman, öykü (çizgi-düzyazı), ansiklopedik bilgiler, eleştiri, söyleşi, bilmece-bulmaca, oyun, şiir, TV-Sinema, okur sayfası vb. ile; öykü, roman, şiirlerde konunun geçtiği yer, zaman;

c) Kullanılan dilin niteliği, sözcük türleri, anlatım biçimlerine ilişkin veriler toplanmıştır.

Toplanan verilerden sayıya dönüştürülebilirler yüzdelik oranlarla, diğer veriler düz anlatımla verilmiştir.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde önce incelenen iki dergiye ilişkin bulgular ortak verilecek, daha sonra iki dergi ayrı ayrı ele alınacaktır.

1 Dergilerin Biçimsel Nitelikleri

İki dergi de gazetelerin adlarını öne getirilmesiyle başlayıp Çocuk Dergisi ile adlandırılmaktadır: Milliyet Çocuk Dergisi, Tercüman Çocuk Dergisi.

Dergilerin ikisi de haftalıktır. Milliyet Çocuk Dergisi haftanın Pazartesi günleri, Tercüman Çocuk Dergisi haftanın Cuma günleri yayınlanmaktadır.

Dergiler yılın 52 haftasında yayınlanmaktadır.

Dergilerin boyutları 19,5 x 27 cm'dir.

Dergilerin sayfa sayıları her hafta aynıdır, değişmemektedir. Milliyet Çocuk Dergisi 66 sayfa, Tercüman Çocuk Dergisi 50 sayfa olarak yayınlanmaktadır.

Dergilerin kullandığı kağıtlar III. hamur 54 gramaj olarak süreklilik göstermektedir.

Dergiler renkli basılmaktadır. Ancak, renkli basılan kısımlar değişiklik göstermektedir. Kapaklar, çizgi-roman ve öyküler 4 renk basılmaktadır.

Dergilerin ederi giderek artış göstermektedir. İncelenen dergilerden Milliyet Çocuk Dergisinin ilk sayıları 750, son sayıları 1000 kuruş; Tercüman Çocuk Dergisinin ilk sayıları 500, son sayıları 750 kuruş olarak satışa sunulmuştur.

Her iki dergide de ayrı kapak bulunmaktadır. Kapaklar derginin iç kısım kağıtlarından ayrı nitelikte kağıttan oluşmaktadır. Her iki dergi kapağı değişmez klişe, fakat değişen resim ve renklerle basılmaktadır. Kapakların ön-arka dış, ön-arka iç yüzleri kullanılmaktadır. Fakat kullanım dergilere göre farklılık göstermektedir.

a. Milliyet Çocuk

Derginin ön kapağı yaklaşık %70 oranında derginin içinde verilen çizgi-romanların konularını, kahramanlarını gösteren tek resimle; %10 oranında derginin armağan eki ya da dergiye ilişkin reklamların yer aldığı ikinci resimden oluşmaktadır. Bu nitelikler çocukların üzerinde satın alıp almama konusunda karar verdireci rol oynamaktadır.

Milliyet Çocuk Dergisinin arka kapağı büyük ölçüde banka reklamlarından oluşmaktadır. Yaklaşık %75 oranında bankaların film gösterileri ve kumbaraları tanıtılmaktadır. Bu tür reklamlarla bankalar çocuk kafalarında meşrulaştırılmaktadır. Arka kapağın %25 ölçüsünde diğer konuları; derginin duyuruları, ünlü kişi ve futbolcu posterlerinden oluşmaktadır.

Derginin inceleme kapsamındaki tüm sayıların ön-iç kapağında “Kaptan ve Çocukları” çizgi-öyküsü yer almaktadır, arka-iç kapağın %60 ağırlığını da “Temel Reis” çizgi-öyküsü kapsamaktadır. Bu çizgi-öykünün dışında derginin kendi reklamı, eğitici-oyuncak reklamı %30, boyama sayfası %10 ölçüsünde sıra izlemektedir.

Milliyet Çocuk Dergisinin kapak resimlerine ilişkin genel bir konu, görüntü değerlemesi yapılırsa; ön kapakların tümünde çocuğun deviniminden hoşlandığı düşünülerek çizgi-romanların konu ve kahramanları aktarılmış görülmektedir. Tüm kapaklarda savaş sahneleri, serüven kahramanlarının kötü kişileri güç duruma düşürdüğü sahneler, serüvenin en heyecanlı bölümü yer almaktadır. Örneğin, timsahlarla bataklık içinde, yırtıcı kuşlarla balonda, kızılderililerle atlı araba içinde, küçük bir kayıkla nehirde çarpışma görüntüleri yansıtılmaktadır.

Çizgi-roman, çizgi-öykü ağırlığının dergideki üstünlüğü, savaş sahnelerinin çokluğu, reklamların niteliği ve çocuğun kendini özleştireceği kişilerin-futbolcu, artist gibi- posterlerinin sunulduğu genellendiğinde, çocukların serüven çağı özelliklerinden yararlanılarak tecimsel amaç güdüldüğü, çocukların örnek alması gerekli kişiler bir bilim adamı, devlet adamı, uğraşlarıyla topluma dönük yararlar sağlayan kişi değil de bireysel ün, üstelik kolay sağlanan ün örnekleyen kişiler oluşu olumsuz olarak nitelenebilir.

b Tercüman Çocuk

Derginin ön kapağını önemli yoğunlukta-yaklaşık %75 haf-tanın önemli gününe ilişkin konular kapsıyor. Sözcüleri “Bahar’ın Gelişi” “Fatih’in İstanbul’a Girişi” “23 Nisan” “Anneler Günü”.

Milliyet Çocuk Dergisinde öncelikle olan çizgi-roman kahra-manlarının kapağa aktarımı, Tercüman Çocuk Dergisinde %15 ölçüsüyle ikinci sırada: “Asteriksler”, “Tunga”, “Uzay Mezarlığı” vb. Dergide kimi kez de salt ilgi çekmeden yola çıkarak, içerikle ilgisiz, pistte bir yarış otosu, uzayda bir astronot %10 oranıyla ka-pağı oluşturmaktadır.

Tercüman Çocuk Dergisinin arka kapaklarının tümüne yakın oranını %95 banka reklamları kapsamaktadır.

Araştırma içindeki dergilerin ön ve arka iç kapaklarında yer değiştirerek “Bilmece-Bulmaca” ve “Tercüman Gençlik Yayınları” reklamları yer almaktadır.

2 Dergilerin İçerikleri

Her iki dergide de belirli konu türleri ele alınmaktadır. Der-gilerde tür ve yoğunluk olarak ilk sırada çizgi-öykü ve romanlar yer almaktadır. Her iki dergide de bu tür ayrılan yer, dergi sayfa-larının yaklaşık yarısını kapsamaktadır.

Milliyet Çocuk ve Tercüman Çocuk Dergilerinde konu türüne ilişkin ikinci sırada Ansiklopedik Bilgiler yer almaktadır.

Her iki dergide de kapsam ve yoğunluğu yaklaşık birbirine denk ölçüde diğer konu türleri izlemektedir: Eleştiri-söyleşi, bil-mece-bulmaca,okur sayfası, TV-Sinema, gülmece ,şiiir. vb...

Öykü, roman ve şiirlerde konunun geçtiği yer ve zaman fark-lılık göstermektedir. Bu farklılık konu türlerinin içeriğinde de gö-rülmektedir.

Çizgi-Öykü, Roman

a. Milliyet Çocuk

Derginin araştırmamız kapsamındaki tüm sayılarının orta sayfalarında bütün halinde çeviri yapıtlar resimlenmiştir. Bun-lar “Balonda Beş Hafta”, “Küçük Trampetçi”, “Kuzey Güney Sa-

vaşı”, “Dünyanın Ucundaki Fener”, “Zambezi Yolunda” “Göller Kraliçesi”. “Denizler Kralı”, “Uçan Gemi” başlıklarında sonulmuştur. Dergide ayrıca, “Red Kit”, “Larry Yuma” “Uzay Çocukları”, “Bizim Ali”, “Temel Reis”, “Pembe Panter” çizgi roman ve öyküleri de tek kısa güldürü, sürekli serüven nitelikleriyle yaklaşık %50 oranında yer almaktadır.

Dergide “Uzay Çocukları” ele alınan konu ve işleniş biçimi yönünden yapıcı, yaratıcı, düşsel gücü geliştirici nitelikte görülmekte; iyilik, sevgi konularını olumlu; korku, öfke, kin konularının olumsuz yansıtıldığı başarılı bir kurgu-bilimsel çizgi roman izlenimi vermektedir. Üstelik ulusal bir sanatçının yaratısı. Ne var ki bu bolluk yanında onun ilginç ve yararlı yönü pek yansımıyor görülmektedir.

Güldürü ögesi ağırlıklı çizgi öykülerin de-Temel Reis, Pembe Panter, Bizim Ali- yararlarına karşın, bu çoklukta verilmesi gereksiz izlenimi yaratmaktadır. Üstelik bu öyküler “varlığını sürdürülebilmek için güçlü olmak zorunludur” ortak düşüncesinden yola çıkarak karşısındaki açıklarından yararlanmayı öğütlenmektedir. Pembe Panter çerçevesinde -haksızca -nasıl yararlanıyorsa, Temel Reis ispanağı ile nasıl güçleniyorsa çocuk da bu yolların birini izleyerek rahat bir yaşama kavuşabileceğini sanabilir.

Milliyet Çocuk Dergisinde kapaktan başlayarak “Bizden Size” “Okurun Sesi” ve “Tanıtım” köşelerinde en ağırlıklı öge olarak çizgi roman ve öykülerden sözedilmesi, çocukları resim aptalı, okuma konusunda maymun iştahlı yapan bu türün sakıncalarını düştürmektedir.

b Tercüman Çocuk

Tercüman Çocuk Dergisinde de çizgi-roman ve öyküler ön sırada yer almaktadır. 50 sayfadan oluşan derginin yaklaşık yarısı-24 sayfa- bu türe ayrılmıştır. Bu yoğunluk derginin diğer türlere ne ölçüde yer verdiğini ilk aşamada belirlemektedir.

Dergide “Zıdır”, “Uzay Mezarlığı”, “Dani Fütüro’nun Serüvenleri”, “Cengiz Han”, “Yüzbaşı Volkan”, “Tungo” adlarıyla yayınlanan roman ve öykülerden sadece “Zıdır” resim nitelikleri açısından olumlu görülmekte, diğerleri karanlık çizgili, belirsiz, içiçe, karmaşık resimlerden oluşmaktadır.

Güldürü ögesi ağırlıklı “Astriks” güncel eleştirilere de yer vermektedir. Değişik kareler içersinde sözgelişi, “tüpgaz bile var”, “filtreli sigara”, “kahve”, “ince kazık pazarı”, “100 gr. kıyma”..vb. sözleri görmek olasıdır.

Ansiklopedik Bilgiler

a Milliyet Çocuk

Ansiklopedik yazılar dergide yoğunluk, kapsam olarak çizgi roman ve öykülerin ardından gelmektedir. Dünya ülkelerini, komşularımızı, insan vücudunu, uluslararası ölçüleri, hayvanların ilginç yanlarını, elektriği, Çanakkale Zaferini, İnönü Savaşını, Mozart’ı, Duraklama dönemini, Oyuncak Müzesini, İktisat Kongresini, B.Brecht’i ve matematik bilgilerini içeren bu tür, “Genel Kültür”, “Tarihte Bu Hafta”, “Yaşanmış Hayvan Öyküleri”, “Gezi Notları”, “Hayvanlar Ansiklopedisi” başlıklarıyla verilmektedir.

Ders konularını, öğretim izlenceleri koşutunda aktarıldığı, bilgileri pekiştirmenin, gereğinin üstünde verildiği, bu ölçü ve yoğunlukta bilgi aktarımının yararı tartışılabilir görülmektedir.

b Tercüman Çocuk

Dergide ansiklopedik yazılar belirli başlıklarda sunulmamaktadır. Hayvanlar ,Sağlık, Coğrafya, Arkeoloji vb... konular dergide ortalama 4 sayfayı kapsarken, benzer ölçütte test ile okurların bilgileri sınanmaktadır. Ne var ki sorular açık, anlaşır bir dille sunulmuyor, kimi sorular yanlış düzenleniyor. Sözgelişi, “Birden fazla sözcükten oluşan tamlamalarla ne ad verilir?”

- a) Belirtili Tamlama b) Belirtisiz Tamlama c) Takısız Tamlama
d) Zincirleme Tamlama (Her dört seçenek de sorunun doğru yanıtıdır.)

Başlıkta Dilbilgisi Test’i denirken -i durum eki yanlış ayrılmıştır.

Bilgi aktarımını pekiştiren bu tür testlerin sakıncasına ilişkin Milliyet Çocuk Dergisinde yapılan değerlendirme burada da geçerlidir.

Sinema/Televizyon

a Milliyet Çocuk

Dergide bu konu türü kimi kez “Tele Yunus”, “Sinema TV”, “Kısa Kısa”, “Beş TV Sorusu” gibi başlıklar altında, kimi kez de sinema ya da TV'nin ünlü kişilerinin, sevilen dizi kahramanlarının posterleri ile oldukça önemli -yaklaşık %15- kapsamda verilmektedir. Yanısıra, her sayıda olmamak koşuluyla bir filmin foto-romanı (3 tam sayfa), ödüllü yarışma (2 tam sayfa) da bu kapsam içindedir.

Çizgi-roman ve öykülere ilişkin yapılan yoruma benzer bir yorum sinema/TV sayfaları için de yapılabilir.

TV'de yabancı dizi filmlerle bize aktarılan, kendi toplumumuzun yaşam biçimi, örnek alınacak ya da kınanacak davranışları değil, başka bir toplumun yaşamıdır. Bu yabancı kültürün aktarımına çocuk dergisinin de yardımcı, etkileyici, aracı olması olumlu karşılanamaz. Ayrıca posterlerle bunların baş kişilerini yansıtmak da bu çabaların gücünü arttırıcı bir öge olarak görülmektedir.

b Tercüman Çocuk

Sinema/TV konu türünün Milliyet Çocuk Dergisindeki yoğunluğuna karşın bu dergide sadece “Televizyon, Sinema, Müzik Haberleri” başlığıyla yer verilmektedir. 2 tam sayfalık %5 kapsam içinde güncel TV, sinema, müzik olayları okuyucuya haber biçiminde sunulmaktadır.

Eleştiri/Söyleşi

a Milliyet Çocuk

Dergide bu konu türlerine ilişkin yazılar bütünü “Konuk Yazar”, “Kirpi Çocuk”, “Mehmet'in Çevre Dosyası”, “Taşkın Amca”, “H.Kıvanç Sizlerle” başlıklarıyla veriliyor. Çocukların davranışlarının eleştirildiği, öğüt verilip yol gösterildiği yakın çevresi ve sorunların konu edildiği bu yazıların kimileri, büyüklerden küçüklere örnek öykücüler olarak, kimileri de çocukların kendi düşünce ve izlenimleri olarak düzenlenmiş. “Büyüklerin gözüyle çocuk” kavramının ağırlığını bir yana bırakırsak, yararlı yazı dizilerinden oluştuğu söylenebilir.

b Tercüman Çocuk

Derginin araştırma kapsamındaki sayılarında bu konu türüne ilişkin yazılara yer verilmemiştir.

Bilmece-Bulmaca

Dergide, Bilmece-Bulmaca yazı ve çizgileri 4 sayfayı -%6- kapsamaktadır. Her sayıda iki tam sayfa “Bilmece-Bulmaca, bir tam sayfa “Sözcükler Arasında” başlıklı dil bulmacası ve bir sayfa “Pul Köşesi”ne yer verilmektedir.

Bu konu türü, boş zamanların değerlendirilmesi anlamında düşünüldüğünde yararlı olduğu izlenimi belirebiliyor .Ancak içerik çizgisel aktarımların bir uzantısı, ansiklopedik bilgilerin bir yoklaması olunca, bu olumlu yargı silinebiliyor. Dergide bu konu türüne ilişkin, gerçek boş zaman değerlendirmesi, dil beğenisi ve uğraşı verdiği için “Sözcükler Arasında” köşesi başarılı görülmektedir.

b Tercüman Çocuk

Derginin ön ya da arka iç kapağında “Bilmece-Bulmaca” başlığıyla bir tam sayfa -%2- sunulmaktadır. Ancak, yazı ve çizgilerin içerikleri öylesine kolay düşünülmüş ki, yarar sağlayıp oyun ve düşündürme işlevini gerçekleştirecek boyutta görülmemektedir.

Okurlarla İletişim

a Milliyet Çocuk

Dergide okurlara seslenen yazıların ya da okur yazılarının yer aldığı “Okurdan Okura”, “Okurun Sesi”, “Mektup Arkadaşı”, “Bizden Size” başlıklı yazılar 3 sayfalık %5 bir alan kapsamaktadır.

Okurlarla iletişimin sağlandığı bu bölümde çocukların gönderdikleri resim, öykü, şiir, fıkra ve yazıların yayınlanması olumlu görülmektedir. “Okurun Sesi” başlıklı bölümde okuyuculardan gelen mektupların hep dergiye övgü yağdıranları seçilmiştir. Dergi bu başlık altında okuyucularının ağızından kendi reklamını yapıyor görülmektedir. “Bizden Size” köşesi de tanıtım ve reklam görevini üstlenmiş. O zaman denilebilir ki ard iletişim yerini reklama bırakmaktadır.

b Tercüman Çocuk

Dergide okurlarla iletişim konulu yazı ve çizgiler yaklaşık 3 tam sayfada -%6- sunulmaktadır. “Posta Kutusu”, “Sizin Gönderdikleriniz”, “Üyelerle Başbaşa” başlıkları altında okurların sorularına yanıtlar, okuyucu fotoğrafları, şiirleri, resimleri, yazıları verilmekte, üyeler “Keloğlan Çocuk Tiyatrosu” gösterilerinden yararlandırılmaktadır.

Güldürü

a Milliyet Çocuk

Dergide güldürü nitelikte dizi yazı olarak “Pıtırıcık” ın Serüvenleri” görülmektedir. Çizgi-öykülerde sözü edilen “Bizim Ali”, “Temel Reis”, “Pembe Panter”, ile Sinema TV’da değerlendirilen “Tele Yunus” ta da güldürü belirgin öge olarak ele alınmaktadır.

Yaşama sevinci, espri inceliği, düşünebilme kıvraklığı kazandırmaları nedeniyle güldürü, çocukların en beğendikleri, yararlı bir anlatım ve yaklaşma aracı olarak görülmektedir.

b Tercüman Çocuk

Dergide güldürü nitelikli bölüm “Gülmece-Güldürmece” başlıklı bir sayfada verilmektedir. Fıkra ve karikatürlerden oluşan bu bölümü, içindeki güldürü öğeleri ile “Zıppır” ve “Asteriks” çizgi öyküleri tamamlamaktadır.

Öykü-Şiir

a Milliyet Çocuk

“Öykü Köşesi” tek bir sayfa ve tek bir öykü ile yoğunluk olarak çok gerilerde -%3- yer alan konu türü olarak görülmektedir. Okuma beğenisini, alışkanlığını veren, yaşam gerçeklerini yansıtan, resim karmaşasından kurtaran, dil, anlatım yeteneğinin güçlenmesine yardımcı olan bu türün ön sıralarda yer alması gerekmektedir.

Şiir türü de dergide yetersiz ölçüde yer almaktadır -%1- Her sayıda sadece bir ozanın şiirine yer verilirken, bu türün dil estetiğini kavrama, düş gücünü arttırma özelliklerinden yararlanılmaktadır. Tek örnekle yetinilen şiirler biçim ve içerik yönüyle olumlu değerlendirilebilir.

b Tercüman Çocuk

Derginin araştırma kapsamındaki tüm sayılarının sadece birinde “öykü” yer almaktadır.

Dergide “şiiir” türüne hiç yer verilmemektedir.

Reklamlar

a Milliyet Çocuk

Dergide reklamlar kapsam olarak şiiir, öykü türlerinin toplamından da önde gelmektedir -%7- içeriklerini kalem, oyuncak, kitap, tiyatro, banka ve derginin kendi reklamları oluşturmaktadır.

b Tercüman Çocuk

Derginin reklamlara ayrıldığı yer %8 oranına yaklaşmaktadır. Ağırlığını kendi yayınları ve bankaların oluşturduğu reklamların bu kapsamda yer alması düşündürücü bulunarak, günlük yaşamın her bölümünde yaşanan reklam olayının çocuk dergilerine de yansması olumsuz değerlendirilebilir.

Konunun Geçtiği Yer-Zaman

a Milliyet Çocuk

Dergilerin olay anlatımına dayanan yazı ve resimlerde konunun geçtiği yer şu ölçülerde dağılım göstermektedir: Yabancı ülkeler %59, ülkemizi konu alanlar %18, uzay ve gezegenler %6, belirtilmemiş yer %6.

Araştırma kapsamındaki dergilerde işlenen konular “zaman” açısından çözümlendiğinde geçmiş zamanın önemli ağırlığı kapladığı görülmektedir. Tarihsel konuları içeren yazılar, çizgi-romanların tümü geçmiş zamanla ilgilidir. Geçmiş zamanlı konulara bütün içinde %63 oranda yer verilmektedir. Şimdiki zamanlı konular %28. Sadece “Uzay Çocukları” çizgi-romanında kullanılan gelecek zaman %4. Çoğunluğun geçmişe dönük oluşu düşündürücü olarak değerlendirilmektedir.

b Tercüman Çocuk

Dergide Türkler ve Türkçe ülke sınırlarını aşarak çok uzak ülkelere ve geçmiş yıllara dek uzanan bir konu olarak ele alınmak-

tadır. Olaylar “Tengiz Han”da böyle bir ortamda geçmekte, Çin Seddi Türk yurdunda mekan olarak belirlenmektedir.

Aynı tarih kavramı “Bilgi Testler”ndeki sorulara dek yansımış görülmektedir. Araştırma kapsamındaki dergilerin tüm soruları Orta Asya da da Osmanlı tarihi konularını içermektedir. Okurların çizdikleri resimlerden yayınlanabilenlerin büyük çoğunluğunu yine Orta Asya kahramanları oluşturmaktadır. Bu niteliğiyle derginin, okuyucu çocukları koşullandırdığı, belli bir düşünce yapısının temellemesini yaptığı görülmektedir.

3 Dergilerin Dil ve Anlatımı

a Milliyet Çocuk

Araştırmaya giren dergi sayılarının en başarılı yanları dil-anlatım özelliği olarak görülmektedir. Anlatımda kısa tümceler yeğlenmektedir. Okurların söz dağarcıkları gözardı edilmemektedir. Noktalama ve yazım kurallarına uymada titiz davranılmaktadır. Aynı titizlik sözcük seçiminde de sözkonusudur. Herbiri ortalama 175 sözcükten oluşan 7 sayfada toplam 1227 sözcüğün 24’ü Doğu kaynaklı, 7’si Batı kökenli. Kullanılan sözcüklerin 1196’sı -yaklaşık %96’sı- Türkçe .Bu ana dilimiz adına kutlanmaya değer bir utku olarak değerlendirilebilir.

b Tercüman Çocuk

Dergide özellikle çizgi-romanların dil ve anlatımı denetimden uzak görülmektedir. Okurların söz dağarcıkları dışında, algılama güçlüğü yaratabilecek sözcük ve kavramların kullanımına rastlanmaktadır. Eş anlamlı sözcükler (macera/serüven, medeniyet/uygarlık) aynı tümcede kullanılabilir. Yazım yanlışları (ebed/ebet, basbayağı/basbaya....) görülebilmektedir. Kimileri baskıdan kaynaklanan noktalama yanlışları da göze çarpmaktadır.

Dergide kullanılan sözcüklerin Türkçe oranı yaklaşık %93’e ulaşmaktadır. Araştırmaya giren 800 sözcüğün sadece 54’ü yabancı kökenli. Sözcük seçimindeki bu titizliğin dilin kullanımında korunamadığı görülmektedir

BÖLÜM IV

ÖZET, YARGI ve ÖNERİLER

ÖZET

Türkiye’de çocuklara sunulan dergilerin eğitsel niteliğini ortaya çıkarabilmek amacıyla 1979 yılında yayınlanan dergilerden Milliyet Çocuk, Tercüman Çocuk Dergileri ele alınarak biçim ve içerik yönünden incelenmiştir.

Başlıca bulgular şöylece sıralanabilir:

1— İncelenen iki dergi de yılın her haftasında düzenli yayınlanan çocuk dergileridir.

2— Dergiler renkli basılmaktadır. Her iki derginin de kapağı değişmez klişe, fakat değişen resim ve renklerden oluşmaktadır.

3— Milliyet Çocuk Dergisinin ön kapağını derginin içinde verilen çizgi-romanların konularını gösteren tek resim oluştururken, Tercüman Çocuk Dergisinde haftanın önemli gününe ilişkin konular kapsamaktadır. Her iki derginin de arka kapağını banka reklamları oluşturmaktadır.

4— İncelenen her iki dergide de belirli konu türleri ele alınmaktadır. Yoğunluk olarak çizgi-öykü ve romanlar ön sıradadır. Bu türü her iki dergide de denk ölçüde diğer konu türleri izlemektedir: Ansiklopedik Bilgiler, Sinema-TV Eleştiri-Söyleşi, Bilmece-Bulmaca, Okurlarla İletişim, Güldürü, Öykü, Şiir...vb.

5— Her iki derginin de yaklaşık yarısını kapsayan çizgi öykü ve romanlar aracılığıyla okurların “resim aptalı” ve okuma konusunda “maymun iştahlı” olmalarının sakıncaları görülmektedir.

6— Milliyet Çocuk ve Tercüman Çocuk Dergilerinde Ansiklopedik Bilgiler ders izlenceleri koşutunda ve salt bilgi aktarımını pekiştiren biçimde verilmektedir.

7— Milliyet Çocuk Dergisinde Sinema-TV konu türleriyle yabancı kültürün aktarımına aracı olduğu, posterlerle bu çabaların gücü arttırıldığı görülmektedir. Tercüman Çocuk Dergisinde de bu tür benzer nitelikte sunulmaktadır.

8— Milliyet Çocuk Dergisinde “Büyüklerin gözüyle çocuk” kavramının ağırlığı Eleştiri-Söyleşi konu türünde gözlenebilmektedir.

9— İncelenen her iki dergide de Okurlarla İletişim konu türü ard iletişim yerine okurların ağızından derginin reklam görevini üstlenmektedir .

10— Milliyet Çocuk Dergisinde öykü ve şiir türleri bir sayıda sadece tek örnekle yetinilirken, Tercüman Çocuk Dergilerinde bu türlerin örneklerine yer verilmemektedir.

11— Günlük yaşamın her bölümünde yaşanan reklam olayı her iki çocuk dergisine de-banka reklamları ağırlıklı- yansımaktadır.

12— Milliyet Çocuk ve Tercüman Çocuk Dergilerle olay anlatımına dayanan yazı ve çizgiler de konunun geçtiği yer “yabancı ülkeler” olarak belirlemektedir.

13— Her iki dergide de konular “Geçmiş Zaman” ağırlığı içinde işlenmektedir.

14— Milliyet Çocuk Dergisinde kullanılan dil ve anlatım başarılı görülmesine karşın, Tercüman Çocuk Dergisi için aynı başarıdan söz etmek güçtür. Her iki dergide de kullanılan sözcüklerin Türkçe oranı %90'ı aşmaktadır.

YARGI

Bulguları yukarıda kısaca verilen her iki dergi bazı yönleriyle birbirlerinden farklı görünmekte ise de eğitsel yönden bakıldığında yeterli sayılamıyacak durumdadır.

ÖNERİLER

Araştırmanın bulguları göz önünde tutulduğunda, öneriler iki alt başlıkta toplanabilir. Bunlardan bir bölümü genel ve uygulamaya ilişkin, bir bölümü de ileri araştırmalara yöneliktir.

Genel ve Uygulamaya İlişkin Öneriler

1— Yayıncılara İlişkin Öneriler

a Dergilerin kapakları yeniden gözden geçirilmelidir. Kağıt niteliği renkli, basıma uygun kapaklarda banka reklamları ve posterler yerine daha eğitsel amaçlı konular seçilmelidir.

b Dergilerde çizgi-öykü ve romanların çizgi türleri güzel sanat anlayışını destekler nitelikte olmalıdır. Çizgi-öykü ve romanların konusu eğitsel nitelik taşımali, yazıların okunabilme kolaylığı gözönünde tutulmalıdır. Çizgi-öykü ve romanların, dergilerin yarısına ulaşan kapsamı sınırlandırılmalıdır. Bu sağlandığında, okurların “resim aptalı” ve okuma konusunda “maymun iştahlı” olmalarının sakıncaları da giderilecektir.

c Ansiklopedik bilgiler ders izlenceleri koşutunda bilgi aktarımını pekiştirirken, bir ölçüde okul düzeyini aşmayı amaçlamalıdır.

ç Sinema-Televizyona ilişkin bilgilerin yinelendiği, ünlülerin posterlerinin verildiği Sinema-Televizyon konu türleri kapsam olarak sınırlandırılmalıdır.

d Eleştiri ve söyleşilerin okurların kişilik gelişimine yönelik olması gözetilmeli, salt öğüt verici niteliği aşılmalıdır.

e Bilmece ve bulmacalar nicelik ve nitelik yönleriyle geliştirildiğinde umulan yararın sağlanacağı düşünülmelidir.

f Dergilerde kendilerinin yapmayı dilediklerinin, okurların ağızından söylettirildiği izlenimi silinmelidir.

g Güldürü ögesi ağırlıklı konu türleri sürdürülmeli, bu türün kendi toplumsal değerlerimiz doğrultusunda -Nasrettin Hoca, Kel-oğlan, Karagöz- örnekleri yeğlenmelidir .

h Öykü ve şiir türleri, okurların örnek alabileceği sanatsal niteliği olan ve ulusal sanatçılarımızın yarattığı örneklerle kapsam olarak arttırılarak korunmalıdır.

ı Dergilerde reklamlar sınırlandırılmalı, azından eğitsel niteliği olmayan reklamlar yerine ders aracı, zihinsel oyuncak, çocuk kitapları ,çocuk sineması, çocuk tiyatrosu....vb. okurların eğitimini ilgilendiren reklamlar yeğlenmelidir

i Konu türlerinde egemen olan geçmiş zaman kavramının ilke olarak şimdiki ve gelecek zamanla eşit ağırlık taşıması gözetilme-

lidir. Türlerde seçilen konunun geçtiği yerin ülkemize ilişkin olması düşünülmelidir. Bu düşünce, bağınazlık ölçüsünde değil; yabancı ülkelerden önce kendi ülkemizin tanıtılması amacını taşımaktadır.

j Dergilerde Türkçe sözcüklerin seçilmesi çabaları sürdürülmeli, noktalama ve yazım kurallarına uymada titizlik gösterilmelidir. Okurların yanlışları örnek alması, bu özen gösterildiğinde önlenebilecektir.

2— Anne-Baba ve Eğitimcilere İlişkin Öneriler

a Anne ve Babalar çocuklarının eline verdikleri dergilerin içerikleri yönünden bilgili ve bilinçli olmalıdırlar. Dergileri, bulgular da belirtilen nitelikleri gözönünde bulundurarak, çocuklarına yol gösterici olmalıdır.

b Öğretmenler, derginin içeriğini tanıyarak, eğitim amaçlarını ve sınıfta işledikleri konuları gözönünde tutarak, aralarındaki ilişkiyi değerlendirip, öğrencilerine gerekli rehberliği yapmalıdırlar.

c Deneticiler, öğretmenlerin, eğitim araçları ve konularıyla dergilerin içerikleri arasındaki ilişkiyi değerlendirip değerlendirmediklerini izlemelidirler.

d Dergileri eğitim kurumlarına salık veren kurul, araştırma bulguları doğrultusunda dergileri biçim ve içerikleriyle izlemeli, niteliklerinde belirecek sapmalar karşısında “olur”larını geri çekebilmelidir.

3— İleri Araştırmalara İlişkin Öneriler

a Araştırma kapsamındaki dergilerin sayıları çoğaltılarak ya da benzer türdeki Kumbara, Başarı, Pamuk Çocuk... gibi dergilerin de araştırmaya alınarak kapsam genişletilmelidir.

b Araştırma konusu okunabilirlik-cümle uzunluğu, sözcük türleri, sözcük kullanım sıklığı-yönüyle de değerlendirilmelidir.

c Araştırma konusu baskıya ilişkin-harf türü ,harf büyüklüğü, satır uzunluğu, satır aralığı, renk karşıtlığı.. yönleriyle de değerlendirilmelidir.

d Çocuk-dergi ilişkisi-niçin, nerelerini okuyorlar/okumuyorlar?- araştırma konusu olarak değerlendirilmelidir.

“UNESCO” ÖNERİLERİNİN IŞIĞINDA TÜRKİYE’DE ÖZEL EĞİTİMİN GÖRÜNÜMÜ

Doç. Dr. Yahya ÖZSOY

GİRİŞ

1981 yılı Dünya Sakatlar Yılı olarak kabul edilmiş ve her yerde olduğu gibi Türkiye’de de bu konuda çalışmalar yapılmaktadır.

Sakatlık tanımıyla özel eğitimi gerektiren ya da engelli bireylerin tanımı arasında büyük bir benzerlik ve paralellik bulunmaktadır. Bu bakımdan, UNESCO’nun Özel Eğitim Uzmanlarının 1979 yılında yapmış olduğu toplantıda alınan kararlar sakatlar yılı uygulamasına da ışık tutucu olmuştur. Zaten raporda 1981 Uluslararası Sakatlar Yılı’na ilişkin görüş ve öneriler de yer almış bulunmaktadır.

Bu yazıda, üç bölümden oluşan raporun “Uygulama ve Öneriler” başlıklı II. bölümün üye ülkelere yapılan öneriler kısmı olduğu gibi çevrilerek her önerinin Türkiye’deki durumu, ele alınış biçimi yansıtılmaya çalışılmıştır. Yazıda önce UNESCO’nun önerileri rapordaki sıra numarasıyla verilmiş, sonra Türkiye’deki durum açıklanmaya çalışılmıştır.

KARŞILAŞTIRMA

BÖLÜM II

Uyarılama ve Öneriler

Bu rapor UNESCO'nun özel eğitimdeki kısa ve uzun erimli planlamasına yararlı olacak önerilerde bulunmayı amaçlamaktadır.

Tartışmalardan oldukça önemli sayıda öneri elde edilmiştir. UNESCO'nun çalışmalarıyla doğrudan ilgili öneriler formüle edilmiştir. Fakat, mevcut görüş ve eğilimlerin ışığı altında bazı genel uyarlamalara ilişkin öneriler de ortaya konulmuştur. Toplantıda UNESCO'nun özel eğitime ilişkin programlarının kavramlar çerçevesi oluşturulurken, üye devletlere, özel eğitime muhtaç bireylerin gereksinmelerini karşılayabilecek eğitsel yapı, planlama ve politika değişikliği yapmada yararlı olabilecek bazı genel öneriler de hazırlanmıştır. Bu bakımdan toplantıda saptanan öneriler bu biçimde gruplandırılmıştır.

1. Genel uygulamalarla ilgili uyarlamalar

1.1 Politika, planlama ve yapı

Konferans, aşağıdaki önerilerin üye devletlere UNESCO kanahtyla yansıtılmasını sağlık verir:

Öneri 1. Bütün üye devletler yetersizliği olan bireylerin eğitim ve topluma etkin olarak katılma hakkını tanıyıcı yasa ya da politikalar oluşturmalıdırlar. Bu politika eğitim, istihdam, bina vb konularda özel yasaların çıkarılmasını sağlayıcı olmalıdır.

Türkiye'de durum. Genel olarak bakıldığında Türkiye'de yetersiz olan bireylerin eğitimi, istihdamı ve diğer özellik ve haklarını dikkate alan yasaların var olduğu görülmektedir. Türkiye Cumhuriyeti Anayasası özel eğitime muhtaçların eğitim ve her türlü haklarını kabullenmiş ve bu konuda gerekli düzenlemelerin yapılması için gereken politikayı da çizmiş bulunmaktadır. Anayasa dışında Milli Eğitim Temel Kanunu, İlköğretim ve Eğitim Kanunu, Korunmaya Muhtaç Çocuklar Hakkında Kanun, Türk Kanunu Medenisi, Gelir Vergisi Kanunu, İş Kanunu, Sosyal Sigortalar Kanunu, Ummi Hıfzıssıhha Kanunu, Sağlık Hizmetlerinin Sosyalleştirilme-

si Hakkında Kanun ,Sosyal Hizmetler Enstitüsü Kurulmasına Dair Kanun, Belediyeler Kanunu, Borçlar Kanunu, Devlet Memurları Kanunu, Kör Sağır ve Dilsizlere Mahsus Bazı Alet ve Cihazların Gümrük Resmi İle Diğer Vergilerden Muafılığı Hakkında Kanun, Seçimlerin Temel Hükümleri ve Seçmen Kütükleri Hakkında Kanun gibi yasalarda yetersizliği olan bireylerin haklarına, onların korunması ve durumlarının dikkate alınmasına yer verilmektedir. Yasalar dışında konuya ilişkin tüzük ve yönetmelikler de çıkarılmış bulunmaktadır.

Türkiye'deki sorun yasa ve mevzuat yokluğu değil, bolluğudur denebilir. Değişik yasa, tüzük ve yönetmeliklerden özel eğitime muhtaç bireylerin haklarını araması ve o haklardan yararlanması olanaksız olmasa bile o derecede güç olmaktadır. Mevzuat bolluğu bu alanda çalışan uzmanları bile zaman zaman şaşırtmakta, değişikliklerin izlenmesinde güçlük yaratmaktadır.

Türkiye'de yasalarla ilgili bir başka sorun, sorumluluğun birden fazla kurumlara dağıtılmış olmasıdır. Sorumluluk birden fazla kuruma verilince, görev çoğunca ortada kalmaktadır.

Diğer bir sorun, yasaların bazı maddelerinin birbirleriyle çelişmesidir. Yasaların bir kısmı sakatlara iş verilmesini zorunlu hale getirirken, bir kısmı "vücut veya akıl hastalığı veya vücut sakatlığıyla özürlü bulunmamak" kaydını getirmektedir. Bir yandan körlerin, sağırın, ortopedik özürülerin eğitilmesi gereği üzerinde durulurken öte yandan birçok okulun giriş koşullarına "özürlü olmamak" kaydı konulmaktadır.

Öneri 2. Üye devletler yetersizliği olan çocukların eğitim sorumluluğunu eğitim bakanlığına verilmesini ve zorunlu eğitim yasalarının çıkarılmasını öngören politikalar oluşturmalıdır.

Zorunlu eğitime ilişkin yeni bir yasa hazırlanırken, çok ağır derecede özürüler dahil ,her türlü yetersizliği olan çocukları kapsamı içine almalıdır. Zorunlu eğitim yasaları olan ülkelerde eğitim bakanlığı belli bazı tür özürü çocukların eğitimlerini üstünden atmaya yeltenmemelidir .Deneyimler, özel eğitim programlarının genel olarak bütün öğrencilere sunulan eğitimi zengileştirdiğini göstermektedir.

Türkiye'de durum. Türkiye'de temel eğitim, özellikle birinci kademesi sayılan ilköğretim, zorunludur. Bu zorunluluk yasalarda

yer almaktadır. Ama gerçekleştirilme %90'ı bulamamaktadır. Zorunlu eğitimden geçirilemeyen grubun büyük çoğunluğunu özel eğitime muhtaç olanlar oluşturmaktadır. Bugün, körler, sağır, ortopedik özürllü ve uyumsuz çocuklara ilişkin eğitim kurumları vardır. Fakat bunlar, nitelikleri bir yana, nicelik yönünden yetersizdirler. Kör, sağır, ortopedik özürllü olup okula alınmak için başvurduğu halde yer yokluğundan sıraya alınan öğrenci adaylarının sayısı bir hayli kalabalıktır. Adı geçen okullara kaydolabilmek için 11 yaşından küçük olma koşulu vardır. Sırada beklerken 11 yaşını dolduranların sıradan kayıtları silinmektedir. Yani eğitim olanağından yararlanamamaktadır. Bu haliyle zorunlu eğitim uygulanamamakta, isteyenlerin istekleri bile karşılanamamaktadır.

Süregen hastalığı, duygusal bozukluğu, öğrenme güçlüğü olanlar gibi bazı özür grupları için henüz bir eğitim hizmeti sunulmamaktadır. Bu durumda olanlar sıraya alınma sevincini bile tadamamaktadırlar.

Özel eğitime muhtaç çocukların eğitim sorumluluğu ilk bakışta Milli Eğitim Bakanlığına verilmiş gibi görünmekte isede bazı özür ve özellik gruplarının eğitim sorumluluğu başka bakanlık ve kurumlara dağıtılmış durumdadır. Korunmaya muhtaç çocukların eğitimi 0-6 ve 7-18 yaş kümeleri olarak ikiye ayrılmıştır. Bunlardan 7-18 yaş grubunun korunması koruma birliklerine verilmiştir. Birliklere belediye ve özel idareler dışında Milli Eğitim, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığının yardım ve katkıları da öngörülmektedir. Bu sistem istenileni vermemiş, değiştirilmesi için yeni yasal düzenlemeler üzerinde çalışılmaktadır.

0-6 yaş grubuna giren korunmaya muhtaç çocuklar Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığının sorumluluğuna verilmiş bulunmaktadır. Ayrıca bu yaş grubuna giren çocukların bazıları Çocuk Esirgeme Kurumunca korunmaktadır. 7-14 yaş arası çocuklar için girilen çalışmada 0-6 yaş grubu da ele alınmış bulunmaktadır. Çalışmalar korunmaya muhtaç çocukların korunma ve eğitim sorumluluğunun Milli Eğitim Bakanlığında mı, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığında mı olması gerektiği noktasında kilitlenmiş görünmektedir. Bu sorumluluk Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığına ya da bağımsız Sosyal Hizmetler Kurumuna verilirse, UNESCO'nun sorumluluğunun eğitim bakanlıklarında toplanması önerisine uyulmamış olacaktır. Gerçi UNESCO'nun görüşü adı üstünde öneri-

dir. Bağlayıcı, zorlayıcı bir özelliği yoktur. Ama bir uzmanlar grubunca oluşturulmuş önerileri yok sayarcasına karar verilmesi de yanıtıcı olabilir.

Yine, suçlu çocukların eğitimleri Adalet Bakanlığına bağlı kurumlarda yürütölmektedir. Yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü bu durumun da gözden geçirilmesinde yarar vardır.

Öte yandan sorumluluğu Milli Eğitim Bakanlığınca üstlenilmiş olan bazı özür gruplarının ağır derecesinde olanlar için henüz eğitim hizmeti sunulmamaktadır. Öğretilbilir ve ileri derecede geri zekalılarda olduğu gibi.

Öneri 3. Yetersizliği olan bireylerin gereksinmelerinin karşılanmasını güvence altına alıcı yasaların çıkarılması bütün üye devletlere önerilmelidir. Bu çalışmalar, yasa koyucuların, politika saptayıcıların olduğu kadar yetersizliği olan bireylerin, onların temsilcilerinin, ana babaların ve uzmanların da katılımıyla yürütölmelidir.

Yasa, yetersizliği olan çocukların normal okullara girişini (kabülünü), gerekli kaynakları, personeli, destek hizmetleri ve örgütlenmeyi sağlayacak ve güvence altına alacak özellikte açık ve kesin olmalıdır.

Türkiye’de durum. Yukarda, birinci öneriyle ilgili durum açıklanırken belirtildiği gibi Türkiye’de önceden çıkarılmış yasalar var. Yeniden yasal düzenlemeler için çalışılmakta. Bu çalışmalarda, özellikle “Sakatlar Yılı” çalışmalarında yetersizliği olan bireyler ve onlarla ilgili dernekerin, konuyla ilgili uzmanların görüşü alınmaktadır. Onların, en geniş anlamda, katılımları sağlanmaktadır.

Üzerinde çalışılmakta olan yasa tasarılarında, yetersizliği olan çocukların normal okullara girişini sınırlayan engellerin kaldırılması, gerekli kaynakları, destek hizmetleri ve örgütlenmeyi sağlayıcı önlemler önerilmiş bulunmaktadır.

Ancak, bu alanda çalışacak personelin meslek için yetişimleri, meslekte çalıştıkları sürece farklı bir hizmet yüklenme ve yürütme zorunlu dikkate alınarak, farklı yetiştirme programları, farklı ücret ve sosyal haklar sağlayıcı önlemler üzerinde durulması gerekmektedir.

Öneri 4. Öğrencilerin eğitime alınma yaşları, sınavlar, sınıf geçirilmelerine ilişkin tüzük ve yönetmeliklerin uygulanmasında özürlü öğrencileri dikkate alacak biçimde esneklik gösterilmesi üye devletlere önerilmelidir.

Türkiye’de durum. Şimdiki uygulamada özürlü çocuklar ayrı kurumlarda ve kendilerine özgü yönetmeliklere göre eğitilmektedir. Bu bakımdan normal okulların yönetmeliklerinde özürlü çocuklar için belirgin hükümler yoktur. Yalnız üniversite giriş sınavlarında körlerle ortopedik özürülerin durumları dikkate alınmakta, kendilerine yardımcı verilmektedir.

Öneri 5. Üye devletler, özürün doğuracağı olumsuz sonucu ortadan kaldırmaya ya da azaltmaya yarayan her türlü yardımın (araç, gereç, hizmet) gümrük resmi ve vergi dışı tutulmasını güvence altına almalıdır. Bireysel teknik araçlar, gereksinmesi olan özürlü bireylere, mümkün olduğu kadar ücretsiz verilmelidir.

Türkiye’de durum. Kör, Sağır ve Dilsizlere Mahsus Bazı Alet ve Cihazların Gümrük Resmi ile Diğer Vergi ve Resimlerden Muafılığı Hakkında Kanun yürürlüktedir. Bu yasadan bugün için yalnızca körler ve sağırlar ile onların eğitim kurumları yararlanmaktadır. Yasa kapsamının genişletilmesi gerekmektedir.

Bireysel teknik araçlar gereksinmesi olan özürlü bireylere ücretsiz olarak verilmemektedir. Bunlardan bazıları Kızılay ve benzeri yardım kurumlarınca ücretsiz verilmektedir. Böylesi araçlardan hangilerinin, kimlere ve nasıl Devlet eliyle sağlanacağını açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

1.2. Erken tanı, değerlendirme ve önlem

Erken tanı, değerlendirme ve önlem özürlü çocukların normal sınıflarda başarılı bir kaynaştırma sağlanmasının ön koşuludur. Aynı zamanda, ileri derecede özürlü çocukların, vargüçlerini, gelişimini zengileştirir; istenmeyen ikincil problemlerin doğmasını önler.

Öneri 1. Kongre, gerekli ölçülerin geliştirilmesinde tıp, eğitim gibi değişik uzmanlık alanlarının sıkı işbirliği yapmasını, ana babaların katılımlarının mutlaka sağlanmasını önerir. Eğer erken eğitim evde ana baba tarafından yürütülürse çok daha iyi sonuç

alınabilir. Uygun vak'alarda gündüz bakım kurumlarıyla yatılı kurum programlarında da aynı ilkeye göre hareket edilmelidir.

Türkiye'de durum. Erken tanı ve değerlendirme ölçülerinin geliştirilmesinde eğitimcilerle tıp ve diğer uzmanlık dalları arasında gereği kadar sıkı işbirliğinin varolduğunu söylemek güç. Şimdiki uygulamada kesin tanı tıp uzmanlarınca yapılmakta, çocuğun gideceği program sağlık kurulu raporunda belirtilmektedir. "Kördür. Körler okuluna gitmesi gerekir" türü rapor hükümlerine göre öğrenciler okullara yerleştirilmektedir.

Diğer bir husus, tanı sadece başvuranların ve kendi izlemele-riyle konulmaktadır.

Erken eğitim, bütün özür gruplarını ve özür gruplarındaki her özürünü kapsamamaktadır. Örneğin okul öncesi eğitim sadece işitme özürlü çocuklar için yapılabilmektedir. İstanbul Üniversitesi Çapa Tıp Fakültesi Kulak, Boğaz, Burun Kliniği, Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi Kulak, Boğaz, Burun Kliniği, Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi bünyesindeki İşitme Engelli Çocuklar Eğitim Merkezinde sürdürülen örgün eğitim çalışmaları yanında İstanbul Yıldız Sağır Okulu ve Yetiştirme Yurdundaki bir sınıf bu çalışmalar için örnek gösterilebilir. Ana baba, aile eğitimi çalışmaları çok sınırlıdır. E.İ.T.İ.A. İşitme Engelli Çocuklar Eğitim Merkezinin ana baba eğitimi programı vardır. Bu programda yüzyüze eğitim yapıldığı gibi mektup ve yayınlarla uzaktan eğitim de yapılmaktadır.

Öneri 2. Özel tarama yöntemleri yoluyla (işitme, görme, ruhsal-devimsel alanlarda olduğu gibi) genel tarama programları geliştirilmeli, olanaklar elverdiğinde bu taramalar değişik özür ve özellikler için ve değişik personelle yapılmalıdır.

Özel problemi olduğu saptanan öğrencilerin problem nedenleri, özürün türü ve derecesi açısından da değerlendirilmesi gerekir.

Bu değerlendirmenin ardından, probleme göre eğitsel ya da sağaltım önlemlerine ilişkin bir program hazırlanmalıdır. Bir ülkede bölgeler arasında önemli derecede gelişmişlik farklılığı olabileceği için bu değerlendirmenin uzmanlık derecesinde de farklılıklar olabilir. Bunlar gözden uzak tutulmamalıdır.

Türkiye'de durum. Türkiye genelinde belirli bir tarama programı yoktur. Rehberlik ve araştırma merkezlerinden bazıları, bazı

yıllarda görme taramaları yapmaktadır. Ancak bunlar belirli bir programa bağlı değildir. Sonucunda yaptırım gücü olan özel eğitim önlemleri de alınmamaktadır. Rehberlik ve araştırma merkezleri dışında, araştırma amaçlı taramalar da yapılmaktadır. Fakat bunlar da bütünü kapsamamaktadır.

Araştırmaların dışında, taramalarda saptanan öğrencilerin problem nedenleri, özürün türü ve derecesi açısından bir değerlendirilmeye gidilememektedir.

Yukarıda da değinildiği gibi, çok sınırlı olan ve belirli yörelerde yapılan tarama çalışmalarının sonucunda eğitsel ya da sağaltım önlemlerine ilişkin programlar hazırlanmış değildir.

Öneri 3. Önlem, niteliği itibarıyla eğitsel ve gelişimsel olmalı ve mümkün olduğu kadar en yeterli uzmanlardan oluşan bir ekip ile aile tarafından ortaklaşa yürütülmelidir.

Türkiye’de durum. Kör, sağır, ortapedik özürlü, eğitilebilir geri zekalı, korunmaya muhtaç çocuklar için alınmış olan önlemler eğitseldir. Ancak bu çalışmaların yeterli uzmanlardan oluşan ekipler tarafından yürütüldüğünü söylemek güçtür.

Öneri 4. Yaşça çok küçük olan özürlü çocuklar bile normalden ayrı tutulmamalıdır. Gündüz bakımı gerekli ve mümkün olan durumlarda, özürlü çocuklar böylesi programların kapsamına alınmalıdır.

Türkiye’de durum. Özel eğitimi gerektiren okul öncesi yaş çocuklar için korunmaya muhtaçlar ve sağırılar dışında alınmış bir bakım ve eğitim önlemi yoktur. Normal çocuklar için açılmış bulunan okul öncesi eğitim ve bakım kurumlarına, programlarına özel eğitime muhtaç çocuklar alınmamaktadır. Korunmaya muhtaç durumda olan 0-6 yaş grubu çocuklar ayrı bakım yuvalarında bakılmaktadır. Sağırılar için daha önce değinildiği gibi yine ayrı eğitim yapılmaktadır.

Öneri 5. Konuyla ilgili gerekli bilgi ve beceriyi kazandıracak olan kurslar öncelikle geliştirilmelidir. Böylesi kurslar için bölgesel kaynak merkezler geliştirilmelidir.

Normal gelişimden olan sapsmaların belirlenebilmesi için bebek bakımı ve yetiştirilmesiyle ilgili herkesin, özellikle ana babaların normal gelişim örüntüleriyle normal dışı sapsmaların belirtilerini

farkedebilmesi ve bu gibi durumlarda ne yapılacağını, nereye gideceğini bilmesi gerekir.

Türkiye’de durum. Ana babalar, okul öncesi eğitmenler için özel eğitimle ilgili kurslar açılmamaktadır. Okul öncesi eğitim personeli yetiştiren programlarda da özel eğitime gereği kadar önem ve yer verilmemektedir.

Öneri 6. Bu tür bilgilerin (öneri 5 teki) yayımı için kitle iletişim araçları dahil bütün yaklaşımlar kullanılmalı, yazılı materyalin yayılması, küçük çocuklarla çalışan sağlık ve diğer personelin eğitimi yaygın hale getirilmelidir.

Türkiye’de durum. Son yıllarda kitle iletişim araçları, özellikle radyo programları yoluyla bu konuda sık yayın yapılmaktadır. Yalnız bu yayınları sistemli programlar diye nitelemek güçtür. Bunlar daha ziyade programcının kendi çabası ve kişisel ilişkileriyle hazırlanıp yürütülmektedir.

Basılı yayım için de belirli bir program yoktur.

1.3. Personel Yetiştirme

Buradaki personel deyimini yalnızca öğretmenleri değil, her yaştaki özürlemlerle çalışan herkesi kapsamaktadır. Bu, sınıf, yönetici ve politika belirleyici personeli de kapsamaktadır. Aşağıdaki önerilerin yalnızca okul çağı çocuklarla çalışan personeli değil, okul öncesi, okul sonrası, mesleki eğitim ve işe hazırlama eğitimde çalışan tüm personeli kapsadığını da önemle vurgulamak gerekir.

Öneri 1. Bir “özel eğitim elemanı” normal okullar için öğretmen yetiştiren programlar içinde ele alınıp yetiştirilmeli ya da sonradan bu eğitim tamamlanmalıdır.

Türkiye’de durum. Milli Eğitim Bakanlığına bağlı öğretmen okulları, eğitim enstitüleri gibi öğretmen yetiştiren kurumlarda özel eğitim alanına sınıf ve dal öğretmeni yetiştirmek amacıyla programlar düzenlenmiş değildir.

1952-1953 ders yılında, Gazi Eğitim Enstitüsü içinde iki yıl süreli, özel eğitim elemanı yetiştirmeye yönelik Özel Eğitim Şubesi açılmış, iki yıl mezun verdikten sonra kapatılmıştır.

1965 yılında Ankara Üniversitesine bağlı olarak açılan Eğitim Fakültesinde Özel Eğitim Bölümü vardır. Bu Fakültede de genel olarak özel eğitim uzmanı yetiştirilmektedir .

Normal sınıf ve dal öğretmeni olarak yetişmiş öğretmenlere sonradan sertifika eğitimi vermeyi amaçlayan iki program vardır. Bunlardan biri A.Ü. Eğitim Fakültesi Özel Eğitim Sertifika Programı'dır. Dokuz derslik 27 krediden oluşan bir programdır. Diğeri, E.İ.T.İ.A. Engelli Çocuklar Eğitimi Sertifikası programıdır. Bu program on bir derslik 33 krediden oluşmaktadır.

Ayrıca Milli Eğitim Bakanlığı Hizmetçi Eğitim Dairesi programları arasında iki-üç hafta süreli kısa kurslarla normal okul öğretmenlerine özel eğitim bilgisi vermeyi amaçlayan programlar bulunmaktadır.

Öneri 2. Okul öncesi ve sonrası eğitimde görev alacaklar da dahil bütün öğretmenlere, gelişim gecikmesi ya da bozukluğu olan çocukları tanıyabilir hale getirecek, böylesi çocuklar için başvurulacak yerleri bilir, özel eğitimde kullanılan çağdaş öğretim yöntemlerini kısmen de olsa bilir hale getirecek bilgiler verilmelidir.

Türkiye'de durum. Türkiye'de değişik kademelerdeki değişik kurumların öğretmenleri değişik kurumlar tarafından yetiştirilmektedir. İlk okul öğretmenlerinin tümü, ortaokul ve lise öğretmenlerinin bir kısmı Milli Eğitim Bakanlığına bağlı öğretmen yetiştirme kurumları tarafından yetiştirilmektedir. Lise öğretmenlerinin bir kısmı üniversite, akademi ve diğer yüksek öğretim kurumunu mezunlarına yine aynı kurumlarca düzenlenen öğretmenlik sertifika programlarıyla yetiştirilmektedir. Yükseköğretim kurumlarının öğretim kadrosu ise çoğunlukla kendi kurumlarınca yetiştirilmektedir. Okul öncesi eğitim kurumları için özel olarak öğretmen yetiştiren bir kurum yoktur. Bir süre kız enstitülerinde açılmış bulunan çocuk gelişimi ve eğitim bölümü mezunları bu görevlerde çalıştırılma yoluna gidilmiştir. Bugün bu yolda da kararlı bir tutum yoktur.

Yukarıda sözü edilen öğretmen yetiştiren kurumlarla öğretmenlik sertifikası programları incelendiğinde, ikisi dışında, öğretmen olacaklara genel anlamda özel eğitim görüşü kazandıracak ders ve etkinliğin olmadığı görülmektedir. Sözü edilen iki kurumdan biri Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okuludur. Bu okuldan Ço-

çuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümünde “Özel Eğitim Semineri” vardır. Öğrenciler bu seminerler özel eğitim alanını tanımakta ve bir özel eğitim görüşü kazanmaktadır. Diğer program A.Ü. Eğitim Fakültesince yürütülen “Öğretmenlik Sertifikası Programı”dır. Bu programda özel eğitim alanı seçimlik bir dersle yer almış görünmektedir.

1960’lı yıllardan bu yana öğretmen yetiştiren kurumların programına zorunlu özel eğitim dersi konulmasına ilişkin çabalardan olumlu bir sonuç alınamamıştır. Bu bakımdan, okul öncesi eğitim kurumlarından yüksek öğretim kurumlarına kadar her derece ve türde görev alan öğretmenler, yukarıda “Öneri 2” de sözü edilen bilgilere yeterince sahip değildir.

Öneri 3. Tüm normal okul öğretmenlerine bölgelerde düzenlenecek hizmet içi eğitim programlarında yardımcı olabilecek bir özel eğitim elemanı bulundurulmalıdır.

Türkiye’de durum. Türkiye’de hizmet içi eğitim programları Milli Eğitim Bakanlığı Hizmet içi Eğitim Dairesince tek elden düzenlenip yürütülmektedir. Programlar düzenlenirken özel eğitim elemanına danışıldığı pek görülmemektedir. Bunun doğal sonucu olarak, normal okul öğretmenleri için düzenlenen hizmet içi eğitim programlarında o dal ve kademeyle ilgili olarak özel eğitim konularına yer verilmemektedir.

Öneri 4. Personel eğitiminde sorumlu olan kurumlara, her yaştaki özürlü bireylerle çalışacak elemanlar için kurslar düzenlemesinde yardım edilmelidir. Bu kurslarda bütün özürlüler için ortak olan hususlar üzerinde durulduğu gibi belli özür grupları ve belli özel alanlara da ağırlık verilmelidir. Kurslar bir iki haftalık çalışmalardan daha ileri diploma ve derecelere kadar geniş bir yayılım niteliği taşımalıdır.

Türkiye’de durum. Milli Eğitim Bakanlığına bağlı eğitim kurumlarının personeli, özellikle ilk ve orta kademe kurumlarında görevli personelin eğitiminden yine Milli Eğitim Bakanlığının kendisi sorumludur. Ancak, yukarıda sözü edilen A.Ü. Eğitim Fakültesi ile E.İ.T.İ.A. nın açmış olduğu sertifika programlarının uygulanmasında Milli Eğitim Bakanlığı gereken kolaylık ve yardımı göstermektedir. Sertifika programına kayıtlı olan öğretmenler için tatil aylarında açılan dersler için uygun okul ayırma, uzak yerden

katılacak öğretmenler için yolluk yevmiye ödeme gibi kolaylıklar sağlamaktadır.

Bu kurslarda özel eğitimle ilgili olarak ortak dersler verildiği gibi, belli özür grupları ele alınarak onların gelişim, eğitim, öğretim sorunları ve eğitim öğretim yöntemleri üzerinde durulmaktadır. Bu kurslar kısa süreli olduğu gibi krediye bağlı olduğu için sertifikaya götüren çalışmalar da olmaktadır.

Şimdiye kadar düzenlenen kurslar daha çok ilk ve orta dereceli okullarda çalışacak öğretmenleri kapsamaktadır. Okul öncesi ve büyük yaşlardaki özel eğitime muhtaçlarla çalışacak personel için henüz bir çalışma yapılmış değildir.

Öneri 5. Personel eğitimi mümkün olduğu kadar okul, korumalı iş yeri vb gibi personelin çalışmakta olduğu yerlerde yapılmalı, fakat yüksek derecede uzmanlık kazandıracak olan çalışmaların, öğretmenlerin ve kurumların durumlarına uygun yerlerde yapılması teşvik edilmelidir.

Türkiye'de durum. Kısa süreli kurslar çoğunlukla öğretmenlerin çalışmakta oldukları okullarda yapılmaktadır. Bunlardan eğitim öğretim zamanına rastlayanları işbaşında yapılmaktadır. Tatil aylarında yapılan çalışmalar yine öğretmenlerin çalıştıkları kurumlarda sürdürülmektedir.

Sertifikaya yönelik kurslarda da ilke, hizmetin öğretmenin ayağına götürülmesi olmaktadır. Bu maksatla bir dal için başvuran öğretmenlerin sayıca yeterli bir grup oluşturdukları yerler merkez olarak seçilmekte, öğretim üyeleri o merkezlere giderek ders vermektedirler .

Öneri 6. Eğitim programlarının temel ilkesi programların mümkün olduğu kadar bilgi ve beceri kazandıracak biçimde uyarlanması olmalıdır. Böylesi programlar öğretmenler için özel eğitimde ya da rehabilitasyonda daha üst dereceli öğrenimler için kabul edilebilir kredi birikimi sağlayacak türde düzenlenmelidir.

Türkiye'de durum. Milli Eğitim Bakanlığınca düzenlenen kısa süreli kurslar gereken bilgi ve becerinin bir parçasını o kısa süre içinde kazandırmayı amaçlamaktadır. Bunların gerçekleştirilmesi kursta görev alan öğretim üyesine, o zamanki koşullara ve öğretmenlerin durumlarına bağlı olarak değişiklik göstermektedir.

Üniversite ve akademilerce düzenlenen sertifika programlarındaki dersler, adı geçen kurumların kendi programı niteliğini taşımaktadır. Bu bakımdan alanla ilgili temel kavramlar ve diğer bilgilerle uygulamaya yönelik beceriler üzerinde durulmaktadır.

Sertifika programları krediye dayanan dersler olduğundan, öğretmenlerin daha üst öğrenimlerinde yararlanabilmeleri mümkün görülmektedir. A.Ü. Eğitim Fakültesi sertifika programında yer alan derslerde alınan krediler yine aynı fakültenin aynı bölümü için tamamlama programında geçerli sayılmaktadır. Ancak bu uygulamalar dar alanlı olmaktadır. Bunların genişletilmesi ve yaygınlaştırılması gerekmektedir.

Öneri 7. Öğretmenler, hekimler, terapistler gibi disiplinlerarası grupların birlikte katılacakları kurslar teşvik edilmelidir.

Türkiye’de durum. Disiplinlerarası grupların katıldıkları belirli amaçlı kurslar düzenlenmemektedir. Üniversite düzeyinde belirli dallarda düzenlenen seminer, sempozyum türündeki toplantılara değişik uzmanlık dallarında katılımlar olmaktadır. Ancak bu tür toplantılara öğretmen grubunun katılımı azdır.

Öneri 8. Önemli ölçüde öneminden ötürü, özürlü bireyler için program geliştirme çalışmaları yapmak üzere bölgesel kaynak merkezler kurulmasını öneririz. Böylesi merkezin görevleri:

- (i) Normal ve özel eğitim programları için özel uzman öğretmen hazırlama;
- (ii) Tüm rehabilitasyon, özel eğitim personeli, ana babalar ve gönüllüler için genel ve özel koşullarda iş başında eğitim sağlama;
- (iii) Materyal geliştirme ve alana uygun araç takımları-paketleri hazırlama olabilir.

Türkiye’de durum. Türkiye’de program geliştirme Milli Eğitim Bakanlığının görevidir. Bu tür çalışmalar, gerek duyulduğunda, merkezden yönlendirilir. Ayrıca program geliştirme için kurulmuş birimler yoktur. Aslında çok önemli olan bu konu normal programlar için bile ihmal edilmiş durumdadır. Özel eğitim programlarının böyle bir çalışmaya öncülük etmesi beklenebilir. Özel eğitim kurumlarında uygulanan programlar geliştirilmeye muhtaçtır. Körler okulları “Körler Okulu ve Yetiştirme Yurtları İç yönet-

meliği” içinde yer alan programı uygulamaktadırlar. Sağır okulları da “Sağır İlkokulu ve Yetiştirme Yurdu Müfredat Programı”nı uygulamaktadır. Her iki okulun programları eskidir. Yeniden ele alınmışsada henüz tamamlanmamıştır. Eğitilebilir geri zekalılar için hazırlanan program normal ilköğretim programını ve öğrencilerin gereksinimlerini dikkate alan bir programdır. Fakat bu programın da yeniden ele alınmasında yarar vardır. Bu bakımdan program geliştirme merkezlerinin kurulması yararlı olacaktır. Bu tür merkezler önerilerin alt maddelerinde de belirtildiği gibi program geliştirmeyi çağdaş anlamda sürekli ve bütüncü bir çalışma olarak görmektedir. Böylesi merkezler çevresel özellikleri de dikkate alarak programları yönenin, çocukların özelliklerine göre ayarlama olanağı da verecektir. Ayrıca personel eğitimi içinde bu merkezlerden yararlanılabilecektir. Özellikle işbaşında eğitim bu merkezler aracılığıyla daha kolay ve daha yararlı olarak yürütülebilecektir.

Öte yandan, program geliştirme merkezlerinin kurulması program geliştirme çalışmalarının ve eğitimin çok önemli olan bir yanını da bütünlenecektir. Bu yan, materyel geliştirme, araç takımları geliştirmedir. Bilindiği gibi özel eğitim normal eğitime göre daha çok ve daha özel araç kullanmayı gerektirmektedir. Körlerin eğitiminde kullanılan kabartma daktilo-yazı makinesi, kabartma yazı tableti, matematik hesap kasaları ve taşları vb gibi araçların özel olarak hazırlanması gerekmektedir. Bunlardan bazıları bugün dışarıdan getirilmektedir. Ama Ülkemizdeki gelişen sanayi ve teknoloji dikkate alındığında bunlardan bazılarının Türkiye’de yapılması mümkündür. Sağır için bireysel ve grup işitme araçları, bu araçlarla yapılacak eğitim çalışmalarında kullanılacak kaydedilmiş sesler ve seslerle eşleştirilebilecek varlıklar, modelleri, resimleri, şemaları bunlar arasında sayılabilir.

Öneri 9. Bütün öğretmenler için bölgesel özel eğitim kaynak merkezlerine girmek, oradaki materyalden, araçlardan yararlanmak orada kullanılan yöntemleri öğrenmek serbest olmalıdır.

Türkiye’de durum. Bu öneri bir üst öneriyle ilgilidir. Sekizinci öneride sözü edilen merkezler olduğu taktirde dikkate alınması gereken hususlardır. Türkiye’de sözü edilen türde merkezler olmadığı için öğretmenlerin bu merkezlerden serbestçe yararlanmaları söz konusu değildir. Ancak böylesi merkezler kurulduğunda ger-

çekten bu merkezlerin tüm öğretmenlere açık olması gerekir kuşkusuz. Kendi içine kapanık bir merkezden, beklenen yararın sağlanması güçtür.

Türkiye için yukarda sekiz ve dokuzuncu maddede sözü edilen merkezlere benzer bir uygulama vardır. Rehberlik ve araştırma merkezleri. Bu merkezler yönetmelik ve yapılarında bazı değişikliklerle UNESCO tarafından önerilen merkezlerin görevlerini yerine getirebilecek merkezler haline dönüştürülebilir.

SONUÇ

Yukarda yapılan açıklamalardan da anlaşılacağı üzere UNESCO tarafından önerilenlerin ilke ve kavramlara dönük olanları Türkiye’de de mevcut yasalarda yer almış bulunmaktadır. Fikir olarak bunlar yazılı kaynaklarda da görülebilmektedir. Özel eğitim konusunda hazırlanmış olan iki raporda öneri halinde yer almıştır.

Ancak uygulama aşamasında büyük farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

Özel eğitimin yaygınlaştırılması henüz mümkün olamadığı gibi pek az sayıda özel eğitime muhtaç birey eğitim olanaklarından yararlanabilmektedir.

Kaynaştırma diye açıklanan özel eğitime muhtaçlarla normal çocukların mümkün olduğu kadar bir arada eğitilmesi ilkesi de uygulamaya pek aktarılamamıştır. Milli Eğitim Bakanlığının bu konudaki son genelgesi bu konu üzerinde de bundan böyle durulacağını göstermektedir. Ancak genelgelerde yer bulması uygulamada hemen yer bulacağı anlamına gelmeyecektir. Normal ilkokulların, eğitilebilir geri zekalı çocuklar için açılan “alt özel sınıf”ları yeterince anlayarak kabullendiklerini söylemek güçtür. Diğer özür grupları için de aynı anlayışın etkisi kendini gösterecektir. Bunun çeşitli nedenleri olduğu kuşkusuz. Ancak temel neden normal okullarda görev alan öğretmenlerin özel eğitim anlayışı kazandıracak programlardan geçmemiş olmasıdır.

Özel eğitimin gereği gibi gelişemeyişinin bir başka nedeni, bu alan için özel olarak personel yetiştirme ve personelin istihdamına gereken önemin verilmeyişidir. Yukarda sözü edilen iki raporda da buna benzer öneriler yer aldığı halde henüz uygulamaya dönüştürülebilmiştir.

Önemle üzerinde durulması gereken bir diğer husus, özel eğitime muhtaçların eğitimlerinin sorumluluğunu bir tek bakanlıkta, kuşkusuz, Milli Eğitim Bakanlığında toplamak olmalıdır.

Umulan odur ki, UNESCO'nun önerileri gözardı edilmeyecek, özel eğitime gereken önem verilerek Türkiye genel eğitiminin gelişmesine katkıda bulunulacaktır.

KAYNAKLAR

Bu yazının hazırlanmasında aşağıdaki kaynaklardan yararlanılmıştır.

1. Unesco Expert Meeting on Special Education, **Final Report**, Unesco Headquarters, Paris, 1979.
2. M.E.B. **Özel Eğitim Çalışma Grubu Raporu**, Ankara: 1973.
3. M.E.B. **Özel Eğitime ve Korunmaya Muhtaç Çocuklar Çalışma Grubu Raporu** Ankara, 1980.
4. Enç, M., Çağlar,D., Özsoy,Y. **Özel Eğitime Giriş**. Ankara: Kalite Matbaası, 1975.

**KÜÇÜK ÖLÇEKLİ ÖĞRETİM
VE
ÖĞRETMEN EĞİTİMİNDE YANSIMA TEKNİKLERİ(*)**

Ass. Dursun GÖKDAĞ

Varsılı yoksulu, Batılısı doğulusu ile tüm uluslar, “Bunalım çağı” denilen düzensiz ve dengesiz bir değişim süreci yaşamaktadırlar. Bilim ve teknolojinin yarattığı bu değişme olgusu, her toplumsal kurum gibi eğitimi de etkilemektedir. Bugün eğitim ve eğitimcilerin önündeki en önemli sorunlardan birisi; insanı, hem bu değişme ve gelişmelere uyum sağlayacak, hem de onları yaratacak güçte yetiştirme sorunudur. Bunun çözümündeki başarı ise, büyük ölçüde öğretmenin niteliğine bağlıdır. Çünkü, öğretimin tüm öğelerini; istenen davranış değişikliğini gerçekleştirecek yönde düzenleyen ve işleten, onlara anlam kazandıran öğretmendir. O nedenle, öğretmenin iyi yetiştirilmesi; yeni kuşakları en iyi şekilde yetiştirme işlevini yerine getirecek bilgi, beceri ve tutumlarla donatılması gerekir.

Küçük ölçekli öğretim (micro-teaching), öğretmen eğitiminin iyileştirilmesi için atılan adımların en umut vericilerinden birisi

(*) Bu çalışma, I.B.F. 1980-1981 öğretim yılı Doktora Programında yer alan Eğitim Teknolojisi Seminer Dersi için hazırlanmış bir ödevin kısaltılmış şeklidir.

olarak gözükmektedir. Öğretmenin planlama, öğretme ,yansıma (feedback), yeniden planlama ,yeniden öğretme ve yansıma gibi birbirini izleyen aşamaların tamamına katıldığı; 5 ya da 10 dakikalık bir sürede 4 veya 5 öğrenciye sunulan derse küçük ölçekli öğretim denir. Anlaşıldığı üzere küçük ölçekli öğretimde bir konu iki kez sunulur. İlk sunumdan sonra alınan yansımanın ışığında aynı konu yeniden planlanır, öğretilir ve yasıma alınarak küçük ölçekli öğretim çemberi tamamlanmış olur.

Özündeki ekonomiklik nedeniyle hem ders süresi kısadır, hem de az sayıda öğrenci ile yapılabilir. İyi öğretebilmek için gerekli becerilerin yalnız biri üzerinde alıştırmalar yapılmasına ve hızla geliştirilmesine olanak veren bir yöntemdir. Ayrıca, yeni ders araçlarının bulunup geliştirilmesinde önemli kolaylıklar sağlamaktadır. Bu üstünlükleri nedeniyle, değişik öğretmen eğitimi tekniklerinin etkinliklerini ölçmede de ülküsel olarak kabul edilmektedir.

1960'lardan beri ABD'deki kimi üniversite ve enstitülerde öğretmen eğitimi amacıyla kullanılmaktadır. Gerek hizmet öncesi, gerekse hizmet için eğitimde giderek yaygınlaşan bu yöntem Türkiye'de çok az bilinmektedir. Bu yazının amacı, küçük ölçekli öğretimin nasıl kurulup işletildiğini açıklamaktır. Sekiz yıllık temel eğitim uygulaması için eleman yetiştirme; ilk ve orta dereceli okullardaki öğretmenlerin niteliği konularının Türk Ulusal Eğitiminin gündeminde olduğu bir dönemde küçük ölçekli öğretimin bilinmesinin yararlı olacağı kanısındayız. Bu tanıtma, Ohio Eyalet Üniversitesi Mesleki ve Teknik Eğitim Merkezince gerçekleştirilen bir küçük ölçekli öğretim projesi üzerinde yapılmıştır.

Araştırmanın kısa bir özeti verildikten sonra, sorunu, çalışmanın amaçları ve denenceleri; daha sonra da ayrıntılı olarak yöntemi üzerinde durulmuştur.

Araştırmanın Özeti

Bu projede, birbirlerinden farklı üç öğretmen eğitimi yansıma (feedback) tekniğinin karşılaştırılması yapılmıştır. Karşılaştırılan teknikler şunlardır:

- 1) Yüz-yüze görüşme (face-to-face conference).
- 2) Yüz-yüze görüşme ve görüntü ile yansıma (face-to-face conference with video feedback).

3) Uzaktan ses ve görüntü ile yansıma (remote audio with video feedback).

Mesleki ve Teknik Öğretmen Eğitimi Programları; bu projenin plandığı 1967'de, küçük ölçekli öğretim ve görüntü kaydının yapılması için gerekli laboratuvar olanaklarına sahip değildi. O nedenle, bu tekniklerin sınanması, öğretmen eğitimine benzeştirilmiş (simulated) bir labarotuvuar ortamında yapılmıştır.

Araştırma için seçilen toplam 12 gönüllü öğretmen, rastlantısal olarak üç uygulama grubuna ayrılmıştır. Bu 12 öğretmenin her biri, üç haftalık bir süre içinde, beşer dakikalık beş öğretim oturumuna (teaching session) katılarak, ders verme becerilerini geliştirme uygulamaları yapmışlardır. Her öğretim oturumu, dört öğrencisi, giriş, sunuş (presentation), uygulama ve değerlendirme aşamaları ile tam bir dersti. İlk oturum ön test verilerini sağlamış, öteki dört oturum ise, iki ayrı konunun öğretimi ve yeniden öğretimi şeklinde; yani küçük ölçekli öğretim yöntemine uygun olarak yapılmıştır. Küçük ölçekli öğretimde 1) planlama, 2) öğretim, 3) yansıma alma, 4) yeniden planlama, 5) yeniden öğretme ve 6) yansıma alma aşamaları vardır. Denek öğretmenler, yansıma alma aşamalarında; yani 3 ve 6. aşamalarda, öğretmen eğitimcilerinden yardım görmüşlerdir. Yapılan tüm oturumların görüntüleri kaydedilmiş ve iki kişilik özel bir grup tarafından, daha sonra izlenerek değerlendirilmiştir.

Hem yansıma sürecini kolaylaştırma ve yönlendirmede, hem de denenen üç tekniğin karşılaştırılmasında kullanılacak verileri sağlamada, özel olarak geliştirilmiş bir değerlendirme formu (Bak: EK) kullanılmıştır.

Her üç öğretmen gruplarının bir oturum sonundaki ortalama başarı derecelerinin varyans çözümlemesine göre, öğretim oturumları boyunca grupların gösterdikleri başarılar arasındaki farklılık, .05 düzeyine göre anlamlı bulunmamıştır. Yalnız yansıma gruplarının üçüncü oturumdaki başarıları, .01 düzeyinde anlamlı farklılık göstermiştir. Ayrıca, yüz-yüze görüşme ve görüntü ile yansıma gru-

(*) Calvin J. Cotrel and Charles R. Doty, Assessment of Micro- Teaching and Video Recording in Vocational and Technical Teacher Education: Phase I - An Analysis of Face-to-Face, Video, Remote Audio Feedback Techniques, Research and Development Series No. 19 (Ohio: The Center for Vocational and Technial Education, The Ohio State University, 1971.)

bu, dördüncü oturumda başarısını arttırırken, öteki iki grup başarı ortalamasını düşürmüştür.

Çalışmada, projeye katılan öğretmenlerin, öğretmen eğitimi tekniklerinin geliştirilmesi için yaptıkları öneriler ile araştırmacıların özel görüşlerine de yer verilmiştir

Araştırmada şu sonuca varılmıştır: Her üç yansıma tekniği de alan uygulamalarında kullanılabilir. Ancak, uzaktan (remote) yansıma tekniklerinde değişiklikler yapılması gerekmektedir.

Sorun

Sonuçları 1971 yılında yayınlanan bu araştırmanın yapılmasında şu sorundan yola çıkılmıştır: Mesleki ve Teknik Eğitim, öğretmen eğitici sıkıntısı çekmektedir. Yanısıra, bu konuda yapılan araştırmalar öğretmen yetiştirme programlarının, dolayısıyla öğretmenlerin yetersiz olduğunu göstermektedir. Ayrıca, sayıları gittikçe artan öğretmenlere götürülen destek hizmetler görece olarak azalmakta ,hizmet içi eğitimleri savaşlanmaktadır. Bu gerçeklere karşın, bu güne kadar ne öğretmen eğitiminin iyileştirilmesi çabaları artmış, ne de sorunun olası çözümlerini ortaya koyacak araştırmalar yoğunlaştırılmıştır.

Mesleki ve Teknik Öğretmen Eğitiminde bu sorunlar yaşanırken, Stanford Üniversitesi ile kimi enstitüler, küçük ölçekli öğretim ve görüntü kaydını, ilk ve orta dereceli okul öğretmenlerinin yetiştirilmesinde başarı ile kullanmaktaydılar.

Amaç

Projenin genel amacı, benzeştirilmiş (simulated) mesleki öğretmen eğitimi koşullarında, kimi öğretmen eğitimi yansıma teknikleri geliştirip olabilirliğini sınamak, değerlendirme araçları ile öğretim gereçlerine katkıda bulunmaktır.

Bu genel amaca ulaşabilmek için şu sorulara yanıt aranmıştır:

1) Öğretmen başarısı açısından aşağıdaki üç yansıma tekniğinin karşılaştırmalı üstünlükleri nelerdir?

- a) Yüz-yüze görüşme
- b) Yüz-yüze görüşme ve görüntü ile yansıma.
- c) Uzaktan ses ve görüntü ile yansıma.

2) Öğretmenlerin, öğretmen eğitimi yansıma teknikleri ile mesleki ve teknik öğretmen eğitiminde sınanan gereçlere olan tepkileri nelerdir?

3) Öğretmen eğitimi yansıma teknikleri; alan uygulamaları, ya da devam etmekte olan mesleki öğretmen eğitimi programlarında uygulanabilir mi ?

4) Öğretmen eğitimcileri ile beğimsiz değerlendirme grubunun, öğretmen başarısını değerlendirmeleri benzer midir?

Denence

Bu çalışmada yanıt aranılan soru (üç öğretmen eğitimi yansıma tekniğinin karşılaştırmalı üstünlükleri nelerdir?), araştırmacıları yedi farksızlık denencesi kurmaya götürmüştür.

1) Üç öğretmen eğitimi yansıma grubunun, dört oturumdaki başarı ortalamaları arasındaki fark, istatistiki açıdan anlamlı değildir.

2) Birleştirilmiş yansıma gruplarındaki öğretmenlerin, ikiden beşe kadarki oturumlarda gösterdikleri başarılar arasında, anlamlı istatistiki fark yoktur.

3) Üç öğretmen yansıma grubu ile dört/oturum arasında anlamlı bir etkileşim yoktur. (öğretmen eğitimi yansıma grubu ile oturumun belli bir birleşimi, ortalama başarı derecesinde anlamlı bir farklılık oluşturmayacaktır.)

4) Öğretmen eğitimcileri ile değerlendirme ekibinin değerlendirmeleri açısından, yansıma gruplarının başarı ortalamaları arasında, istatistiki bakımdan anlamlı bir farklılık yoktur.

5) Dört oturum boyunca, üç yansıma grubu ile iki çeşit değerlendirmeci arasında anlamlı bir etkileşim yoktur. (Bu iki ögenin hiç bir birleşimi ortalama başarı derecesinde anlamlı bir farklılık yaratmaz.)

6) Dört oturum ile iki çeşit değerlendirmeci arasında anlamlı bir etkileşim yoktur. (Bu iki ögenin hiç bir birleşimi ortalama başarı derecesinde anlamlı bir farklılık yaratmaz.)

7) Üç yansıma grubunun puvanları ile, iki çeşit değerlendirmeci ya da dört oturum arasında anlamlı bir etkileşim yoktur. (Bu

üç ögenin hiç bir özel birleşimi ortalama başarı derecesinde anlamlı bir farklılık yaratmaz.)

YÖNTEM

Bu proje, Öğretmen eğitimi programlarına benzeştirilmiş bir ortamda ve uygulamalı olarak yapılmış bir çalışmadır.

Planlama aşamasında, küçük ölçekli öğretim konusuna ilişkin kaynakları taranmıştır. Ayrıca, araştırmannın yöneticisi ile bir başka görevli, Stanford Üniversitesine giderek; küçük ölçekli öğretimin orta dereceli okul öğretmenlerinin eğitiminde kullanılşını uygulamalı olarak görüp incelemişlerdir. Projenin ayrıntılı planlamasını da, Stanford Üniversitesi'nden iki uzman danışman olarak çalışmıştır.

Araştırmaya Katılanların Seçimi

Öğretmen Eğiticileri

Çalışmaya, merkezin araştırma işlerinde görev almış, lisans üstü eğitimleri olan, en az yedi yıl öğreticilik ve iki yıl danışmanlık hizmeti yapmış 2 öğretmen eğitici olarak katılmıştır.

Öğretmenler

Bu çalışmaya tarım, iş idaresi ve büro hizmetleri, ev ekonomisi, endüstri ve ticaret eğitimi gibi mesleki hizmet alanlarını temsil eden 12 gönüllü öğretmen katılmıştır. Endüstri ve ticaret eğitim bölümlerinin öğretim yöntemleri dersini alanlar arasından seçilmiştir. Endüstri ve ticaret öğretmenleri ise, resmi okullarda görevli ve üç yıldan az deneyimi olan, mezun olduktan sonra direkt öğretmenliğe başlamış ve okulda öğrendikleriyle kalmış olanlar arasından seçilmiştir.

Öğrenciler

Araştırma için 11 ve 12. sınıflardan toplam 24 öğrenci seçilmiştir. Bunların seçiminde rehberlik servisi ile işbirliği yapılmış; insan ilişkileri iyi, olumlu kişilik özelliklerine sahip olanlar yeğlenmiştir.

Değerlendirme Grubu

İki kişiden oluşan bağımsız bir değerlendirme grubu, küçük ölçekli derslerin görüntü bandlarını izleyip ilgili formları doldurarak öğretmenlerin başarılarını değerlendirmişlerdir. Bunlar, mesleki öğretmen eğitiminde görevli öğretmenler arasından seçilmişlerdir.

Denenen Yansıma Teknikleri

Bu projede denenen üç öğretmen eğitimi tekniği arasındaki ayırım, yansımaların değişik oluşundan ileri gelmektedir.

Yüz-Yüze Görüşme

Bu teknikte, beş dakikalık oturum sona erdiğinde; dersi veren öğretmen, öğrenciler ve öğretmen eğitici, ders verme becerisini ölçme amacıyla geliştirilen formu doldurmuşlardır. Öğrenciler sınıfı terkettikten sonra, öğretmen eğitici formları gözden geçirmiş, sonra da öğretmenle 15 dakikalık bir görüşme yapmıştır. Yapılan bu görüşmenin ışığında; aynı konu, aynı öğretmen tarafından 15 dakika içerisinde planlanarak bir başka dört kişilik gruba sunulup, yukarıda açıklanan şekilde yansıma alınmıştır. Tüm bu işlemler bir buçuk saat içerisinde tamamlanmıştır.

Yüz-Yüze Görüşme ve Görüntü ile Yansıma

Bu teknikte, sunulan dersin kaydedilen görüntülerinden de yararlanılmıştır. Oturum sona erdikten sonra; yine öğretmen eğitici doldurulan formlar değerlendirmiş, devamla dersin kaydını öğretmenle birlikte izlemiştir. Hiç bir konuşmanın olmadığı ilk izlemeden sonra oturumun irdelemesi yapılmış; ve 15 dakika içerisinde yeniden planlanarak, dört kişilik bir başka gruba anlatılmıştır. Bu küçük ölçekli öğretim çemberi de bir buçuk saatte tamamlanmıştır.

Uzaktan Ses ve Görüntü ile Yansıma

Bu kez, öğretmen eğitici verilen dersi kapalı devre televizyon aracılığı ile bitişik bir odada izlemiştir. Öğretmen ve öğrencilerin oturum sonunda doldurdukları formlar, dersin görüntü kaydını yapan görevli tarafından toplanarak öğretmen eğitimcisine getiril-

miştir. Daha sonra öğretmen ve öğrenciler sınıfı terk etmiş, öğretmen eğiticiyi değerlendirme formlarını inceleyerek, gerekli açıklamalarını bir ses bandına okumuştur. Üç gün sonra öğretmen, hem dersinin görüntüsünü izlemiş, hem de öğretmen eğiticisinin doldurduğu ses bandını dinlemiştir. Daha sonra da, 15 dakika içerisinde dersi yeniden planlayarak değişik bir gruba sunup yansıma almıştır.

Geliştirilen Araçlar

Değerlendirme Formu

Öğretmenlerin ders anlatma becerilerini değerlendirmek amacıyla özel olarak geliştirilmiştir (Bak: EK). Bu form, bizzat dersi anlatan öğretmen, öğrenciler, öğretmen eğiticiyi ve değerlendirme grubu tarafından kullanılmıştır.

Öğretmen Sormacısı

Toplam sekiz sorudan oluşan bu sormaca, öğretmenlerin, katılmış oldukları öğretmen eğitimi programına olan tepkilerini saptamak amacıyla geliştirilip uygulanmıştır.

Proje için özel olarak geliştirilmiş bir başka araç da, öğretmen eğiticisinin yapacağı işlerin sırası ile nasıl yapılacağını açıklayan yönergedir.

UYGULAMA

Toplam üç hafta süren uygulama, ön deneme diye adlandırılan ilk oturumla başlamıştır. Bu ilk oturum, öğretmenleri çalışmanın akışı konusunda bilgilileştirmek, onları fiziki çevreye alıştırmak amacıyla yapılmıştır. Grupların bu ilk oturumda aldıkları puanların ortalamaları arasındaki fark istatistiksel açıdan anlamlı bulunmamıştır. Bu bulgu, grupların sonraki dört oturumlarını değerlendirmede esas alınmıştır.

İlk oturumdan sonra tüm öğretmen, öğrenci ve öğretmen eğiticilerine; bir dersin nasıl sunulması gerektiğine ilişkin bilgi verilmiş, değerlendirme formundaki maddeler teker teker incelenmiştir. Devamla, izlenen bir küçük ölçekli öğretim filminin değerlendirmesi yapılmış; ve sonuçlar, araştırma ekibinin daha önce yap-

miş olduğu ile karşılaştırılmıştır. Benzer bir çalışma iki kişilik değerlendirme grubu ile de yapılmıştır.

Öğretmenlerin başarılarına ilişkin veriler, öğretmen eğiticisi ile değerlendirme ekibinin puanlamalarından elde edilmiştir. Sunuşlar bittikten sonra, kaydedilen oturumlar rastlantısal olarak sıraya konulmuş ve değerlendirme ekibine izlettirilerek değerlendirilmiştir.

Değerlendirme formunda iki iskala vardır: Başarı iskalasında BAŞARAMADI sıfır (0), BAŞARDI bir (1) olarak puanlanmıştır. Başarı derecesi iskalasında ise, BAŞARAMADI sıfır (0), ÇOK ZAYIF bir (1), ZAYIF iki (2), ORTA üç (3), İYİ dört (4) ve PEKİYİ beş (5) olarak puanlanmıştır.

Öğretmenlerin ikinci sunuları bir başlangıç dersi, üçüncüsü aynı dersin sunumu; dördüncü sunu yeni bir ders, beşincisi ise dördün yinelemesi olmuştur.

Sunular tamamlandıktan sonra, daha önce sözü edilen öğretmen sormacası uygulanmıştır.

Deneysel ve İstatistiki Model

Deneysel Model

Çalışma, yinelenen bir araştırma modeli içerisinde gerçekleştirilmiştir. Öğretmenleri yansıma gruplarına ayırmada, tabakalı rastlantısal yöntem (stratified random method) kullanılmıştır. Tabakalaşma, farklı hizmet alanlarına ait kişilerin eşit olarak temsili esasına dayandırılmıştır.

Deneysel model

Grup 1	SR	O_1	X_1	O_2	X_1	O_3	X_1	O_4	X_1	O_5
Grup 2	SR	O_1	X_2	O_2	X_2	O_3	X_2	O_4	X_2	O_5
Grup 3	SR	O_1	X_3	O_2	X_3	O_3	X_3	O_4	X_3	O_5

SR = Öğretmenlerin tabakalı rastlantısal olarak gruplara dağılımı

X_1 = Birinci oturum vb. nin gözlem ve değerlendirmesi

O_1 = Denenen bağımsız değişken (yansıma tekniği) 1, vb.

İstatistiki Model

İstatistiki model, öğretim oturumları ve puanlayıcılar üzerinde yinelenebilir ölçümleriyle, bir 3x4x2 (uygulama grupları x öğretim oturumları x puanlayıcılar) faktörler modeldi.

Verilerin çözümlenmesinde, bir Biomedical BMD-O2V bilgisayar programı kullanılmıştır. Ancak, modeldeki yinelenebilir ölçümler için, özel bir uygulama gerekmiştir. Daha önce de değinildiği gibi, denencelerin kabul ya da reddi, .05 anlamlılık düzeyine göre olmuştur.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Araştırmada, üç farklı öğretmen eğitimi yansıma grubundaki öğretmenlerin başarı ortalamaları arasında anlamlı bir farklılık bulunamamıştır. Yalnız, üçüncü oturumdan dördüncü oturuma geçildiğinde, yüz-yüze görüşme ve görüntü ile yansıma grubu başarısını yükseltmeyi sürdürürken, öteki iki grup, başarılarını düşürmüşlerdir. Yine üçüncü oturumda, yüz-yüze görüşme ve görüntü ile yansıma grubunun lehine, üç grubun ortalama başarı dereceleri arasında anlamlı bir farklılık bulunmuştur.

Öğretmen eğiticileri ile değerlendirme grubunun puanlamaları benzer bulunmuştur. Ancak, öğretmen eğiticilerinin puanları daha yüksek olmuştur.

Öğretmenlerin uygulama sonunda yanıtladıkları sormaca, bu deneyimi yararlı bulduklarını göstermiştir.

Sonuçlar

Araştırma sonunda şu sonuçlara varılmıştır

- 1) Sınanan öğretmen eğitimi yansıma tekniklerinin her hangi biri, öğretmenlerin ders anlatma becerilerinin geliştirilmesinde bir diğeri kadar yararlı olabilir.
- 2) Uzaktan ses ve görüntü ile yansıma, küçük değişikliklerle öğretmenlerin hizmet için eğitimlerinde bir güç olabilir.
- 3) Geleneksel yüz-yüze görüşme ve görüntü ile yansımanın, küçük ölçekli öğretimde birleştirilmesi, öğretmenlerin özel beceri-

ler edinmedeki başarılarını, eğitimcilerin istedikleri derece ya da hızda artırmayabilir.

4) Her üç öğretmen eğitimi yansıma tekniği de, mevcut öğretmen eğitimi programları içinde uygulanabilir bulunmuştur.

Öneriler

Bu konuda araştırma yapacaklara yardımcı olmak amacıyla, aşağıdaki öneriler yapılmıştır.

1) Ayrı (uzaktan) yansıma (remote feedback) tekniklerine ilişkin çalışmalar desteklenmelidir. Özel sesle yansıma (audio feedback) tekniği bu çalışmada doyurucu olmuştur; ama, asıl ve istendik olan, görüntü kayıt aygıtının bir ses kuşağının kullanılması yöntemidir. Önerilen bu düzenleme, ayrı bir ses kayıt aygıtına gereksinim bırakmayacak; bu teknik, her türlü deneysel ve alan uygulamalarındaki araç istemini azaltacaktır.

2) Gelecekte yapılacak çalışmaların istatistiki değerlendirmelerinde, yalnız değerlendirme grubunun puanlarının kullanılması önerilmiştir.

3) Gelecekte yapılacak aynı ya da benzer çalışmalarda, bu araştırmada kullanılan aynı ölçme aracının kullanılması önerilmiştir. Ancak aracın sadeleştirilmesi, örneğin, davranış ve puanlama skalalarının basitleştirilmesi gerekir.

EK

DERS DEĞERLENDİRME FORMU

Aşağıdaki maddeler, öğretmeninizin öğretimini değerlendirmenizde kullanılacaktır. Eğer öğretmen bir maddeyi başaramadıysa, yalnız "BAŞARAMADI"yı işaretleyeceksiniz. Öğretmen maddeyi başardıysa; önce "BAŞARDI"yı işaretleyeceksiniz, sonra da "BAŞARI DERECESESİ"ni gösteren sütunu.

Öğretmen dersi anlatırken:

1. Benim davranışlarım açısından dersin amaç ya da amaçlarının ne olduğunu belirtti mi? (örneğin, öğretmen dersin amacı-

nın sizi, yazma, konuşma, tanımlama, karşılaştırma, çözme, yapma, ayırt etme, vb. konularında güçlü kılmak olduğunu söyledi mi?)

2. Amaç ya da amaçların benim gereksinimlerim açısından **niçin** önemli olduğunu açıkladı mı? (Örneğin, amaçların güvenlik, ileride bir iş, yaratıcılık, kendinizi anlama, başkalarını anlama vb. nedenlerle öğrenilmesi gerektiğini belirtti mi?)

3. Dersin amaç ya da amaçlarını gerçekleştirmek için benim **nasıl** bir yol izliyeceğimi belirtti mi? (Örneğin, ne yapacağınızı söyledi mi? Belli kaynakları oku, belli araçları kullan, belli problemleri çöz vb. gibi.)

4. Bana dersin amaçlarını kendi sözcüklerimle anlatmama yetecek bilgi verdi mi? (Örneğin, dersin amaçlarını zorlanmadan açıklayabilir miydiniz. Amaçlar konusunda ne denilmek istendiğini kolayca anlıyabildiniz mi?).

5. Dersin, benim ön bilgim ya da deneyimlerimle ilişkisini kurdu mu? (Örneğin, dersi benim eski bildiklerim ve deneyimlerime bağliyerek ilgimi çekti mi?).

6. Benim soru, yanıt ve katkılarıma olan tepkisi olumlu muydu? (Örneğin soru, yanıt ve katkılarım ile ilgi ve dikkat gösterdi mi?).

7. Benim açıklama ve katkıda bulunmam için olanak yarattı mı? (Örneğin sınıf çalışmalarına katılma, yorum yapma, ya da soru sormanıza olanak verdi mi?).

8. Dersin amaç ya da amaçlarını ne zaman gerçekleştirmiş olduğumu nasıl bileceğimi belirtti mi? (Örneğin, dersin amaçlarına ulaşmış olduğunuzun kanıtı olarak; ne yapabilmemiz gerektiğini biliyormuydunuz?).

9. Derste, ilgimi çekecek bir şey bulmama yardım etti mi? (Örneğinneğin, derste anlatılanları öğrenmek istediniz mi?).

10. Öğretmen kendisi, derste hevesli miydi? (Örneğin, konuşma, davranış ve dersin önem ya da özüne ilişkin değişik kanıtlarıyla hevesli olduğunu gösterdi mi?).

11. Dersle ilgilenmeme yardım edecek eğitim araçlarını kullandı mı? (Örneğin, karatahta, levhalar, harita, grafikler vb. kullandı mı?).

S. No.	Başaramadı	Başardı	Başarı Derecesi				
			Çok Zayıf	Zayıf	Orta	İyi	Pekiyi
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							
11							

Açıklamalar: (Öğretmen, dersin sunumunu geliştirmek için neler yapabilir?).

Ortalama

Öğretmen

Tarih/...../.....

Gözlemci

**EĞİTİM TELEVİZYONUNDA DOĞRUDAN
ÖĞRETİCİ İZLENELER ÜZERİNE
UYGULAMALI BİR ÇALIŞMA**

Ass. Naci GÜÇHAN

Sorun-Amaç-Önem-Varsayım-Sınırlılık ve Tanımlar:

Dinleme en yalın tanımı ile, insanın daha üretken olabilmesi için belli bir süre sorumluluklarını unutması demek. Eğlence ise en etkin dinleme yöntemi. Ancak eğlencenin gerçek anlamdaki niteliği, eğlendirirken eğitime olgusunu da içerir. Günümüzde en yaygın, en tutkulu taraftarı olan eğlence aracının ise **Televizyon** olduğu kuşkusuz.

Eğitimin, insanın, gerçekten insan olduğunun bilincine varması süreci diye genel bir tanımını yaparsak, günümüzün insanının yaşamından vazgeçemediği **Televizyon** aygıtını da, bu bilince varma sürecinde, çok önemli bir eğitimin aracı olarak adlandırabiliyoruz rahatlıkla. Başka bir deyişle televizyonda yayınlanan her kare ya da sözcük “eğitim” kavramının içine girmekte. Nitekim toplumbilimciler yıllardan beri “Nasıl eğitime?”, “Ne yönde eğitime?” “Etkileri istendik davranışlara yol açıyor mu, açmıyor mu?” sorularını yanıtlamak için araştırmalar yapmışlar ve yapıyorlar. Haberlerden dizi filmlere, gösteri (show) programlarından reklamlara, hemen her izleneye bu bağlamda irdeleniyor.

Bu bütünden ve genel tanımdan ayrı düşmeksizin, “Televizyonla Eğitim” kavramında biraz daha sınırlamaya gitmeye çalışırsak şöyle bir yaklaşımda bulunabiliriz: Televizyonun esas işlevi olan haber programları, “hoşça vakit geçirtme” için yapılan gösteri programları, dizi filmler ve reklamlar dışında, izleyicide davranış değişikliğine yol açması için yapıldığı daha somut biçimde göze çarpan programlar “Eğitim Programları” olarak adlandırılabilir. Bu programlarda da, amaç izleyicisinin ve içeriğinin belirlediği yapılaş ve sunuş biçimlerine göre sınıflandırılıyorlar. 1. (Direkt) Öğretici (Instructional) program: Herhangi bir konu ya da nesneyi tanımlayıcı, bilgi verici, öğretici program. Genellikle konunun uzmanı ya da uzmanın hazırladığı metin ile sunulur. Buğday tarlasından daha nitelikli ve daha çok ürün almak için nelerin yapılması gerektiğini anlatan bir program gibi. 2. Bilgi Aktarıcı (Informational) Program: Herhangi bir konu ya da nesneyi, bize daha uzun vadede ve dolaylı olarak işe yarayıp davranış değişikliği yaratabilecek biçimde tanıtılan bilgi aktarıcı program. Genellikle belgesel olarak sunulur. Ülkedeki buğday üretiminin ne olduğu, ne kadarının dışsatıma gittiği, ne kadarının israf edildiğini anlatan bir program gibi. 3. Güdöleyici (Motivational) Program: Hem ilk iki programdaki öğeleri içerebilen, hem de kendi içinde dramatik bir yapısı olan, (özellikle eğlence ögesinin çokca kullanılmasıyla) izleyiciyi, kendisinin ayırımında olmadan eğitildiği program. Bir buğday üreticisinin buğdayı nasıl ürettiği, hasattan kazandığı parayı büyük kentlerde nasıl tükettiğinin dolayısıyla toplumsal sorunlara da değinen bir program gibi.

Ülkemizde yapılmakta olan TV eğitim programları genellikle yapımcının dünyaya, topluma ve eğitime (görelî) sınırlı bir bakış ve bilgi ortamından kaynaklanmakta, yapılan programların irdelenmesi yapılmamakta, azından program yapanla, amaçlanan izleyicinin beklentilerindeki korelasyon ilişkisi değerlendirilmemektedir. Yapılan programların eğitimde hangi kuramsal temellere dayandıkları ise hemen hiç gözönünde bulundurulmamış, bu konuların araştırılmasındaki çalışmalar da “cılız” nitimini hak edecek bir boyutta kalmıştır. (Burada feedback=geribesleme olgusunun ülkemizde pek zayıf oluşu da kuşkusuz büyük bir belirleyicidir).

A.B.D.de, sanayi-ötesi öncülerden biri diye anılan Buckminster Fuller’in saptamasıyla TV, ana-baba dan sonra ebeveynin ü-

güncü kişisi olmuştur. Böylesi güce sahip bir aracın, özellikle üçüncü dünya ülkelerinde eğitimde, giderek örgün eğitimde işe koşulması kaçınılmazdı. Nitekim günümüzde pek sık rastlanan bir olgudur bu. Yukarıda değindiğimiz gibi ülkemizde de (eğitim ve öğretim kavramlarının iç içe kullanıldığı) “Eğitim Televizyonu” çalışmalarına, yayınlarına hız verilmiştir. Bu çalışmalarda da özellikle yukarıda yaptığımız sınıflamadaki birinci tür olan “(Direkt) öğrenci-Instructional” programlar ağırlık kazanmıştır. Öte yandan TV'nin öğretmene yardımcı olarak işe koşulacağı kaset ya da diğer sistemlerde, gerek program üretmede insangücü potansiyelinin kısıtlı oluşu, gerek teknolojik sınırlılıklar, gerekse eğitim teknolojisi gelecekte de bu birinci tür programların yapımına ağırlık verilecek gibi görünmektedir. Dolayısıyla bu tür programların yapılışı ve sunuş biçimlerine daha bir irdeleyici gözle bakmak, onların etkililiklerini artırması açısından zorunlu hale gelmektedir. Halk değişimiyle “Yapılan iş, ürkütülen kurbağaya değmelidir”. Hele tasarrufa en çok gereksinmemiz olan bir dönemde.

Biz de bu düşünceden yola çıkarak, çalışmamızı “Direkt Öğretici” bir program üzerine yaptık. Çalışmadaki amacımız, eğitim programı üzerine formasyonu olan kişilerin, bir “(Direkt) Öğretici” programın yapısı, içeriği ve sunuluşu nasıl olması gerektiği üzerine düşünceleri ile, amaç izleyicinin böyle bir program üzerindeki düşüncelerinin, nerelerde çakışıp, nerelerde ayrılabilirdiği konusunda ipuçları elde etmektedir. Bu da bize daha etkili eğitim programları yapmamıza yol açabilecektir. Formasyonu olan kişiler olarak, EİTİA-TV ile Eğitim Enstitüsü'nde program yapımcısı olarak çalışan kişiler ile, İBF 1979-80 doktora programında Eğitim Teknolojisi dersini alanları seçtik.

Yöntemimizi ise şöyle saptadık: EİTİA-ETV de yapılmış, amaç izleyicisinin özelde Meslek Lisesi-Elektrik Bölümü öğrencileri olan ve ampulün yapısını, işleyişini ve çeşitlerini anlatan 12 dakikalık “Direkt Öğretici” bir programı alarak, bu program üzerinde her iki grubun (formasyon sahip kişiler ve amaç izleyici) görüşlerini saptamaya çalışmak. (Açıkladığımız gibi, amacımızın bu programı değerlendirmek değil. Program elde etmeğe çalıştığımız ipuçları için yalnızca bir araç). Amaç izleyicinin, bir bölümüne; sormacayı hem programı izlemeden, hemde izledikten sonra uyguladık. Uzmanlara ise yalnızca izlettirdikten sonra. Sormacada bazı sorular doğallıkla ortak tutulmuştur.

Çalışma için uygulanan programın, bu tür programların bir prototipi olduğu, uygulama yaptığımız grupların amaca ulaşmamızda uygun gruplar olduğu, sormaca ve yanıtların sağlıklı olduğu varsayılmaktadır.

Programın sanatsal ve teknik nitelikleri, doğaldır ki bütünden ayrılamaz ve onun “eğitici” olma özelliğini güçlendirir. Ancak bu çalışmada “eğitsel” yanı ve yapısı ile daha direkt olarak ilgilendiğimiz için, bu yanlarını değerlendirme dışı tutuk. Programın bu niteliklerinin benimsenebilir ölçünün altında düşmediğini varsaydık. Ayrıca görsel bir olayda toplumbilimsel ve kültürel şartlanmaların, algılamadaki etkilikleri de araştırma dışı tutulmuştur.

Yorumlarımız bu sınırlılık ve varsayımlar çerçevesinde yapılacaktır.

BÖLÜM II

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde önce her iki guruba da uygulanan sormacalardaki ortak sorular çapraz tablolarda sunularak yorumları yapılacaktır. Daha sonra gerekli görünen tekli tablolarla konunun ayrıntıları sergilenmeye ve bulgular amaca ışık tutacak şekilde yorumlanmaya çalışılacaktır.

Endüstri Meslek Lisesi öğrencilerine uygulanan sormacanın ilk sorusundan aldığımız yanıtlara göre, hiçbiri önceden bu konuda “yeterli düzeyde bilgim vardı” dememektedir. % 70’i “normal düzeyde bilgiliydim”, % 24’ü “birşeyler bildiğimi sanıyordum”, %6’sı “hiç bilgim yoktu” demektedir. Birinci sorudan sonra gelen yedi soru, programla verilmek istenen konunun önemli, ana noktalarından düzenlenmiştir. Program izlettirilmeden önce dağıtılan sormacanın ilk sekiz sorusunun yanıtlanması istenmiştir deneklerden. İzledikten sonra ilk yanıtlarını silmeden tekrar yanıtlamaları istenmiş ve şu sonuç çıkmıştır:

25 kişiden

2. soruda = 2 kişi yanlışını düzeltmiştir.
3. soruda = 15 kişi yanlışını düzeltmiştir.
4. soruda = 3 kişi yanlışını düzeltmiştir.
5. soruda = 8 kişi yanlışını düzeltmiştir.
6. soruda = 11 kişi yanlışını düzeltmiştir.
7. soruda = 4 kişi yanlışını düzeltmiştir.

Programın ilgiyle izlenip sağlıklı yanıtlandığını kanıtlayabilecek bu sorulardan sonra, programın yapısı ile ilgili her iki gruba da sorulan soruların sonuç ve yorumlarına geçelim.

TABLO I

Programı Sunan Kişi

Yanıtlar	Atipik biri	%	Rahatsız etmiyor	%	Dikkat etmedim	%	Diğer	%	Top
Uzmanlar	3	%	9	%	2	%	1	%	15
		20		60		13		96	
Amaç	2	%	15	%	5	%	3	%	25
İzleyici		8		60		20		12	
TOPLAM	5		24		7		4		40

Direkt öğretici programlarda sunucunun kişiliğinin diğer tip programlara nazaran çok daha önemli olduğu, izleyici ile hemen diyaloga girebilecek bir kişilikte olması zorunluluğu bilinmektedir. Sunucunun kişiliği üzerinde genelde her iki grubunda görüşleri çakışiyorsa da, uzmanlardan ikisi sunucu olarak bir öğrenci kullanmanın daha yararlı olacağı, daha kolay diyalog kurabileceğini belirtiyor. Oysa 14. sorunun yanıtında amaç izleyicinin % 78'i, sunucunun konunun uzmanı olduğu görüşü var. Bu da, daha bir güven besleyerek sunucuyu izlediklerinin belirtisidir. Ancak aynı nokta, yetişkinler için yapılan bir "direkt öğretici" programda kesinlikle düşünülmemelidir kanısındayız. (*)

(*) Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Hopkinson Peter, "Film Göstermede Eski ve Yeni Yollar ile Film, Televizyon ilişkisi" (Çev:N. Güçhan), KURGU No:2, 1979. s. 171.

TABLO II

Programı Sunanın Konuşma Hızı

Yanıtlar	Hızlı konuştu Bazılarını kaçırdım	%	Normal	%	Bazen iyi bazen kötü	%	Başka	%	Top.
Uzmanlar	2	%	3	%	10	%	—	—	15
		13		20		66			
Amaç	3	%	11	%	11	%	—	—	25
İzleyici		12		44		44			
TOPLAM	5		14		21		—	—	40

Sunucunun konuşmasının hızlı olmadığı konusunda iki grupta anlaşma içinde olduğu söylenebilir. Ancak “Bazen iyi bazen kötü” bölümündeki oranın yüksekliği incelendiğinde, getirilen açıklamalarda gruplar arasında çelişki göze batmaktadır. Uzmanlar deneyin yapıldığı sahnede sunucunun hızlı geçtiği, öğrenciler ise diğer bölümlerde daha yavaş anlatılabilir demektirler. Ancak yine aynı uzmanlar 14. soruda en ilgi çekici bölüm olarak sahnesini göstermişlerdir (% 46).

TABLO III

Önemli Noktalar Vurgulandı mı?

Yanıtlar	Evet	%	Hayır	%	Kısmen	%	Toplam
Uzmanlar	1	%	2	%	12	%	15
		7		17		80	
Amaç	13	%	—	—	12	%	25
İzleyici		54				46	
TOPLAM	14		2		24		40

Önemli noktaların öğrencilere vurgulandığı, uzmanlarca vurgulanmadığı ayrımı dikkati çekmektedir. Burada (özellikle program yapımcılarının) sanatsal gösterilerde bulunabilme ortamını bulduklarında, bu ortamın, programın içeriğinde verilmesi gereken ana nokta olup olmadığında pek düşünmedikleri, yalnızca programın yapımcısı olarak düşünebilecekleri yorumu yapılabilir. Bu da,

programın, mutlak konu uzmanı ve eğitim teknolojü ile birlikte hazırlanılması gerektiğini bir kez daha hatırlatmaktadır. Nitekim “Kısmen” bölümünde de yarı yarıya bir fark vardır. (%80-%46)

TABLO IV

Programda en çok ilginizi çeken sahne

Yanıt- Amp % Aydın- % Kırık % Büyük % Olu- % Çeşit % Ya- Top-	lar	ulün	%	Aydın- %	%	Kırık %	%	Büyük %	%	Olu- %	%	Çeşit %	%	Ya- nıt	Top-
çalış- ması	latma tarih- çesi	ampul	küçük ampul	şumu	leri	nıt	yok								
Uzman	0	—	2	%	7	%	0	—	3	%	2	%	1	15	
Kişiler					13		46				20		13		
Armaç	1	%	2	%	7	%	2	%	5	%	4	%	4	25	
İzleyicisi	4		8		28		8		20		6		6		
TOPLAM	1	%	4		14		2		8		6		5		

(Uzmanların %33’ü ilgi çekici sahnenin, programın içeriğinin genelinde, en can alıcı bölüm olmadığı görüşünde)

Bu soruda programı oluşturan ana noktalar seçenek olarak sunulmuştur. Her iki grubunda yaklaşık aynı oranlarda ilgi duydukları söylenebilir. Örneğin “kırık ampul” sahnesinin yoğun ilgi görmesi, program yapımıcısının amacı ile koşuttur. Ancak bir önceki tablonun yorumdaki sözlerimizi pekiştiren bir örnek burada da var. Uzmanların %33’ü ilgi çekici sahnenin, programı genelinde, en can alıcı bölüm olmadığı görüşündedir.

Aydınlatmanın tarihçesi bölümünün uzmanlarca daha çok beğenilmesinin nedeni olarak, müzik eşliğinde ve sinematografik anlatıma daha çok prim verecek (reel zamanı durdurmak gibi) sunulması gösterilebilir. Nitekim bu bölüm (sahnelerin birleşmesiyle oluşan seans) bir sonraki tabloda da göreceğimiz gibi bölüm olarak en beğenilen bölümdür iki grupçada. Başlangıcın etkili olması konsantrasyon açısından önemlidir ama daha sonraları bu yoğunluğun yitirilmemesi şartıyla. İlginin sürdürülmesi konusu gelecek tabloda inceleniyor.

TABLO V

Uzmanlara göre programdaki ilgi yoğunluğu Amaç izleyiciye göre programın süresi

Seçenekler	Sayılar	Seçenekler	Sayılar
Yakalanıyor sürdürülüyor	4	%26,6 Uzun sonlara doğru sıklıkla kılınıyor.	—
Ortalara doğru kayboluyor	9	%60 Normal zaman-	8 %32
Ortalarda yükseliyor	1	%6,6 da bitti Kısa. Daha bir	13 %52
İlgiyi yakalama ve sürdürme zamanı	1	%6,6 süre izlenebilir. Sürenin kısalığına-uzunluğuna dikkat etmedim.	4 %16
TOPLAM	15	%100 TOPLAM	25 %100

Uzmanların %60'ı ilginin programın ortalarına doğru kaybolduğunu belirtirken, amaç izleyicinin %52'si program süresinin kısa, daha bir süre izlenebilir olduğunu, %32'i de tam zamanında bittiğini söylüyor. Bu da amaç izleyici açısından ilginin yitirilmediğine yorumlanabilir. Ayrıca %16'sı da sürenin kısalığına-uzunluğuna dikkat etmediğini söylüyor. (Ancak burada öğrencilerin ilk kez sınıflarında bir televizyon izlemeleri olayının ilginçliği, dolayısıyla bu ilginçliğin programa olan ilgi şeklinde yansiyabileceği de gözden uzak tutulmamalıdır).

TABLO VI

Uzmanlar program izledikten son-Amaç izleyici Programda:
ra:

Seçenekler	Sayılar	Seçenekler	Sayılar
Ampul Hakkında ayrıntılı bilgi edinilir.	1	%6,6 Çok şey var hepsini öğrenmek olanaksız	2 %8
Genel bir bilgi edinilir.	11	%73,3 Yeterli ölçüde bilgi var öğreniliyor	16 %62
Pekiştirilemezse yakında unutulacak kadar	—	— Az/ya da eksik/bilgi verildi Ayrıntılı olabilirdi.	7 %30
Bazı yönleri iyi öğrenilir Ayrıntıları unutulur	3	%20 TOPLAM	25 %100
TOPLAM	15	%100	

Program yapımcısının programdaki amacı, amaç izleyiciye konuyu ayrıntılı anlatmakla birlikte, genel izleyici toplamına da konu hakkında genel bir bilgi sunmaktı. Doayısıyla teknik ayrıntılara pek fazla önem vermeye çalışılmıştı. Nitekim konunun uzmanı olmayan program yapımcıları ve eğitim teknolojisi dersi alanların %73,3'ü genel bir bilgi edinilir, %20'si ise bazı yönleri iyi öğreniliyor, ayrıntıları unutulur demişlerdir. Amaç izleyicinin ise yalnızca %8'i çok şey var, hepsini öğrenmek olanaksız diyor. %62'si yeterli ölçüde bilgi var, %30'u ise daha da ayrıntılı olabilirdi demektir. Bu bilgilerin verilmesindeki sıralama (kurgu) konusunda iki grubun düşünceleri ise aşağıdaki tabloda verilmiştir.

TABLO VII

Programın Yapısı:

(Bölümlerin sıralanmasındaki seçenekler)

Ampulün:

Yanıtlar	İşleyişi	%	Yapısı	%	İşleyişi	%	Program	%	Top;
	yapısı		çeşitleri		çeşitleri		daki Dü-		
	çeşitleri		işleyişi		yapısı		zen yapısı		
							işleyişi		
							çeşitleri		
Uzman	2	%	—	—	3	%	10	%	15
kişiler		13				20		66	
Amaç iz-	1	%	2	%	4	%	18	%	25
leyicisi		4		8		16		72	
TOPLAM	3		2		7		28		40

Programın üç ana bölümden oluşmakta. Girişte aydınlatmanın tarihçesi verildikten sonra ampulün yapısı, hangi elemanlardan oluştuğu anlatılıyor. İkinci bölümde işleyişi örneklerle anlatılıyor. Son bölümde ise ampulün çeşitleri anlatılıyor. Bu bölümlerin sıralanmasındaki önerilerin sorulduğu ve düzenlendiği yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi, programdaki düzene katılanlar %66 ve %72 gibi yakın ve yüksek oranda birlik göstermektedirler. Ancak uzmanlar bölümünde görüldüğü gibi, birinci ve üçüncü seçeneklerde (işleyişi) bölümünün birinci sırayı alması için toplam %33'lük (%13 + %20) bir istem vardır. Aynı istemin öğrencilerde de %20'lik (%4 + %16) olması ilgi çekicidir. İzlenen programın izleyiciyi bir ölçüde şartladığı da göz önünde bulundurulursa bu oranları, herhangi bir mekanik şeyin tanıtımında önce onun işleyişini gösterme gereği üzerinde düşünebiliriz.

TABLO VIII

Programdaki bölümlerin beğenilme dereceleri:
(Değerlendirme 2 rakamla yapıldığından deneklerin iki katı almıştık)

Program Bölümleri	Amaç izleyici	Uzmanlar
Program Bölümleri	Amaç İzleyici	Uzmanlar
Giriş	12 % 24	8 % 30,7
Düzeni	10 % 20	5 % 19
İçerik	9 % 18	3 % 11,5
Grafik	9 % 18	3 % 11,5
Müzik	5 % 10	7 % 27,3
Konuşma biçimi -hızı	4 % 8	— —
Sonu	1 % 2	— —
Sonuç	— —	— —
TOPLAM	50 % 100	26 % 100

Giriş bölümü her iki grupçada en yüksek puanla değerlendirilmiştir. Ancak son bölüm sifıra yakın puan almıştır. Oysa bir televizyon programında bilinen gerçek, programın sonunun en vurucu, en ilginç ve söylemek istenen şeyin “özlü bir-iki tümce (ya da gö-rüntü) ile özetlenerek bir kez daha söylenmesi gerektiğidir. Bu açı-dan bakılınca 5 nolu tabloda uzmanların %60'ının “Ortalara doğ-ru ilgi kayboluyor” yargısına prim vermek gerekir. Bu da eğitim programları için büyük bir tehlikedir. (Bir diğer neden aşağıdaki tabloda irdelenecektir). Öte yandan bir direkt-öğretici (Instructi-onal) programda müziğin işlevi, diğer türlere nazaran hemen hiç denecek kadar azdır. Oysa uzmanların, öğrencilere göre müziği özellikle beğenmeleri, uzmanların entellektüel kaygılarının yeni bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Diğer bölüm ve öğelerin de-ğerlendirilmesinde çakışma var.

TABLO IX

Uzmanlarca programın en büyük eksikliği:

Seçenekler	Sayılar
Güdüleme konusu ihmal edilmiş	6 % 40
Programın yapısından gelen aksaklıklar var	5 % 33,3
Programın içeriğinden gelen aksaklıklar var	— —
Pek eksigi yok	3 % 20
Başka	1 % 6,6
TOPLAM	

Bir eğitim programında, o programı izleme isteği yaratmak için, programın başında motivasyonel öge kullanılır. Değişmez kuraldır bu. Ancak asıl motivasyon, programın bütününden, izlenildikten sonra amaçlanan istendik davranışlara yol açması için kurulan motivasyondur.

Örneğin araştırmayı yaptığımız programda, amaçlanan izleyici için motivasyon olgusu, bu program iyi izlemekle derste daha başarılı olabilecekleri, daha sonra gelecek konuları daha rahat anlayabilecekleri şekilde kurmacalarla yapılabilirdi. Yine aynı şekilde genel izleyici için, örneğin bu programdan edindikleri bilgilerle, evlerinde kullandıkları ampullerin daha uzun ömürlü olması için gerekli önlemleri alabilecekleri ve dolayısıyla bu önlemlerin de programda belirtilmesi gerekliliği tartışma götürmezdi. Böylesi bir güdüleme (motivasyon) eksiklikliği uzmanların verdiği yanıtlarda amaç izleyicinin düşüncelerini alacak bir soru, onların sormalarına konulmamıştır. Bu yalnızca bu konudaki deneyim eksikliğimizdendir. Ayırımına sonradan vardık).

Şimdiye değin yaptığımız yorumlardan başka, uzmanlara yönelttiğimiz sorulardan birine aldığımız yanıtlarda, öğrenme sürecinde egzersizin rolünü bu programda % 40'ı yeterli görmüştür. Bir diğerinde % 53'ü izleyicinin bu programda "öğrendiği"-nin başka bir şey öğrenmesine de yardımcı olabileceğini belirtmiştir. Eğitim programlarının hazırlanmasında önemle üstünde durulması gerekli bir konudur bu.

Ama izleyiciye yönelttiğimiz soruların birinde de % 56'sı bu tür bir programın, derslikte, öğretmen konuyu anlatırken, ona yardımcı bir araç olarak kullanılırsa, asıl o zaman yararlı olacağı düşüncesindedirler. Bu da bize böylesi programları hazırlarken gözönünde tutmamız gereken bir noktayı daha vurgulamaktadır: Eğitimde öğretmen vazgeçilmez bir öğedir. Diğer eğitim ortamları yalnızca daha etkin bir eğitim için birer araçlardır.

BÖLÜM III

Özet-Yargı-Öneriler.

Özetle ,eğitim programlarının yapımında birincil derecede görev alan (ya da alması gereken) kişilerin entellektüel kaygıları ile amaç izleyicinin beklentileri, önem verdikleri noktalar-bazen benzerlikler göstermekle birlikte-herzaman çakışmayabilmektedir. Algılama ve kavrama oranının yüksek olabilmesi için gerekli eğitimsel düzenlemelerde ayrı düşünülen noktalar bulunabilmekte ,uzmanların gerektiğinde şiddetle karşı çıktıkları bir durum (öge,düzenleme) amaç izleyici tarafından kabul görebilmektedir. (Ya da tersi). Eğitim programlarında, diğer bütün eğitim etkinliklerinde olduğu gibi güdüleme (motivasyon) olgusuna olabildiğince özen gösterilmelidir.

Bir diğer önemli konu, benzer ancak daha geniş kapsamlı, yetkin ve sağlıklı biçimde yapılmış araştırma sonuçlarının ışığında, bunlardan alınacak verilerle eğitim programlarının yapılması gerektiğidir. Örneğin bu çalışmadan çıkarılabilecek bir küçük sonuç, benzer bir nesneyi tanıtan programda, önce nesnenin çalışma sistemini anlatmanın daha yararlı olabileceği, azından bunun düşünülmesi, tartışılması gerektiğidir.

Program üzerinde ayrı ayrı düşünceler olduğuna göre, program hazırlanması sırasında en azından, konu uzmanı, eğitim uzmanı, amaç izleyici temsilcisi program yapımıcısı ile sağlıklı bir diyalog içinde olmalıdır. (Psikolog, sosyolog, metin yazarı vb. gibi daha birçok kişiyi de kapsar bu grup kuşkusuz. Ancak çalışma sınırlarımızın dışındadır bu konular).

Direket-öğretici progralarının süresinin 15 dakika sınırını çok zorunlu olmadıkça geçmemeleri, özellikle sunucunun kişiliğine, konuşma hızına ve biçimine amaç izleyicinin isterlerine ve progra-

mın içeriğine göre yön verilmesi, verilen iletide (mesajda) Sine-
matografik ilkelerden ödün vermeden ancak abartmaya da kaç-
madan programın düzenlenmesi, hazırlanan programın kendisini
tamamlayan diğer öğelerle (basılı materyal, öğretmen v.b.) etkin
bir eğitime yol açacağıının unutulmaması, programın girişinin çe-
kici olması kadar, belki daha da fazla, sonunun da çekici, ilgi uyan-
dırıcı olması gerektiği çalışmanın çıkarımları olarak sıralanabilir.

Daha etkin, yararlı eğitim programlarının bu tür çalışmaların
yoğunlaşması ile gerçekleşeceği de yadsınamaz bir gerçek ve sorun
olarak karşımızda durmaktadır.

**ESKİŞEHİR'DEKİ 10-11 YAŞ GRUBU ÇOCUKLARINA
ALEXANDRE PRATİK YETENEK TESTİ
UYGULAMASI**

Uzm. S. Fügen BİNATLI

1— GİRİŞ

Eğitim ve öğretimde bireyin günlük yaşama uyum sağlayabilmesi toplumsal yaşamda yapıcı hizmetini sürdürebilmesi ve yeteneklerini geliştirebilmesi için bazı düzenlemelerin yapılması gereklidir. Bu düzenlemelerin yapılabilmesi ise bir takım ölçme ve değerlendirme etkinliklerini gerektirir. Eğitimde ölçme, eğitim, gören kişide meydana gelen davranış değişikliklerini saptamak için kullanılan araç ve tekniklerle elde edilen sonuçlardır. (1) Bu sonuçları uygun ölçütlere vurmak suretiyle bazı yorumlarda bulunmak denegin gelişimi hakkında yargıya varmak ise bize eğitimde değerlendirmeyi tanımlar. Gerek ölçme ve gerek değerlendirme, genel yetenek, özel yetenek, kişilik, başarı ve sağlık durumunun ölçülmesi ve değerlemesi konusunda uygulanmaktadır. Zekâ düzeyi insanın soyut düşünme ve öğrenme gücü hakkında genel bir bilgi vermektense de kişiliğin ölçülmesi diğer alanlara göre daha zor olmaktadır.

(1) Burhan GÜMÜŞ, Eğitimde ölçme ve değerlendirme, Ank. 1977, s. 45.

Doğal olarak değerlendirme yapabilmek için öncelikle ölçme verileri gereklidir. Eğitim ve öğretimde ölçülerek zekâ, yetenek gibi durumlar soyut olduğundan bunlar doğrudan doğruya değil, dolaylı olarak ölçülürler.

Zekâ konusunda yapılan incelemeler sonucu, bu konuda farklı görüşler ileriye sürülmüştür. İnsanın zekâ yapısı ile ilgili olarak ileri sürülen en önemli kuramlar dört tanedir;

- a— Tek etmen kuramı
- b— İki etmen kuramı
- c— Çok etmen kuramı
- d— Kat yapı kuramı

Tek etmen kuramı, zekânın genel ve temel bir yetenek olduğu noktasından hareket eden bir kuramdır. Bu kurama göre genel yeteneği olan bir kişi her alanda başarı sağlar. Zeki olmayanda hiç bir alanda başarı sağlayamaz.

İki etmen kuramı, insanın zekâ yapısının genel ve temel yeteneklerden oluştuğunu savunur. Savunucuların başında ise Charles Spearman vardır.

Thurstone tarafından ileriye sürülen çok etmen kuramına göre zekâ yapısının bir çok özel yeteneklerin bir araya gelmesinden oluştuğunu savunur.

Kat yapı kuramı ise Vernen tarafından ortaya atılmış olup iki ve çok etmen kuramlarını birleştirmeye çalışan bir görünüştür (2).

Zekâyı genel olarak, soyut düşünebilme, problem çözebilme, insanın çevresine uyabilme, olaylar ve eşyalar arasındaki ilişkiyi görebilme ve kendi kendini tenkit edebilme, öğrenme, yeni bir şeyler icat etme ve yaratma, alet yapma ve bunları kullanma, amaçlı davranma ve mantıklı düşünce gücü olarak tanımlıyabiliriz.

Bu gün geçerli olan zekâ tanımlarını 4 grupta toplayabiliriz.

1. Biyolojik görüş
2. Psikolojik görüş
3. İşleme bağlı görüş
4. Gelişme ile ilgili

(2) Daha geniş bilgi için Burhan GÜMÜŞ s. 95-100.

Biyolojik görüşü savunan Darwin, Spencer, L.Margon ve Binet zekâyı esas olarak kalıtımla, doğuştan gelen, denemeden yararlanabilme yeteneği olarak tanımlarlar.

Psikolojik görüşe göre Terman ve Spermanın savunduğu zekâ, ruhsal bir fonksiyon kavramıdır. Onlara göre zekâ, aynı zamanda soyut düşünme yeteneğidir. Terman'a göre soyut düşünme yeteneği de sayılar ve sözcükler gibi bir takım sembollerle düşünme yeteneğidir. Daha geniş şekli ile zekâ karşılıklı ilişkileri sonuçlandırma ve yargılama yeteneği olarak ele alınabilir.

Thorndike zekâyı, mekanik, sosyal ve soyut olmak üzere üç kısımda inceler.

Mekanik zekâ = Alet kullanma ve makina işlerinde başarı göstermedir.

Sosyal zekâ: İnsanları ve toplumları kavrama ve bunlar arasında ilişki kurabilmedir.

Soyut zekâ: Semboller ve düşünceler kullanabilme yeteneğidir. Hebb, zekânın ve davranışını denemelerle geliştiğini ileri sürer, organsal bir bozukluk veya sosyal bir kısıntı sonucu ile kişinin başarılarında bir gerileme olacağını savunmuştur.

ZEKÂ SEVİYESİ NİÇİN ve NASIL ÖLÇÜLÜR

Zekâ bireyin genel yetki ve yeteneklerinin tümünü kapsayan bir kavramdır. Öğrenme, geniş ölçüde zekâyı bağılı olduğundan, zekânın ölçülmesi, eğitimde büyük bir önem taşır (3). Her ne kadar zekâ testleri uygulanan kişinin gerçek zekâ seviyesini göstermiyorsa da, yaklaşık zekâ seviyesinin bilinmesinde bile büyük yarar vardır. Çocukların tahsil seviyelerini sınırlamakta, zekâ seviyesi genel bir ölçüt olmakla beraber, mesleğe yönelmesinde sadece zekâ seviyesi yeterli değildir. Zekâ durumu ile birlikte, özel yeteneklerin ve ilgilerin de göz önüne alınması gerekmektedir.

Yapılan araştırmalara göre, zekâ bölümü bilinen bir çocuğun ne yapabileceğini, hangi tahsil seviyesine çıkabileceğini önceden kestirmek mümkün olmaktadır.

(3) Cavit BİNBAŞIOĞLU, Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme Ank. 1978, s:12

Uygulanışında kültür farklılıklarının ve dil sorununun en aza indirildiği non-verbal testler üzerinde gerektiği kadar durulmamıştı. Oysa bu testler dillere ve kültürlere uygulanabildiği için pratik değer taşımakta ve uygulanma kolaylağı göstermektedir. Verbal testlerde çeşitli sebeplerden başarı gösteremeyen çocuklar non-verbal testlerde başarılı olmaktadır. Çocuğun zihni gelişimini belirlerken verbal testlerin yanı sıra non-verbal testlerde de yararlanmak eğiticiyi daha sağlıklı sonuçlara götürecektir. Psikolojik teşhis ve mesleğe yöneltme konusunda non-verbal testlerden de yararlanılmalıdır. Ayrıca bu testler sağırılık, dilsizlik gibi özürleri olan çocuklara da uygulanabilmektedir.

Non-verbal bir test olan Alexander Pratik Yetenek testi, ilk okulu bitiren çocukların teknik yeteneklerini ölçme ve onları daha ileri sınıflara yöneltme, meslek okullarınca girecek öğrencileri seçmek amacıyla hazırlanmıştır. Non-verbal olan bu testten aynı zamanda özel sınıflarda okutulması gereken exceptional çocukların saptanmasında da yararlanılmaktadır. Alexander pratik yetenek testi, işitmeyen çocukların zekâ düzeylerini saptamak için kullanıldığı gibi, çocuk kliniklerinde teşhis ve tedavi yöntemlerinin belirlenmesinde de kullanılan önemli bir araçtır.

2— PROBLEM ve AMAÇ

Problemimizi bireyin çevreye uyumunda büyük etkinliği olan pratik yetenek düzeyini saptamak oluşturmaktadır. Daha geniş bir açıdan bakıldığında problemimizin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel farklılıkların, yaşın, cinsiyetin pratik yetenek düzeyine olan etkinliğini belirlemek olduğu görülür.

Araştırmamızın amacı sözlü ifadeye yer vermeyen ve pratik yeteneği ölçen bu testi örnekleme yoluyla seçilmiş bir kitleye uygulamak yoluyla ülkemize özđu bazı norm kalıplarını belirlemektir.

3— ARAŞTIRMADA KULLANILAN YÖNTEM

Yöntemi kısaca: bilimlerin amaçlarına ulaşabilmeleri için izledikleri sistemli yol şeklinde tanımlıyabiliriz. Bilimsel araştırmalarda kullanılan yöntemleri iki ana gruba ayırabiliriz.

1) Bilgi toplama teknikleri: Gözlem, tabii halde gözlem, istatistik, görüşme v.s.

2) Test yöntemi

Test yöntemi, insanların çeşitli yeteneklerini bilgi ve zekâ derecelerini, herhangi bir işe yatkınlıklarını ortaya çıkarmak için başvurulan yoklama şeklidir.

Psikolojik testleri kesinlikle tanımlayabilmek güçtür. Uluslararası Psiko teknik Birliğinin tanımında “test bütün denekler için eşit olan koşullar içinde başarı ve başarısızlığı belli bir teknik ile değerlendirebilen veya başarıyı “sayısal” bir şekilde kaydeden ve yerine getirmesi istenen bir görev yükleyen belli ve önceden hazırlanmış bir denemedir.”

Testlerin en önemli nitelikleri, güvenilirliği ve geçerliliğidir. Bu gün psikolojide kullanılan testler çeşitli şekillerde sınıflandırılabilir.

1— Yetenek testleri

- a) Özel yetenek testleri
- b) Zekâ testleri

2— Kişilik testleri

3— Başarı testleri

Zekâ testleri de sözlü ve sözsüz olmak üzere ikiye ayrılır.

Kültür farkının ön plânda olmadığı non-verbal testleri, verbal testlere göre daha büyük bir pratik değer taşımaktadır. Farklı dillere, farklı kültürlerle uygulanır olması non-verbal testlerin uygulanmasına kolaylık sağlamaktadır.

Mekanik işere karşı yetenek bazı özellikleri içermektedir. Bunlar göz-el koordinasyon, kavrama yeteneği, soyut düşünce ayeteneği, el, adale, parmak becerisi, göz keskinliğidir. Bu beceriler non-verbal testlerle ölçülmektedir

ALEXANDER PRATİK YETENEK TESTİNİN YAPISI:

Araştırmamızda konu aldığımız Alexander pratik yetenek testi, Passalong testi, Kohs testi ve Kuplerle inşa testinden oluşmaktadır. Bu üç testi kısaca açıklayacak olursak;

1) PASSALONG TESTİ:

Materyal: Bir kenarı kırmızıya, bir kenarı maviye boyanmış dört tahta tepsi ile onüç farklı boyutta bloklardan oluşur. Çözülecek 9 problem vardır. 8 şema ile gösterilmiştir. (2 ve 3 aynı şema)

2) KOHS TESTİ:

Materyal: Kenarları 2,5 cm. olan 16 küpten oluşur. Bu küplerin kenarları sıra ile, kırmızı, mavi, beyaz, sarı, kırmızı beyaz, sarı-mavi renktedir. Bu küplerle 10 şekil vardır. Şekiller kolaydan zora doğru sıralanmıştır.

3) KÜPLERLE İNŞA TESTİ:

Bu testte üç problem vardır;

Model 1+ 2,5 cm. boyutunda 9 küp ve 7,5 x 7,5 x 2 cm. lik dört kenarı kırmızı, üstü ve altı renksiz blok.

Model II: 2,5 cm. boyutunda 9 küp ve 7,5 x 7,5 x 2 cm. lik dört kenarı ve üstü kırmızı, altı renksiz blok.

Model III: Üç yanı kırmızı boyalı, 2,5 cm. boyutunda 8 küple her tarafı renksiz 5 cm. lik küpten oluşmuştur.

ALEXANDER PRATİK YETENEK TESTİNİN UYGULANMASI YÖNERGESİ ve DEĞERLENDİRİLMESİ

Denek tecrübesi ile bir masa başında yalnız ve karşı karşıya bulunmalı, rahatlığı sağlanmalıdır.

Teste başlamadan önce arkadaşça bir işbirliği ortamı oluşturulmalı ve heyecan belirtileri görüldüğü takdirde, bu durum karşılıklı konuşma yoluyla giderilmeye çalışılmalıdır.

Tecrübeci saniyeli bir saat veya kronometre kullanılmalıdır. Test esnasında deneğin dikkatine etki edecek veya dağıtacak, onlara yol gösterecek uyarıcılar bulunmamalıdır. Test daima Passalong testi, Kohs küpleri testi ve küplerle inşa testi sırasıyla verilmelidir. Her üç test arasında denekle cesaretlendirici ve dinlendirici nitelikte ufak bir konuşma yapmak yararlıdır.

1— PASSALONG TESTİ

Tahta tepsilere başlangıç şemalarında görüldüğü üzere hazırlanarak teker teker deneğe verilir.

Burada kırmızı kenarda mavi, mavi kenarda ise kırmızı bloklar bulunmaktadır. Deneğe yapılması istenen şemalar verilerek kırmızı kenarda kırmızı, mavi kenarda mavi blokların olduğuna işaret edilir, Denekten blokları kaydırmak suretiyle şemadaki şekli yapması istenir. Yalnız ilk problem mümkün olduğu kadar çabuk çalışması istenir. Her problem için zaman tutulur.

9 problem için verilen zaman şöyledir.

PROBLEM	1,2	2 dakika
»	3,4,5,6,7	3 »
»	8	4 »
»	9	5 »

Verilen süre sonunda problem çözülmemişse deneğe nasıl yapıldığı gösterilir. Yalnız 1. problem deneğin ikinci bir deneme yapmasına izin verilir. Denek birbirini izliyen iki problemde başarılı olamazsa test durdurulur.

Genel çizgileriyle açıklanan uygulamanın detaylarına inildiğinde, önce deneğin önüne 1. şeklin başlangıç şemasında hazırlanmış tahta tepsi konur

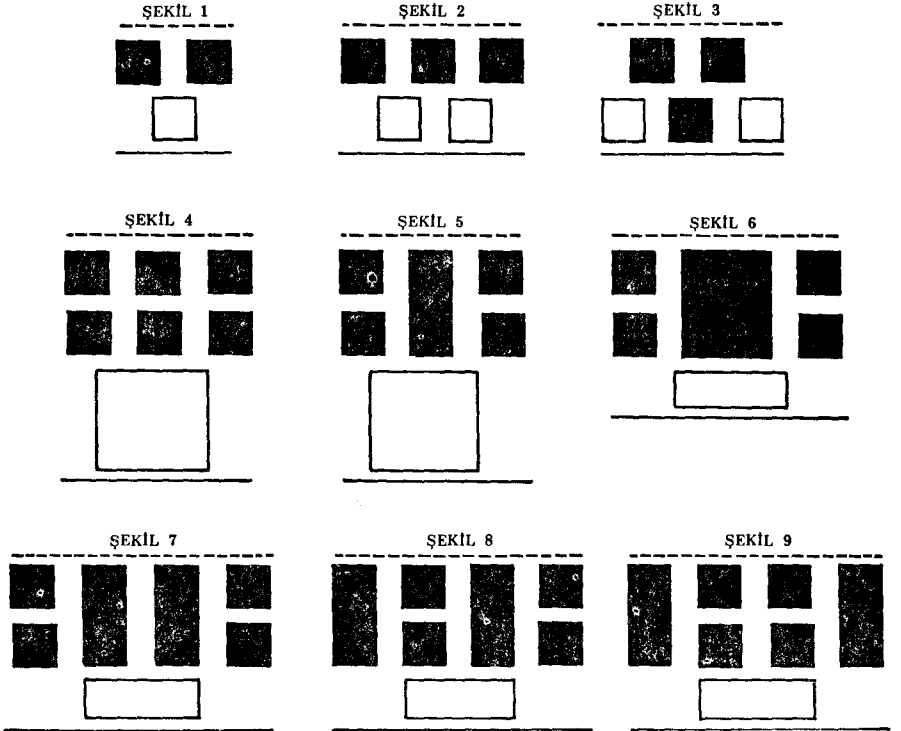
Şemada kırmızı bloğun kırmızı kenarda mavi bloğun mavi kenarda olduğu belirtilerek, deneğin “ben senden bu resimdeki aynı şeyi yapmanı istiyorum” denir. Blokların hareket ettiği, bir blok hareket ettirilerek çocuğa gösterilir. Tepside blokları kaldırarak hareket ettirmemesi konusunda denek uyarılır. Deneğe “şimdi bu resimde gördüğünün aynı şeyi mümkün olduğu kadar çabuk yapmaya çalış. Haydi başla” denir. Süre saniye olarak kayıt fişine geçirilir.

Denek problemi iki dakikanın sonunda bitirmediği takdirde durdurulur. Ona birinci istemin nasıl çözüleceği gösterilir. Daha sonra kendisine çözmesi için ikinci bir şans tanınır. Birinci itemin temel amacı çocuğun testin niteliğini öğrenmesini sağlamaktır. Başarısızlık halinde birinci itemin sonucu kayda geçirilmez. Başarı durumunda diğer iteme geçirilir.

Genel bir kural olarak birinci item verildikten sonra talimatı her karesinde tekrarlamak gereksiz bulunmuştur.

8. ve 9 itemlerde çocuğun dikkati küçük mavi blokların pozisyonuna çekilir. En sonunda onların, şemadaki gibi olmaları gerektiği açıklanır. Son pozisyonun tamamıyla şemadakinin aynı olduğunu belirtmek testin gereğidir.

PASSALONG TESTİNİN BAŞLANGIÇ ŞEKİLLERİ:



Her bir itemde ne cesaret verici nede cesaret kırıcı bir ifade takınılmamalıdır. Fakat başarı durumunda her itemin tamamlanmasından sonra "Çok iyi haydi şimdi de diğerlerini deneyelim" şeklinde cesaret verici bir uyarıda bulunulur. İtemlerdeki başarısızlık durumunda yani denek verilen süre içinde problemi çözemesi durdurulur. Başarısızlığı kayıt fişine "F" harfi ile işaretlenir. Daha sonra çocuğa "Şimdi sana bunun nasıl yapılacağını göstereceğim. Böylelikle sende problemleri yapabileceksin" denir. Ba-

şarısızlık durumunda bloklar öyle hareket ettirilir ki çocuk çözümü nasıl yapıldığını seçik olarak görebilsin. Gösteri tamamlandıktan sonra “bunun nasıl yapıldığını gördün, şimdi diğerine yapmaya çalış” denir. Daha sonra diğer bir tahta tepsi ile şema çocuğun önüne yerleştirilir

ARD ARDA İKİ İTEMDE BAŞARISIZLIK HALİNDE TESTE DEVAM EDİLMEZ

II. KOHS KÜPLERİ TESTİ:

Passalong testinden sonra kısa bir ara verilir. Bu arada denek le konuşulur. Konuşmanın teşvik edici nitelikte olmasına özen gösterilir. Bu cesaret verici konuşma çocuğun başarısı nedeniyle yapılmalıdır. Şayet çocuk Passalong testinde başarılı olamamışsa ve bu başarısızlığın farkında ise ona “şimdide seninle farklı bir test deneyeceğiz” denilebilir. Testler arası yapılan konuşmaların tek amacı deneyin kendini rahat hissetmesini sağlamak ve en iyiyi yapma arzusunu sürdürmektir.

Kohs testine ait küplerden dördü alınır ve her birinin beyaz yüzü üstte kalacak şekilde deneyin önüne yerleştirilir. Daha sonra mavi, kırmızı, sarı, beyaz, kırmızı-beyaz, mavi-sarı yüzleri görülecek şekilde ya tecrübeci küpleri evirip çevirir, yada bunu yapması denekten istenir.

1 numaralı şekil deneyin önüne yerleştirilir. Ve nasıl yapılacağı deneye gösterilir Şu uyarıda bulunulur. “Şimdi senden ne istendiğini göstereceğim. Bu küplerle kartın üstündeki şeklin aynısını yapmam gerekiyor.” Daha sonra küpler yalnız bir tanesinin yüzü modeldeki şekle uyacak biçimde dağıtılır. Deneyin yapmasına izin verilir

Eğer denek alamaz yada yanlış yaparsa tekrar gösterilip, ikinci bir denemeye izin verilir. Birinci şeklin amacı çocuğa tam olarak ne yapması gerektiğini anlatmaktır.

2. şekil deneyin önüne yerleştirilerek teste devam edilir. Yine dört küp o şekilde dağıtılır ki yalnız bir tanesinin yüzü modeldeki şekle uyacak biçimde kalır. Deneye başlaması söylenir ve başarı süresi saptanır. Maximum süre 90 sn. dir. Deneyin harcadığı süre

değerlendirme fişine kaydedilir. Eğer denek başaramamışsa, nasıl yapılabileceği gösterilir. İkinci denemeye izin verilmez.

3-4-5 numaralı şekiller için talimat aynıdır. Bu şekiller için süre 120 sn.dir.

6 numaralı şekil için küplere 5 küp daha ilâve edilerek, bu küplerin diğerleriyle aynı olduğu gösterilir. 9 küpten 2 tanesinin doğru yüzü yukarı gelecek şekilde dağıtılır. Bu şekil için max. süre 180 sn. dir.

7. şeklin uygulanışı 6. şeklin aynısıdır. 7. şekil bittikten sonra 7 küp daha eklenerek diğerleriyle aynı olduğu belirtilir.

8-9-10 numaralı şekiller için küplerin yalnız üç tanesinin yüzü modeldeki şekle uyacak biçimde dağıtılır. Bu 3 şekil için max. süre 210 sn. dir.

Her şekil için süre saniye olarak kaydedilir. Şayet denek şekil için verilen süreden daha kısa zamanda bitirdiğini söylediği halde hatalı yapılmışsa, hatası farkettilererek “tamamen doğru değil, düzeltmeye çalış. Şeklindekine aynen benzermesi gerekir” denir.

Kohs testinde başarı ile sonuçlanmayan denemeler başarısız olarak değerlendirilir. Bu nedenle denegi başarınca kadar denemesine teşvik etmek veya verilen sürenin sonuna kadar denemeye devam etmesini sağlamak gerekir. Ancak o zaman sonuç başarısızlık olarak kaydedilir.

III. KÜPLERLE İNŞA TESTİ:

Model I: Kısa bir ara ve alışa gelen teşvik edici konuşmalardan sonra küplerle inşa testinin I. kısmını oluşturan 2 yüzü renksiz, yanları kırmızı olan blokla, 2,5 cm'lik 9 küp alınır. Deneğe “görürsunki bunu 4 yanı renkli, altı ve üstü boyalı değil, Bak şimdi ben bunun gibi bir tane yaptım. Sende aynını yap”. denir. Denek ufak bir hata yapabilir, o zaman çocuğa oldu mu, tamam mı? demek gerekir. Şayet yaptığından eminse o zaman ölçülür. Doğru olarak konulmuş küplerin ve zamana göre değerlendirme yapılır. Önemli olan yapılış tarzını adım adım izlemektir. Çocuk bitirdiğini söyler ve bunun tam olmadığı görülürse, çocuğa kendini düzeltmesi için olanak tanınır. Hatanın nerede olduğu çocuğa gösterilmemelidir. Şayet çocuk doğru olarak kabul ediyorsa alınan sonuç,

kesin sonuç olarak kabul edilir. Bu test için çocuğun kendi yaptığı düzeltme gerekliliğini anlaması zorunludur. Örneğin: Küplerin altının doğru olup olmadığının görülmesi için, küpleri kaldırıp altına bakar.

Max. süre 5 dakikadır. Eğer denek verilen süre içinde bitirememişse durdurulup, doğru yerleştirilen küplerin sayısı kaydedilir.

Doğru olarak yerleştirilmiş küpler için değerlendirme konusunda aşağıda vereilecek değerlendirme sistemine başvurulur.

1. GERÇEK ZAMAN NOTU: Zaman süresi için verilen nottur. her doğru yerleştirilmiş küp için bir puandır.

2 BRÜT ZAMAN NOTU: Zaman süresi için verilen nottur. Her yarım dakika için 1 puandır. Bu puan 10'dan çıkartılarak brüt zaman notu elde edilir.

3. GERÇEK ZAMAN NOTU: Gerçek yetenek hotunun, maximum yetenek notuna bölümünün, brüt zaman notuna çarpımına eşittir.

4. GERÇEK YETENEK NOTU + GERÇEK ZAMAN NOTU

ÖRNEK: Doğru küp sayısı 9, zaman 74 sn., max. yetenek notu 9

A) 9 B) 74:30 2.46 C) $9/9 \times 8$ 8 D) $9+8=17$

MODEL II: Deneğe ikinci model gösterilir. Bunun altı boyalı olmayıp, üstü ve 4 yanının boyalı olduğu söylenir. Model boyalı olmayan tarafı masanın üzerine gelecek şekilde yerleştirilir Modelin oluşturacağı 9 küp dağınık olarak deneğin önüne konur. İkinci model için gösteri yapılmaz. Eğer denek tam bir başarı sağlayamamışsa sonuçtan emin olup olmadığı sorulur. Eksik düzeltme konusunda herhangi bir hareket göstermezse zaman ölçülür. Doğruolarak yerleştirilen küp sayısı kaydedilir. Süre 5 dakikadır.

DEĞERLENDİRME:

1. GERÇEK YETENEK NOTU: Başarı derecesi için verilen nottur. Her doğru yerleştirilmiş küp için 2 puandır

2. BRÜT ZAMAN NOTU: Zaman süresi için verilen nottur. Her bir çeyrek dakika için 20'den 1 puan çıkarılarak elde edilir.

3. GERÇEK ZAMAN NOTU: Gerçek yetenek notu, max. yetenek notuna bölünerek bulunur. Brüt zaman notuyla çarpılır.

4. GERÇEK YETENEK NOTU + GERÇEK ZAMAN NOTU

ÖRNEK: Doğru küp sayısı: 6, zaman: 150 sn. Max yet. notu:18

- A) $6 \times 2 = 18$ B) $150:15 = 10$ $20 - 10 = 10$ C) $12:18 \times 10 = 6.6$
D) $12 + 7 = 19$

MODEL III: Model deneğe gösterilir. Kübün hiç bir yüzünün boyalı olmadığı söylenir. Model masanın üzerine konur. Bu büyük kübü oluşturacak 8 küp alınarak, deneğe her birinin 3 yüzü boyalı ufak küplerle, boyasız bir küp yapması istendiği söylenir. Max. süre 5 dakikadır. Deneğin yaptığı inşa kısmen doğru ise diğer modellerdeki gibi hareket edilerek “tamam mı, oldu mu?” diye sorulur. Denek yatığında eminse doğru yerleştirilen küpler kaydedilir.

Pratik zekânın sınırlı olan deneklerin kısmî olarak doğru bir çözüm verme eğiliminde oldukları görülür. Bu genellikle dört tarafı ve üstü boyasız ancak altı boyalı olan yanlış cevap şeklidir. Bu nedenle deneklerin yaptıklarından emin olup olmadıkları sorulmak suretiyle, yaptıklarını kontrol imkânı verilmelidir. Ancak hiç bir şekilde çalışmalarını ne biçimde ele alacaklarını ve hattanin nerede olduğu deneklere belirtilmelidir.

DEĞERLENDİRME

- A) GERÇEK ZAMAN NOTU: Doğru yerleştirilmiş her küp için 3 puan verilir.
B) BRÜT ZAMAN NOTU: 20'den her bir çeyrek dakika için 1 puan çıkarılır.
C) GERÇEK ZAMAN NOTU: Gerçek yetenek notunun, max. yetenek notuna bölümün, brüt notuyla çarpımı.
D) GERÇEK YETENEK NOTU + GERÇEK ZAMAN NOTU

ÖRNEK: Doğru küp sayısı: 4, zaman 180 sn. max. yetenek notu: 24

- A) $4 \times 3 = 12$ B) $180:15 = 12$ C) $12/24 \times 8 = 4$ D) $12 + 4 = 16$

NOT: Yarım veya daha fazla kesirler için 1 puan verilir. Yarımından aşağı olanlar göz önüne alınmaz. Verilen zaman sınırı içinde başarı gösterilmezse 0 puan verilir.

TESTLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ ve BAŞARI NORMLARI

Passalong ve Kohs testi doğrudan doğruya puanlanır. Bu konuda zamana bağlı olan puan tabloları bulunmaktadır.

Belirlenen tarzda küplerle inşa testi değerlendirildikten sonra 3 teste ait puanlar değerlendirme fişine geçirilir.

Ölçek değerlendirilmesinden elde edilen puanlar, farklı yaşlardaki deneklerle kıyaslayarak değerlendirmek yerinde olur. Genellikle standart puanlar diye adlandırılan puan cetvelinin kullanılmasında yarar vardır. Bu konudaki norm standart puanları içeren 7-19 yaş deneklerine saptayan tablolar verilmiştir. Bu tablolar pratik yetenekleri vermektedir. Bu tablolar pratik yetenek oranı olarak isimlendireceğimiz son puanları kapsamaktadır. Bu oranlar genellikle zekâ testlerinden elde edilen zekâ oranı ile aynı öneme sahiptir. Yöntem tamamıyla sözlü testlerle olduğu gibidir. Norm tablosunda elde edilen puan, zekâ yaşını, pratik yeteneği göstermektedir. Bu pratik yetenek zekâ yaşı, kişinin gerçek yaşına bölünür. (takvimyaşı). Bu bölümün yüz ile çarpımı bize pratik yetenek oranını verir.

ÖRNEK: 11 yaş 3 aylık erkek çocuğu 160 puana sahiptir. Norm tablosuna baktığımızda onun pratik yetenek yaşını 13 yaş 5 ay olarak saptarız.

PRATİK YETENEK ORANI: $161 \times 100 / 135 = 119$

Pratik yetenek oranları geniş sayıda çocuklara uygulandığından normal bir dağılım eğrisi oluşturmaktadır. Bir çocuğun sahip olduğu ortalama değer 100 olarak bulunmuştur.

Pratik yetenek oranının hesaplanmasında takvim yaşının 16 nın üstünde olması halinde diğer zekâ testlerinde olduğu gibi 16 yaş esas alınır.

Kız ve erkekler arasında başarı açısından farklı normlar belirlenmiştir. Bu nedenle pratik yetenekte bir cinsel farklılıktan söz edilebilir. Bu farklılık göz önünde tutularak farklı normlar oluş-

turulmuştur. Bu normlar 4-5 bin deneğin esas alındığı başarılarla dayanarak belirlenmiştir.

ALEXANDER PRATİK YETENEK TESTİNİN KULLANILDIĞI ALANLAR:

Alexander pratik yetenek testi özellikle teknik öğrenime yönelecek gençlerin pratik yeteneklerini saptamak içindir. Genellikle 8 yaştan yukarı çocuklara uygulanır.

Bu testin kullanıldığı başlıca alanlar

1) Zekâca normalin altında olan çocukları belirlemek için: okulların ilk sınıflarında zekâ bölümü normalin altında olan çocukları saptıyarak onları özel bir öğrenime yöneltme sorunu ortaya çıkar. Bu amaçla İngiltere'de Binet zekâ ölçeğinin yanı sıra Alexander Pratik Yetenek testide uygulanır. Performans ölçeğinin verdiği sonuçlara dayanarak bu gibi çocuklar için verimli bir eğitim programı oluşturulabilir.

2) 11 yaşından itibaren okula yöneltme: İlk öğrenim devresinden sonra çocukları çeşitli tipte orta okula yöneltmek için bu testten yararlanılır.

3) Mesleğe yöneltme: Bu performans ölçeği, pratik işlerde başarı gösterecek erkek çocukları seçme konusunda önemli bir ölçektir.

4) Çırakların seçilmesinde: Genç çırakların seçiminde (özellikle teknik işlerde çalışacaklarda) çok elverişlidir. Bir çırak seçilirken onun pratik zekâsının işin alını anlıyabilecek şekilde gelişip, gelişmediğini saptamalıdır. Performans eşeli bu konuda değerli sonuçlar verir.

5) Psikolojik teşhis için: Çocuklarda teşhis koymak için görülen güçlükler çok sayıda test yapmak gerekliliğini oluşturmakta, bu nedenle bütün çocuk kliniklerinde kullanılmaktadır.

6) İyi duymayan yada tam sağır çocuklarda: Bu çocuklara kolay kolay sözlü testler uygulanamayacağından performans ölçeği uygundur

Test dili esas olmadığından yabancı ülkelerde de iyi sonuç alınır.

Passalong Testinin Değerlendirilmesi
ZAMAN (Saniye olarak harcanan süre)

İTEMLER	0	16	31	46	61	76	91	106	121	136	151	166	181	196	211	226	241	256	271	
	15	30	45	60	75	90	105	120	135	150	155	180	195	210	225	240	255	270	285	300
1	2	2	2	2	1	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	8	7	6	5	4	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
3	8	7	6	5	4	4	3	3	2	2	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
4	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—
5	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—
6	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—
7	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—
8	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	—	—	—	—
9	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Kohs Küpleri testinin değerlendirilmesi
ZAMAN (Saniye olarak harcanan süre)

ŞEKİLLER	0	16	31	46	61	76	91	106	121	136	151	166	181	196
	15	30	45	60	75	90	105	120	135	150	165	180	195	210
1	2	2	2	2	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—
2	6	6	5	4	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—
3	8	8	7	6	5	4	3	2	—	—	—	—	—	—
4	8	8	7	6	5	4	3	2	—	—	—	—	—	—
5	8	8	7	6	5	4	3	2	—	—	—	—	—	—
6	12	12	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	—	—
7	12	12	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	—	—
8	14	14	14	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4
9	14	14	14	14	13	12	12	10	9	8	7	6	5	4
10	14	14	14	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4

Norm Tablosu kızlar için

AYLAR

YAŞ	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	10
7	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62
8	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74
9	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86
10	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98
11	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
12	114	115	116	117	118	119	120	122	123	124	126	128
13	130	132	134	135	137	139	140	142	144	145	147	149
14	150	152	154	155	157	159	160	162	164	165	167	169
15	170	172	174	175	177	179	180	182	184	184	187	189
16	190	192	194	195	197	199	200	202	204	205	207	209
17	210	212	214	215	217	219	220	222	224	225	227	229
18	230	232	234	235	237	239	240	242	244	245	247	249
19	250	252	254	255	257	259	260	262	264	265	267	269

NORM TABLOSU (Erkekler için)

AYLAR

YAŞ	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
7	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
8	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81
9	82	83	84	85	86	87	88	89	90	92	94	95
10	96	97	99	100	101	103	104	105	107	108	109	111
11	112	113	115	116	118	119	121	122	124	125	127	128
12	130	131	133	134	136	137	139	141	143	145	147	148
13	150	152	154	156	158	160	163	165	167	169	171	173
14	175	177	179	181	183	185	188	190	192	194	196	198
15	200	202	204	205	207	209	210	212	214	215	217	219
16	220	222	224	225	227	229	230	232	234	235	237	239
17	240	242	244	245	247	249	250	252	254	255	257	259
18	260	262	264	265	267	269	270	272	274	275	277	279
19	280	281	282	284	285	286	288	289	290	292	293	294

DENEKLER

Araştırmamızda diğer zekâ testlerinde olduğu gibi sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlerin etkinliğini belirlemek üzere deneklerimi farklı sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çevrelerden seçtik.

A+B grubu: Anne ya da baba yüksek tahsilli olup ayda 10 bin liranın üstünde, lise mezunu ise 30 bin lira geliri olanlar bu gruba ayrılmıştır.

C grubu: Tahsilsiz ya da okuma yazma bilenler, ayrıca ilköğretim mezunu olup aylık geliri geçim düzeyinde olanlardan alınmıştır.

Araştırmamızda cinsiyet faktörünün etkinliğini de saptamak üzere 2 farklı cinsiyet eş sayıda denek aldık. Bu amaçla 20 kız, 20 erkek olmak üzere 40 denek üzerinde araştırma yaptık.

Araştırmamızda yaş faktörünün etkinliğinde saptamak üzere denekleri 10 ve 11 yaş gruplarından seçtik.

10 yaşın alt ve üst hududu = 9,6.(16) — 10,5. (15)

11 yaşın alt ve üst hududu = 10,6.(16) — 11,5 (15)

40 kişilik denek grubunun öğrenim durumu ve yaş ortalamalarını kapsıyan tablo 16'daki sonuçlar şöyle özetlenebilir.

10 yaş öğrencilerinin yaş ortalamaları 118,1 olarak saptanmıştır.

11 yaş öğrencilerinin yaş ortalamaları 129,7 olarak saptanmıştır.

Araştırmalarımı bireysel olarak Eskişehir Merkez Dumlupınar ve Sazova ilköğretim okullarında sürdürdüm.

10 yaş öğrencilerinin % 100'ü 4. sınıfta

11 " " % 100'ü 5. sınıftadır.

TESTTE UYGULANAN İSTATİSTİKİ İŞLEMLER

Araştırmamız sonucu elde edilen bulguları değerlendirmek üzere, 40 kişilik sonuçlarda mean, median, SD gibi istatistikî işlemler yapılmıştır.

$$M = \frac{\sum x}{N}$$

$$Mdn = \frac{N+1}{2}$$

$$Mdn = L + i \left(\frac{\frac{N}{2} - f}{fm} \right)$$

4) SONUÇLAR

BULGULAR

Bireysel araştırmamdan çıkan sonuçların özeti. 40 kişilik denek grubunun pratik oranlarının sosyo-ekonomik ve sosyo kültürel duruma göre dağılımı şöyledir. (Bkz. Tablo 1)

10 yaş A + B grubu ortalamaları	=	125.7
10 yaş C " "	=	100.9
11 yaş A + B " "	=	137.7
11 yaş C " "	=	102.2
Genel toplamda		
A + B grubu ortalamaları	=	131.7
C " "	=	101.55

40 kişilik denek grubunun pratik yetenek oranlarının cinsiyete göre dağılımını kapsayan tablo 2'deki sonuçlara göre

10 yaş kız grubu ortalamaları	=	115.4
10 yaş erkek " "	=	111.2
11 yaş kız " "	=	118.3
11 yaş erkek " "	=	121.6
Genel toplamda		
Kız grubu ortalamaları	=	116.85
Erkek " "	=	116.4

40 kişilik denek grubunun pratik yetenek oranlarının yaşa göre dağılımını kapsayan tablo 3'deki sonuçlara göre

		A + B GRUBU				C GRUBU				
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD	
10	YAŞ	KIZ	74	124.2	136	32.65	77	106.6	111	21.82
			111				93			
			136				111			
			143				120			
			157				132			
	ERKEK	97	127.2	124	27.23	70	95.2	94	19.51	
		107				87				
		124				94				
		144				102				
		164				123				
Toplam		1257	125.7	130	28.39	1009	100.9	98	20.42	
11	YAŞ	KIZ	111	136.6	138	17.49	71	100	107	21.58
			134				86			
			138				107			
			140				110			
			160				126			
	ERKEK	122	138.8	131	17.37	68	104.4	108	21.94	
		126				103				
		131				108				
		157				121				
		158				122				
Toplam		1377	137.7	136	16.47	1022	102.2	107.5	20.64	
Toplam Genel		2634	131.7	135	23.41	2031	101.55	105	20	

		K I Z				E R K E K			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
10	Y A Ş	77 93 111 120 132	106.6	111	21.82	70 87 94 102 123	95.2	94	19.51
	A + B	74 111 136 143 157				97 107 124 144 164			
Toplam		1154	115.4	115.5	27.77	1112	111.2	104.5	27.99
11	Y A Ş	71 86 107 110 126	100	107	21.58	68 103 108 121 122	104.4	108	21.94
	A + B	111 134 138 140 160				122 126 131 157 158			
Toplam		1183	118.3	118.5	26.74	1216	121.6	122	26.01
Genel Toplam		2337	116.85	115.5	26.58	2328	116.4	121.5	26.83

		10 YAŞ				11 YAŞ			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
KIZ	C	77 93 111 120 132	106.6	111	21.82	71 86 107 110 126	100	107	21.58
	A 18	74 111 136 143 157	124.2	136	32.65	111 134 138 140 160	136.6	138	17.49
Toplam		1154	115.4	115.5	27.77	1183	118.3	118.5	76.74
ERKEK	C	70 87 94 102 123	95.2	94	19.51	68 103 108 121 122	104.4	108	21.94
	A + B	97 107 124 144 164	127.2	124	27.23	122 126 131 157 158	138.8	131	17.37
Toplam		1112	111.2	104.5	27.99	1216	121.6	122	26.01
Genel Toplam		2266	113.3	111	27.22	2399	119.95	122	25.73

10 yaş kız grubu ortalamaları	=	115.4
11 yaş kız ” ”	=	118.3
10 yaş erkek ” ”	=	111.2
11 yaş erkek ” ”	=	121.6

Genel toplamda

10 yaş grubu ortalamaları	=	113.3
11 yaş grubu ortalamaları	=	119.95

Test üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümleri sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, cinsiyet ve yaş faktörlerine göre ayrı ayrı incelediğimizde alınan sonuçlar

40 kişilik denek grubunun Passalong testinde sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel farklılıklara göre dağılımı tablo 4’de görüldüğü gibi

10 yaş A + B grubu ortalamaları	=	49.4
10 yaş C ” ”	=	33.7
11 yaş A + B ” ”	=	55
11 yaş C ” ”	=	32.7

Genel toplamda

A + B grubu ortalamaları	=	52.2
C ” ”	=	33.2

40 kişilik denek grubunun Passalong testinde cinsiyete göre dağılımındaki sonuçlara (Bkz. Tablo-5).

10 yaş kız grubu ortalamaları	=	39.7
10 yaş erkek ” ”	=	34.2
11 yaş kız ” ”	=	43.4
11 yaş erkek ” ”	=	53.5

Genel toplamda

Kız grubu ortalamaları	=	41.55
Erkek ” ”	=	43.85

40 kişilik denek grubunun Passalong testinde yaşa göre dağılımındaki sonuçlar (Bkz. Tablo-6).

10 yaş kız grubu ortalamaları	=	39.7
11 yaş kız ” ”	=	43.4
10 yaş erkek ” ”	=	34.2
11 yaş erkek ” ”	=	53.5

Genel toplamda

10 yaş grubu ortalamaları	=	36.95
11 ” ” ”	=	48.45

		A + B GRUBU				C GRUBU			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
K I Z	10 YAŞ	17	42.6	42	19.64	15	36.8	30	18.97
		38				26			
		42				30			
		44				53			
		72				60			
	11 YAŞ	38	56.2	53	13.79	16	30.6	26	11.74
		50				26			
		53				26			
		70				40			
		70				45			
Toplam		494	49.4	46	17.53	337	33.7	28	15.22
E R K E K	10 YAŞ	21	41.8	45	14.31	15	26.6	26	7.89
		35				26			
		45				26			
		50				29			
		58				37			
	11 YAŞ	55	68.2	58	15.53	19	38.8	42	13.55
		58				32			
		58				42			
		82				48			
		88				53			
Toplam		550	55	56.5	19.79	327	32.7	30.5	12.28
Genel Toplam		1044	584.24	51.5	18.42	664	33.2	29.5	13.47

		KIZ				ERKEK			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
10	A + B	17 38 42 44 72	42.6	42	19.64	21 35 45 50 58	41.8	45	14.31
	C	15 26 30 53 60	36.8	30	18.97	15 26 26 29 37	26.6	26	7.89
Toplam		397	39.7	40	18.46	342	34.2	32	13.52
11	A + B	38 50 53 70 70	56.2	53	13.79	55 58 58 82 88	68.2	58	15.53
	C	16 26 26 40 45	30.6	26	11.74	19 32 42 48 53	38.8	42	13.55
Toplam		434	43.4	42.5	18.10	535	53.5	54	20.71
Genel Toplam		831	41.55	41	17.9	877	43.85	43.5	19.69

		10 YAŞ				11 YAŞ			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
KIZ	A + B	17	42.6	42	19.64	38	56.2	53	13.79
		38				50			
		42				53			
		44				70			
		72				70			
	C	15	36.8	30	18.97	16	30.6	26	11.74
		26				26			
		30				26			
		53				40			
		60				45			
Toplam		397	39.7	40	18.46	434	43.4	42.5	18.11
ERKEK	A + B	21	41.8	45	14.31	55	68.2	58	15.53
		35				58			
		45				58			
		50				82			
		58				88			
	C	15	26.6	26	7.89	19	38.8	42	13.55
		26				32			
		26				42			
		29				48			
		37				53			
Toplam		342	34.2	32	13.52	535	53.5	54	20.71
Genel Toplam		739	36.95	36	16	969	48.45	49	19.63

40 kişilik denek grubunun Kohs küpleri testinin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlere göre dağılımı (Bkz. Tablo-7).

10 yaş A + B grubu ortalamaları	=	24.2
10 yaş C " "	=	10.6
11 yaş A + B " "	=	42.9
11 yaş C " "	=	19.5
Genel toplamda		
A + B grubu ortalamaları	=	33.55
C " "	=	15.05

40 kişilik denek grubunun Kohs küpleri testinin cinsiyete göre dağılımını içeren (Bkz. Tablo-8).

10 yaş kız grubu ortalamaları	=	13.6
10 yaş erkek " "	=	21.2
11 yaş kız " "	=	26.3
11 yaş erkek " "	=	36.1
Genel toplamda		
Kız grubu ortalamaları	=	19.95
Erkek " "	=	28.65

40 kişilik denek grubunun Kohs küpleri testinin yaşa göre dağılımını içeren (Bkz. Tablo-9) sorunları şu şekilde özetlenebilir.

10 yaş kız grubu ortalamaları	=	13.6
11 yaş kız " "	=	26.3
10 yaş erkek " "	=	21.2
11 yaş erkek " "	=	36.1
Genel toplamda		
10 yaş grubu ortalamaları	=	17.4
11 yaş " "	=	31.2

40 kişilik denek grubunun küplerle inşa testinin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlere göre dağılımı (Bkz. Tablo-10).

10 yaş A + B grubu ortalamaları	=	64.6
10 yaş C " "	=	51.9
11 yaş A + B " "	=	72.4
11 yaş C " "	=	57.7
Genel toplamda		
A + B grubu ortalamaları	=	68.5
C " "	=	54.8

		A + B GRUBU				C GRUBU			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
10 YAŞ	KIZ	2	20.4	22	13.58	2	6.8	7	5.36
		12				2			
		22				7			
		31				8			
		35				15			
	ERKEK	6	28	28	16.63	2	14.4	15	10.71
		19				9			
		28				15			
		38				15			
		49				31			
Toplam		242	24.2	25	14.86	106	10.6	8.5	8.93
11 YAŞ	KIZ	18	37.2	42	17.8	5	15.4	17	9.56
		21				6			
		42				17			
		44				24			
		61				25			
	ERKEK	35	48.6	51	14.54	2	23.6	31	17.39
		35				8			
		51				31			
		52				38			
		70				39			
Toplam		429	42.9	43	16.45	195	19.5	20.5	13.91
Genel Toplam		671	33.55	35	18.04	301	15.05	12	11.41

		KIZ				ERKEK			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
10 YAŞ	A + B	2				6			
		12				19			
		22	20.4	22	13.58	28	28	28	16.63
		31				38			
		35				49			
	C	2				2			
		2				9			
		7	6.8	7	5.36	15	14.4	15	10.71
		8				15			
		15				31			
Toplam		136	13.6	10	12.08	212	21.2	17	15
11 YAŞ	A + B	18				35			
		21				35			
		42	37.2	42	17.8	51	48.6	51	14.54
		44				52			
		61				70			
	C	5				2			
		6				8			
		17	15.4	17	9.6	31	23.6	31	17.39
		24				38			
		25				39			
Toplam		263	26.3	22.5	17.7	361	36.1	36.5	20.05
Genel Toplam		399	19.95	17.5	16.13	573	28.65	31	18.85

		10 YAŞ				11 YAŞ			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
KIZ	A + B	2	20.4	22	13.58	18	37.2	42	17.8
		12				21			
		22				42			
		31				44			
		35				61			
	C	2	6.8	7	5.36	5	15.4	17	9.6
		2				6			
		7				17			
		8				24			
		15				25			
Toplam		136	13.6	10	12.08	263	26.3	22.5	17.7
ERKEK	A + B	6	28	28	16.63	35	48.6	51	14.54
		19				35			
		28				51			
		38				52			
		49				70			
	C	2	14.4	15	10.71	2	23.6	31	17.39
		9				8			
		15				31			
		15				38			
		31				39			
Toplam		212	21.2	17	15	361	36.1	36.5	20.05
Genel Toplam		348	17.4	15	13.82	624	31.2	33	19.08

40 kişilik denek grubunun küplerle inşa testinin cinsiyete göre dağılımı: (Bkz. Tablo-11)

10 yaş kız grubu	ortalamaları	=	56.3
10 yaş erkek »	»	=	60.2
11 yaş kız »	»	=	62.6
11 yaş erkek »	»	=	67.5
Genel toplamda			
Kız grubu	ortalamaları	=	59.45
Erkek »	»	=	63.85

40 kişilik denek grubunun küplerle inşa testinin yaşa göre dağılımı: (Bkz. Tablo-12)

10 yaş kız grubu	ortalamaları	=	56.3
11 » » »	»	=	62.6
10 » erkek »	»	=	60.2
11 » » »	»	=	67.5
Genel toplamda			
10 yaş grubu	ortalamaları	=	58.25
11 » » »	»	=	65.05

40 kişilik denek grubunun sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlere göre pratik yetenek oranlarının dağılım yüzdelerini içeren (Tablo-13) de görüldüğü gibi;

A+B grubunda = öğrencilerin %95'i normal ve normalin üstünde, %5'i düşük ve sınırlı pratik yetenek oranına sahiptir.

C grubunda = Öğrencilerin %70'i normal ve normalin üstünde, %30'u düşük ve sınırlı pratik yetenek oranına sahiptir.

40 kişilik denek grubunun cinsiyete göre pratik yetenek oranlarının dağılım yüzdelerini içeren (Tablo-14) de görüldüğü gibi,

Kızlar grubunda = Öğrencilerin % 80'i normal ve normalin üstünde % 20'si ise düşük ve sınırlı pratik yetenek oranına sahiptir.

Erkekler grubunda = Öğrencilerin % 85'i normal ve normalin üstünde % 15'i ise düşük ve sınırlı pratik yetenek oranına sahiptir.

		A + B GRUBU				C GRUBU			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
10 YAŞ	KIZ	34	60.4	60	17.34	42	52.2	52	9.36
		56				47			
		60				52			
		76				53			
		76				67			
	ERKEK	57	68.8	60	15.06	30	51.6	50	18
		60				41			
		60				50			
		74				60			
		93				77			
Toplam		646	64.6	60	15.94	519	51.9	51	13.54
11 YAŞ	KIZ	54	70.4	76	11.97	37	54.8	51	16.86
		62				42			
		76				51			
		77				67			
		83				77			
	ERKEK	59	74.4	79	12.16	44	60.6	59	16.29
		64				46			
		79				59			
		85				73			
		85				81			
Toplam		724	72.4	76.5	11.57	577	57.7	55	15.92
Genel Toplam		1370	68.5	69	13.97	1096	54.8	51.5	14.69

		KIZ				ERKEK			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
10 YAŞ	A + B	34	60.4	60	17.34	57	68.8	60	15.06
		56				60			
		60				60			
		76				74			
		76				93			
	C	42	52.2	52	9.36	30	51.6	50	18
		47				41			
		52				50			
		53				60			
		67				77			
Toplam		563	56.3	54.5	13.83	602	60.2	60	18.03
11 YAŞ	A + B	54	70.4	76	11.97	59	74.4	79	12.16
		62				64			
		76				79			
		77				85			
		83				85			
	C	37	54.8	51	16.86	44	60.6	59	16.29
		42				46			
		51				59			
		67				73			
		77				81			
Toplam		626	62.6	64.5	16.08	675	67.5	68.5	15.38
Genel Toplam		1189	59.45	58	14.94	1277	63.85	60	16.76

		10 YAŞ				11 YAŞ			
		PUAN	M	Mdn.	SD	PUAN	M	Mdn.	SD
KIZ	A + B	34 56 60 76 76	60.4	60	17.34	54 62 76 77 82	70.4	76	11.97
	C	42 47 52 53 67	52.2	52	9.36	37 42 51 67 77	54.8	51	16.86
Toplam		563	56.3	54.5	13.83	626	62.6	64.5	16.05
ERKEK	A + B	57 60 60 74 93	68.8	60	15.06	59 64 79 85 85	74.4	79	12.16
	C	30 41 50 60 77	51.6	50	18	44 46 59 73 81	60.6	59	16.29
Toplam		602	60.2	60	18.08	675	67.5	68.5	15.38
Genel Toplam		1165	58.25	58.5	15.8	1301	65.05	65.5	15.5

40 kişilik denek grubunun yaşa göre dağılımında pratik yetenek oranlarının dağılım yüzdeleri (Tablo-15) de görülmektedir:

10 yaş grubunda = Öğrencilerin % 80'i normal ve normalin üstünde, % 20'si ise düşük ve sınırlı pratik yetenek oranına sahiptir.

11 yaş grubunda = Öğrencilerin % 85'i normal ve normalin üstünde, % 15'i ise düşük ve sınırlı pratik yetenek oranına sahiptir.

İncelediğimiz, deneklerde sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel, yaş, cinsiyet faktörleri göz önüne alınmaksızın pratik yetenek oranlarının dağılım yüzdeleri şöyledir. (Tablo 13-14-15)

Öğrencilerin % 82.5'u normal ve normalin üstünde, % 17.5'u ise düşük ve sınırlı pratik yetenek oranına sahiptir.

Alexandre pratik yetenek testinin 10-11 yaş çocuklarına uygulanması ile ilgili araştırma, Eskişehir'in farklı sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik kesimlerinden gelen 40 çocuk üzerine uygulanmıştır. Pratik yeteneklerin gelişiminde sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlerin yanında cinsiyet, yaş faktörünün önemini belirlemek üzere denekler farklı yaş gruplarından seçilmiştir.

Araştırma bulgularından elde ettiğimiz sonuçları genel olarak 3 temel kategoride ele alabiliriz.

1) SOSYO- EKONOMİK ve SOSYO- KÜLTÜREL FAKTÖRLER

Araştırmamızda sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlerin pratik yetenek düzeyine etkinliği incelendiğince;

40 kişilik grupta

A + B grubu ortalamaları = 131.7

C " " = 101.55

Meanlar arasındaki fark = 30.15

Bu verilere dayanarak A + B grubunun başarısının, C grubunun başarısına oranla daha yüksek olduğu söylenebilir.

Yaptığımız araştırmada sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlerin ağırlık kazandığı Passalong testinde, bu faktörlerin etkinliği global olarak ele alınacak olursa,

Tablo—13

GRUBU	DÜŞÜK		SINIRLI		NORMAL		ÜSTÜN		Çok Üstün		
	← 69		70 - 89		90 - 110		111 - 120		120 →		
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	
A	10		1	10	2	20	1	10	6	60	
	11						1	10	9	90	
	TOPLAM		1	5	2	10	2	10	15	75	
B	10		3	30	3	30	2	20	2	20	
	11	1	10	2	20	4	40		3	30	
	TOPLAM	1	5	5	25	7	35	2	10	5	25
C	G. TOPLAM	1	2.5	6	15	9	22.5	4	10	20	50

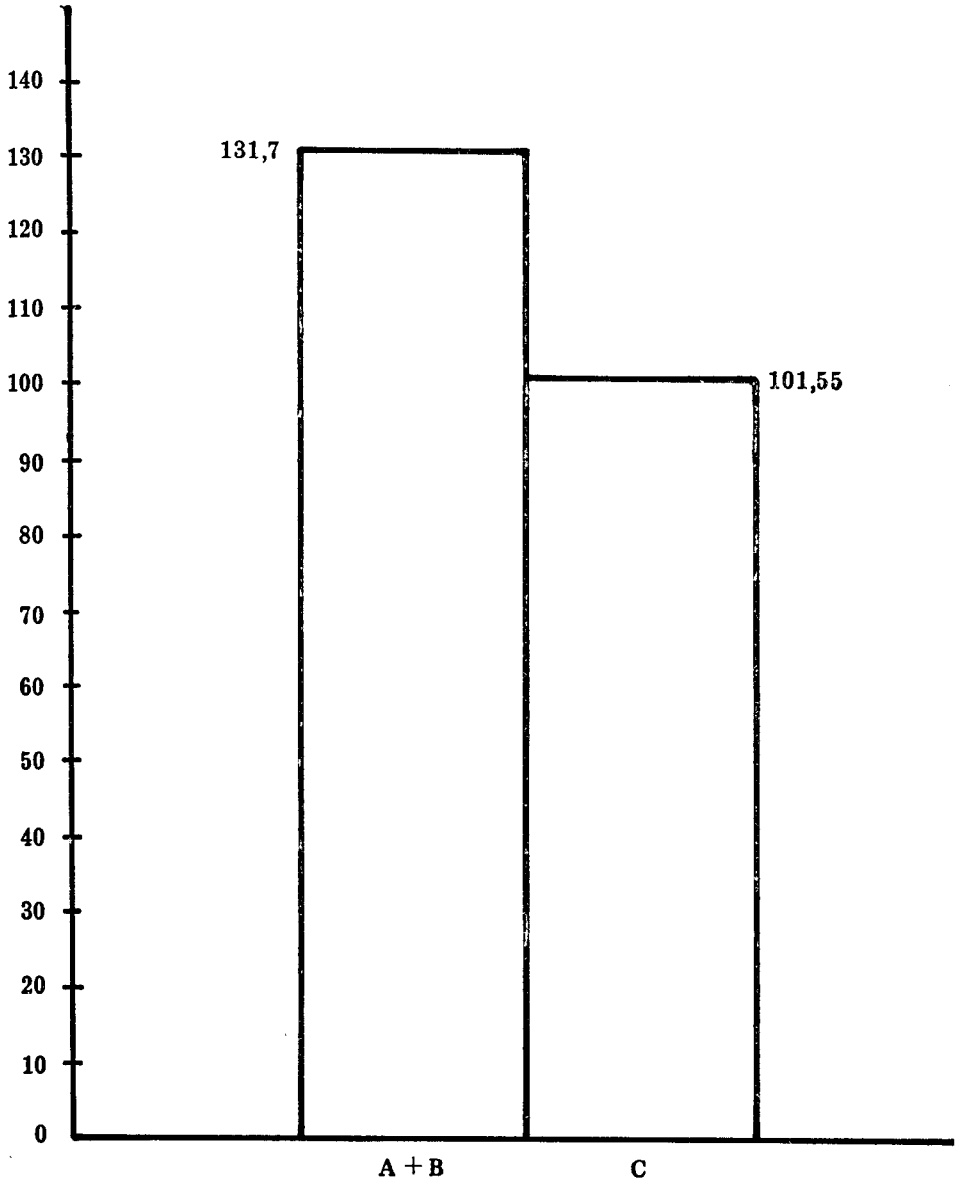
Tablo—14

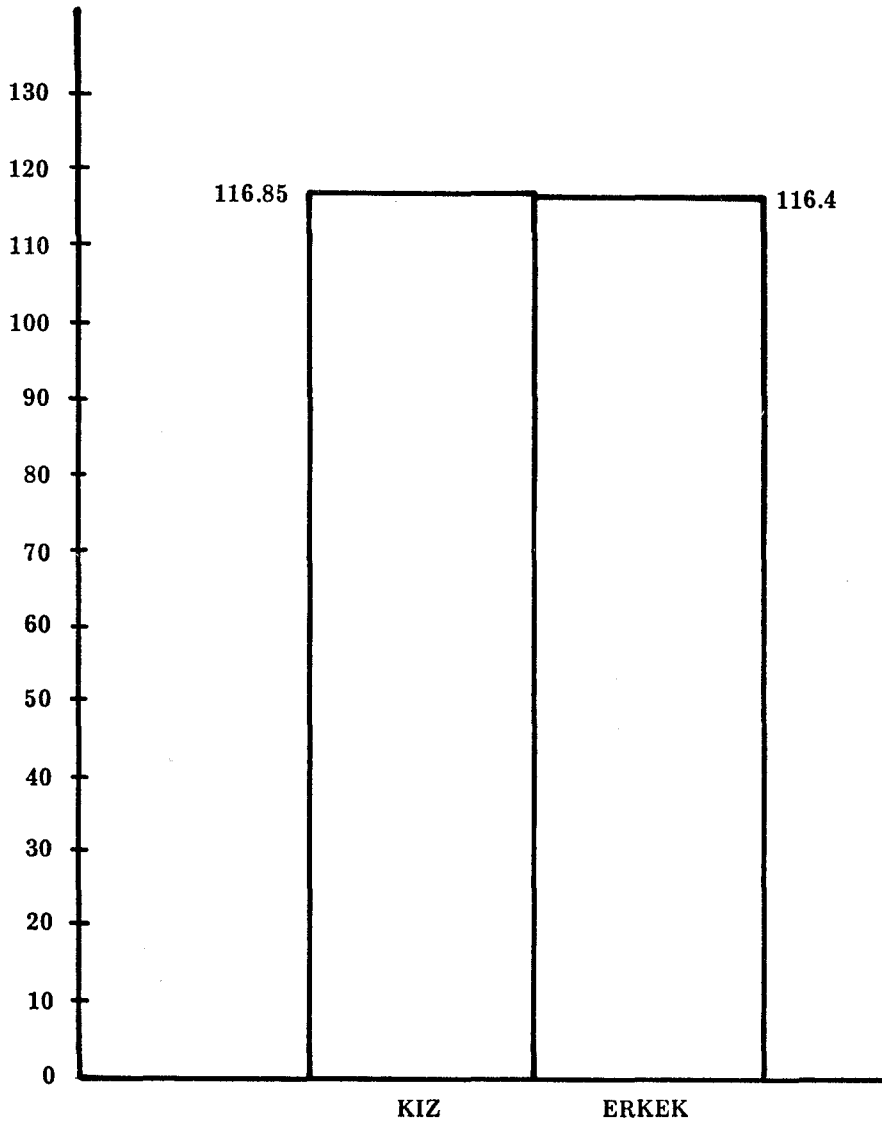
KIZ	DÜŞÜK		SINIRLI		NORMAL		ÜSTÜN		Çok Üstün	
	← 69		70 - 89		90 - 110		111 - 120		120 →	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
10			2	20	1	10	2	20	5	50
11			2	20	2	20	1	10	5	50
TOPLAM			4	20	3	15	3	15	10	50
ERKEK	10		2	20	4	40			4	40
	11	1	10			2	20		7	70
	TOPLAM	1	5	2	10	6	30		11	55
G. TOPLAM	1	2.5	6	15	9	22.5	3	7.5	21	52.5

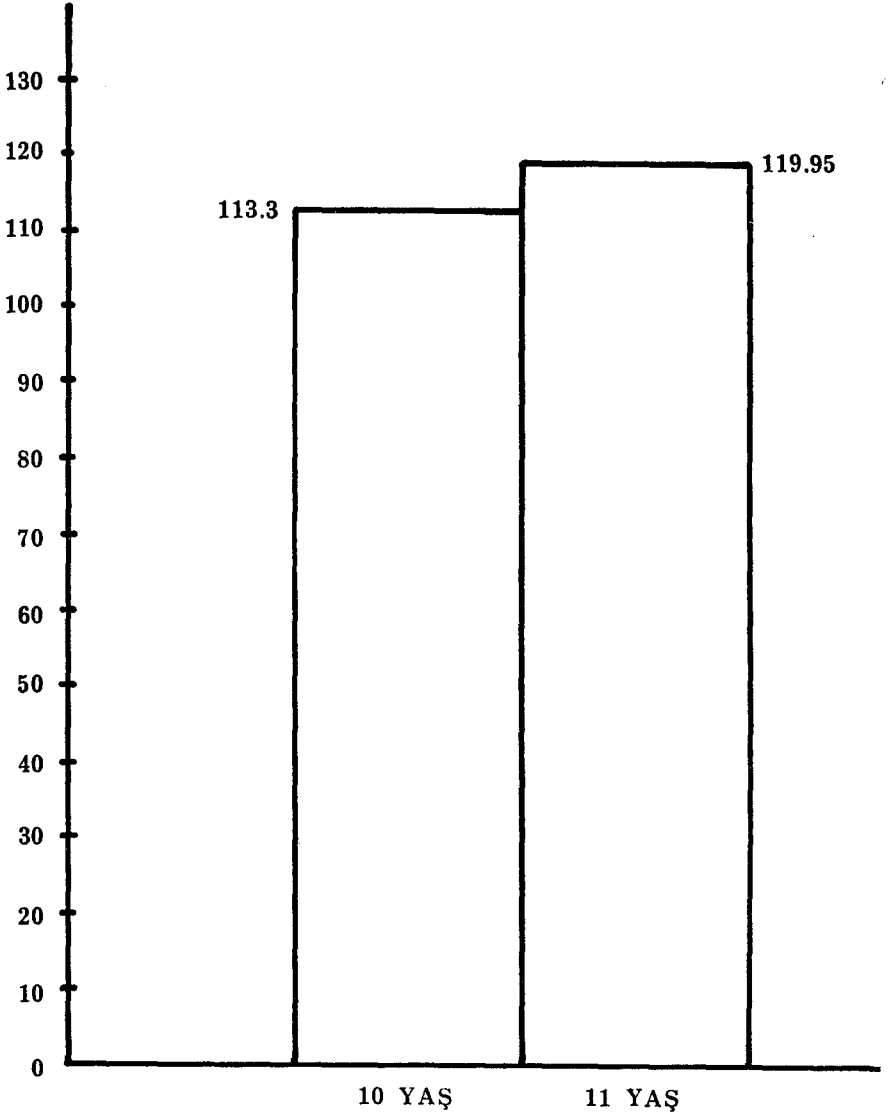
Tablo—15

YAŞ	DÜŞÜK		SINIRLI		NORMAL		ÜSTÜN		Çok Üstün	
	← 69		70 - 89		90 - 110		111 - 120		120 →	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
10	Kız		2	20	1	10	2	20	5	50
	Erkek		2	20	4	40			4	40
	TOPLAM		4	20	5	25	2	10	9	45
11	Kız		2	20	2	20	1	10	5	50
	Erkek	1	10			2	20		7	70
	TOPLAM	1	5	2	10	4	20	1	5	12
G. TOPLAM	1	2.5	6	15	9	22.5	3	7.5	21	52.5

	DENEK SAYISI	YAŞ ORTALAMASI		ÖĞRENİM DURUMU			
		Yaşlar ay olarak	M	4 SINIF	%	5 SINIF	%
10 YAŞ	20	107	118.1	20	100		
		114					
		115					
		116					
		116					
		117					
		117					
		117					
		117					
		118					
		118					
		119					
		119					
		122					
		122					
		123					
123							
123							
124							
11 YAŞ	20	124	129.7			20	100
		125					
		126					
		127					
		127					
		128					
		128					
		128					
		128					
		128					
		129					
		129					
		130					
		132					
		133					
		133					
134							
134							
135							
136							
	40	4956	1239	20	50	20	50







40 kişilik grupta

A + B grubu ortalamaları = 52.2

C " " = 33.2

Meanlar arasındaki fark = 19

Bu sonuca göre sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörler, A + B grubu lehine bir fark yaratmaktadır.

Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlerin Kohs küpleri testine etkinliği incelendiğinde;

40 kişilik grupta

A + B grubu ortalamaları = 33.35

C " " = 15.05

Meanlar arasındaki fark = 18.5

Kohs küpleri testinde A + B grubu, C grubuna oranla daha başarılı görülmektedir. Yukarıdaki verilerde görüldüğü üzere meanlar arasındaki 18.5'lük fark bunu doğrulamaktadır.

Araştırmamızda sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel faktörlerin küplerle inşa testi üzerindeki etkisi incelendiğinde;

40 kişilik grupta

A + B grubu ortalamaları = 68.5

C " " = 54.8

Meanlar arasındaki fark = 13.7

Bulgularımız sonucunda, diğer testlerde olduğu gibi, küplerle inşa testinde de meanlar arasında 13.7 gibi bir farklılık görülmektedir.

A + B grubunu oluşturan, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel düzeyi yüksek aileler çocuklarının, iyi yaşam standartlarına sahip olması, bu çocukların daha başarılı olmasına neden olmaktadır. İyi yaşam koşulları bu çocukların fizyolojik ve psikolojik gelişimlerinin yanı sıra, zihinsel gelişimlerini de büyük ölçüde etkilemektedir. A + B grubunun sahip olduğu aileler, bu grup bireylerinin zihinsel gelişmesini olumlu yönde etkileyecek, uygun ortamı, hazırlayabilecek olanaklara sahiptir. Bu çocuklar tiyatro, sinema, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının olanaklarından yararlanması, ailelerinin değişik kaynaklı yardımcı kitaplar sağlaması sonucu, kitap okuma olanaklarının olması, bu grubun yaptığımız testlerde daha başarılı olması sonucunu yaratmıştır.

Testin başarılı olmasını sağlayan diğer bir etken de A + B grubunda yer alan çocukların, okul öncesi eğitimden yararlanmalarındır. Ana okullarında A + B grubunun çocukları test materyellerine benzer oyuncaklara sahip olmaları, bu konuda yeteneklerini geliştirmeleri ve test sırasında yabancılık çekmemeleri, teste daha kolay uyum sağlayabilmelerine neden olmuştur.

Çocuğun kendisine güven duymasıda, rahat davranmasına test sırasında, çözüme kolay ulaşmasına, zaman kaybetmemesine ve başarılı olmasına yol açmaktadır. C grubuna dahil çocukların ailelerine göre, daha geniş olanaklara sahip, A + B grubu çocuklarının ailelerinin maddi sıkıntılarının olmaması, bu çocukların istemlerinin karşılanması, yukarıda belirttiğimiz avantajları A + B grubu lehine sağlamaktadır.

Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel düzeyi yüksek ailelerin ve dolayısı ile çocuklarının sahip olduğu üstünlükler karşısında, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel düzeyi düşük ailelerin çocukları, ekonomik ve kültürel yetersizlikler içerisinde büyümektedir. Ülkemizde gün geçtikçe artan ekonomik koşulların ağırlığının yanı sıra, sosyal dengesizliklerin yol açtığı kötü yaşam koşulları, ailenin çocuk üzerinde en az düzeyde eğilmesini engellemekte ve çoğu kez çocuk kendi haline bırakılmaktadır. Bu durum genellikle bu grup çocukları da bir endişe haline ve kendine güvensizliği yaratmaktadır. Test sırasında bu çocukların çekingen, sıkıntılı davranışları, test sitüasyonuna uyum sağlayamamalarına yol açmıştır.

Sonuç olarak sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan yetersiz çevrelerden gelen C grubu çocuklarının, A + B grubu çocuklarına oranla daha başarısız olmalarına yol açmıştır.

2) CİNSİYET FAKTÖRÜ:

Bireysel çalışmamı oluşturan deneklerin pratik yetenek düzeylerini incelediğimizde genel sonuçlarda kız ve erkek grubunun aynı değerde başarılı olduklarını görmekteyiz. Buna karşılık test ünitelerine (passalong, kohs, küplerle inşa) inildiğinde erkek grubunun daha başarılı olduğunu görmekteyiz. Norm tablolarında kızlara tanınan ayrıcalık bu çelişkiye neden olmaktadır. Bu nedenle pratik yetenek oranlarını göz önüne almaksızın cinsiyet faktörünün passalong, kohs, küplerle inşa testleri üzerindeki etkinliğini incelemekle yetineceğiz.

Araştırmamızda cinsiyet faktörünün passalong testi üzerindeki etkisini incelediğimizde

40 kişilik grupta	
Kız grubu ortalaması	= 41.55
Erkek grubu ortalaması	= 43.85
Meanlar arasındaki fark	= 2.3

Bu sonuçlarda kız ve erkek grubu arasında erkek grubunun lehinde erkek grubunun bir fark bulunmuştur.

Cinsiyet faktörünün kohs küpleri testi üzerindeki etkinliğini incelediğimizde

40 kişilik grupta	
Kız grubu ortalaması	= 19.95
Erkek grubu ortalaması	= 28.65
Meanlar arasındaki fark	= 8.7

Bu grupta da erkek grubunun kızlara oranla daha başarılı olduklarını görmekteyiz.

Cinsiyet faktörünün küplerle inşa testi üzerindeki etkisi incelendiğinde elde edilen sonuçlar:

40 kişilik grupta	
Kız grubu ortalaması	= 59.45
Erkek grubu ortalaması	= 63.85
Meanlar arasındaki fark	= 4.4

Küplerle inşa testi sonuçlarına göre erkek ve kız grupları arasında 4.4 gibi farklılığa rastlanmıştır.

Çalışmalarımız sonuçları erkek grubunun passalong, kohs, ve küplerle inşa testlerinde daha başarılı olduklarını ortaya koymuştur. Bu sonuçta bizi kız ve erkek çocuklarının yetiştirilme biçimleri arasındaki farkı araştırmaya yöneltmiştir.

Yaptığımız araştırmada erkek grubunun, kız grubuna oranla daha başarılı olmasının nedeni, yetiştirilme biçimlerindeki farklılıktan ileri geliyor olabilir. Ancak ilgi yönlerinin farklılaşmasında biyolojik etmenleri de gözden uzak tutmamak gerekir. Toplumumuzda aileler genel olarak kız çocuklara ayrı, erkek çocuklara ayrı, davranış biçimi oluşturmaktadır. Bu da farklı bir sosyal gelişim yaratmaktadır. Kız çocuğunun özellikle klâsik Türk ailesi

tipine uygun olarak yetiştirilmeğe çalışılması ve ataerkil aile tipi içerisinde normlaştırılması kız çocuğunu otonom bir kişiliğe sahip olmasını engellemekte ve aileye daha bağımlı kılmaktadır. Diğer taraftan toplumumuzda erkek çocuğu dışa dönük, atılımcı ve aktif bir yapıda yetiştirilmeğe çalışılmaktadır. Buna neden toplumun erkek çocuğa verdiği önem kadar, erkek çocuğun toplum içerisinde aldığı ağır sorumluluktur. Her iki etmenin etkisi ile erkek çocuğa özel bir hassasiyet gösterilmekte ve sonuçta bazı kesimlerde kız çocuklardan farklılıklar göstermektedir. Bu nedenler sonucu, test sırasında erkek çocuklarının güvenle hareket etmeleri ve buna karşılık kız çocuklarının deneme yanılma yoluyla sonuca gitmeğe çalışmaları, erkek çocukların daha az zaman kaybederek başarılı olmalarına neden olmuştur.

3) YAŞ FAKTÖRÜ

Pratik yetenek düzeyini yaş faktörüne göre incelediğimizde genel sonuçlarda ve testin ünitelerine inildiğinde 11 yaşın, 10 yaşa göre daha başarılı olduğunu görüyoruz.

Araştırmamızda yaş faktörünün passalong testi üzerindeki etkisini incelediğimizde

40 kişilik grupta	
10 yaş ortalaması	= 36.95
11 yaş ortalaması	= 48.45
Meanlar arasındaki fark	= 11.5

Bu sonuçlar 11 yaşın 10 yaşa oranla daha başarılı olduğunu göstermektedir.

Yaş faktörünün kohs küpleri testi üzerindeki etkileri incelendiğinde,

10 yaş ortalaması	= 17.4
1 yaş ortalaması	= 31.2
Meanlar arasındaki fark	= 13.8

Sonuçlar 11 yaşın daha başarılı olduğunu göstermektedir. Küplerle inşa testinde yaş faktörünü incelediğimizde

40 kişilik grupta	
10yaş grubu ortalaması	= 58.25
11 yaş grubu ortalaması	= 65.05
Meanlar arasındaki fark	= 6.8

Bu gruptada 11 yaşın, 10 yaşa göre daha başarılı olduğunu görmekteyiz.

11 yaşın başarılı olmasının nedenini, diğer yaş gruplarına göre fiziksel ve zihinsel gelişimin yanı sıra, çeşitli deneyimlerinin etken olduğu söylenebilir. Bu yaş grubu çocuklarının, göz-l koordinasyonu, el, adale, parmak becerisi, analiz-sentez, soyut düşünme ve kavrama yeteneği açısından gelişmiş olması, passalong, koks ve küplerle inşa testlerinde daha başarılı olmalarına yol açmıştır.

SONUÇ:

Alexander Pratik yetenek testinin uygulanması sonucunda elde ettiğimiz verilere dayanarak A + B grubunun sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan, erkek grubunun cinsiyet açısından, 11 yaşında, yaş açısından daha başarılı olduğunu görmekteyiz.

Farklı sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çevreden gelen çocuklara bu test uygulandığında, alınan sonuçlarda, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çevrenin etkinliğini görülmüştür. Buna dayanarak Alexander pratik yetenek testinin, non-verbal bir test olmasına karşın, kültürden tamamiyle kurtarılamadığı söylenebilir. Cinsiyet konusunda da erkek grubunun daha başarılı oluşunu, toplumumuzda erkek çocuğa verilen kıymete ve yetiştiriliş tarzına bağlıyabiliriz. 11 yaş grubunun pratik yetenek oranlarının 10 yaşa göre genelde büyük bir fark göstermemesine karşın, testin bölümlerine inildiğinde, farkı, görmekteyiz. Bu da normların 10 yaşın lehinde olmasındandır.

Non-verbal bir test olan Alexander Pratik Yetenek Testinin lkemizdeki uygulaması, norm değişiklikleri ile, faydalı olacağı kanısındayım.

NEZİHE MERİÇ'İN DİLİ

Ass. Seçil BÜKER

“Bilge hayretler içinde,” diye başlıyor ilk öyküsüne Nezihe Meriç. Yıl 1950. **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**. Kahramanın adı Bilge. “Bir Şey” adlı bu öyküde “Bilge köfte kızartıyor, tavada yağ cızırıyor ve yuvarlak, yassı köfteler kızardıkça küçülüp toplanıyor” (s. 38). Kahramana Bilge adını veren yazar alıcıya yani okura ilk iletisini gönderiyor. Okuyucudan gönderdiği iletiyi sezgi gücüyle algılamasını ister gibidir Meriç. Köftelerden kahramanın ojesinin rengine, iş önlüğüne, kocasına, rujuna geçiyor, öykünün son paragrafında Bilge adının taşıdığı iletiyi şu sözlerle açıklıyor: “Şu ev, şu ceyiz için harcanan parayı düşün. Sadece bir ruj için altı yüz seksen kuruş. Şık bir avukat, şık kravatlar. Sonra bu mobilyalar! Vâkıa insan kırk yılda bir diye düşünüyor ama, ne olsa içime sinmeyen bir şey var. Böyle ekmek elden, su gölden yaşamak, dudakları tırnakları boyayıp oturmak, bir kutu yeni ipek çorap sahibi olmak, kitapları en iyi cins kumaşla ciltletmek” (s. 44).

Yazın bir dil ürünüdür, ulusal bir dilde ortaya çıkar ve dolaylı bir anlam dizgesidir. Dolaylı bir anlam dizgesi olduğundan da göstergebilim alanına girer. Göstergebilim açısından kendine özgü göstergeleri olan her iletişim dizgesi bir dildir. Yazar doğal

dili bir gereç olarak kullanır. Kurmaca yazın yapıtının gösterge-leri iletı taşır. Metnin dili, doğal dilin sözcüklerinden kurulsa da, metin içinde bir varlık kazanır. Öz olarak yazınsal metin iletişim biçimlerinden biridir, varolan gerçeklik üzerine kurulmuş kurmaca bir gerçeklik iletirken, dil değişik bir düzenleme içindedir. Yazın sanatının dili dilin bütününden kaynaklansa da doğal dilin üstünde dolaylı bir anlam dizgesidir.

Varoluğu ancak dille olası olan yazın yapıtında yazar (gönderici) ile okur (alıcı) arasındaki ortak öğe dildir. Gönderici ile alıcı arasında en düşük düzeyde de olsa iletişimin kurulacağı açıktır. Yalnız iletişim ne ölçüde kurulabiliyor? Dilin ortak olma oranı büyüdükçe iletişimin gerçekleşme olasılığı artıyor. “İyi kız, hoş kız, okumuş kız, lâkin biraz hoppaca işte! Anası da öyleydi. Hâlâ da öyledir. O deli Râziyeliği bırakmadı. Bu Süleyman efendiden yediği zapartayı hep anlatır, gülüşürüz. Ondan sonra bir daha kahvenin önünden peçesi açık geçmeye tövbe etmiş” (**Bozbulanık**, s. 38). Konuşma dilinin yazınsal amaçla kullanımına verebileceğimiz sayısız örnekten biridir bu. Hanım sürdürüyor konuşmasını: “Bülent’e sorarsan o razı ama bey eniştem, öyle satıcılarla falan şakalaşmasını, merdivenleri deli deli inip çıkmasını, avaz avaz şarkı söylemesini hiç beğenmiyor. Bülent’e açıkça, eğer o kızı alırsan, babalık hakkımı helâl etmem dedi” (s. 38). Yazınsal dil ile gündelik dil arasında ayırım var kuşkusuz. Yalnız bu ayırım amaçta değil, araçta. Kullanılan özdek aynı olsa da işlev başka. Dilsel varlık yazınsal varlığı oluşturan bir araç. Konuşmalar anlatımı doğallığa kavuşturan öğelerden yalnızca bir tanesi Meriç’te.

O halk deyimlerini, argoyu dilediğince kullanıyor: “din iman şehnaz longa” (s. 9); “ayol bu dil orospusu kafir” (s. 39); “bizimkiler de aptal gibi horozlanıyorlar” (s. 44); “ben düdüğümü çoktan öttürdüm” (s. 48); “adam olmaz o karı canım! Kürek kadar dil” (s. 67); “gözleri yeşil diye vuruldun ama, o yeşil iyi yeşil değil be kızanım. Erik var söz misali, erikçik var. O seninkisi çakal eriği be” (s. 70); “sonra Zehranımcım, nihayet sapsız üzüm. Ben bunu, sidiğine lebboy, bilmem nesine şebboy nasıl büyüttüm bilirsiniz” (s. 129).

Halk deyimlerinin yanı sıra Meriç kendine özgü deyişler kullanıyor: “Kapının zili deli deli çalındı” (s. 109); “aydınlık, neşeli bir kar” (s. 121); “her şeye mâviş mâviş gülügülü vermek” (s.

123); “küçük, kara gözleri çıldır çıldır” (s. 8); “zilli düdüğü bir gülüş içinde” (s. 8); “şâhin bakışlı, kartal uçuşlu şoför Sâbir” (s. 60); “Sofiyanın, iki gülüş bir dönüş içinde balkona hazırlayıverdiği rakı masası” (s. 62); “kekik kokusu gibi sesleri vardı” (s. 67); “kıvıldamak, yâni kıvıl kıvıl” (s. 77); “kırk yıllık çengel sakızı şekerim” (s. 92); “ayak üstü, hemen iki çalkar bir oynar” (s. 87).

Öykülerinde betimlemelere ve iç gözlemlere yer veren Meriç konuşmaları eyleme, betimlemeyi olaya, çözümlemeyi harekete yeğ tutuyor. Bu nedenle de onun dilinde eylemden çok önadla karşılaşılıyor: “Bir başka zaman, iskelede ihtiyar bir hanım görürdüm. Beyaz yüzlü, küçücük pembe ağızlı ve kahverengi gözlü. Başörtüsünü, çenesinin altında iğnelemiştir; bastonunu tutan yumuk, buruşuk elinin orta parmağında nohut kadar bir tek taş pırlant, onun yanında da bir kubbeli zümrüt yüzük vardır. Başörtüsünün ince siyah, ipek kumaşı altında, kulağındaki gül küpeler mâvimsi mâvimsi yanar söner” (s. 107-108). Betimlemelerde ayrıntılara yer veren Meriç betimlemeyi konuşmalarla destekliyor: “Evlâdım, der, bak bakalım şu elimdeki onluk mu, beşlik mi? Gözlüksüz hiç göremoorum. Bu ihtiyarlıkla nâpiciz bilmem!” (s. 108). Ve Meriç kişilerini çevreye ve yöreye bağlar: “Al bu hanımı koy Üsküdar kelimesinin yanına. Artık arkadan, (...) zâdelerin köşkü, oymalı tavan, taşlı tarak, topuz, talika, kadifeden kesesi, gergef v.s. kendi kendiliğinden akla gelir zâten” (s. 108).

“Öğretmen” adlı öyküsüne şöyle başlıyor Meriç: “Bir ilk okul sınıfındaki şu siyah beyaz hareketi, durmadan sallanan bacakları, durmadan sağa sola, öne arkaya dönen kareli ipek kurdeleleri ve... Bunları toptan tarif etmek için hangi fiili kullanmalı?” (s. 77). Eylemler yetmiyor ki önadlarla tanımlıyor sınıfı: “Kıpır kıpır galiba. Tamam, kıpır kıpır. Yâni kıpırdamak... Sınıf, içi, gülücük, fıkırdayış, mavi mavi, elâ elâ bakışlar, burun kıvırmalar, zorla tutulmuş küçük kahkahalarla dolu bir sessizlik içinde” (s. 78).

Bozbulanık’ın dili için Meriç “orta şekerli” diyor (aktaran Bezirci, 1980:16). Özleşmeye karşı değil, ama temkinli bu yapıtta.

Oysa **Topal Koşma**’da elden geldiğince yabancı sözcüklerden kaçınıyor. Dildeki değişimle birlikte anlatımda da değişime göz-lüyoruz. Bilinçaltından bilince geçen anımsamalar, dili de zorluyor. Değişen öze uygun yeni kuruluşlar, yeni sözdizimi biçimleri ile karşılaşılıyor. Bilinçli sözler yerlerini kopuk kopuk tümcelere

birakıyor: “Vahit beyin kızından, o kasılmış gözlerden gelen bir bakış var Ali beyde kalan. Bülent ilgisiz. Samimiyetine hiç inanamayacak artık. Suzan? Suzan da kaybolmuştur Ali bey için. Ama bir önemi yok. Bir kızı olsun isterdi. Kız evlât mânasında. Öyle olabilirdi de Suzan. İyi kalpli bir çocuktuküçükken. Yaramazdı ama, zeki değildi. Süslenmeyi, gezmeyi severdi sadece” (s. 20).

Bu yapıtta Meriç dili salt bir anlatım aracı olarak değil, bir estetik veri olarak da işliyor:

“Merdiven başında bir çinko oturak.

Sofada bir sedir; sedirde bir yatak.

Yatakta ihtiyar bir kadın, yere kaymış bir yorgan.

Paçadan bağlı pazen don; işlemeli yün çoraplar.

Beyaz Amerikana kırmızı lâleler işlenmiş; buruşuk perdeler.

Kapıda âsap bozucu bir gıcırta.

Yatak odası.

Yerde bir yatak.

Yatakta güllü yorgan” (s. 48).

Şiir bu. **Topal Koşma**'da şiirselliği gerçekleştiren öğelerden biri de tekerlemeler: “Konsolda ayna. Aynada duvar. Duvarda bir çivi. Çivide bir kadın hırkası. Tahta sandalyede bir kadın entarisi. Yatağın baş ucunda bir çift kadın terliği. Terliğin içinde süt şişesi. Süt şişesinde, ağzı yara olmuş küçük bir oğlan, oğlanın gözlerinde babası, babasının gözlerinde karanlık” (s. 48). Şiirsellik **Bozbulanık**'ta da vardı, ama **Topal Koşma**'daki kadar yoğun değildi. Bu yapıtta imgeler, benzetmeler, yazara özgü deyişler ağırlık kazanıyor. Tüm bunlar doğal anlatımın içinde ansızın karşımıza çıkıyor: “Yalnız bağlama çalan adamın dişine yapışmış maydonoz yaprağını hatırlıyorum. Bir de solucan pembesi bir adam vardı. Tarif edemem. Yalnız bir renk aklımda. Bu kadar” (s. 38-39).

Yazarın kurmaca dili ile konuşmalar çoğu kez iç içe: “Canı sıkılır. İçer. İçer. İctikçe can sıkıntısı yoğunlaşır. Yeşil erik tadında bir ay dolar damarlarına çini çini. Kan kızışıır. Bahçelerden bir ses gelir: ‘Mahmut ağabey, der bir kız sesi. Sizin bakraçları alayım mı?’ Ay ışığıdır gece vakti bahçeler içinde bir kız sesi; içmiş, canı sıkılan genç bir adam için” (s. 43). “Ay dolar damarlarına” doğaüstü bir oluş.

Halk deyimlerini eskisi gibi kullanmayan yazar kendi imgelelerini, benzetmelerini kurarken soyuttan çok somuta yöneliyor: “Doktor Vahit, bütün koltuğu kaplayan, büyük, kirli bir hamur yağını halinden çıkırtı” (s. 17); “sesi tortulu şarap rengindeydi” (s. 58).

Onun çok kullandığı bir imgeye birkaç örnek: “Çil çil, kaldırımın ucunda dikilip arkasından baktı” (s. 49); “çil çil incesi gözlerini arkadaşının gözlerinden kaçırarak güçlkle yüzeye çıktı” (s. 49); “çil çil adam, pijamalarının içinde” (s. 50).

Bir de Meriç’in renk belirten sözcükleri kullanışı var ki onun ressam duyarlığını açığa çıkartıyor. Özellikle “Susuz VI” adlı öyküsü adeta bir “renk cümbüşü”: “Dar sokak, ... yine o, vişne çürüğü ile, boğuntu veren ayva pişmişinde içinde karanlık. ... Vişne çürüğünü ayva pişmişinden ayıran safran sarısında, kadınların anlamsız ağızları açılıp kapanıyor” (s. 51); “Gülüyorlar. Sokak cırlak pembeler, parlak çiğ yeşillerle doldu” (s. 52); “Gökyüzüne doğru yeşile kesmiş bayırlar güneş koktu keskin keskin” (s. 54); “Çürümüş vişne rengi koyuluyor geride” (s. 55); “Rüyada pişmiş ayva renginden, zehirli vişne çürüğüne geçen koyu tonlarda uçuyordu siyah kuşlar” (s. 56); “Bütün küçük çıraklar, parlatılmış kırmızı elmalar, bütün küçük sarı kediler, kıyıdağı yosunlu taşların arasında dolaşıp duran bütün renkli böcekler gülüyorlardı” (s. 57). “Susuz VII” adlı öyküsünde ise ressam duyarlığını müzikçi duyarlığı ile birlikte verir: “Mozart, katkısız saf maviler, aydınlık griler üzerinde, ışıktan çizilmiş geometrik şekillerdir” (s. 82).

Kendine özgü deyimlerle, benzetmelerle, imgelerle dolu bir dil kullanan yazar “Susuz IX” adlı öyküde olduğu gibi öyküyü salt konuşmalarla kurabiliyor:

- Ellerimizle şap şap şap.
- Ayaklarımızla rap rap rap.
- Olmuyor! Dikkat edin canım biraz” (s. 111)

diye başlayan öykü bu tür konuşmalarla sürüyor.

Menekşeli Bilinç 1965’te yayımlandı (bu kitabı **Korsan Çıkmazı**’ndan (1961) önce ele almamızın nedeni Meriç’in **Menekşeli Bilinç**’i 1961’den önce yazmış olması. Bezirci, 1967:9). Bu yapıtta da şiirden, halk deyişlerinden yararlanan yazarın “Açar da Tutku

Gülleri Açar” adlı öyküsünden bir örnek onun şiirli dilini göstermeye yetecektir:

**“Ayol sular kesilmemiş. Aa sular kesilmemiş.
Oh oh sulara n’olmuş böyle? Aman sular kesilmemiş.
Ayol sular kesilmemiş. Hakikaten. Hu sular kesilmemiş.
Sular kesilmemiş. Kesilmemiş sular. Sular kesilmemiş.”**

(s. 75, vurgulama yazarın)

Önceki yapıtlarındaki gibi **Menekşeli Bilinç**’te de süreç yok. Olaylar çağrışımlardan ve izlenimlerden yararlanılarak anlatılıyor. Bu nedenle şimdi ile geçmiş, iç konuşmalarla dış konuşmalar iç içe. Yazar içeriği en yetkin bir biçimde yansıtılabilmek için italik ve büyük harfler, uzayan ya da kısalan tümceler kullanıyor:

“Ben gidiyorum. Bir İngiliz şirketinde iş buldum. Sınava girmiştim. Kazanmışım. Kendimi geçindirebilirim. Bu eve dayanmam artık. Kendime ve arkadaşlarıma değgin, oturup konuşabileceğimiz bir odam olsun istiyorum. **Ben ölü kızlar kervanına girmeyeceğim.**’

ÖLÜ KIZLAR KERVANI

ÖLÜ KIZLAR KERVANI

ÖLÜ KIZLAR KERVANI

“Anlatılamaz tikanıklıklar yaşamaya başladı. **EROL, EROL, AH EROL..**’ diye haykırdı uzaklarda bir yerde” (s. 37, vurgulama yazarın).

Şiirli dilin yanı sıra bu yapıttaki “Hışhışı Hançer” adlı öyküsünde Antik oyunların bir ögesi olan koroyu kullanıyor:

“Koro:

Yediği önünde, yemediği ardındaydı.

Sesler:

Her dediğini yaptılar.

Koro:

Çok okuttular, çok okuttular!

Sesler:

Ya, ya, doğru yapmadılar.

Koro:

Bir kızı bırakırsan...

Sesler:

Öyledir, öyledir..

Koro:

Ya davulcuya, ya zurnacıya gider.

Sesler:

Çok doğru, çok doğru!

Bir ses:

SERSEMLER!

Koro:

Ekmek elden, su göldendi.

Sesler:

Öyleydi, öyleydi.

Koro:

Sıkıntı nedir bilmedi

Kıtlık yüzü görmedi" (s. 59-60).

Korsan Çıkmazı 1961'de yayımlandı. **Topal Koşma**'nın dil ve anlatım özelliklerini sürdüren yapıt uzun bir şiir gibi. Bu uzun ve etkili şiiri insan kolay kolay elinden bırakamıyor. Zaten **Korsan Çıkmazı**, **Topal Koşma**'daki "Susuz VII" adlı öykünün genişletilmesiyle doğmuş bir roman. "Berni'nin de bir oğlu var. Bir Âhır zaman cücesi. Siyah çekirdekli sarı bir karpuz düşünün. İşte Berni'nin oğlu" (s. 11). Meriç'e özgü benzetmelere başka örnekler: "Dumanı tüte tüte gelir nerdeyse. Meli bu" (s. 14); "Kadın, bir dağ yamacında tüten, mavisi solmuş bir duman değildi" (s. 100); "**Ben yırtıcı, acı dilli bir çakaldım**" (s. 160); "**İstanbul, iki gün içinde suya basılmış keçeye döndü**" (s. 183); "**Halden anlar, ağırbaşlı bir koltuk**" (s. 190); "**Berni pembe pembe susar**" (s. 211, vurgulamalar yazarın).

Meriç'in bahçe betimlemesi: "Denize doğru uzanmış, yosunlu balık kokan, ağaçlık bir bahçe bu" (s. 53). Oda betimlemesi: "**Oda, çörek, çay, elma kabuğu kokuyor**" (s. 79, vurgulama yazarın). Uykuyu şöyle betimliyor: "**Uyku bastırıyordu; uyku yumuşacık, kırmızı tüylü, kuştüyü yastıklı, gaz sandığı karyolalarının üzerine iniyordu**" (s. 83, vurgulama yazarın). Bizi düş dünyasına götüren bir anlatım daha: "**Raflardan çingir çingirdak, mıngır mıngirdak çay bardakları indi, masanın üstüne sıralandı. Küçük beyaz tabaklar, hemen çiçek açtılar. Çörekler, ısındıkça gevredi. Mutbak, elma kabuğu, susam, çay kokmaya başladı**" (s. 107, vurgulama yazarın).

Topal Koşma'da olduğu gibi anılar düzgün bir sırayla anlatılmaz. Şimdi ile geçmiş, bilinç ile bilinçaltı iç içedir. Bu yapı dilin

kullanımını da etkiliyor kuşkusuz. Bilinçaltı sıçramalarına, iç konuşmalara, geçmişe dönüşlere yer veriliyor ve dil de bu düzene uyuyor:

“Mutbakta iş yaparken, ille bir şarkı mırıldanırdı Neyyire teyze. Eski İstanbul’u andıran şarkılar. İdare lâmbası için, ‘Bu idare lâmbası, benim gençliğimden bir parçadır.’ demişti.

“Turan Berni’nin idare lâmbasına takıldıkça Berni hiç sesini çıkarmaz. Doluksar kalır. Anlasın ister Turan, ama, Turan anlayamaz. Bunu Berni de bilir.

“Bu bahar başında bir gün Berni’nin **Korsan Çıkmazı**’nda, pencereleri güneşe karşı açıp oturdular Meli’yle. Yaz günleri insanı bezdiren öğle sonu güneşleri, baharda nasıl sevilir. Sapsarı bir güneş, tomurcukların diriliği, her şeyde bir koyu yeşil, bir açılmaya, kabarmaya, sevinmeye, taşmaya hazırlanış. Üçümüz de böyle düşünüyorduk, pencerenin önünde” (s. 128, vurgulama yazarın).

Topal Koşma’dan bu yana özleşme akımına ayak uyduran yazar, **Korsan Çıkmazı**’nda Meli ile Ahmet’i Dil Devrimi üzerine konuşturur:

“Sevdiği şeye kendini verebilmek için bir yerine oturuş, bir istikrar!

“Meli çatalını kaldırdı:

“— Durulma!

“— Durulma tam istikrar karşılığı oluyor mu sence? Noksan. Şu bizim çağın kaderine bak. Herşeyimizi kendimiz yapıyoruz. Dilimizi bile.” (s. 58).

“Özelliği olanlar da var hattâ.. Gelgelelim, hiçbiri formunda..

“Form sözcüğü ağızdan çıkar çıkmaz, hemen Meli’ye baktı Ahmet, gülecekti, vazgeçti:

“—Yahu bırak da şöyle rahatca konuşayım.

“Meli başını sallıyor:

“— Olmaz böyle giderse bu iş yüzyıllarca sürer. Ektiğimiz yeri sulamalıyız” (s. 60).

“Yaşına karşın, ... Erol Bey’i hep genç gösteren nedir? Arı dile olan sevgisi,” diyor Nezihe Meriç **Dumanaltı**’nda (s. 215). “Erol Bey” adlı bu öykünün başı şöyle:

“Bir yazar yazı yazar.
Neden yazar?
Nasıl yazar?
Nerede yazar?
—Kaç yazar?—

Böyle sorular soruyorlar adama. —Daha ne sorular. Ben kısa kestim.—” (s. 203). Meriç “yazmak benim yaşamımdır,” diyor bir konuşmasında (1980:7).

Bilinç akışını kullanırken noktalama işaretlerinden arındırıyor dilini ve Gülgün’un tutuklanışının ardından şöyle ağıt ya-
kıyor Mihri elti: “...odur haberi veren odur Muratımızın vay vay
ki kimin aklına gelirdi Gülgün’un Muratı sakladığı hay gurban
olduğum şu sevdanın guvveline bak ki çocukluktan bu yana bun-
ca yıl sonra hemi de bir avrat da varmış Muratın yanında biz
bile bilmedik bi sen bilirmişsin Allağım bi Gülgünüm bir de vay
vay ki bir de total öğretmen o gidinin sürgünü bilirmiş vay bilirmiş
o bilmedik olmaz bunca çocuğun öğretmeni yaşı kaç kaç yıldır
burlarda herhal ile o bilirdi vay benim başıma vay benim başıma” (s. 28). Gülgün’u ele veren valinin hanımını yörenin ka-
dınları ilk gördüklerinde şöyle betimlemişlerdi: “‘Mavi boncuk, yü-
zük kaşı gibi maşallah, bir güzel, bir şenlikli avrat ki, o gadar
olur.’ dediler. Sonra, ‘Eh, n’olacak, aşı pişmiş, ekmeği hazır oldu-
tan kelli...’ diye düşündüler. Oysa şimdi, elti, akşamın alacasında,
ellerini dizine bırakmış, ‘mavi boncuk sandıydık, cıncık gırıği
çıkıttı’ diye hayıflanıyor” (s. 39). Oysa “Umut’a Tezgâh Kurmak”
adlı öyküsünde sevecen, yüreği iyilikle dolu, yiğit Anadolu kadı-
nını şöyle betimler: “Bizim küçük koğuşun olsun, yukarki kalaba-
lık koğuşun olsun güleryüzüydü o. Mavi bir cam bilyaya benzet-
miştik onu; kızlarla uzun uzun düşünüp, boncuktan hareketle
enine boyuna tanımlamalar yaptıktan sonra. Öyle bir cam bilya
ki, insana çocukça sevinmeler getirebiliyordu” (s. 126).

“Benim dile özel bir düşkünlüğüm var,” diyor Nezihe Meriç
(1980:7) “hırçın ve titizim bu konuda. ... Kendimi, dili, insanları
yakından izlerim. ... Uyandığım günün ilk sesini, ilk sözünü du-
yar duymaz, başlıyorum seçmeye, üretmeye, dile göre biçimlenme-
ye. ... Bu, benim, uyanır uyanmaz karşıma çıkan ilk tümceyle
başlayan, yaşamı dilden geçirerek yaşama serüvenim. Yaşamımı
dile göre ayarlamışlığım. Yaşamımı sürdürmek için giriştiğim

en küçük eylem biriminden başlayarak dille yaşayışım. ... İnsanlardan gelenler, imgeler, duyular yansıyor bilincime. Benim bu yaşamam, hep, bir metnin malzeme (gereç) toplayıcısı olarak yaşamaktır. Hep yazacağı metne hazırlık olarak yaşanan bir yaşamadır bu. O gözle bakar, öyle dinler, öyle değerlendiririm çevremdeki yaşamı” (1980:7).

Sular Aydınlanıyordu (1970)

Yazın yapıtının varoluşu dille olasıdır. Tiyatro ise izlenerek dinlenen bir konuşma sanatı. Oyun dili en iyi konuşma örneği midir? Tiyatroda izleyici tiyatronun üçüncü adamı. Sahnedeki sözcüğe katılırken oyuncunun ağızındaki sözcüğü yadırgamamalı. Konuşma dili yöresel, çevresel, kişisel değişimler gösterir. Yazar bu olguyu göz önünde tutmak zorundadır. Tiyatro şiir, roman, vb. gibi tek kişinin yaratıcılığına dayanmaz. Bir yaratma eylemi ama kendine özgü kuralları, özellikleri var. Yazından ayrı bir şey. Bir toplumsal olay tiyatro. Bu nedenle oyun yazarı izleyiciye önem vermek zorundadır. Çünkü romanda sayfa atlayabilen okur tiyatrodaki sayfa atlayamaz. Tiyatroda konuşma bir düşüncenin, durumun, olayın anlatımına yarayan bir araç olduğuna göre tiyatro dili halkın kullandığı dil olmalıdır dersek pek yanılmış olmayız sanırız. Deyimleriyle, argosuyla halkın dili tiyatronun dilidir. Gerçekçi, yaşayacak oyun dilinin yaşamdan kaynaklanacağı doğru değil mi?

“Geçenlerde ‘Nasılsın teyze’ diye uğramış. Ben de tuttum buna, gençliğimde ördüğüm bir iki parça danteli gösterdim. Sen misin gösteren. ‘Aman teyze, bunlar el değmemiş gibi, müşteri bulayım da, dışarı ör’ diye tutturmaz mı? Yok anam yooook, tamah karıninki. Kocasının kazancı yerinde. Sözde boş duramazmış. Bahane! Yaa, bak densizin zoruna bak. Koskoca müfettiş anası, işçi karılar gibi, ona buna dantel öreceksin. Tövbe büyük sözüme!” (s. 14).

“Allah boyunu bosunu devirsin işallah... Allaaaaah bi şeycikler demem. Ayyhh... Ayyhh... Amaaaaaaan... Samiyeeee... Gel kızım geeel, gel gelinim geeeeel... Gel al şunları elimden... Aaaaah! Aaaaah... Kaltaaaaak orada da oynattı maymununu. Al kızım boşalt şu fileyi... Ah! Uğramadan edemedim... Uğramadan edemedim pazara. Ateş pahası bugün gene. Ah! Ateş pahası... Ah... Ah... Ateş pahası... Kaltak oynattı maymununu. Na şurama da

girdi bir meret sancı... Ha? Ne yapacağız. Barıştırdı savcı. Ah barıştırdı... Hak hukuk kalmamış memleketteee. Kalmamış! Gün orospunun... Gün orospunun..." (s. 25).

"Otur canım... Sayra... Bak... Biliyorum, abin seni buraya, bana göz kulak olası diye bıraktı. Sayın profesör seyahata çıkarırken hep böyle birilerini bulur alkolik karısının yanına... Püh! Beni alkolik sanıyor... Sana kırgın değilim ki Sayra... Neden kendini savunuyorsun? Canım benim! Bak Sayra... Bu eller var ya... Bu benim ellerim... Bak ne güzel... Ne ince... Ama ne kadar yaşamasız, nasıl sevgiden yoksun... Bu elleri hiçbir sevgili eli tutmadı... Hiç yaşamadı bu eller. Sayra... Sen bunu anlayabilirsin Sayra... Ben hiç sevilmedim. Şöyle gönlümce... Sabahtan beri bunu düşünüyorum... Sabahtan beri... Hep bunu düşünüyorum. Söyler misin bana lütfen benim çocukluğum, o canım genç kızlığım ne oldu? Daha çocuktum. On altı yaşındaydım. Saçlarımı omuzlarıma dökerdim... Daha yeni yeni delikanlılara bakıp heyecanlanıyordum... İşte daha öylesine gençken... İrzıma geçtiler benim. İrzıma geçtiler Sayra... Sen bunu anlarsın. Beni ağabeyinle evlendirmeleri bu demektir..." (s. 30-31).

"Gel otur yanına. Gel otur. N'aparız herif kapıya dayanırsa. Ben ne yaptım şu Allah'a da benimle böyle uğraşıyo? Ne tövbe diyeceğim. Hiç de bile demem. Ben şurada namısimla para kazanıp kuzumu büyütüyom. Elin orospularının ettiğini etmiyom. Hani kimin parasını yidim? Karılar dost tutup para yidiriyolar. Pilâğım satılsın diye pilâkçının koynuna... Patron gel diyo patrona... Ben ne yapıyom? Orospuluk mu ediyom? Ben İbrahim'le gezdiysem, sevdim de gezdim. Bu da tutturmuş, İbrahim'e var da bize yok mu... Dürzüü... Ah o İbrahim de yaktı beni halaam, yaktı beni. İtin çomarın ağzına kemik ettiiii..." (s. 42).

Sahnede tek tür bir konuşma benimsemek, dilin varsıl türlerini yadsımak demektir. Yaşamada sayısız dil türü var. Gencin, yaşlının, işçinin, işverenin, sağlıklının, sağlıksızın dilleri birbirinden farklı. Tiyatro belli bir dönemin kişilerini nasıl sahneye getiriyorsa, konuştukları dili de getirmelidir. Halkın dilini öykülerinde kullanan Nezihe Meriç bu gerçeği görmezlikten gelebilir miydi? Yapay ve yoz bir dil yaratabilir miydi? Halk dilindeki zengin anlamı ve şiirselliği görmemiş olabilir miydi?

SONUÇ

Dili alabildiğine iyi kullanan, kendine özgü anlatımını kura-bilen Meriç, Türkçenin olanaklarını çok iyi değerlendiriyor. Ko-nuşma dilini yazınsal amaçla kullanırken halk deyimlerinden, ar-godan yararlanıyor. Giderek **Topal Koşma**'da imgeler, yazara öz-gü deyişler, benzetmeler ağırlık kazanıyor. Dilin olanakları yet-mediginde yazar kendi imgelerini, deyişlerini yaratabiliyor. Sanki yazar da bu dil yeteneğinin farkında. Bu yeteneğinin ürünlerini kimi kez bizi şaşırtmak için ansızın karşımıza çıkarıyor. Dil yete-neğinin yanında keskin bir gözlemci. Halk deyişlerini, yöresel kul-lanımları yakalıyor. Bu yeteneğini de çarpıcı bir biçimde kulla-nıyor. Kendisi de ne denli keskin bir dil gözlemcisi olduğunu "Be-nim bu yaşamam, hep, bir metnin malzeme (gereç) toplayıcısı olarak yaşamaktır," (1980:7) diye açıklıyor.

KAYNAKÇA

- Bezirci, A. (1967) "**Korsan Çıkmazı.**" **Papirüs**, (17) (Ekim):7-9.
- Bezirci, A. (1980) **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**. İstanbul: Abe-ce Yayınları, 16-39.
- Göktürk, A. (1979) **Okuma Uğraşı**. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Günyol, V. (1957) "**Topal Koşma.**" **Dile Gelseler**. İstanbul: Çan Yayınları, 1966:204-212.
- Hızlan, D. (1980) "Bir Dönemde 'Dumanaltı' Olanlar." **Cumhu-riyet**, (6.11.1980):4.
- Meriç, N. (1950) "Bir Şey." **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, 4(28-29): 37-44.
- Meriç, N. (1952) **Bozbulanık**, 2. bs. Ankara: Dost Yayınları, 1957.
- Meriç, N. (1956) **Topal Koşma**. Ankara: **Seçilmiş Hikâyeler Der-gisi** Kitapları.
- Meriç, N. (1961) **Korsan Çıkmazı**. Ankara: Dost Yayınları.
- Meriç, N. (1965) **Menekşeli Bilinç**. Ankara: Dost Yayınları.
- Meriç, N. (1970) **Sular Aydınlanıyordu**. Ankara: Dost Yayınları.

- Meriç, N. (1979a) **Dumanaltı**. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Meriç, N. (1979b) “Yaşamlarında ‘İlk’lerle Sanatçılarımız.” **Milliyet Sanat Dergisi**, (325) (28 Mayıs):20-21.
- Meriç, N. (1980) “Yazmak Benim Yaşamımdır.” **Cumhuriyet**, (19.-6.1980):7.
- Oktay, A. (1962) “Aydınca Bunalmalar ya da Kadınların Dünyası.” **Değişim**, 1 (4) (15 Şubat):14-15.
- Oktay, A. (1981) “Eleştirel Söylem Üzerine.” **Yazko Edebiyat**, 1 (3) (Ocak):72-88.

ESKİŞEHİR ÇOCUK İSLAHEVİNDEKİ SUÇLU ÇOCUKLARIN YAKIN ÇEVRE VE KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ(*)

Ass. Sezen SÖZMEN
Ass. Haluk GÜRGEN

Günümüzde davranış bilimleri suç oluşturan insan davranışlarını, toplumun yürürlükte olan kurallarından bir sapma olarak tanımlamaktadır. Suçlu kişi içinde yaşadığı toplumun kuralları ile kendi kişisel güçleri arasında bir denge kuramamış kişidir.

“Eylemin suç olabilmesi için yasa koyucu tarafından cezalandırılmış bulunması kuralı”(1) ceza hukukunda suç tanımlarının ortak özelliğidir. Bu anlamda “Bir çocuktaki anti-sosyal eğilimlerin yasal engellemeleri gerektirecek bir duruma dönüşmesi”(2) bir diğer deyişle çocuğun toplumsallaşma süresince toplumun suç olarak nitelendirdiği biçimde sapmalar, yaptırımlarla cezalandırıldığında çocuk suçluluğu kavramı ortaya çıkmaktadır.

(*) Bu araştırma, İletişim Bilimleri Fakültesi 1980-1981 Doktora Programı Eğitim Bilimi Seminerinde Doç. Dr. Haluk YAVUZER yönetiminde yapılmıştır.

(1) Özcan KÖKNEL, *Türk Toplumunda Bugünün Gençliği*, İstanbul, Bozok matbaası, 1970, s.7.

(2) Cavit Orhan TÛTENGİL, «Köy Sorunu ve Gençlik» Aktaran: Birsen GÖKÇE, *Gecekondulu Gençliği*. Hacettepe Üniversitesi yay, s.15.

SORUN

Çocuk suçluluğu, İkinci Dünya Savaşından sonra bir çok ülkede artarak önemli bir sorun durumuna gelmiştir. Ülkemizde çocuk suçluluğunun 12-15 ve 16-18 yaş kümelerinde toplam sayısı 1975 yılında 1647'dir. Aynı yılda ise genel hükümlü sayısı 40578 olup, çocuk suçluluğunun genel suçluluğa oranı %41.05'dir. Yapılan araştırmalar, çocuk suçluluğunun değişmez bir oranla genel suçluluğa koşut bir gelişme gösterdiğini ortaya çıkarmaktadır.

Çocuklar tarafından işlenen suçların gerek tür gerekse nedenleri yetişkinlerin işlediği suçlardan önemli ölçüde ayrı özellikler taşır. Sorunun hukuksal yanı sıra ağırlık taşımasına karşın, toplumsal ve psiko-pedagojik boyutları da aynı ölçüde belki daha da fazla önemli görülmektedir. Çocuğun psiko-sosyal gelişiminde aile, okul ve yakın çevrenin önemi yadsınamaz. Çocuğun toplumsallaşmasında önemli olan bu etkenlerin incelenmesi ile çocukların suça yönelmesinde önemli olan nedenler de bir anlamda incelenmiş olacaktır.

AMAÇ

Araştırmanın genel amacı Eskişehir Çocuk İslahevi'ndeki çocukların suça yönelmesine neden olan yakın çevre etkenleri ile bu çocukların kişilik özelliklerini saptamaktır.

Bu amaca ulaşmak için şu sorulara yanıt aranacaktır.

- 1) Suçlu çocukların başat kişilik özellikleri nedir?
- 2) Suçlu genç ve ailesinin genel öğrenim durumu nedir?
- 3) Ailenin sosyo-ekonomik durumu nedir?
- 4) Suçlu aile yapısı ve ailedeki disiplin anlayışı nedir?
- 5) Aile ve yakın çevrede görülen kötü alışkanlıklar nedir?
- 6) Ailedeki duygusal ortam nasıldır?
- 7) Ailedeki din anlayışı nasıldır?

ÖNEM

Araştırmada kullanılan test ve diğer teknikler bu alanda yapılacak araştırmalarda da kullanılabilir.

Özellikle, bu çalışma, Doç. Dr. Haluk YAVUZER'in "Ankara, İzmir ve Elazığ Çocuk Ceza ve İslahevlerindeki Suçlu Çocukların Zeka, Yakın Çevre ve Kişilik Özellikleri Yönünden İncelenmesi Konusunda Deneysel Bir Araştırma" başlıklı çalışmasının Eskişehir Çocuk İslahevinde oldukça sınırlı biçimde testi şeklinde de değerlendirilebilir.

SAYILTILAR

- 1) Çocukların psiko-sosyal gelişim sürecinde suça yönelten anti-sosyal yakın çevre etkenleri saptanabilir.
- 2) Çocukların kişilik özellikleri ile yakın çevre etkenlerini nesnel olarak saptayabilmek için testler ve sorgu cetveli amacımıza ulaşmamız açısından yeterlidir.
- 3) Sorgu cetveline verilen yanıtların gerçeği yansıttığı uzman görüşü geçerlidir.
- 4) Kişilik testleri sonuçlarının sağlıklı olabilmesi için gerekli ön koşullar hazırlanmıştır.
- 5) Suçlu denek grubunu oluşturan her denek, sorgu cetveli ve testlerin uygulanmasında eşit biçimde güdülenmişlerdir.

SINIRLILIKLAR

Araştırma, Eskişehir Çocuk İslahevi hükümlü çocukların psiko-sosyal gelişiminde etkili olan yakın çevre etkenleri ve kişilik özelliklerininin saptanması ile sınırlıdır.

Araştırma, Eskişehir Çocuk İslahevi'nde Ağustos 1980'de gerçekleştirildiğinden, araştırma veri ve bulgularının geçerliliği bu zaman dilimi ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın deney grubu olarak, Eskişehir Çocuk İslahevi'nde 1980 yılı Ağustos ayında toplam 90 erkek hükümlü seçilmiş ve kendilerine önceden belirlenmiş sorgu cetveli ile, yine bu denek-

lerden tesadüfi olarak seçilen 30 kişiye MMPI Çok Yönlü Kişilik Testi ve Beir'in Cümle Tamamlama testi uygulanmıştır.

Eskişehir Çocuk İslahevi'nden seçilen ve sorgu cetveli uygulanan 90 denegin yaş, öğrenim durumları ve doğum yerlerine göre dağılımı şöyledir:

TABLO I

SORGU CETVELİ UYGULANAN DENEK GRUBUNUN YAŞ DAĞILIMI

YAŞ	SAYI	%
13	2	2.2
14	5	5.5
15	12	13.3
16	6	6.6
17	14	15.5
18	41	45.6
19	7	8
20	3	3.3

TABLO II

SORGU CETVELİ UYGULANAN DENEK GRUBUNUN ÖĞRENİM DURUMLARI DAĞILIMI

	SAYI N:90	%
CAHİL	3	3.3
OKURYAZAR	25	27.7
İLKOKUL	27	30
ORTAOKUL	22	24.4
LİSE	13	14.4

TABLO III

SORGU CETVELİ UYGULANAN DENEK GRUBUNUN DOĞUM YERLERİNE GÖRE DAĞILIMI

BÖLGELER	SAYI (N:90)	%
MARMARA	16	17.7
İÇ ANADOLU	48	53.3
DOĞU ANADOLU	—	—
EGE BÖLGESİ	6	6.6
KARADENİZ	11	12.2
GÜNEY DOĞU	2	2.2
AKDENİZ	7	7.7

TABLO IV

SORGU CETVELİ UYGULANAN DENEK GRUBUN SUÇ TÜRLE- RİNE GÖRE DAĞILIMI

TÜR	SAYI (N:90)	%
ŞAHSA İLİŞKİN	43	47.7
MALA İLİŞKİN	27	30
CİNSEL	19	21.1
DİĞER	1	1.1

“Şahsa İlişkin Suç” adı altında ele alınan suçlu grubu Türk Ceza Yasasının ‘Adam öldürme suçları’ bölümüne giren 449, 450, 451, 453, 462, ve 463. maddeleri ile ‘Şahıslara karşı müessir (etkili) fiiller (edimler)’ bölümü kapsamına giren 456 ve 457. maddelerini içermektedir.

“Mala İlişkin Suç” adı altında ele aldığımız suç grubu Türk Ceza Yasasının ‘Hırsızlık’ bölümü kapsamına giren 491, 492, 493, ve 494. maddeleri ile, ‘yağma, yol kesme ve adam kaldırma’ bölüm kapsamına giren 495, 496, 497, 498 ve 499. maddelerini içermektedir.

“Cinsel Suç” adı altında ele aldığımız suç grubu Türk Ceza Yasasının ‘Zorla Irza Geçen, Küçükleri baştan çıkararak ve namusa saldıranlar’ bölümü kapsamına giren 414, 415, 416, 417, 418. madde-

leri ile 'Kız, kadın ve erkek kaçırmak' bölüm kapsamına giren 429, 430, 431, 432 ve 433. maddelerini içermektedir (3).

TABLO V

KİŞİLİK TESTİ UYGULANAN DENEY GRUBU YAŞ DAĞILIMI

YAŞ	SAYI (N:30)	%
13	1	3.3
14	2	6.6
15	5	16.6
16	5	16.6
17	6	20
18	8	26.6
19	2	6.6
20	1	3.3

TABLO VI

KİŞİLİK TESTİ UYGULANAN DENEY GRUBUNUN ÖĞRENİM DURUMLARI DAĞILIMI

	SAYI (N:30)	%
CAHİL	—	—
OKURYAZAR	10	33.3
İLKOKUL	14	46.6
ORTAOKUL	5	16.6
LİSE	1	3.3

- (3) Haluk YAVUZER Ankara, İzmir, Elazığ Çocuk Ceza ve İslahevlerindeki Suçlu Çocukların Zeka, Yakın Çevre ve Kişilik Özellikleri Yönünden İncelenmesi Konusunda Deneysel Bir Araştırma, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. Pedagoji Enstitüsü, İstanbul, 1977, Basılmamış Doçentlik Tezi.

TABLO VII

KİŞİLİK TESTİ UYGULANAN DENEY GRUBUNUN DOĞUM YERLERİNE GÖRE DAĞILIMI

BÖLGELER	SAYI (N:30)	%
MARMARA	4	13.3
İÇ ANADOLU	20	66.6
DOĞU ANADOLU	—	—
EGE BÖLGESİ	3	10
GÜNEYDOĞU	1	3.3
AKDENİZ	2	6.6

TABLO VIII

KİŞİLİK TESTİ UYGULANAN DENEY GRUBUN SUÇ TÜRLERİNE GÖRE DAĞILIMI

TÜR	SAYI (N:30)	%
ŞAHSA İLİŞKİN	16	53.3
MALA İLİŞKİN	6	26.6
CİNSEL	4	13.3
DİĞER	2	6.6

ARAŞTIRMADA KULLANILAN TESTLER

1. Kişilik Testleri

- a) MMPI Çok yönlü Kişilik Testleri
- b) Beir'in Cümle Tamamlama Testi

2. Sorgu cetveli

1. Kişilik Testleri

- a) MMPI Çok Yönlü Kişilik Testi

MMPI, sorgu cetveli biçiminde düzenlenmiş, 566 sorudan oluşan bir kağıt kalem testidir. Testin uygulanabilme koşulu, en az ilköğretim, bir diğer deyişle okuma ve okuduğunu anlama yeteneğine sahip kişi düzeyine uygulanabilir oluşudur. Teste verilen yanıtlar doğru ve yanlış biçimindedir. Test, psikiyatrik (ruhsal), psikosoma-

tik (ruhsal kökenli bedensel rahatsızlıklar) ve kişilik bozukluklarına sahip olan bireyleri kolaylıkla saptayabilmekte ve diğerlerinden ayırdebilmektedir.

MMPI testi neleri ölçmektedir?

Hypochondria (hastalık hastalığı): Bedensel rahatsızlıkları nedeniyle günlük yaşamını sağlıklı biçimde sürdüremeyen ve sorunlarıyla yakınmaları arasında bağlantı kurmada güçlük çeken kişilerin rahatsızlığına verilen isimdir.

Depression (Çöküntü): Kendisini yetersiz, işe yaramaz gören, ölüm ve intihar duyguları yoğun olan insanlardır. Depression ölçümü, daha çok kişinin o andaki ruh halini ve semptomlarını ölçer.

Hysteria (dönüşümce): Acı veren duygu yüklü bir düşüncenin baskı sonucunda kötürümlük ya da duyum uyusukluğu gibi bedensel belirtilere çevrildiği bir sinirce türü.

Psychopath (Ruh Hastası) : Toplum kurallarını hiçe sayan, saldırgan ve suçluluk duygusu taşımayan kişilerdir.

Cinsiyet Benimseme: Burada homoseksüellik eğilimleri saptanmaktadır.

Paranoia (Yansıtımca): Kuşku, büyüklük duygusu ile belirtiler göstermesine karşın kişilik bozukluğu olmayan, fakat herhangi bir konuda saplantıları bulunan kişilerdir. Bu tür rahatsızlıklar genellikle belli bir olay sonucu ortaya çıkmaktadır.

Psychasthenia: Obsessif (Bilince takılarak korku ve bunalım yaratan, kişinin çabalarına karşı kurtulamadığı düşünce, coşku ya da tepki), compulsive (Davranışları uygunsuz ve yersiz olmasına karşın bunları yapmak için önüne geçilmez bir iç zorgu duyan kişi) öğeleri ve korku eğilimleri ölçülmekte, genellikle yoğun özeleştirici ve özbeğeni gibi belirtiler görülmektedir.

Schizophrenia (Usyarılım): Gerçeklerle olan ilişkilerin büyük ölçüde azalması, düşünce, duygu ve davranış alanlarında önemli bozulmaların ortaya çıkması gibi belirtiler gösteren ruh hastalığı. Bu tür kişilerde garip düşünceler türetme, algı bozuklukları, topluma yabancılaşma, cinsel sorunlar, dikkat toplayamama gibi belirtiler görülmektedir.

Hypermania (Aşırı taşkınlık): Bu tür kişilerde duygusal taşkınlık, fazla hareketlilik, düşünsel uçuşmalar görülmektedir. En önemli özelliklerinden birisi, kızdıklarında pervasızca küfür etmeleridir.

b) Beir'in Cümle Tamamlama Testi

Bu test, okuyan, okuduğunu anlayan ve yazma güçlüğü bulunmayan kişilere uygulanabilir. Test 56 cümleden oluşmaktadır. Bu testte denegin,

- 1) Geçmişe karşı tavırları
- 2) Geleceğe karşı tavırları
- 3) Benlik duygusu ve yeteneklerine karşı tavırları
- 4) Anneye karşı tavırları
- 5) Babaya karşı tavırları
- 6) Ev ve aile ilişkilerine karşı tavırları
- 7) Arkadaşlarına karşı tavırları
- 8) Otoriteye karşı tavırları
- 9) Korku ve endişeleri
- 10) Suçluluk duyguları
- 11) Okul ve işe karşı tavırları ölçülebilmektedir.

2. Sorgu Cetveli

56 sorudan oluşan sorgu cetveli, suçlu davranış yapısının oluşumunda etkili olabilecek yakın çevre etkenlerinin etkinlik derecesini saptamak amacıyla kullanılmıştır. Sorgu cetveli yoluyla anti-sosyal davranışı oluşturabilecek çevresel koşulların suçlu yaşı üzerindeki etkinliğini görmek olanaklı olabildiği gibi bu koşulların hangi suç türünü ne derece etkilediğini de saptamak olanaklıdır. Bu amaçla cetvelde suçun oluşumunu hazırlayan tüm koşullara yer verilmiştir. Bu koşullar aile içi duygusal ve toplumsal ilişkiler, sosyo-ekonomik ve kültürel aile koşulları, denegin okul başarısı, arkadaş çevresindeki ilişkileri, aile ve arkadaş çevresinde görülen kötü alışkanlıklarıyla, denek ve ailesinin tüm psiko-sosyal geçmişini içeren bölümlerin yanısıra, denegin islahevine ilişkin düşüncelerini içeren bölümlerden oluşmuştur.

DENEY KOŞULLARI

Eskişehir Çocuk İslahevi'nde yapılan çalışmada aşağıdaki yöntemler uygulanmıştır.

İletişim Bilimleri Fakülte Dekanlığı tarafından, Cumhuriyet Savcılığı ve İslahevi yetkililerinden araştırmanın yapılabilmesi için gerekli izinler alınmıştır.

İslahevindeki hükümlülerin “müşahade fişlerinin” doldurulmadığı tarafımızdan görülerek, her hükümlünün dosyası ayrıca incelenip, islahesinde çalışan bir memur aracılığıyla hükümlüler ile görülmüş ve “müşahade fişleri” doldurulmuştur.

Tesadüfi seçme yoluyla 233 toplam hükümlü çocuktan 90'nı boş bir odaya teker teker alınarak sorgu cetveli uygulanmıştır. Deneklerin sorgu cetveline verdikleri yanıtların doğru ve sağlıklı olup olmadığını saptamak amacıyla bazı sorular dolaylı olarak yinelenmiş ayrıca dosyaları yeniden gözden geçirilmiştir. Sorgu cetvelinin uygulaması günde 6 saat çalışarak beş işgününde tamamlanmıştır. Ele alınan 90 denek içinden en az ilkokul mezunu kişiler ayrıldıktan sonra tesadüfi örneklem yoluyla 30 denek saptanmıştır. Bu deneklere tek tek ayrı odalarda zaman kısıtlaması olmaksızın Beir'in cümle tamamlama ve MMPI testleri üç iş gününde uygulanmıştır.

SONUÇLARIN İSTATİSTİKSEL ANALİZİ

MMPI Çok Yönlü Kişilik Testi

MMPI çok yönlü kişilik testi sonuçları suç türüne göre düzenlenen tabloda yüzdeler biçiminde verilmiştir.

Beir'in Cümle Tamamlama Testi

Beir'in cümle tamamlama testi sonuçları, suç türleri dikkate alınarak yüzdeler biçiminde tablo düzenlenerek gösterilmiştir. Yüzdelerin olumlu tarafında kalanlar sorunsuz, olumsuz tarafında kalanlar sorunlu olarak değerlendirilmiştir. Bu yöntemle denekler toplam olarak sorunlu ve sorunsuz biçiminde gösterilmiştir.

Sorgu Cetveli

Sorgu cetveli sonuçları suç türleri dikkate alınarak yüzdeler biçiminde tablolar düzenlenerek verilmiştir.

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde araştırmanın amaç bölümünde saptanmış olan sorular doğrultusunda bulgular verilecek ve gerektiğinde bulgulara ilişkin yorumlara gidilecektir.

1. KİŞİLİK TESTLERİ

a) Tablo IX'da MMPI çok yönlü kişilik testi sonuçları görülmektedir. Deney alt grubu en yüksek skala (ölçüm) dökümleri şöyledir:

MMPI MALA İLİŞKİN SUÇLULARDA EN YÜKSEK ÇIKAN SKALA (ÖLÇÜMLER)

	SAYI (N:8)	%
Paranoia (Pa)	6	75
Hipomania (Ma)	1	12,5
Schizophrenia (Sc)	1	12,5

Örnekleme olarak alınan denek grubunun mala ilişkin suçlularda %75 paranoia, (aşırı duygusallık ve kuşkuculuk) ikinci olarak % 12.5 hipomania ve % 12.5 şizofreni ölçümleri yüksek çıkmıştır. Bu suçluların psikopat bir kişiliğe yatkın oldukları, apati (duyumsuzluk: Düzgünlü olarak değişik durumların uyardığı ilgi ve duygulardan yoksun olma durumu) ve çabuk sinirlenme gibi özellikler taşıdıkları saptanmıştır.

CİNSEL SUÇLULARDA EN YÜKSEK ÇIKAN SKALA (ÖLÇÜM)

	SAYI (N:4)	%
Schizophrenia (Sc)	2	50
Hypocondria (Hs)	2	50

Örnekleme olarak alınan cinsel suçlularda ise, %50 şizofreni %50 hypocondria ölçümleri yüksek çıkmıştır. Bu suçlularda garip

düşünceler, topluma yabancılaşma, kötü aile ilişkileri ve cinsel sorunlar olduğu görülmüştür. Şizofreninin bu suçlu grubunda yüksek olduğu saptanmıştır.

ŞAHSİ SUÇLULARDA YÜKSEK ÇIKAN SKALA (ÖLÇÜM)

	SAYI (N:16)	%
Paranoia (Pa)	2	12.5
Schizophrenia (Sc)	5	31.5
Hypocandria (Hs)	3	18.75
Hysteria (Hy)	1	6.25
Psychopath (Pd)	2	12.50
İçedönük (Si)	1	5.25
Psychestenia (Pt)	1	6.25
Masculinity (Mf)	1	6.25

Örneklem olarak alınan şahsi suçlularda %31.5 şizofreni, %18.75 hypocandria, %12.5 paranoia, %12.5 psikopati, %6.25 içedönüklük, %6.25 psychestenia, %66.25 masculinity ve %6.25 hysteria skalaları (ölçümleri) bulunmuştur.

Bu kişilerin sindirim yolları rahatsızlıklarından yakındıkları görülmüştür. Bu durumun daha çok ailelerine karşı bilinçsizce geliştirdikleri bir düşmanlık duygusundan kaynaklandığı söylenebilir.

DiĞER SUÇLULARDA ÇIKAN EN YÜKSEK SKALA (ÖLÇÜM)

	SAYI (N:2)	%
Hypocandria (Hs)	1	50
Masculinity (Mf)	1	50

Örneklem olarak alınan diğ er suçlularda ise %50 hypocandria ve %50 masculinity (erkeksilik) skalası en yüksek çıkmıştır.

TABLO IX

MMPI TESTİ EN YÜKSEK ÇIKAN SKALALAR (ÖLÇÜMLER)

ÖLÇÜMLER	Mala ilişkin		Cinsel		Şahsa ilişkin		Diğer		Toplam	
	Suçlular		Suçlular		kin suçlular		Suçlular			
	N:8	%	N:4	%	N:16	%	N:2	%	N:30	%
Paranoia (Pa)	6	75	—	—	2	12,5	—	—	8	26,6
Hipomania (Ma)	1	12,5	—	—	—	—	—	—	1	3,3
Schizophrenia (Sc)	1	12,5	2	50	5	31,5	—	—	8	26,6
Hypochondria (Hs)	—	—	2	50	3	18,73	1	50	6	20
Hysteria (Hy)	—	—	—	—	1	6,25	—	—	1	3,3
Psychopath (Pd)	—	—	—	—	2	12,5	—	—	2	6,6
İçe dönük Dışa dönük (Si)	—	—	—	—	1	6,25	—	—	1	3,3
Psychostenia (Pt)	—	—	—	—	1	6,25	—	—	1	3,3
Masculinity (Mt)	—	—	—	—	1	6,25	1	50	2	6,6

b) Beir'in Cümle Tamamlama Test Sonuçları

Beir Cümle Tamamlama Testi, kişilerin sorunlu veya sorunsuz olduklarını ve sorunlarının hangi alanlara dağıldığını saptayabilmek için uygulanmaktadır.

Niceliksel değerlendirmede, testteki uyaranlara verilen tepkiler olumlu (+), olumsuz (—), nötr (0) ve yanıtsız oluşları göz önüne alınarak yapılmaktadır.

Olumlu Tepkiler: Psikolojik açıdan sağlıklı (başarı, sevinç, umut, istek...) anlama, uygun yanıt, tavır, ilgi ifade eden tepkilerdir.

Olumsuz Tepkiler: Psikolojik açıdan sağlıklı olmayan duygu (koru, pişmanlık, suçluluk, endişe, nefret, umutsuzluk), anlamdan uzaklaşma gibi tepkilerdir.

Nötr Tepkiler: Olumlu ya da olumsuz olduklarına karar verilemeyen tepkilerdir.

Yanıtız Tepkiler: Boş bırakılan tepkilerdir. Büyük çoğunlukla anksiyete (kaygı), depresyon (çöküntü) ifade ettikleri gibi, teste karşı ilgisizliği de gösterebilir.

Testte yüzdeler alınmış, yüzdelerin pozitif tarafında kalanlar sorunsuz, negatif tarafından kalanlar sorunlu olarak değerlendirilmiştir.

Tablo X'da Beir'in cümle tamamlama testi sonuçları görülmektedir. Örneklem olarak denek grubunun (şahsa ilişkin suç 16, mala ilişkin 8, cinsel 4, diğer 2) geçmişe karşı tavırları şahsa ilişkin suçlu grubunda %81,3, mala ilişkin suçlularda %87,5, cinsel suçlularda %75 ve diğer suçlularda %50 olduğu görülmüştür. Görüleceği gibi mala ilişkin suçluların (%87,5) ile geçmişe karşı tavırlarının olumsuz oluşu anlamlı bulunmuştur.

Aynı denek grubunun geleceğe karşı tavırlarındaki olumsuz tutum şahsa ilişkin suçlularda %25, cinsel suçlularda sıfır, diğer suçlu grubunda ise %100 olduğu görülmüştür.

Geleceğe karşı tavırlarındaki olumlu tutumları ise, şahsa ilişkin suçlularda %56,25, mala ilişkin suçlularda %75, cinsel suçlularda %100, diğer suç grubunda ise tümünün olumsuz olduğu saptanmıştır. Bu durumda genel olarak örnek grubun geleceğe karşı tavırlarının olumlu olduğu görülmüştür.

Suçlu örnek grubun, benlik duygusu ve kendi yeteneklerine karşı tavırlarında, olumlu sonuçlar; şahsa ilişkin suçlularda 6,25, mala ilişkin suçlularda %25, cinsel suçlularda %25, diğerlerinde sıfır olduğu görülmüştür. Ayrıca suçlu grubun olumsuz sonuçları ise, şahsa ilişkin suçlularda %93,75, mala ilişkin suçlularda %75, cinsel suçlularda %75, diğer suçlu grubunda ise %100 olduğu görülmüştür. Bu durumda genel olarak örnek grubun benlik duygusu ve kendi yeteneklerine karşı tavırlarında olumsuzluk oranının daha fazla olduğu görülmüştür.

Suçlu örnek grubunun anneye karşı tavırlarında, olumlu sonuçlar, şahsa ilişkin suçlu grubunda %87,5, mala ilişkin suçlu grubunda %87,5, cinsel suçlularda %75, diğer suçlu grubunda %100 olduğu saptanmıştır. Olumsuz sonuçlar ise, şahsa ilişkin suçlularda %12,5, mala ilişkin suçlu grubunda %12,5 cinsel suçlularda %25, diğer suçlu grubunda sıfır olduğu görülmüştür. Bu durum-

da anneye karşı tavırların olumlu yönde değerlendirildiği söylenebilir.

Suçlu örnek grubun babaya karşı tavırlarında, olumlu sonuçlar; şahsa ilişkin suçlu grubunda %50, mala ilişkin suçlu grubunda %12,5, cinsel suçlularda %75, diğer suçlu grubunda %100 olduğu buna karşın, olumsuz sonuçlar ise, şahsa ilişkin suçlu grubunda %50, mala ilişkin suçlu grubunda %87,5 cinsel suçlu grubunda %25, diğer suçlu grubunda sıfır olduğu saptanmıştır.

Bu durumda mala ilişkin suçlularda babaya ilişkin olumsuz tavırların daha çok görüldüğü, buna karşın cinsel suçlularda olumlu tavrın daha çok görüldüğü saptanmıştır.

Suçlu örnek grubun ev ve aile ilişkilerine karşı tavırlarının olumlu sonuçları, şahsa ilişkin suçlu grubunda %87,5, mala ilişkin suçlu grubunda %75, cinsel suçlu grupta %100, diğer suçlu grubunda %100 olduğu, buna karşın olumsuz sonuçlar ise şahsa ilişkin suçlu grubunda %12,5, mala ilişkin suçlu grubunda %25, cinsel suçlu ve diğer suçlu grubunda sıfır olduğu görülmüştür. Böylece suçlu örnek grubun ev ve aileye ilişkin tavırlarının olumlu olduğu görülmüştür.

Suçlu örnek grubunun arkadaşlarına karşı olumlu tavırlarının sonuçları: Şahsa ilişkin suçlularda %37,5, mala ilişkin suçlularda %75, cinsel suçlularda %100, diğer suçlularda %100 olduğu, olumsuz sonuçları ise, şahsa ilişkin suçlularda %62,5, mala ilişkin suçlu grubunda %25, cinsel suçlular ve diğer suçlu grubunda sıfır olduğu görülmüştür.

Bu durumda, örnek suçlu grubunun şahsa ilişkin suçlularda arkadaşlarına karşı tavırların olumsuz, buna karşın diğer suçlu gruplarında olumlu tavırların daha çok olduğu görülmüştür.

Örnek suçlu grubunun otoriteye karşı olumlu tavır sonuçları; Şahsa ilişkin suçlularda %43,75, mala ilişkin suçlularda %50, cinsel suçlularda %75, diğer suçlu grubunda %50, olumsuz sonuçları ise, şahsa ilişkin suçlularda %56,25, mala ilişkin suçlularda %50, cinsel suçlarda %25, diğer suçlu grubunda %50 olduğu saptanmıştır.

Bu durumda örnek suçlu grubunun otoriteye karşı tavırlarının olumlu ve olumsuz tutumlarında pek fazla farklılık görülmemektedir.

Örnek suçlu grubunun korku ve endişelerine ilişkin olumlu sonuçları, şahsa ilişkin suçlularda %25, mala ilişkin suçlularda %37,5, cinsel suçlularda %50, diğer suçlu grubunda sıfır olduğu, olumsuz sonuçları ise şahsa ilişkin suçlularda %75, mala ilişkin suçlularda %62,5, cinsel suçlularda % 50, diğer suçlu grubunda ise %100 olduğu görülmüştür.

Bu durumda suçlu örnek grubunun korku ve endişeye karşı tavırlarının olumsuz olduğu saptanmıştır.

Suçlu örnek grubun suçluluk hislerine ilişkin olumlu tavır sonuçları, şahsa ilişkin suçlularda %43,75, mala ilişkin suçlularda %25, cinsel suçlularda %50, diğer suçlu grubunda sıfır olduğu, olumsuz sonuçlar ise, şahsa ilişkin suçlularda %56,25, mala ilişkin suçlularda %75, cinsel suçlularda ise %50, diğerlerinde ise %100 olduğu görülmüştür.

Bu durumda örnek suçlu grubun suçluluk hislerini olumsuz sonuçları daha yüksek olduğu görülmüştür.

Suçlu örnek grubun okul ve işe karşı olumlu tavır sonuçları şahsa ilişkin suçlularda %50, mala ilişkin suçlularda %75, cinsel suçlularda %100, diğer suçlu grubunda sıfır olduğu, olumsuz sonuçların ise, şahsa ilişkin suçlarda %50, mala ilişkin suçlularda %25, cinsel suçlularda sıfır, diğer suçlu gurubunda %100 olduğu görülmüştür.

Bu durumda suçlu örnek grubun okul ve işe karşı tavırlarının olumlu olduğu görülmüştür.

TABLO X

BEİR CÜMLE TAMAMLAMA TEST SONUÇLARI

ÖLÇEKLER	DENEK GRUPLAR	OLUMLU (+)		OLUMSUZ(-)	
		Sayı	%	Sayı	%
Geçmişe Karşı Tavırları	Şahsa ilişkin suçlu- lar N: 16	3	18,7	13	81,3
	Mala ilişkin suçlu- lar N: 8	1	12,5	7	87,5
	Cinsel suçlular N: 4	1	25	3	75
	Diğer Suçlular N: 2	1	50	1	50

(Tablo (X) devamı)

BEİR CÜMLE TAMAMLAMA TEST SONUÇLARI

ÖLÇEKLER	DENEK GRUPLARI	OLUMLU (+)		OLUMSUZ (-)	
		Sayı	%	Sayı	%
Geleceğe Karşı Tavırları	Şahsa ilişkin suçlular N: 16	9	56.25	7	43.75
	Mala ilişkin suçlular N: 8	6	75	2	25
	Cinsel suçlular N: 4	4	100	—	—
	Diğer Suçlular N: 2	—	—	2	100
Benlik Duygusu ve Kendi Kabiliyetlerine Karşı Tavırları	Şahsa ilişkin suçlular N: 16	1	6.25	15	93.75
	Mala ilişkin suçlular N: 8	2	25	6	75
	Cinsel suçlular N: 4	1	25	3	75
	Diğer Suçlular N: 2	—	—	2	100
Anneye Karşı Tavırları	Şahsa ilişkin suçlular N: 16	14	87,5	2	12,5
	Mala ilişkin suçlular N: 8	7	87,5	1	12,5
	Cinsel suçlular N: 4	3	75	1	25
	Diğer Suçlular N: 2	2	100	—	—
Babaya Karşı Tavırları	Şahsa ilişkin suçlular N: 16	8	50	8	50
	Mala ilişkin suçlular N: 8	1	12.5	7	87,5
	Cinsel suçlular N: 4	3	75	1	25
	Diğer Suçlular N: 2	2	100	—	—
Ev ve Aile İlişkilerine Karşı Tavırları	Şahsa ilişkin suçlular N: 16	14	87.5	2	12,5
	Mala ilişkin suçlular N: 8	6	75	2	25
	Cinsel suçlular N: 4	4	100	—	—
	Diğer Suçlular N: 2	2	100	—	—

(Tablo (X) devamı)

BEİR CÜMLE TAMAMLAMA TEST SONUÇLARI

ÖLÇEKLER	DENEK GRUPLARI	OLUMLU +		OLUMSUZ (-)	
		Sayı	%	Sayı	%
Arkadaşlara Karşı Tavırlar	Şahsa ilişkin suçlu- lar N: 16	6	37,5	10	67,5
	Mala ilişkin suçlu- lar N: 8	6	75	2	25
	Cinsel suçlular N: 4	4	100	—	—
	Diğer Suçlular N: 2	2	100	—	—
Otoriteye Karşı Tavırlar	Şahsa ilişkin suçlu- lar N: 16	7	43,75	9	56,25
	Mala ilişkin suçlu- lar N: 8	4	50	4	50
	Cinsel suçlular N: 4	3	75	1	25
	Diğer Suçlular N: 2	1	50	1	50
Korku ve Endişeler	Şahsa ilişkin suçlu- lar N: 16	4	25	12	75
	Mala ilişkin suçlu- lar N: 8	3	37,5	5	62,5
	Cinsel suçlular N: 4	2	50	2	50
	Diğer Suçlular N: 2	—	—	2	50
Suçluluk Hisleri	Şahsa ilişkin suçlu- lar N: 16	7	43,75	9	56,25
	Mala ilişkin suçlu- lar N: 8	2	25	6	75
	Cinsel suçlular N: 4	2	50	2	50
	Diğer Suçlular N: 2	—	—	2	100
Okul ve İşe Karşı Tavırlar	Şahsa ilişkin suçlu- lar N: 16	8	50	8	50
	Mala ilişkin suçlu- lar N: 8	6	75	2	25
	Cinsel suçlular N: 4	4	100	—	—
	Diğer Suçlular N: 2	—	—	2	100

TABLO XI

SUÇLU GRUP DENEKLERİNİN İLK HÜKÜM GİYDİKLERİ YAŞ

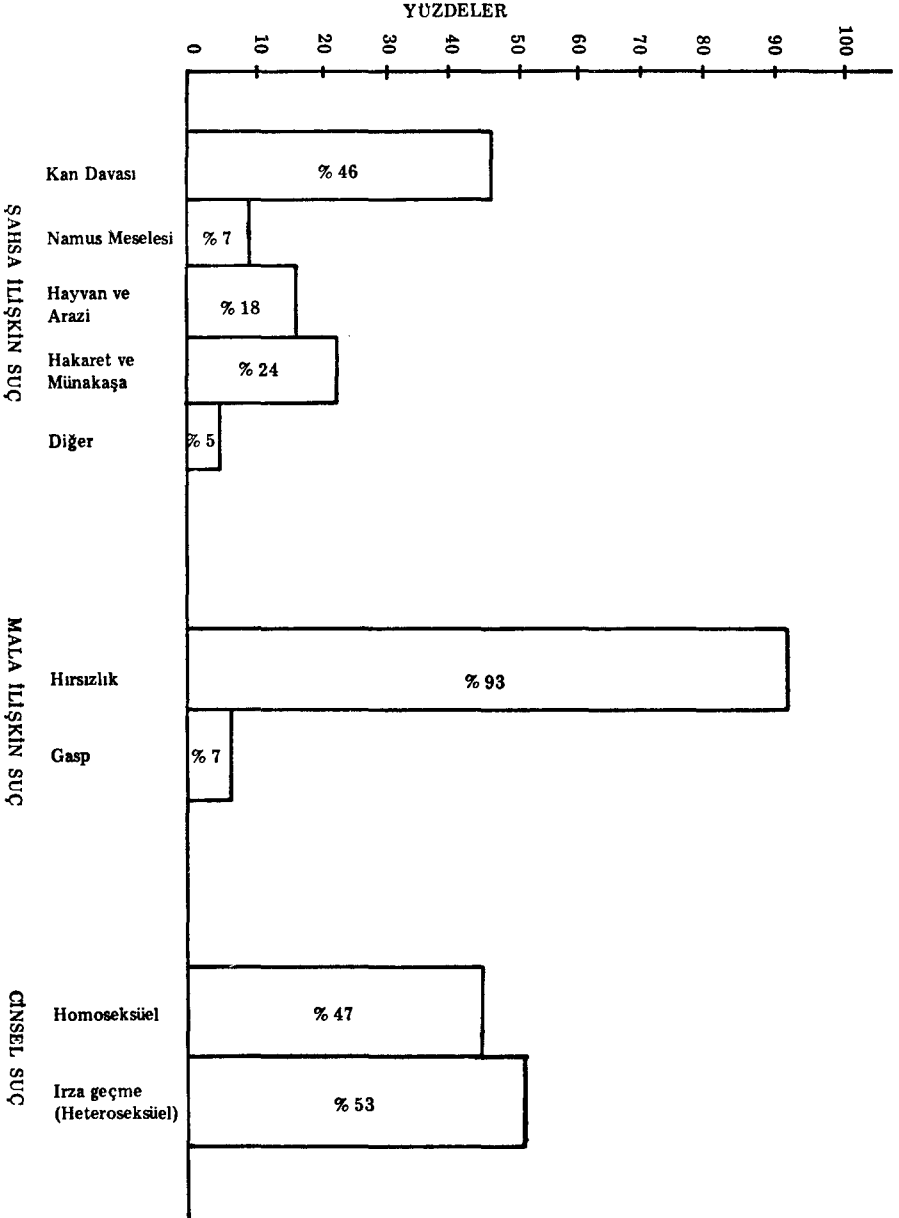
YAŞLAR	ŞAHSA İLİŞKİN SUÇLULAR		MALA İLİŞKİN SUÇLULAR		CİNSEL SUÇLULAR		DİĞER SUÇLU-LAR		TÜM SUÇLULAR	
	N: 43	%	N: 27	%	N: 19	%	N: 1	%	N: 90	%
11	—	—	—	—	1	5	—	—	1	1
12	2	5	—	—	4	21	—	—	6	7
13	4	9	2	7	—	—	—	—	6	7
14	8	19	2	7	4	21	—	—	14	16
15	10	23	6	22	7	38	—	—	23	26
16	8	19	6	22	1	5	1	100	16	17
17	7	16	8	30	1	5	—	—	16	17
18	4	9	2	7	1	5	—	—	7	8
19	—	—	1	5	—	—	—	—	1	1

TABLO XII

SUÇLU GRUP DENEKLERİNİN SUÇU İŞLEYİŞ BİÇİMLERİ

DENEKLER	N: 43 %	N: 27 %	N: 19 %	N: 1 %	N: 90 %
	ŞAHSA İLİŞKİN SUÇLULAR	MALA İLİŞKİN SUÇLULAR	CİNSEL SUÇLU-LAR	DİĞER SUÇLU-LAR	TÜM SUÇ-LULAR
TEK	93	37	89	—	76
İKİ KİŞİ	5	26	11	—	12
ÜÇ - DÖRT KİŞİ	2	26	—	—	9
DAHA FAZLA	—	11	—	—	3

ŞEKİL: 1
İNCELENEN SUÇ TÜRLERİNİN SAPTANAN
ALT SINIFLANDIRMA YÜZDELERİ



B— Sorgu Cetveli Sonuçlarına Göre Suçlu Kişilik Yapısının Oluşumunda Etkili Olabilecek Aile ve Yakın Çevre Etkenleri

Anti-Sosyal davranış yapısının oluşumunda etkili olabilecek psiko-sosyal, kültürel ,aile ve yakın çevre koşullarının saptanması araştırma amacının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Bu bölümde kişilik ediniminde önemli rolü olan aile ve yakın çevre etkenleriyle, suç türleri arasındaki ilişkinin kurulmasına çalışılmıştır. Sorgu cetveli aşağıda belirlenen bölümler biçiminde gruplandırılmıştır.

- a- Suçlu Genç ve Ailesinin Genel Öğrenim Durumu
- b) Ailenin Sosyo-ekonomik Durumu
- c) Suçlunun Aile Yapısı ve Ailedeki Disiplin Anlayışı
- d) Aile ve Yakın Çevrede Görülen Kötü Alışkanlıklar
- e) Ailedeki Duygusal Ortam
- f) Ailede Din Anlayışı

a- Suçlu Genç ve Ailesinin Genel Öğrenim Durumu

1. Ailenin Genel Öğrenim Durumu

Deney grubu denek ve ailelerinin genel öğrenim durumu tablo XIII'de gösterilmiştir. 90 kişilik deney grubunun % 62,20'si ilkokul, %36,70'i orta dereceli okul ve %1,10'u da tahsilsizdir. İşlenen suçlara göre dağılımı ise, şahsa ilişkin suç %2,33 tahsilsiz, %67,44 ilkokul mezunu, %30,23 orta derecelidir. Mala ilişkin suç, %62,97 ilkokul, %37,03 orta dereceli. Cinsel suç, %52,63 ilkokul, %47,37 orta dereceli olduğu saptanmıştır. Bu durumda mala ilişkin suçlu grubu ilk ve orta öğrenim görenler açısından diğer suç türlerine göre bir yoğunluğa sahiptir.

Deneklerin annelerinin öğrenim durumuna baktığımızda büyük bir çoğunluğunun tahsilsiz olduğu (%76), tüm deney grubunda ilkokul öğrenimi gören anne oranının %22 olduğu, bunların çoğunun mala ilişkin suçlu grubunda toplandığı (%26) görülür. (Şahsa ilişkin suçlarda %23,3, cinsel suçlarda %15,8) Orta dereceli öğrenim gören anne oranı sıfırdır.

Deneklerin babalarının öğrenim durumları incelendiğinde, tahsilsiz olma yüzdesinin annelere oranla daha düşük olduğu (%-31) görülür. Orta öğretim gören babanın tüm deney grubunda %6 olduğu ,deney alt gruplarında ise, en yüksek oranın %10,5 ile cinsel suçlarda olduğu saptanmıştır. Diğerlerinde ise, şahsa ilişkin suçlarda %5, mala ilişkin suçlarda %3,7 olduğu görülmüştür.

İlkokul öğrenimi gören babaların çoğunluğu şahsa ilişkin suçlu grubunda görüldüğü %58, bunu %55,6 ile mala ilişkin, %47,4 ile de cinsel suçlu grubun izlediği saptanmıştır.

Sonuç olarak deney grubu deneklerinin babalarının annelerine oranla daha fazla öğrenim gördükleri saptanmıştır. Deneklerin kendilerinin ve annelerinin öğretim durumu açısından mala ilişkin suçlu grubunun düzeyi daha yüksek olmasına karşın babalarının öğrenim durumları açısından cinsel grubun öğrenim düzeyinin diğerlerine oranla daha yüksek olduğu görülmüştür.

TABLO XIII
SUÇLU DENEK GRUBUNDA AİLENİN GENEL DURUMU

DENEKLER		Şahsa	Mala	Cinsel	Diğer	Tüm
		İlişkin Suçlular N: 43 %	İlişkin Suçlular N: 27 %	İlişkin Suçlular N: 19 %	İlişkin Suçlular N: 1 %	Suçlular N: 90 %
Deneyin öğrenim durumu	Tahsilsiz	2.33	—	—	—	1.1
	İlkokul	67.44	62.97	52.63	—	62.2
	Orta dereceli	30.23	37.03	47.37	100	36.7
Annenin öğrenim durumu	Tahsilsiz	76.7	74.0	73.7	100	76
	Okur yazar	—	—	—	—	—
	İlkokul	—	—	—	—	—
	Öğrenimi	23.3	26.0	15.8	—	22
	Orta dereceli Öğrenim	—	—	—	—	—
Babanın öğrenim durumu	Cevapsız veya bilinmiyor	—	—	10.5	—	2
	Tahsilsiz	25	37	36.8	—	31
	Okur yazar	7	3.7	—	—	4
	İlkokul	58	55.6	47,4	100	56
	Orta dereceli	5	3.7	10.5	—	6
	Cevapsız veya bilinmiyor	5	—	5.3	—	3

2. Deney Grubunun Okul Durumları

Suçlu grup deneklerinin okul durumları tablo XIV de görülmektedir. Okul başarısızlığı açısından deney grubu incelendiğinde, deneklerin %69'unun öğrenim yılları sırasında yıl yitirdikleri görülmüştür. Sınıfta kalan deneklerin çoğunluğunun cinsel suç işlemiş denekler (%95) olduğu saptanmıştır. Bu grubu %63 ile şahsa ilişkin suç işleyenler ile %59 oranıyla mala ilişkin suç işleyenler izlemektedir.

TABLO XIV
SUÇLU GRUP DENEKLERİNİN OKUL DURUMLARI

DENEKLER	Şahsa İlişkin Suçlular	Mala İlişkin Suçlular	Cinsel Suçlular	Diğer Suçlular	Tüm Suçlular	
	N: 43 %	N: 27 %	N: 19 %	N: 1 %	N: 90 %	
Sınıfta Kalan	63	59	95	100	69	
Sınıfta Kalma Oranı	Hiç Sene Kaybetmeyen	37	41	5	—	31
	Cevapsız veya Bilinmiyor	—	—	—	—	—
Okul Ve Öğretmeni Sevmeyen	Okul ve Öğretmeni Sevmeyen	77	74	79	—	75
Okulda Ceza Alma Oranı	Cevapsız	9	—	5	—	5
	Ceza Alan	42	56	53	—	48
	Ceza Almayan	56	44	42	100	50
	Cevapsız	2	—	5	—	2

Okulu ve öğretmeni sevme oranının tüm deney grubunda %75 olduğu suçlu gruplarında en büyük yüzdenin cinsel suçlara ilişkin suçlara ait olduğu (%79) görülmüştür. Bu gurup %77 ile şahsa ilişkin suçlular ve %74 ile de mala ilişkin suçlular tarafından izlenmektedir.

Okulda ceza alma oranının tüm suçlularda %48 olduğu, alt gruplarda ise en yüksek % 56 ile mala ilişkin suçlulara ilişkin olduğu, onu %53 ile cinsel ve %42 ile şahsa ilişkin suçluların izlediği görülmüştür.

Sonuç olarak deney grubunun büyük bir bölümünde okul başarısızlığı görülmüş, sınıfta kalma ve okulda ceza alma olaylarında her üç suçlu grubunda büyük farklılıklar saptanmamıştır. Sınıfta kalma ile, okul ve öğretmenini sevmeyenlerin suçlu gruplar arasında daha çok cinsel suçlularda olduğu gözlemlenmiştir.

b- Ailenin Sosyo-ekonomik Durumu

1. Ailelerin Konut Durumları ve Birey Sayısı

Aile kalabalıklığına, ailedeki kardeş sayısı açısından baktığımızda tablo XV'de görüleceği gibi deney grubunun %93, ünün dört veya daha fazla kardeşe sahip olduğu bulunmuştur. Deney alt gruplarından cinsel suçlara ilişkin suçluların %100'ünü şahsa ilişkin suçluların %93, mala ilişkin suçların %89 dört veya daha fazla kardeşe sahip oldukları saptanmıştır.

Aile kalabalıklığına ailedeki birey sayısı açısından bakıldığında deney grubunun %96'sının beş kişilik veya daha kalabalık ailelerden geldikleri görülmüştür. Suçlu gruplardan mala ilişkin suçluların %100'ünün, cinsel suçluların %95'inin şahsa ilişkin suçluların da %93'ünün beş kişilik ve ya daha kalabalık ailelerden geldiği bulunmuştur.

Evdeki oda sayısı incelendiğinde deney gurubunun %67'sinin 1-3 odalı evlerde yaşadıkça saptanmıştır. Deney alt gruplarında ise 1-3 odalı eve sahip olma oranının mala ilişkin suçlularda %74, cinsel suçlularda %68, şahsa ilişkin suçlularda ise %63 olduğu anlaşılmıştır.

TABLO XV

SUÇLU GRUPTA AİLELERİN MESKEN DURUMLARI
VE BİREY SAYISI

DENEKLER		Şahsa İlişkin Suçlular N: 43 %	Mala İlişkin Suçlular N: 27 %	Cinsel Suç- lular N: 19 %	Diğer Suç- lular N: 1 %	Tüm Suç- lular N: 90 %
Ailede Kardeş Sayısı	Dört Kardeşden Az	7	11	—	—	7
	Dört ve Da- ha Fazla K.	93	89	100	100	93
Ailedeki Fert Sayısı	3 - 4 Kişilik Aile	7	—	5	—	4
	5 Kişilik ve Daha Kala- balık Aile	93	100	95	100	96
Evdeki Oda Sayısı	1 - 3 Oda	63	74	68	—	67
	Üç Odadan çok	37	26	32	100	33
Deneğin yatak oda- sını kimler le paylaştı- ğı	Yalnız Kardeşiyle	40	4	21	—	28
	İki ve daha çok kardeş veya tüm aile birarada	60	96	79	100	72
Konut Türü	Ev	93	100	79	100	83
	Apartman Katı	7	—	21	—	7
Ev Sahibi Olup Ol- madığı	Evet	88	93	95	100	91
	Hayır	12	7	5	—	9

Deney gurubunun %72'sinin iki ya da daha çok kardeŖle ve ya bütn ailenin aynı yatak odasını paylaŖtıkları görlmŖtir. Suçlu gruplarında mala iliŖkin suçluların % 96'sının, cinsel suçluların %79'unun, Ŗahsa iliŖkin suçluların %60'ının iki veya daha fazla kardeŖle veya ailece aynı yatak odasını paylaŖtıkları saptanmıŖtır.

Konutların tür incelendiğinde deney grubunun %7'sinin apartman katında oturduğu görlmŖtir. Apartman katında oturma oranı cinsel suçlularda %21, Ŗahsa iliŖkin suçlularda %7, mala iliŖkin suçlularda ise apartman katında oturan görlmemiŖtir.

Deney grubu deneklerinin %91'inin ev sahibi olduğu, suçlu gruplar arasında en çok ev sahibi olma oranına cinsel suçlulara iliŖkin suçlularda %95 oranında rastlanıldığı görlmŖtir. Mala iliŖkin suçlu grubunda ev sahibi olma oranı %93, Ŗahsa iliŖkin suçlu grubunda ise %88 dir.

Sonuç olarak, suçlu gruplarında kalabalık aileye sahip olma oranının en çok mala iliŖkin suçlularda görldğı, fakat aynı grubun gerek Konut Ŗekli gerekse oda sayısı açısından diğer suçlu gruplarına oranla daha iyi koŖulara sahip olduğu anlaŖılmaktadır.

2. Denek ve Ebeveynin Görev ve Aylık Gelirleri

Tablo XVI'da görleceği gibi, deney grubu deneklerinin %74,5'inin ıslahevine gelmeden önce alıŖtıđı saptanmıŖtır. Suçlu gruplar arasında en yüksek alıŖma oranının %89,5 ile cinsel suçlularda olduğu, bu grubu %74 ile mala iliŖkin, %69,8 ile de Ŗahsa iliŖkin suçlu grubunun izlediği saptanmıŖtır.

Tm suçlular dikkate alındığında kuruma gelmeden önce alıŖan deneklerden %7,5'inin çiftçi, %34,5'inin iŖi, %58,2'sinin ise diğer eŖitli mesleklerle (esnaf, memur, tüccar) uğraŖtıđı anlaŖılmıŖtır. Alt gruplarda, Ŗahsa iliŖkin suçlularda %58,4' diğer mesleklerde, %30'u iŖi, %11,6'sının çiftçi olduğu, mala iliŖkin suçlularda %50'sinin iŖi, %50'sinin diğer mesleklerden geldiği, çiftçi olarak alıŖanlara rastlanılmadığı, cinsel suçlularda ise, %23,5'inin iŖi, %76,5'inin diğer mesleklerden geldiği saptanmıŖ ve çiftçi olarak alıŖanlara rastlanmamıŖtır.

Suçlu grup annelerinin alıŖıp alıŖmadıkları ele alındığında alıŖmayan annelerin çoğunluğu oluŖturduđu saptanmıŖtır (%82).

Çalışan annelerin %50'sinin işçi, %41,7'sinin çiftçi, %8,3'ünün de diğer mesleklerle ilgili olduğu görülür.

Alt gruplara bakıldığında şahsa ilişkin suçlarda çalışan annelerin %50'sinin çiftçi, %50'sinin işçi olduğu cinsel suçluların %100'ünün çalışan annelerinin işçi olduğu, mala ilişkin suçluların ise %100'ünün diğer mesleklerde olduğu görülmüştür.

Babanın çalışıp çalışmadığı incelendiğinde, deney grubu deneklerinde babaların %89'unun çalıştığı, çalışanların %40'ının diğer mesleklerde olduğu, %33,7'sinin işçi olduğu %26,3'ünün de çiftçi olduğu saptanmıştır. Deney alt gruplara bakıldığında, şahsa ilişkin suçlarda çalışan babaların %45'inin çiftçi, %22,5'inin işçi, %32,5'inin diğer mesleklerden olduğu görülmüştür. Mala ilişkin suçluların çalışan babalarının %44,5'inin işçi, %54,5'inin diğer mesleklerden olduğu ,çiftçiye ise rastlanılmadığı saptanmıştır.

Ailenin aylık geliri ele alındığında 1000-3000 lira geliri olanlar, %6,7, 3000-6000 lira geliri olanlar %22,2, 6000 liradan yüksek alanların %54,4 dür. Deneklerin ailelerinin aylık gelirlerini bilmeyenlerin yüzdesi ise, %16,7 dir. Deney alt gruplarında ise şahsa ilişkin suçluların ailelerinin aylık gelirleri 1000-3000 lira alanların %14, 3000-6000 lira olanların %14, 6000'den yukarısı %49, bilinmeyenlerin ise %23 olduğu görülmüştür. Mala ilişkin suçluların ailelerinin aylık gelirleri ise %37, 3000-6000TL, %63 6000TL'den yukarı olduğu görülmüştür. Cinsel suçlara ilişkin suçluların ailelerinin aylık gelirleri ise 3000-6000TL %21,1 6000 TL yukarı %52,6, bilinmeyenlerin ise %26,3 olduğu saptanmıştır.

Deneklerin aylık gelirleri incelendiğinde deney grubu deneklerinin 100-500TL arası olanların- %10,4, 500-1000TL olanların %20,9, 1000-3000TL olanların %22,4, 3000-4000TL olanların %15, 6000TL'den yukarı olanların %31,3 olduğu saptanmıştır. Deney alt gruplara bakıldığında şahsa ilişkin suçlarda 100-500TL %13,3, 500-1000, %30, 1000-3000 %16,7, 3000-4000 %10, 6000TL'den yukarı %30. Mala ilişkin suçluların 1000-3000 %25, 3000-4000TL %25, 6000-yukarı TL %50 TL olduğu, cinsel suçluların 100-500TL %17,6, 500-1000TL %29,4, 1000-3000TL %29,4, 3000-4000TL %11,8, 6000 yukarı TL %11,8 olduğu saptanmıştır.

Sonuç olarak, gerek deneklerin gerekse babalarının büyük bir bölümünün belirli bir görevde çalışmış olmalarına karşın, annesi çalışan deneklerin azınlığı oluşturduğu görülmüştür.

TABLO XVI
SUÇLU GRUP DENEK VE AİLELERİNİN GÖREVLERİ
VE AYLIK GELİRLERİ

DENEKLER		Şahsa	Mala	Cinsel Suçlular N:19%	Diğer Suçlular N:1%	Tüm Suçlular N:90%
		İlişkin Suçlular N:43%	İlişkin Suçlular N:27%			
Deneğin Çalışıp Çalışmadığı	Çalışmıyor	30,2	26	10,5	100	25,5
	Çalışıyor	69,8	74	89,5	—	74,5
Deneğin Mesleği	Çiftçi	11,6	—	—	—	7,5
	İşçi	30	50	23,5	—	34,3
	Diğer Meslekler	58,4	50	76,5	—	58,2
Annenin Çalışıp Çalışmadığı	Çalışıyor	67,4	—	94,7	100	82
	Çalışmıyor	23,3	—	5,3	—	13
	Cevapsız	9,3	—	—	—	5
Çalışanların Meslekleri	Çiftçi	50	—	—	—	41,7
	İşçi	50	—	100	—	50
	Diğer Meslekler	—	100	—	—	8,3
Babanın Çalışıp Çalışmadığı	Çalışmıyor	7	18,5	10,5	—	11
	Çalışıyor	93	81,5	89,5	100	89
Babanın Mesleği	Çiftçi	45	—	17,6	—	26,3
	İşçi	22,5	45,5	41,2	100	33,7
	Diğer Meslek	32,5	54,5	41,2	—	40
Ailenin Aylık Geliri	1000 - 3000	14	—	—	—	6,7
	3000 - 6000	14	37	21,1	—	22,2
	6000 - Yukarı	49	63	52,6	100	54,4
	Bilinmiyor	23	—	26,3	—	16,7
Deneğin Aylık Geliri	100 - 500	13,3	—	17,6	—	10,4
	500 - 1000	30	—	29,4	—	20,9
	1000 - 3000	16,7	25	29,4	—	22,4
	3000 - 4000	10	25	11,8	—	15
	6000 - Yukarı	30	50	11,8	—	31,3

Deneklerin çoğunluğunun işçi ve diğer mesleklerden geldiği annelerinin çoğunluğunun işçi olduğu, babalarının ise çoğunluğunun işçi ve diğer mesleklerden geldiği saptanmıştır.

Aylık gelir konusunda her üç grupta da ailelerin aylık gelirlerinin 1800,—TL, dan yüksek olduğu, en yüksek gelirin mala ilişkin suçlu grubunda, en düşük aylık gelirin de cinsel suçlu grubuna ait olduğu saptanmıştır.

c- Suçlunun Aile Yapısı ve Ailedeki Disiplin Anlayışı

Deney grubu deneklerinin % 45.5'nin aile yapısının "çekirdek aile" tipinde olduğu, başka bir deyişle anne baba ve çocuktan kurulu olduğu saptanmıştır. Deney alt gruplarında çekirdek aileden gelen deneklerin çoğunluğunu cinsel suçluların oluşturduğu %74.4, bu grubu %46,5 ile şahsa ilişkin suçlularla %4,7 ile mala ilişkin suçluların izledikleri görülmüştür. Tablo: XVII

TABLO XVII

SUÇLUNUN AİLE YAPISI VE AİLEDEKİ DİSİPLİN ANLAYIŞI

SUÇLU AİLE YAPISI	Şahsa İlişkin Suçlular N:43 %	Mala İlişkin Suçlular N:27 %	Cinsel Suçlular N:19 %	Diğer Suçlular %	Tüm Suçlular %
A. Çekirdek Aile	46.5	40.7	47.4	100	45.5
B. Parçalanmış Aile	23.3	22.2	31.6	—	24.5
C. Geniş Aile	30.2	37.1	21.0	—	30
Evde Sözü geçen Daima haklı olan ebeveyn					
Baba	69.8	74.1	78.9	100	73
Anne	11.6	14.8	5.3	—	11
İkiside	7.0	7.4	10.5	—	8
Hiçbiri	9.3	3.7	5.3	—	7
Bilmiyorum	2.3	—	—	—	1
Evde daha sert olan Ebeveyn					
Baba	58.1	74.1	68.4	100	65.6
Anne	9.3	—	10.5	—	6.7
İkiside	9.3	—	5.3	—	5.5
Hiçbiri (Diğer)	23.3	25.8	15.8	—	22.2

Ebeveynin ayrılması veya birinin ölümü sonucu oluşan parçalanmış aile, veya eksik aile oranına deney grubu deneklerimizde % 24,5 oranında rastlanmıştır. Suçlu gruplar arasında bu tür ailelerden gelen deneklerin çoğunluğunu cinsel suçlular grubunda olduğu %31,6, bu grubu %23,3 ile şahsa ilişkin suçlu grubu, %22,2 ile mala ilişkin suçlu grubunun izlediği saptanmıştır.

Deneklerimizin %73'nin ailesinde babanın egemen olduğu, %65,6 oranında da babanın sert olduğu görülmüştür. Deney alt grupları arasında baba egemenliğinin en yoğun olduğu deneklerin mala ilişkin suçlu grubu ile, cinsel suçlara ilişkin suçlu grubunda olduğu görülmüştür.

Ailedeki Disiplin Anlayışı:

Ailedeki disiplin anlayışı araştırıldığında, deney grubu deneklerinin %94,3'nün dayakla cezalandırıldıkları görülmektedir. (Tablo: XVIII). Deneklerin dayakla cezalandırılma yönteminin daha

TABLO XVIII
AİLEDEKİ DİSİPLİN ANLAYIŞI

Hangi Ebeveynin Daha Çok Cezalandırıldığı ve Cezanın Türü	Şahsa İlişkin Suçlular N : 43%	Mala İlişkin Suçlular N : 27%	Cinsel Suçlular N : 19%	Diğer Suçlular N: 1%	Tüm Suçlular N: % 90
A. İki Ebeveynin'de Dayakla Cezalandırması	14	18,5	16	—	13,5
B. Babanın Dayakla Cezalandırması	65	59,2	47,3	100	60
C. Annenin Dayakla Cezalandırması	11,6	11,1	21	—	18,8
Dayakla Cezalandırma Toplam	90,6	88,8	84,3	—	94,3
D. Her İki Ebeveynin'de dayak dışı Uygulanması	9,3	11,1	15,7	—	5,7
E. Bilinmiyor veya Cevapsız	—	—	—	—	—

çok babalar tarafından kullanıldığı saptanmıştır (%60). Suçlu gruplar arasında ebeveyni tarafından dayakla cezalandırılan deneklerin çoğunluğunun şahsa ilişkin suçlu gruptan geldiği %90,6, bu grubu %88,8 ile mala ilişkin suçlularla %84,3 ile de cinsel suçluların izlediği görülmüştür. Deney alt grubunda babanın dayakla cezalandırma oranları ise, şahsa ilişkin suçlularda %65, mala ilişkin suçlularda %59,2, cinsel suçlularda %47,3 biçimindedir.

Suçlu deneklerimizin büyük bir çoğunluğunun anne ve babaları tarafından dayakla cezalandırıldıkları, babanın dayakla cezalandırma oranının ,annenin dayakla cezalandırma oranından tüm suç gruplarında daha fazla olduğu görülmüştür.

d- Aile ve Yakın Çevrede Görülen Kötü Alışkanlıklar:

1. Aile ve Arkadaş Çevresinde Görülen Suç Oranı:

Suçlu denek grubunun toplam %17'sinin daha önce suç işlediği, bunların % 7'si şahsa % 26 mala, % 26'sı da cinsel olduğu görülmüştür (Tablo: XIX).

TABLO XIX
SUÇLU GRUBUN ÇEVRESİNDE İŞLENEN SUÇ

DENEKLER		Şahsa	Mala	Cinsel	Diğer	Tüm
		İlişkin	İlişkin			
		Suçlular	Suçlular	Suçlular	Suçlular	Suçlular
		N:43%	N:27%	N:19%	N:1%	N:90%
Deneğin Daha						
Önce Suç	Evet	7	26	26	—	17
İşleyip						
İşlememesi	Hayır	93	74	74	—	83
Hangi	Şahsa	33	29	—	—	20
Suç	Mala	67	71	100	—	80
İşlediği	Cinsel	—	—	—	—	—
	Diğer	—	—	—	—	—
Çevresinde						
Suçlu	Evet	35	63	47	—	45
Kişi Olup						
Olmadığı	Hayır	65	37	53	—	55

TABLO (XX)

SUÇLU GRUBUN AİLE VE ARKADAŞ ÇEVRELERİNDE
GÖRÜLEN ALKOL ALIŞKANLIĞI

DENEKLER		Şahsa İlişkin	Mala İlişkin	Cinsel	Diğer	Tüm
		Suç- lular N : 43 %	Suç- lular N : 27 %	Suç- lular N:19 %	Suç- lular N:1 %	Suç- lular N:90 %
Ailede alkolik kim- senin olup olmadığı	Alkolik var	9.3	26	21	—	16.7
	Alkolik yok	90.7	74	79	100	83.3
Yakın çev- resinde al- kolik arka- daşı olup olmadığı	Alkolik arkadaşı var	30.2	74	26	—	43
	Alkolik arkadaşı yok	69.8	26	74	—	57
Suçlu dene- ğin alkol ve uyuştu- rucu madde alışkanlığı olup olma- dığı	Alkol alışkanlığı var	32.5	63	16	—	38
	Alkol alışkanlığı yok	67.4	37	84	—	62

Suçlu denek grubunun daha önce suç işlemeyenler yüzdesi %83'dür.

Suçlu denek grubunun çevresinde suçlu kişi olup olmadığına bakıldığında %45'nin, çevresinde suçlu kişilerin olduğu saptanmıştır. Suçlu alt gruplarında bu oranın dağılımı ise, % 35'i şahsa, % 63'ü mala, % 47'si cinsel suçlu biçimindedir.

2. Aile ve Arkadaş Çevresinde Görülen Alkol Alışkanlığı:

Tablo (XX) de görüldüğü gibi, deney grubunun tamamının %16,7'inin ailesinde alkolik bulunmaktadır. Suçlu alt gruplarında

en yüksek oranın mala ilişkin suçlu grubunda olduğu görülmüştür %26. Bu grubu %21 ile cinsel suçlular, %9,3 ile şahsa ilişkin suçlular izlemektedir.

Deney grubunun tümü dikkate alındığında, %43'nün arkadaş çevresinde alkoliğe rastlanmıştır. Deney alt gruplarından mala ilişkin suçlu grubunun %74 ile en fazla arkadaş çevresinde alkolik olduğu görülmüştür. Diğer gruplardaki oranlar ise Şahsa ilişkin suçlu grubunda %30,2, cinsel suçlularda %26 biçimindedir.

Suçlu deneklerin alkol alışkanlığı arandığında, tüm suçluların %38'inde bu tür bir alışkanlığa rastlanmış, en yüksek oranın yine alt gruplarından mala ilişkin suçlu grubunda olduğu görülmüştür %63. Diğer suçlu gruplarında ise, şahsa ilişkin suçlu grubunda %32,5, cinsel suçlu grubunda %16 oranında alkol alışkanlığının olduğu görülmüştür.

e- Ailedeki Duygusal Ortam:

Ailedeki duygusal ortam incelendiğinde, (Tablo: XXI), deney grubunun %71'nin her iki ebeveynini eşit düzeyde sevdikleri, %22 sinin yalnızca annelerini, %6'sının yalnız babalarını sevdikleri saptanmıştır. Her iki ebeveyni de eşit ölçüde seven suçlu alt gruplar arasında cinsel suçlular %79 ile önde gelmekte, bu grubu %77 ile şahsa ilişkin suçlular izlemektedir. Mala ilişkin suçlu grubunun yüzdesi ise %56 dır.

Deney grubunun tamamında olduğu gibi suçlu alt gruplarda da deneklerin annelerini babalarına oranla daha çok sevdikleri görülmüştür. Mala ilişkin suçlu grubu deneklerin %37'si annesini, %7'si babasını, cinsel suçlu grubunun ise %21'i annesini sevdiği, şahsa ilişkin suçlu grubunun %14 annesini, %7'si babasını sevdiğini belirtmişlerdir. Cinsel suçlu grubunda babasını sevene rastlanmamıştır.

Deneklerimizin %50'sinin her iki ebeveyn tarafından da sevildiği görülmüştür. Bu oranın denek alt gruplarındaki dağılımı ise, Şahsa ilişkin suçlulardan %59, cinsel suçlularda %47, mala ilişkin suçlularda %37 biçimindedir.

Suçlu deneklerin tamamı göz önünde tutulduğunda, %29'unun yalnız anneleri, %13'ünün de yalnız babaları tarafından se-

vildikleri görülmüştür. Deney alt gruplarındaki görünüm ise, mala ilişkin suçlu grubunda %37'si anneleri tarafından %19 oranında babaları tarafından, cinsel suçlu grubunun %32 oranında anneleri, %16 oranında babaları tarafından, şahsa ilişkin suçlu grubunun % 23, anneleri, % 9 oranında babaları tarafından sevildikleri saptanmıştır.

Tüm suçlu deneklerin ebeveynleri tarafından (anne, baba) takdir edilme oranı %59 oranında olup, yalnızca anneleri tarafından takdir edilme oranı %9, yalnız babaları tarafından takdir edilme oranı ise %20'dir. Deney alt gruplara bakıldığında cinsel suçlu grubunda %74 oranında her iki ebeveyn tarafından takdir edildiği, %21, oranında babası tarafından takdir edildiği görülmüştür. Şahsa ilişkin suçlu grubunda %65 oranında her iki ebeveyn tarafından takdir edildiği, %21 oranında babası, %7 oranında da annesi tarafından takdir edildiği saptanmıştır. Mala ilişkin suçlu grubunda ise, %37 oranında her iki ebeveyn tarafından, %18,5 oranında anneleri tarafından, %18,5 oranında da babaları tarafından takdir edildiği, buna karşın bu suçlu grubunda %26 oranında hiç biri tarafından takdir edilmediğini belirtenlere rastlanmıştır.

Suçlu deneklerin %40'ının ortanca çocuk olduğu belirlenmiştir. Suçlu alt gruplarından ortanca çocuk olma çoğunluğu % 47 ile cinsel suçlulardadır. Bu grubu şahsa ilişkin suçlular %39,5, mala ilişkin suçlularda %37 ile izlemektedir.

Sonuç olarak deney grubunun büyük bir bölümünü her iki ebeveyni eşit düzeyde sevdikleri, ancak anneyi sevme oranının gerek tüm suçlarda, gerekse suçlu alt gruplarının tamamında babaya oranla iki kat daha yüksek olduğu saptanmıştır.

Yine suçlu deneklerimizin yarıya yakın bir bölümünü her iki ebeveyn tarafından sevildiği, ancak anneleri tarafından sevilen suçlu oranının babaları tarafından sevilme suçlu oranına oranla en az iki kat fazla olduğu saptanmıştır.

Suçlu deneklerimizin yarıdan fazlası iki ebeveyn tarafından da takdir edildiği, babaları tarafından takdir edilme oranının anneleri tarafından takdir edilme oranından oldukça fazla olduğu görülmüştür. Ayrıca suçlu deneklerinin büyük bir kısmının ortanca çocuk olduğu saptanmıştır.

TABLO (XXI)
SUÇLU GRUP AİLELERİNDEKİ DUYGUSAL ORTAM

DENEKLER		Şahsa	Mala	Cinsel	Diğer	Tüm
		İlişkin	İlişkin			
		Suçlular	Suçlular	Suçlular	Suçlular	Suçlular
		N:43%	N:27%	N:19%	N:1%	N:90%
Çocuğun han- gi Ebeveynini	İkisini'de eşit	77	56	79	100	71
	Annesini	14	37	21	—	22
Daha Çok Sevdiği	Babasını	7	7	—	—	6
	Bilmiyorum					
	Cevapsız	2	—	—	—	1
Deneğin daha çok hangi	İkisinde eşit	59	37	47	100	50
	Ebeveyni					
Tarafından Sevildiği	Annem daha çok	23	37	32	—	29
	Babam daha çok	9	19	16	—	13
	Hiçbiri sevmez	9	7	5	—	8
Deneğin daha Çok hangi	İkisinde eşit	65	37	74	100	59
	Ebeveyni					
Tarafından Takdir Edildiği	Annem takdir eder	7	18.5	—	—	9
	Babam takdir eder	21	18.5	21	—	12
	Hiç biri takdir etmez	7	26	5	—	20
Suçlunun Aile- de Kaçınca	Birinci veya Sonuncu	21	26	21	—	22
	Çocuk Olduğu					
	Ortanca	39.5	37	47	—	40
	Cevapsız	39.5	37	32	100	38

f- Ailede Din Anlayışı:

Deney grubu deneklerinin dinsel faaliyetleri incelendiğinde, %39'unun kuran kursuna gitmiş olduğu görülür. (Tablo: XXII)

Suçlu alt gruplarından en çok kuran kursuna gitme oranı şahsa ilişkin suçlu grubundadır: % 58. Bu grubu % 18 ile mala ilişkin suçlu grubu, % 21 ilede cinsel suçlular izlemektedir.

Tüm deneklerin dinsel ibadette bulunma oranlarına bakıldığında bunun % 47 olduğu görülür. En fazla dinsel ibadette bulunan deneklerin % 63 ile cinsel suçlularda olduğu, bu grubu % 58 ile şahsa ilişkin suçlu grubunun izlediği görülür. Mala ilişkin suçlu grubunda ise bu oran, % 15'dir.

Suçlu deneklerin ailelerinde dinsel ibadette bulunma oranlarının %79 olduğu görülmüştür. Suçlu grup aileleri arasında en fazla ibadet etme oranı şahsa ilişkin suçlu grubunda olup %81, bu grubu cinsel suçlular % 80, mala ilişkin suçlu grup ailelerinin ise % 74 ile izlediği saptanmıştır.

TABLO XXII
DİNSEL FAALİYETİ

DENEKLER		Şahsa	Maia	Cinsel	Diğer	Tüm
		İlişkin	İlişkin			
		Suçlular	Suçlular	Suçlular	Suçlular	Suçlular
		N: 43 %	N: 27 %	N: 19 %	N: 1 %	N: 90 %
Deneklerin						
Kuran kur-	Evet	58	19	21	100	39
sunaya Gidip						
Gitmedikleri	Hayır	42	81	79	—	61
Deneklerin						
İbadet	Evet	58	15	63	100	47
Edip						
Etmedikleri	Hayır	42	85	37	—	53
Ailenin	Evet İkiside					
İbadet	Eder	81	74	80	100	79
Edip	Hayır ikiside					
Etmediği	ibadet etmez	4,6	4	5	—	4,4

Sonuç olarak, deney grubumuzun ailelerinde dinsel ibadette bulunma oranının yüksek olduğu görülmüştür. Deneklerin kendilerinin kuran kursuna gidip gitmedikleri ve ibadet edip etmediklerine bakıldığında, az farklada olsa olumsuz faaliyetleri daha ağırlıklı olup, mala ilişkin suçlu grubunun yüzdesinin diğer gruplara oranla daha düşük olduğu görülmüştür. Deneklerin ibadet etmeleri açısından cinsel suçlu grup çoğunlukta olup, kuran kursuna gidip gitmemeleri açısından şahsa ilişkin suçlu grup ağırlıktadır.

C— Denek Grubunun Evden ve Okuldan Kaçma Durumları

1. Evden Kaçma:

Deney grubumuzun tümü dikkate alındığında, deneklerimizin %41'inin evden kaçtığı, bu oranın çoğunluğunu mala ilişkin suçlu grubunun oluşturduğu saptanmıştır %78. Diğer suçlu gruplarından şahsa ilişkin suçlu grubunda evden kaçma oranı %28, cinsel suçlularda %21 olarak bulunmuştur. Evden kaçmaya neden olan etkenlere bakıldığında, (deney grubunun tümü için) %32 dövme, % 35 nedensiz, % 14 evden kovulma, % 19 da başka nedenler görülmüştür (Tablo: XXIII).

TABLO XXIII

SUÇLU GRUBUN OKULDAN VE EVDEN KAÇMA YÜZDELERİ

DENEKLER		Şahsa	Mala	Cinsel	Diğer	Tüm
		İlişkin	İlişkin			
		Suçlular	Suçlular	Suçlular	Suçlular	Suçlular
		N : 43	N : 27	N : 19	No : 1	N : 90
		%	%	%	%	%
Okuldan	Evet	46.5	74	12	—	58
Kaçma	Hayır	53.5	26	7	—	42
Evden	Evet	27	78	21	—	41
Kaçma	Hayır	72	22	79	—	59
Evden	Dövdüler	67	14	29	—	32
Kaçma	Nedensiz	8	43	75	—	35
Nedenleri	Kovdular	8	19	—	—	14
	Başka	17	24	—	—	19

2. Okuldan Kaçma:

Deney grubumuzun tümü gözönünde tutulduğunda, deneklerimizin %58'inin öğrenim yaşamlarında okuldan kaçtıkları saptanmıştır. Deney alt grupları arasında en çok okuldan kaçan deneklere mala ilişkin suçlu gurubunda rastlanmıştır. Diğer suçlu guruplardan şahsa ilişkin suçlularda okuldan kaçma, %46,5, cinsel suçlularda %12 ,mala ilişkin suçlularda %74 olduğu görülmüştür. (Tablo: XXIII)

SONUÇ

Bu bölümde önce araştırmanın kısa bir özeti verilecek, sonra yargılar üzerinde durularak, önerilere geçilecektir.

ÖZET

Araştırma Eskişehir Çocuk İslahevinde 1980 yılı Ağustos ayında hükümlü olarak bulunan 233 suçlu genç içinden tesadüfi olarak seçilen 90 denegin (43 şahsa ilişkin suçlu, 27 mala ilişkin suçlu, 19 cinsel suçlu, 1 diğer suçlu) suç işlemlerinde etken olan aile ve yakın çevre etkenleri ile bu denekler içinden tesadüfi olarak seçilen 30 denegin kişilik özelliklerinin araştırılmasını içermektedir.

Suçlu yapıyı oluşturabilecek aile ve yakın çevre etkenlerinin özellikle psiko-pedagojik ve toplumsal durumunun saptanmasında, suçlu denek grubuna 56 sorudan oluşan bir sorgu cetveli uygulanmıştır.

Suçlu denek grubunun kişilik özelliklerinin saptanmasında 566 sorudan oluşan MMPI Çok Yönlü Kişilik Testi ile Beir'in Cümle tamamlama testi uygulanmıştır.

YARGI

MMPI Çok Yönlü Kişilik Testi ile Beir'in Cümle Tamamlama Testi 90 kişilik deney grubunda tesadüfi olarak seçilen 30 kişiye uygulanmıştır. Bu grup, % 53,3'ü şahsa ilişkin, % 26,6'sı mala ilişkin, %13,3'ü cinsel suç, %6,6'sı da diğer suçlu grubundan oluşmuştur.

MMPI test sonuçları, mala ilişkin suçlu grubundan, psikopat, apati, ve çabuk sinirlenen kişi özelliklerini taşıdığını göstermiştir. Cinsel suçlarda ise, %50 oranında şizofreni ve %50 oranında da hypochondria görülmüştür. Örneklem olarak alınan şahsi suçlarda en yüksek %31,25 şizofreni ile %18,75 hypochondria ölçekleri saptanmıştır.

Beir'in Cümle Tamamlama Testi sonuçlarına göre, deney grubunun geleceğe karşı tavırlarının olumlu, geçmişe karşı tavırlarının ise olumsuz olduğu, ayrıca deneklerin benlik duygusu ve kendi yeteneklerine karşı tavırlarında da olumsuzluk oranı daha fazla saptanmıştır. Anneye karşı tavırlarının mala ilişkin suçlu gurubu dışında olumlu yönde değerlendirildiği, ayrıca ev ve aileye ilişkin tavırlarında da olumlu oranının yüksek olduğu görülmüştür. Arkadaşlarına karşı tavırlarında ise, şahsa ilişkin suçlu gurubu dışında olumlu tavırların daha çok olduğu, otoriteye karşı tavırlarında olumlu ve olumsuz tutumlar arasında pek fazla farklılık saptanmamıştır. Korku ve endişeye karşı tavırlarının ve suçluluk duygularının, olumsuz sonuçlarının daha yüksek olduğu, buna karşı okul ve işe karşı tavırlarının ise olumlu olduğu görülmüştür.

Suçlu deney grubumuzun (90 kişi), %47'si şahsa ilişkin, %30'u mala ilişkin, %21,1'i cinsel suç, %1'i diğer suçlu grubundan oluşmuştur.

Şahsa ilişkin suçluların % 75'i "adam öldürme" % 25'inde "yaralama" suçundan hüküm giydikleri saptanmıştır. Suçun işlenmesinde %46 oranında "kan davası" en büyük nedeni oluşturmaktadır. Bunu hakaret ve münakaşa % 24, hayvan ve arazi sorunu 18, diğer nedenler (aile içi çatışmalar, istemiyerek suç işleme) izlemektedir.

Cezai sorumluluğun, yaşı küçük olanlara, yetişkinlere oranla çok daha az olması kan gütme suçlarının genellikle 18 yaşından küçük çocuklara işletilmesine neden olmaktadır. Kan gütme olayını doğuran nedenlerin başında, toprak ve sınır anlaşmazlıklarının yanı sıra, namus ve şeref gibi toplumsal olgularda önemli rol oynamaktadır. Başlık parasının çok olması kız kaçırma olaylarına doğurmakta bu da iki aile arasında namus ve şeref sorunu biçimine dönüşerek kan davasına yol açmaktadır.

Araştırmamızın sonuçlarına göre cinsel suçluların %53'unun irza geçme, %47'sinin ise homoseksüel suçlu olduğu görülmüştür.

Aileler tarafından cinsel eğitimin verilmemesi cinsel suçun işlenmesinde önemli bir nedendir. Suçlu örnek gurubumuzun cinsel suçluların ailelerinin eğitim durumuna baktığımızda annelerinin tahsilsiz olanlarının yüzdesi %73,7, babalarının ise %36,8 dir. Bu oranlardan da görüleceği gibi ailelerinin çocuklarına cinsel eğitim vermesi gerçekte çok zor olmaktadır. Ayrıca örnek suçlu grubun cinsel suçlu grubunda ailede dört ve daha fazla kardeşe sahip olma yüzdesi %100 oranındadır. Evdeki oda sayısına baktığımızda 1-3 odaya sahip olanların yüzdesi %68 dir. %79 oranında da denek yatak odasını iki veya daha çok kardeş bir arada veya tüm aile bir arada kullanmaktadır. Tüm bu nedenlerin cinsel suçun oluşumunda çok önemli paya sahip olduğu söylenebilir.

Araştırmamızda deneklerimizin %24'inin organize suç, %76'sının da bireysel suç işledikleri saptanmıştır. (Mala ilişkin suçlu gurubumuzda organize suç yüzdesi %63 dür.) Mala ilişkin suçlu gurubu dışında ki deneklerimizde organize suç yüzdesinin düşük olduğu görülmüştür.

Araştırmamızın sonuçlarına göre deneklerimizde yinelenen suç oranı %17 dir. Suçlu alt guruplarından mala ilişkin ve şahsa ilişkin yinelenen suç oranı % 26'dır. Mala ilişkin suçlu grubunun alt sınıflandırmasında çalma suçu %93 olduğu görülmüştür. Bu oranlar ise özellikle çocuk suçluluğunda hırsızlık suçunun çok yaygın olduğunu ve yinelenen bir suç biçiminde bulunduğunu göstermiştir.

Sorgu cetvelinden elde edilen bulgulara göre, suçlu kişilik yapısının oluşumunda etkili olabilecek yakın çevre etkenlerinin aile ve aile dışı çevreden oluştuğu dikkati çeker.

Suçlu denek gurubumuzun % 45,5'unun aile yapısının, anne-baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile, %24,5'unun parçalanmış aile, %30'unun ise geniş aile olduğu görülür. Elde ettiğimiz sonuçlar, Türkiye genelindeki aile yapısına ilişkin araştırma sonuçlarıyla büyük bir benzerlik göstermektedir.

Suçlu denek grubunda cinsel suçluların parçalanmış aile oranı %31,6 olduğu görülmüştür. Bu bulgu cinsel suç işleme nedenlerinden biri olarak ortaya konabilir. Çocuğun aile ortamının doğal sevgi ve otoritesinden uzak düşmesi gençlerin suça yönelmesinde önemli bir etken olmaktadır.

Araştırma sonuçlarına göre suçlu denek grubu ailelerinin %73 oranında baba otoritesine dayalı olduğu. ve evde babanın sözünün geçtiği saptanmıştır. Bu sonuç, deneklerimizin suça itilmelerinde önemli bir ip ucu vermektedir. Denekler evden kaçma nedeni olarak %32 oranında dövüldüklerini belirtmişlerdir. Yine aynı koşullukda, denek grubun %6'sının daha çok babasını sevdiği, ve %13 oranında babası tarafından sevildiği ortaya çıkmıştır.

Deneklerimizin annelerinin %76'sının, babalarında %31'nin okuma yazma bilmediği saptanmıştır. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün (1972) Çocuk hükümlüler anketi de suçlu annelerin %37,7'sinin, babalarından da %39'unun okuma yazma bilmediğini göstermekle bulgularımızı doğrulamaktadır.

Araştırma sonuçlarına göre, deneklerin % 95 5 kişi veya daha kalabalık ailelerden gelmektedir. Özellikle cinsel suçluların %100'ününün 5 kişilik veya daha fazla kalabalık aileden geldiği saptanmıştır. Diğer suçlu gruplarında da bu kesime dahil suçluların yüzdeleri %90'nun üzerindedir. Bu sonuçlarda kalabalık ailelerde, diğerlerine oranla suçluluk oranının yüksek olduğu görülmektedir.

Suçlu denek grubunun çevresinde %45 oranında hüküm giymiş suçlu olduğu görülmüştür. Denek grubunun ailelerinde %16,7 oranında alkolik bulunduğu, yakın çevresinde alkolik arkadaşı olma durumunun ise %43 olduğu saptanmıştır. Bu oranlar, gençlerin ergenlik dönemlerinde kendilerini aile içinden veya yakın çevresinden birisi ile özdeşleştirme olgusunu dikate aldığımızda çok anlamlı yorumlara götürebilmektedir. Bu alanda yapılan araştırmaların sonuçları, babaları suçlu olan çocukların %24,1, diğer çocuklara oranla iki kat daha fazla suç işledikleri, ağabeyleri suçlu olan çocukların ise % 33.3, diğer çocuklara oranla % 9.8, üç kat fazla suçlu olduklarını göstermiştir (4).

Deneklerin %39'unun kuran kursuna gittiği, %66'sının dinsel ibadette bulunduğu, %79'unun da ebeveyninin dinsel ibadette bulunduğu saptanmıştır. Bu sonuçlar, dinsel inanç ve ibadetin suçluluğu engelleyici bir etken olmadığını ortaya koymaktadır.

(4) Haluk YAVUZER, «Ankara, İzmir, Elazığ, Çocuk Ceza ve İslahevlerindeki Suçlu Çocukların Zeka, Yakın Çevre ve Kişilik Özellikleri Yönünden İncelenmesi Konusunda Deneysel Bir Araştırma» İstanbul, 1977, s.153.

Suçlu denek grubunun okul başarısı incelendiğinde, %69'unun öğretim yıllarında sınıfta kalmış olduğu görülmüştür. Bu sonuç, okulda başarılı olamayıp kendisini tatmin edebilme yollarını okulun dışında gerçekleştirdiğini, böylece çocuğun suça itilmesinde önemli bir etken olduğu gerçeği gündeme gelmektedir.

ÖNERİLER

Aile çocuk için ilk sosyal uyum kurumu olduğu kadar aynı zamanda onun temel gereksinimlerini de yerine getiren ilk kurumdur. Ebeveyn ile çocuk arasındaki psikolojik bağın gerektiği gibi kurulmasını çocuğun sosyal uyumunu etkilemektedir. Ana veya babanın aileyi terk etmesi, ailenin parçalanması çocuğun duygusal yaşamında önemli olumsuz etkiler yapmaktadır. Çünkü Ebeveynin varlığı çocuktaki güven duygusunun ana kaynağıdır. Ayrıca çocuğun kendisini özellikle babasıyla özleştirmesi, onu en güçlü kişi olarak seçmesi, ebeveynin çocuğu göstereceği sevgi ve hoşgörü, aynı zamanda çocuğun kendi değerinin bilincine varmasını ve güven duygusunu oluşturur.

Çocuğun aile içindeki değeri de, onun sosyal uyumunu olumlu ve olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Az gelişmişlik ortamında çocuk sağladığı maddi fayda bakımından, değer taşıırken, gelişme süreci ile çocuğun psikolojik değeri artmaktadır. Faydacı bir anlayışla büyütülen ve kendinden çok, ailesine karşı, ailesine sorumlu tutulan bir çocuk bağımsız bir kişilik geliştirmede zorluk çekebilir. Ana-babanın eğitimi arttıkça, çocuğun ileride bağımsız olması daha çok istenmektedir (5).

Ebeveyn ile çocuklar arasında suçluluk bakımından en önemli ilişkinin, çocuğa uygulanan disiplinin biçim ve derecesi olduğu konusunda kriminologlar birleşmektedir. Disiplinin amacı, çocukta iç kontrol geliştirmek olmalıdır. Çocuk dış bağımlılıktan kurtularak, kendi kendine karar verebilen ve kararının sorumluluğunu taşıyan bir olgunluğa erişmek üzere yetiştirilmelidir.

(5) Çiğdem KAĞITÇIBAŞI, «1970'lerin Sonunda Türkiye'de Çocuğun Durumu» Uluslararası Çocuk Yılı Türkiye Milli Komitesine Sunulan Basılmamış Bildiri, Ankara, 1979.

Ailenin diğere bireylerinin suçlu veya alkolik olma gibi kötü alışkanlıklara sahip oluşu, ebeveynin eğitim noksanlığı, ekonomik yetersizliği nedeniyle çocuk üzerinde denetim yürütülmemesi, aile içinde yoğun şiddet, babanın ezici baskısı, evin gereğinden fazla kalabalık oluşu; toplumsal ve kültürel şartlanmalar çocuğun psiko-sosyal gelişimini anti sosyal yönde etkileyen etkenler olduğu söylenebilir.

Çocukların psiko-sosyal gelişimini anti-sosyal yönde etkileyen aile ve yakın çevre etkenlerinin tanınması ve iyileştirilmesi, gençlerin yakın bir gelecekte üstlenecekleri çeşitli görevleri iyi bir biçimde yerine getirebilmeleri için gereklidir. Aynı şekilde, suçlu gençlerin de yeniden sağlıklı birer birey olarak topluma kazandırılmaları bu bağlamda oldukça önemlidir. Bu da toplumun tüm kesimlerine yansıyan ekonomik gelişme ile, yaygın, etkin bir eğitim, sağlık ve diğere kamu hizmetleri ile ilişkili olarak sağlanabilir. Bu genel çözüm yaklaşımı içinde çocuğa ve aileye dönük, önlemlerde geliştirilmelidir.

Ana-baba eğitimi, çocuğun çeşitli gereksinimlerini sağlayacak ortamı, özellikle onun sosyal uyumunun sürekliliğine yönelik koşulların yaratılmasına ilişkin olmalıdır. Bu hizmetin götürülmesinde gezici ekiplerden, halk- eğitim merkezlerinden, okul aile birliği etkinliklerinden yararlanılabilir. Ayrıca kitle iletişim araçları ile de yetişkinlerin eğitimi yaygın olarak gerçekleşebilir.

Aileye ilişkin çalışmaların yanısıra, çocuğa yönelik hizmetlerde sağlanmalıdır. Özellikle çocuğun gerek zihinsel gerekse kişilik gelişimi için çok yararlı olan okul öncesi eğitim bu hizmetlerin başında gelebilir.

Suçlu çocukların topluma uyum göstermesi için «yeniden eğitim» etkinlikleri akılcı bir yaklaşımla en kısa zamanda programlanarak uygulanmalıdır. Bu da Çocuk Ceza ve İslahevlerinde, suçlu gençler üzerinde uygulanan değişik kişilik ve zeka testleri sonucu saptanmış yetenekleri doğrultusunda, bir öğretim ve eğitim programı yürürlüğe konması ile gerçekleşebilir. Araştırmamız sırasında, deneklerimizin büyük bir çoğunluğunun cezaevi yönetiminden yakındıklarına tanık olunmuştur. Özellikle denekler gardiyanların kendilerine kötü davranmalarından rahatsız olduklarını belirtmişlerdir. Oysa «yeniden eğitim» çalışmalarısıyla gardiyan

suçlu ilişkisi yerine eğitici-öğrenci ilişkisi kurularak, suçlunun psikolojik ve toplumsal uyumunun sağlanmasında önemli bir etkinlik sağlanacaktır. Cezasını çeken suçlunun ceza evi sonrası yaşamında da onun elinden tutmak topluma uyumunda yardımcı olmak gerekmektedir.

**ESKİŞEHİR ÇOCUK İSLAHEVİNDE SUÇLU ÇOCUKLARIN
PSİKO-SOSYAL DURUMUNU BELİRLEMEK AMACIYLA
KULLANILAN ANKET FORMU**

ADI VE SOYADI :
DOĞUM YILI :
ADRESİ :

1) SUÇ GİRİŞİMİNDE OLGU OLARAK

2) OLAYDA YAŞI

- 1- 7-10
2- 10-15
3- 15-18

2) UYGULAMA YERİ

- 1- EV
2- BAHÇE
3- SOKAK
4- DÜKKAN
5- DİĞER

3) SUÇUN ORGANİZE ŞEKLİ

- 1- TEK
2- İKİ KİŞİ
3- 3-4 KİŞİ
4- DAHA FAZLA

4) İŞLEDİĞİ SUÇUN ŞEKLİ

- 1- ÖLDÜRME
2- SAHTEKÂRLIK
3- ÖLDÜRMEYE TEŞEBBÜS
4- BAŞKA

5) İŞLEDİĞİ SUÇUN ANA MALA İLİŞKİN YÖNÜ

- 1- ÇALMA _____
2- TAHRİP ETME _____
3- YAKMA _____

6) CİNSEL SUÇUN ALT SINIFLAMASI

- 1- HOMOSEKSÜEL ACT. _____
2- IRZA GEÇME (HETEROSEKSÜEL) _____
3- IRZA GEÇİP ÖLDÜRME _____
4- BAŞKA _____

7) VARSA ÖNCEKİ SUÇLAR

- 1- ÇALMA _____
2- MAL YAKMA _____
3- ÖLDÜRME _____
4- YARALAMA _____
5- SEKSÜEL TECAVÜZ _____
6- HOMOSEKSÜEL ACT. _____
7- BAŞKA _____

8) VARSA KULLANDIĞI UYUŞTURUCU MADDELER

- 1- SİGARA _____
2- İÇKİ _____
3- TOKSİT MADDE _____
4- KARIŞIK _____
5- CEVAPSIZ _____

9) BU ALIŞKANLIKLAR KAÇ YAŞINDAN BERİ SÜRÜYOR?

- 1- 4-6 _____
2- 6-8 _____
3- 8-12 _____
4- 12-15 _____

10) ALKOL VE UYUŞTURUCU MADDEYİ KAÇ KEZ KULLANMIŞ?

- 1- 1-2 KEZ _____
- 2- BİR ÇOK KEZ _____
- 3- DEVAMLI _____
- 4- CEVAPSIZ _____

11) SUÇU AİLEN NASIL KARŞILADI?

- 1- HABERLERİ YOKTU _____
- 2- KÖTÜ DEDİ _____
- 3- İLGİSİZ KALDI _____
- 4- ÖDÜLENDİRDİ _____
- 5- CEVAPSIZ _____

12) EVDEN KAÇTIYSAN KAÇ KEZ OLDU?

- 1- 1-2 KEZ _____
- 2- 5-6 KEZ _____
- 3- ÇOK _____
- 4- HİÇ _____

13) EVDEN KAÇTIYSAN KAÇMA NEDENLERİN?

- 1- DÖVDÜLER _____
- 2- NEDENSİZ _____
- 3- KOVDULAR _____
- 4- BAŞKA _____

14) DOĞUMUNDAN BU YANA AİLECE GÖÇ ETTİNİZ Mİ?

- 1- EVET _____
- 2- HAYIR _____
- 3- CEVAPSIZ _____

15) OKULA GİTTİYSEN SINIFTA KALDIN MI?

- 1- EVET _____
- 2- HAYIR _____
- 3- CEVAPSIZ _____

16) OKULA GİTTİYSEN OKULDAN KAÇTIN MI?

1- EVET

2- HAYIR

3- CEVAPSIZ

17) OKULDA CEZA ALDIN MI?

1- EVET

2- HAYIR

3- CEVAPSIZ

18) OKULU VE ÖĞRETMENİNİ SEVER MİYDİN?

1- EVET

2- HAYIR

3- CEVAPSIZ

19) ARKADAŞLARIN VAR MI?

1- AZ

2- YOK

3- ÇOK

4- CEVAPSIZ

20) İSLAHEVİNE GELMEDEN ÖNCE ÇALIŞIYOR MUYDUN?

1- EVET

2- HAYIR

3- BAZEN

21) AYLIK GELİRİN NE KADAR İDİ?

1- 500-1000

2- 1000-1500

3- 2000-3000

4- 3000-4000

5- BAŞKA

22) **ÖĞRENİM DERECEŚİ**

- 1- OKULA GİTMEMİŐ
- 2- İLKOKULDAN TERK
- 3- İLKOKUL ÇIKIŐLI
- 4- ORTAOKULDAN TERK
- 5- ORTAOKUL ÇIKIŐLI
- 6- LİSE DEN TERK
- 7- LİSE ÇIKIŐLI

23) **İLK CİNSEL BİLGİLERİ NE ZAMAN ALDIN?**

- 1- 6-7 YAŞLARINDA
- 2- 8-10 YAŞLARINDA
- 3- 10-13 YAŞLARINDA
- 4- 13-15 YAŞLARINDA

24) **KURAN KURSUNA GİTTİN Mİ?**

- 1- EVET
- 2- HAYIR
- 3- BAŐLADIM BIRAKTIM

25) **ORUÇ TUTUP NAMAZ KILDIN MI?**

- 1- EVET
- 2- HAYIR
- 3- CEVAPSIZ

26) **SENİ CANDAN SEVEN KİM?**

- 1- BABAM
- 2- ANNEM
- 3- HER İKİSİ
- 4- HİÇ BİRİSİ
- 5- BAŞKA

27) İYİ BİR ŞEY YAPINCA SANA KİM AFERİN DER?

- 1- BABAM _____
- 2- ANNEM _____
- 3- HER İKİSİ _____
- 4- Hiç birisi _____

A) GENELLİKLE SENİ CEZALANDIRAN KİM?

- 1- ANNEM _____
- 2- BABAM _____
- 3- HER İKİSİ _____
- 4- Hiç birisi _____
- 5- BAŞKA _____

B) ANNENİ Mİ YOKSA BABANI MI DAHA ÇOK SEVERSİN?

- 1- ANNEMİ _____
- 2- BABAMI _____
- 3- HER İKİSİNİ _____
- 4- Hiç birisini _____

C) ANNENİN Mİ YOKSA BABANIN MI GÖSTERDİĞİ YOLDAN GİDERSİN?

- 1- ANNEMİN _____
- 2- BABAMIN _____
- 3- HER İKİSİNİN _____
- 4- Hiç birisinin _____

28) BİR BEYİN HASTALIĞI GEÇİRDİN Mİ VEYA KAFANI ŞİDDETLE BİR YERE VURDUN MU?

- 1- EVET _____
- 2- HAYIR _____
- 3- CEVAPSIZ _____

II) KARDEŞ VE ARKADAŞ DURUMU

29) KARDEŞ SAYISI

- 1- TEK ÇOCUK _____
2- SON _____
3- KIZLAR ARASI _____
4- ERKEKLER ARASI _____
5- BAŞKA _____

30) KARDEŞLER ARASINDA SUÇ İŞLEYEN VAR MI?

- 1- VAR _____
2- YOK _____
3- CEVAPSIZ _____

31) KARDEŞLERİN DURUMU

- 1- AKIL HASTASI VAR _____
2- ÜVEY VAR _____
3- ALKOLİK VE TOKSİMAN VAR _____
4- ZEKA GERİLİĞİ VAR _____

32) ÇEVREDE ALKOLİK OLAN VEYA UYUŞTURUCU MADDE KULLANAN ARKADAŞIN VAR MI?

- 1- EVET _____
2- HAYIR _____
3- CEVAPSIZ _____

33) ÇEVRENDE SUÇLU ARKADAŞIN VAR MIYDI?

- 1- EVET _____
2- HAYIR _____
3- CEVAPSIZ _____

34) KIZ ARKADAŞIN OLDU MU?

- 1- HİÇ OLMADI _____
2- BİR KEZ OLDU _____
3- ÇOK OLDU _____
4- CEVAPSIZ _____

35) ARKADAŞLARIN SENİNLE AYNI YAŞTALAR MI?

- 1- EVET _____
2- HAYIR _____
3- 2-3 YAŞ YUKARI _____
4- 2-3 YAŞ AŞAĞI _____
5- BAŞKA _____

III) AİLENİN SOSYO-EKONOMİK DURUMU

36) EV SAHİBİMİSİNİZ

- 1- EVET _____
2- HAYIR _____
3- BAŞKA _____

37) EVDE ODA SAYISI

- 1- TEK ODA _____
2- İKİ ODA _____
3- BAŞKA _____

38) EVİN ŞEKLİ

- 1- GECEKONDU _____
2- APARTMAN _____
3- MÜSTAKİL EV _____
4- BAŞKA _____

39) AİLENİN YAPISI

- 1- ÇEKİRDEK AİLE _____
2- PARÇALANMIŞ AİLE _____
3- GENİŞ AİLE _____
4- BAŞKA _____

40) AİLENİN AYLIK GELİRİ

- 1- 3000- 4000 TL. _____
2- 7000- 8000 TL. _____
3- 10000-15000 TL. _____
4- DAHA YUKARI _____

41) **AİLEDE KİŞİ SAYISI**

- 1- ANNE-BABA, ÇOCUKLAR _____
2- ANNE-BABA, BÜYÜK BABA-ANNE, ÇOCUKLAR _____
3- BAŞKA _____

42) **EVDE YATAK ODASINI KİMİNLE PAYLAŞIYOR?**

- 1- ERKEK KARDEŞLE _____
2- KIZ KARDEŞLE _____
3- HER İKİSİYLE _____
4- YALNIZ _____
5- HEPİMİZ _____

43) A) **BABAN NE İŞ YAPIYOR?**

- 1- BOŞTA GEZER _____
2- ESNAF _____
3- MEMUR _____
4- İŞÇİ _____
5- BAŞKA _____

B) **ANNEN NE İŞ YAPIYOR?**

- 1- EV HANIMI _____
2- MEMUR _____
3- İŞÇİ _____
4- BAŞKA _____

C) **ANNENİN ÖĞRENİM DURUMU**

- 1- YOK _____
2- İLKOKUL TERK _____
3- İLKOKUL MEZUNU _____
4- ORTAOKUL TERK _____
5- ORTAOKUL MEZUNU _____
6- LİSE TERK _____
7- LİSE MEZUNU _____

D) BABANIN ÖĞRENİM DURUMU

- 1- YOK
- 2- İLK
- 3- ORTA
- 4- LİSE
- 5- YÜKSEK
- 6- BAŞKA

IV- SOSYAL YAPI

44) DOĞUM YERİ

- 1- İL DOĞUMLU
- 2- İLÇE DOĞUMLU
- 3- BUCAK DOĞUMLU
- 4- KÖY DOĞUMLU

45) YAŞADIĞI YER

- 1- İL
- 2- İLÇE
- 3- BUCAK
- 4- KÖY

46) BABA-ANNE DURUMU

- 1- SAĞ EVDE
- 2- ÖLÜ
- 3- EVİ TERK ETMİŞ
 - A) EVLİ
 - B) BEKÂR
- 4- BAŞKA

47) ANNE VE BABA İBADET EDERLER Mİ?

- 1- EVET İKİSİDE İBADET EDERLER
- 2- HAYIR İKİSİDE İBADET ETMEZLER
- 3- ANNEM İBADET EDER/ETMEZ
- 4- BABAM İBADET EDER/ETMEZ
- 5- CEVAPSİZ

48) ANNENLE BABAN BERABERLER Mİ?

1- EVET

2- HAYIR

3- CEVAPSIZ

49) ANNEN İÇKİ SİGARA VEYA UYUŞTURUCU MADDE KULLANIR MI?

1- EVET

2- HAYIR

3- ALKOL

4- SİGARA

5- UYUŞTURUCU MADDE

6- CEVAPSIZ

50) ANNEYLE BABANIN EVLENME ŞEKLİ

1- ANLAŞARAK

2- GÖRÜCÜ USULUYLA

3- KAÇIRARAK

4- BAŞKA

51) ANNENLE BABAN SENİN ÖNÜNDE SIK SIK KAVGA EDERLER Mİ?

1- EVET

2- HAYIR

3- BAŞKA

4- CEVAPSIZ

52) EVDE KİMİN SÖZÜ GEÇER?

1- ANNEM

2- BABAM

3- BAŞKA

53) HEP KİM HAKLIDIR?

1- ANNEM

2- BABAM

3- CEVAPSIZ

54) EVDE ANNE Mİ YOKSA BABA MI DAHA SERTTİR?

- 1- ANNEM _____
2- BABAM _____
3- İKİSİDE _____

55) BABAN İÇKİ, SİGARA, UYUŞTURUCU MADDE KULLANIR MI?

- 4- HIÇ BİRİSİ _____
1- EVET _____
2- HAYIR _____
3- ALKOL _____
4- UYUŞTURUCU MADDE _____
5- SİGARA _____
6- CEVAPSIZ _____

56) İSLAHEVİ HAKKINDA NE DÜŞÜNÜYORSUN?

KAYNAKÇA

- ADASAL R. : «Normal ve Anormal Yönleriyle Yeni Medikal Psikoloji» Minnetoğlu yay., 3.bası, 1977, İstanbul.
- AKINCI Y., ATAKAN T. : «Psikolojik-Pedagojik-Hukuki Yönleriyle Suça Giden ve Suç İşleyen Çocuklar», Mim yay., Minnetoğlu Kitabevi, 1968, İstanbul.
- AKYÜZ E: : «Suçlu Çocukların Eğitimi», Ankara Ün. Eğitim Fak. Dergisi, 1969, Cilt: 2, No: 1-2

- ALLEN F. H. : «Dynamics of Roles as Determined in the Structure of the Family», Amer Orthopschiat, 12; 1, 83, 1942
- BAYMUR F. : «Genel Psikoloji», İnkılap ve Aka Basımevi, İstanbul, 1978.
- BAYRAKTAR K. : «Uluslararası Toplantı Notları», İstanbul Ün. Hukuk Fak. «Halil Arslanlı'nın Anısına Armağan»dan, Ayrı basım, İstanbul, 1978
- ÇİFTÇİ H. F. : «Ana babaların Yaşam Koşulları ve Çocuğun Ruh Sağlığı», I. Çocuk Sorunları Kurultayı, Eskişehir, 1979
- DÖNMEZER S. : «Kriminoloji», İstanbul Ün. Hukuk Fak. yay, 1975, İstanbul.
- GEÇTAN E. : «Toplumumuz Bireylerinde Kimlik Kavramı ile İlgili Sorunlar Üzerinde Bir Tartışma», Ankara Ün. Eğitim Fak. Dergisi, 50. Yıla Armağan, 1973
- GÖKÇE B. : «Gecekondü Gençliği» Hacettepe Ün. yay, C-15, Ankara 1976.
- KAĞITÇIBAŞI Ç. : «İnsan ve İnsanlar», Cem Ofset Matbaacılık Sanayi, A.Ş., 3.bası, 1979
-
- _____ : «Türkiye'de Çocuğun Değeri, Gelişme Ortamı ve Alınması Gereken Önlemler» Uluslararası Çocuk Yılı Türkiye Milli Komitesi, «1970'lerin Sonunda Türkiye'de Çocuğun Durumu» Konferansında sunulmuş bildiri, 4-8 Ocak 1979, Ankara.
- KONGAR E. : «Türkiye'nin Toplumsal Yapısı» Bilgi yay. 1979 Ankara.

- KÖKNEL Ö. : «Çocuk ve Gençlerde Suçluluğa Neden Olan Biyolojik Etkenler», Toplumsal Gelişim Sürecinde Çocuk Suçluları Oturumu, Akbank yay, 1979
-
- MAISONNEUVE J. : «Genel Psikoloji ile Sosyal Psikolojinin İlişkileri Açısından Psikososyolojinin İlkeleri», Çev: Selmin Evrim, İst. Ün. Ed. Fak.yay, No:1841, 1973
- MORGAN R., C,
HEADLE, J. A. : «Staffy Patients the Phenomenon of Resection», Brit Y. Psychiatry 121, 1973
- DETTINGER K. B. : «Normal Adolescence Its Dynamics and Impacts», Schribner, Newyork, 1968
- OZANKAYA Ö. : «Toplumbilime Giriş», Ankara Ün. Siyasal Bil. Fak. yay, No:431, Ankara, 1979
- ÖZYÜREK C. : «Normal Kişilik Gelişiminde Bunalmalar», An. Ün. Eğitim Fak. Der. 1978, Cilt 10
- SARAN N. : «İstanbul Şehrinde Polisle İlgili Olan 18 Yaşından Küçük Çocukların Sosyo-kültürel Özellikleri Hakkında Bir Araştırma», İstanbul Ün. Ed. Fak. yay, No: 1362, İstanbul, 1968
- SARGENT S. S.,
WILHAMSON R. : «Social Psychology», The Ronald Press, U.S.A, 1958
- SONGAR A. : «Psikiyatri», Geçit Kitabevi, İstanbul, 1977.

- ŞEMİN R. : «Gençlerimizin Psiko - Pedagojik Problemleri», İstanbul Ün. Ed. Fak. yay No: 1086, 1973
-
- TEZCAN M. : «Kan Gütme Olayları Sosyolojisi», Ankara Ün. Basımevi Ankara, 1972
-
- TİMUR S. : «Türkiye’de Aile Yapısı» Hacettepe Ün. yay. D-15, 1972, Ankara
- TOLAN B. : «Toplumbilimlere Giriş», Kalite Matbaası, 1978, Ankara
- YAVUZ H. : «Ergenlik Çağında Gelişmeyi Etkileyen Güçler», Boğaziçi Ün. Sosyal Bilimler Bölümü yay, B. Ü-74-5301, 1974 İstanbul
- YAVUZER H. : «Ankara, İzmir ve Elazığ Çocuk ve İslahevlerindeki Suçlu Çocukların, Zeka, Yakın Çevre ve Kişilik Özellikleri Yönünden İncelenmesi Konusunda Deneysel Bir Araştırma», Doçentlik Tezi, İst. Ün. Ed. Fak, Pedagoji Enstitüsü, İstanbul, 1977.
-
- : «6-12 Yaş Çocuklarının Psiko-sosyal Gelişimi», Pedagoji Dergisi, Ayrı bası.
-
- : «Çocuk Mahkemeleri Yasa Tasarısının Getireceği Yenilikler ve Ülkemizdeki Çocuk Suçluluğu Sorunu», İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası, Cilt XLIII, Sayı 1-4, İstanbul, 1978.

-
- : «Ülkemizde Uyumlu ve Uyumsuz Çocukları Eğitim Okul Öncesi Kurumlar» I. Çocuk Sorunları Kurultayı, Eskişehir, 1979
-
- : «Suçlu Çocukların Zeka, Kişilik ve Yakın Çevre Özellikleri», «Çocuk Suçluluğunun Yaklaşım Biçimleri ve Yeniden Eğitim», Toplumsal Gelişim Sürecinde Çocuk Suçları Tartışmalı Oturum, Akbank yay, 1979.
- ZULLİGER H. : «Suçlu Çocuklar ve Çocuk Mahkemeleri». Çev: Kamuran Şipal, Bozak yay, İstanbul, 1979.

YAŞAM KAVGASI(*)

Raghubir Singh

Çeviren
Ass. Deniz BAYRAKTAR

Bengaldeş körfezinin küçük Kuzey-Sentinel adasının yerlileri onlara armağan getiren Hindistan hükümetinin teknesine ok ve yayla karşı çıktılar. Taş devri insanları gibi yaşayan bu “zencilerin” daha önce dış dünyayla hiç bir ilişkileri olmamıştı. Yalnızca içgüdüsel olarak yabancıların uğursuzluktan başka birşey getirmeyeceğini biliyorlardı. İkiye ayrılmış bulunan Hindistan ve Burma adasındaki Andamanlar’da iki ayrı zenci-kabilesi “uygarlıkla” ilişki içine girince, pek de şaşırtıcı olmayan sonuç kendini gösterdi: Onlar doğallıklarını yitirdiler.

Oklardan sonuncusu içimizden birinin bacağını yaraladı. Ufak atıcı yaralanan ile uğraştığımızı gördükçe bize alaylı bir biçimde gülümsüyordu. Yeterince eğlendikten sonra, kumsalın ardında uzanan çalılık ve ağaçlardan oluşan ev yüksekliğinde koyuluklara çekildi.

Biz o günün sabahında sessizlik ve barış içinde buraya gelmiştik. Küçük teknede Hindistan hükümetinin bir düzine adamı ve

(*) «Der Kampf ums Überleben», GEO, İlk Sayı, 1981, SS. 8-25.

biz vardık. Burada yaşayan küçük kara “zencileri” görmeye gelmiştik. Bu zenciler artık yalnızca 150 kişi kadar kaldılar. Uygarlıkla en ufak ilişkisi olmayan bu kabile dünyanın en ilkel birkaç topluluğundan biri.

Saat altıya doğru kumsala 80 metre kala yeşil ağaçlıkların arasından birinci zenci gözüktü. Elinde ok ve yaylar bulunan birkaçı da onu izledi. Sık çalılıkların ardında daha çok adamın saklanmakta olduğunu tahmin etmek pek de güç değildi.

Güvertedekilerden biri hoparlörle: “Biz dostuz. Bizim yanımıza gelin. Size hiç birşey yapmayacağız,” diye kıyıya sesleniyordu. Onlara seslenen adam, 90 yıldan beri yabancılarla ilişki içinde olan bir başka zenci kabilesinin, “Onge” lerin üyesiydi.

Sözlere yanıt olarak, güverte sırtını yalayan bir ok atıldı.

“Onge”li zenci arayı yumuşatmak için bir şarkı söylemeye başladı. Şarkının sözleri şöyleydi: “Sizle arkadaş olmak için, çok uzaklardan geliyoruz”. Bu şarkı hiç olmazsa biraz daha ılımlı bir tepkiye neden oldu, kumsaldaki adamlardan biri şarkının temposuyla sallanmaya başladı, ancak diğerleri ciddi ve itici duruyorlardı.

“Zenciler” için birçok armağan getirmiştik: Domuz, hindistan cevizi, muz, kova, kırmızı kumaş, tava, kürek, oyuncak, balta, tencere gibi birçok yiyecek ve eşya. Hindistan hükümetinin temsilcileri inceleme gezisi yapmak üzere ne zaman adaya gitseler, dostça bir yaklaşım içinde armağanlar taşırlar. Ancak sorun, bu eşyaların karaya nasıl çıkarılacağıydı.

Yönümüzü değiştirerek, kumsala koşut olarak kuzeye doğru yol aldık. Kumsaldaki zenciler bizi izlediler. Biz tekneyi hızlandırdık ve zencilerle aramızda yeteri kadar uzaklık bıraktıktan sonra, yanımızdaki motorlardan birini birçok armağan ve bir domuzla yükledik. Görevli polisler karaya çıktılar ve armağanları bıraktılar.

Motor tekneye döndüğü sırada zenciler göründüler. Domuzu hemen öldürdüler ve kuma gömdüler. Meyvaları ve kovaları aldılar, kırmızı kumaşa el sürmediler.

Ertesi gün araç-gereç ve meyvaların yanısıra bağlanmış bir domuz ve oyuncak bebek bıraktılar. Domuz yine öldürüldü ve gö-

müldü, oyuncak bebeği parçaladılar, onu da kuma gömdükten sonra adamımızı yaralayan oku attılar.

Teknemiz Hindistan ve Burma arasında Bengaldeş körfezinde aşağı yukarı 250 adalıklı Andaman-Takimadalarından Kuzey-Sentinel önünde bulunuyordu. Bilim adamlarının sanılarına göre, “Asya’nın Pigma’leri” olarak adlandırılan bu küçük zencilerin ataları binlerce yıl önce Güneydoğu Asya ve Okyanuslarda yaşamışlardır, sonra kendilerinden güçlü olan Moğol halkı tarafından sürülmüşlerdir. Malezya’da bu zencilerden Semanglar, Filipinler’de Aeta’lar ayakta kalmışlardır, buna karşın iki grup da başka ırklarla karışarak melezleşmişlerdir.

Safkan zencilerin “Taş Devri insanları” gibi yaşayan en son örneği Andaman-Adalarının üçünde görülmektedir. Dördüncü bir grup da Burmalı ve Hintli kanla karışmıştır, yani melezleşmiştir.

Andaman zencilerinin kaderi, uygarlıkla ilişkiye giren ilkel topluluklara ne olacağını göstermektedir. Karada yerleşenlerin sayısı geçen yıllar boyunca bugüne değin 115 000’e ulaşırken zencilerin sayısı 600’e kadar düştü.

Durumları en acı olan Büyük Andamanlar (Strait Adasında) bir yüzyılı aşkın süre önce 4000 kadarlarken, bugün sayıları 23’e düşmüştür.

Sakin ve düzgün görünüşlü Andamanlar’dan olan Onge’ler Küçük Andaman’da 112 kişi dolaylarında kaldılar, sayıları her on yılda yüzde ondört dolayında bir oranla azalmaktadır.

Cesur ve keskin akıllı Jarawas’lardan Büyük-Andaman’da orta ve güney bölgelerde yaşayanların sayısı halen 300 dolayındadır. Ayrıca aşağı yukarı 50 kilometrekarelik büyük Kuzey-Sentinel adasında yaşayan dikkatli ve ürkek Sentinel’liler bizi olduğu gibi diğer yabancıları da ok ve yaylarla karşılamaktadırlar. Ülkerlerinin çevresindeki deniz savunmalarına yardımcı olmaktadırlar.

Marco Polo bu insanları “son derece insanlık dışı ve vahşi bir ırk” olarak nitelenmesine karşın onları hiç görmemişti. Oysa bu nitelenmenin üzerinde bir sürü vahşi öykü yazıldı. Conan Doyle “Dörtlerin İşareti” adlı romanında bu zencileri kötü bir biçimde gözler önüne seriyor: “Küçük bir adam... koca çirkin kafalı... Holmes silahını çekmişti... bu vahşi, iğrenç yaratığın görüntüsü.”

Gerçekte zenciler böyle değildir. Eğer düşmanlık gösterdilerse bu onların acıklı öyküsünün bir sonucudur. Onlar köle taccirlerinin, Malezya'lı ve Çin'li korsanların aynı zamanda Avrupa'lı kazazedelerin ve diğer kaçakların suçsuz kurbanlarıydılar. Her zaman onların silahlarına karşı güçsüz kalmışlardı.

1789 yılında İngiliz deniz subayı Archibald Blair daha önce bir koloni haline getirdiği özgür Hindistan'da İngiliz Güney Asya-topluluğu için bir dayanışma merkezi kurdu. Güney Andaman'da Jarawas'lara rastladı ve onlar tarafından dostça karşılandı. İngilizler yedi yıl daha orada kaldılar. 1858 yılında, 1857 yılında yapılan Hindistan isyanının tutuklularına bir cezaevi oluşturmak için geri döndüler. Bu kez Büyük-Andaman'lularla karşılaştılar, bu buluşma pek dostça geçmedi. Andaman'lular çatışmayı kaybettiler. İngilizlerin kendi ırklarına karşı çıkışlarından dolayı öfkelenen Jarawalar da düşmanca bir tutum içine girdiler. İngilizler onlara karşı yinelenen cezalar uyguladılar, bu baskıya dayanamayan Jarawas'lılar en sonunda Kuzey kıyılarındaki verimsiz topraklara kaçtılar.

Ancak zencilerin sayısını azaltan çatışmalar yerine ülkeyi ele geçirenlerin beraberlerinde getirdikleri hastalıklar oldu. Beraberlerinde frengi, sıtma, grip, konjonktivit hastalıklarını getirdiler. 1876 dan 1877 ye kadar kızamık salgını Büyük Andaman'da zenci halkının yarısıyla üçte ikisini kasıp kavurdu.

1947 den sonra Hindistan özgürlüğünü tekrar istediğinde düzenli olarak adaya armağanlar taşındı. Böylece yerleşmiş olanların ve onlardan soyutlanmış olarak yaşayan Jarawas'luların dost olması amaçlanıyordu. Bu girişimlerin birkaçına ben de katıldım.

Kadamtala'da kumsala armağanları bıraktığımız ve belli bir uzaklıkla kıydan açıldığımız Foul Bay'a kadar kürek çektik. Armağanlara ne yapacaklarını görebilmek için aşırı sıcaklar altında küçücük sandalda uykusuz günler ve geceler geçirdik. Jarawas'lular sonunda armağanlardan birkaçını aldılar ancak beklenen dostça ilişkiler yine de gerçekleşmedi. Bu olay Flat adasının karşı kıyısında olmuştu. Daha sonra armağan götüren bir grupla Jarawas'lular arasında dostluk kuruldu.

Bir tekneyle bu buluşma yerine gittik. Tekneden bütün adayı yeşil bir duvar biçiminde kaplayan büyük ormanın sınırında yu-

varlak bir saz kulübe gördüm. Az sonra, yüksek ağaçların altında ufacık gözüken bir Jarawa'lı görüldü. Diğerleri de onu izlediler. Kısa zamanda neşeli bir ortam oluştu. Jarawas'lılar gülerek çevremizde dans ediyorlardı. Daha sonra teknemize bizi ziyarete geldiler.

Hemen hemen 1.60 metre boyunda, adaleli, çukolata renginde tenleri sırlıslıkla güverteye tırmanan bu zencilerden birincisi: "Alay-oday,-olay-otalay-lady-alay-laylay" diyerek bir şarkı söylüyordu, bu şarkı bana insanların en eski şarkılarını duyuyormuşum gibi bir duygu verdi.

Kadın ve çocukların da bulunduğu 30 kişilik bir Jarawa grubu güverteye geldi. Durmadan "Alay" şarkısını söylüyorlardı. Herkes gülüyordu aynı zamanda heyecanla doluydular. O güne değin bu kadar mutlu insanlar görmemiştim. Testere, şemsiye, hindistan cevizi, boncuk, kırmızı kumaş gibi birçok armağan dağıtıldı. Erkekler beğendikleri şeyleri ağaç kabuğundan yapılmış olan kemerleri arkasına sokuşturuyorlardı. Testere, balta ve demirden eşyalar ok ucu sivriltilmede işlerine yaradığı için çok beğeni görüyordu.

Ancak bu arada teknenin nikelaajlarını koparmaya başladılar. İşte o zaman neşe sona erdi. Polislerden biri, bir Jarawa'nın aldığı kaşığı geri almaya uğraşıyordu. Jarawa kızgın bir biçimde değerli kaşığını da alarak suya atladı ve karaya yüzdü. Teknede sağlanan uyum kaybolmuştu. Kaşla göz arasında diğer Jarawalar da tekneyi terkederek kıyıya döndüler, biz de oradan ayrıldık.

Zenciler bu olayı çabuk unuttular. Daha sonra yapılan ziyaretlerden birinde böyle durumlara alışık olmayan polislerden biri sabrını kaybetti.

Jarawalar güvertedeki nikelaajlarla meraklı bir biçimde ilgilenmeye başlayınca polisler onları suya atlamaya zorladı, onlarsa kalmak istemiş ve güvertenin trabzanlarına sıkı sıkıya tutunmuşlardı.

Bu durum kafamda bir soru uyandırdı. Polisler ileride Jarawalara iyi davranacak hale gelebilecekler miydi?

Buna tam anlamıyla inanmak oldukça güç. Tampon bölge olarak bırakılan Jarawa ve Yerleşenlerin bölgesi arasında noktaları olan orman polisi sonradan yerleşenlerin koca ormanın kıyısındaki yaşamını kolaylaştırmak için onlarla sıkı ilişki içindedir.

Polis Jarawaların bölgesinde avlanan, balık tutan ve ağaçları kesen yeni yerleşenlere hiç karışmadığı gibi bu hak çiğneme olaylarına katılmaktadır. Bu doğal olarak Jarawaları kızdırmakta ve yerleşenlere saldırmalarına neden olmaktadır. Büyük Ada Yolunun yapılması sırasında da anlaşmazlıklar oluyordu, çünkü adanın kuzeyini güneyine bağlayan bu yol Jarawaların bölgesinden geçiyordu.

Herşeye karşın bizim armağanlarımızı kabul eden Jarawaların bir bölümü için düşmanlık yüzyıl geride kalmıştı. Onlar için zor bir dönem başlıyor, “uygarlığa” alışma dönemi... Acaba bunun için nasıl bir bedel ödeyecekler?

“Uygarlığın” zencilere nasıl etki ettiğini görmek için, Onge’lerin yaşadığı güneydeki Küçük-Andaman adasına gittim. 1886 yılında bir İngiliz hükümet memuru yıllar süren savaş anlaşmaları sonunda Onge’leri armağanlarla dost yapmayı başardı.

1967 yılına değin bu zenciler kendi hallerinde bırakıldılar. 700 kilometrekarelik adalarında rahatsız edilmeden avlanıyor, balık tutabiliyor meyva ve kök toplayabiliyorlardı. Ancak daha sonra Onge’lerin yakınında Hut Bay’da gittikçe büyüyen bir yerleşim merkezi kuruldu. Bir yol yapıldı. Grayderler ormanın içinde yerleşim merkezinin evlerine yer açmak için dört dönüyorlardı. Yol işçilerinin çalıştığı yerde yanan ağaçların dumanı gökyüzüne çıkıyordu. Yol, tehlikeli bir ok gibi Onge’lerin en önemli yerleşim merkezlerine, Dugong-körfezine doğru uzanıyordu. Bütün bu kargaşa ve hareket yüzünden, hepsi göçebe olan zencilerin dolaşım alanları son derece kısıtlandı.

Bir Onge-kampını Hintli bir sosyal yardım memuru ile ziyaret ettiğimizde Raju adlı bir genç kılavuzumuz oldu.

Kumsal boyunda bir saatlik bir yürüyüşten sonra çungeli aştık. Raju duyulabilir biçimde “Kuuu” diye bağırdı, ormandan da “Kuuu” diye yanıtı geldi. Bu seslenme birçok kez yinelendi, kumrunun çıkardığı seslere benzeyen bu bağırışma sonunda bir daire biçiminde yapılmış bambular ve yapraklarla düzenlenmiş sekiz tane sundurmanın bulunduğu açıklığı gördük.

Onge’leri görmek benim için bir şok oldu. Jarawaların mutlu yüzlerini, kahkahalarını ve neşelerini anımsadım, oysa Onge’lerin yüzünden yansıyan kederden başka birşey değildi.

Sabahın erken saatleriydi. Kamp sakinleri kök, meyva ve kaplumbağa yumurtası toplamak için ormana ve kumsala gitmek üzere hazırlanıyorlardı. Bir adam yapraklarla süpürülmüş yerde oturuyor ve 30 santimetre uzunluğundaki bıçağını onların dilinde “Dah”ını bileliyordu. İki kadın mayalanmamış buğday unundan yapılmış ekmeklerini-“Chapatis”- pişiriyorlardı. Bir evli çift saçığının altında bambu yatağa oturmuşlardı, kadın bir traş bıçağıyla adamın alnını ve şakaklarını traş ediyordu. Yatağın kenarında renkli bir fötr şapka asılıydı. İkisinin de cep fenerleri, emaye bardak ve tabakları, çay poşetleri, sigaraları, uçak şirketlerinin çanta ve şemsiyeleri gibi altı saatlik yolda, Hut Bay’da bal, reçine ve hindistan cevizi karşılığında değiştikleri eşyaları vardı.

Borugegi ve Kakalai adında iki genç adam yaban domuzu avına giderken ben de onlara katıldım. Yanımızda bir sürü köpek de vardı. Orman dev ağaçlar, sarmaşıklarla kaplıydı.

Köpekler birdenbire vahşice bağırmaya başladılar. Bir yaban domuzunu kaldırmışlardı ve takip başladı. Ben geride kaldım, çünkü genç Onge’lerin orman içindeki ilerleme yeteneği bende yoktu. Onlara yetiştiğimde Borugegis ve Kakalais’in elindeki kargı kanlanmıştı. Ayaklarının dibinde küçük bir domuz yatıyordu.

Eskiden domuz avı bu kadar kolay değildi. Bu yüzyılın başında o zamana değin adada bilinmeyen köpekler getirilince av kolaylaştı. Bu zamandan beri zencilerin çöplüğünde domuz kemiklerinin sayısı arttıkça arttı. Ormanın zenginlikleriyle ilgili olan yeni yerleşenlerin yüzünden de yaban domuzu sayısı giderek azaldı.

Onge’lerin temel gıdalarından birisi de yabani baldır. Şubat-ta başlayan ve Nisan’a değin süren toplama döneminde Borugegi ve iki Onge’liyle ormana gittim. Borugegi birdenbire durup ağaçların tepesini gösterdi. Orada, en aşağı onyediyedi metre yükseklikte bir arı kovanı görmüştü.

Borugegi bir “Tanjoghe” -ağacından birkaç yaprak kopardı, çiğnedi ve bitki özü ve tükürük karışımını kollarına ve vücuduna sürdü. Arılar Tanjoghe’nin buharından kaçıyorlardı.

Bir yandan yaprak çiğneyen Borugegi cesurca sarmaşıkları tırmanıyordu. Tahta kovası sırtında sağa sola sallanıyordu. Borugegi arı kovanına ulaşınca kovanın içine üfledi. Ağzından beyaz bir buhar dumanı çıkıyordu hemen arılar dışarıya üşüştüler. Boru-

gegi kovanı kopardı., kovaya koydu ve hiç bir arı tarafından sokulmadan aşağıya indi.

Üç Onge'li yere oturdular ve bal akan, altın renkli peteği üç eşit parçaya böldüler. Büyük bir bölümü olmasa da, balın büyük bir miktarı Hut Bay'a götürüldü ve yiyecek maddesi, eşya, un, kuşak karşılığında değiştirildi.

Onge'lerin ormandan ayrılarak Hut Bay'a gidişleri çok etkili. Ormanda evlerinde olduklarından serbest ve kendilerinden eminler. Buna karşın yerleşim merkezlerinde oraya uymayan gömlek ve şortlarla dolaştıkları için güvensiz, kaybolmuş ve uyumsuz görünüyorlar.

Örneğin, ilkokul eğitimi görmüş tek genç Ramu. Pazar yerlerinde dolaşiyor, gerek yerleşenler gerekse kendi halkı tarafından toplum dışına itilmiş, kimsenin hakkında birşey öğrenmek istemediği bir genç. Ramu Onge kampında sinema olmamasından yakınıyor.

Dugong-körfezindeki kampı bir antropolog arkadaşım ile terkettilik. Bir nehre yaklaştığımızda bir kadının iniltisini duyduk. Adımlarımızı hızlandırdık ve bir doğuma tanık olduk. Doğum Ongelerde ender bir olay, çünkü kadınları düşük bir doğum oranına sahip.

Onatebeygay'ın kocası yanında oturuyor ve eliyle omuzlarını tutuyordu. Doğum yapanın annesi bir çubuk tütürüyordu, bu çubuk bir yengecin kısıkaçlarından yapılmıştı. Yaşlı kadın ebe görevini üstlenmişti. Yaprakları ateşte ısıtıyor ve kızının gövdesinin alt kısmına yerleştiriyordu. Kocası Ebay yapraklarıyla eliyle hafif bir biçimde karısının gövdesine bastırıyordu. Onatebeygay'ın göğüslerinin üzerinden bir ip geçiyordu bu ip sırtında sıkı sıkı düğümlenmişti. İpin ne için kullanıldığını bilmiyorduk, ancak Onge'ler çok az Hintçe bildikleri için bunu sormadık.

Hamile kadın inliyor, dişlerini gıcırdatıyor, kafasını öne fırlatıyor sonra da yoğun bir biçimde kocasının kollarına düşüyordu. Sonunda bir saat süren sancıların ardından, bacaklarını çekti, bebek yaprakların arasından çıktı ve anneanesi tarafından kucağa alındı.

Onatebeygay derin bir iç çaktı ve bebeğe gülümsiyerek baktı, bu bir kız çocuğuydu. Doğum sırasında kamp sakinleri sessizce işlerine döndüler ve Onatebeygay'la hiç ilgilenmediler. Bebeğin dünyaya geldiği anda bile ilgilenip oraya gelmediler.

Daha sonra bebeğin kısa sürede ölmüş olduğunu öğrendim. Onge'lerde yüksek sayıda çocuk ölümü var. Ormanda tıbbi yardım hiç yok, yalnızca akıllıca söylenmiş sözler var. Bunun yanında solucan, şerit gibi bağırsak hastalıkları ve cilt hastalıkları çok yaygın durumda.

Bir kez bir sağlık memurunun, Hint-Onge diline çevrilerek altı Onge'liye bir konuşma yaptığına tanık oldum. "Vücudunuz aynı araba gibidir", "Vücudunuzun iç kısmıyla yalnız bir doktor ilgilenebilir, dış kısmıyla siz de ilgilenebilirsiniz, nasıl bir arabanın dışını yıkıyorsak, siz de öyle ilgilenirsiniz". Sonra ekliyordu: "Bir taşıt karanlıkta gidebilir, çünkü iki tane farı vardır, bunlarla yolu görebilirsiniz. Sizin vücudunuzda aynı biçimde iki göze sahiptir, böylece dünyayı aydınlık görebilirsiniz. Sonra kulaklarınız, bunlarla birçok sesi duyabilirsiniz, bunun için kulaklarınız temiz olmalıdır."

Daha sonra bir Onge'liye birşey anlayıp anlamadığını sorunca şöyle yanıt verdi: "Enjeksiyon iğnesinden ve kulak temizliğinden bahsetti."

Ongelerin kaderinden daha acıklı olanı geri kalan 23 Büyük-Andamanlıların kaderi. Hepsizenci, Burmalı ve Hintli karışımı. Strait-adasında Büyük-Andamanlardan geriye kalanlara uğradığımda on yıldan beri yalnızca iki çocuğun doğmuş olduğunu öğrendim. Yirmi yaş dolaylarında üç genç, bu iki kızın kendilerine eş olabilecek -on ve onüç- yaşlara gelmelerini bekliyorlardı.

Bu üç genç adamlardan biri bu arada büyük bir olasılıkla sarılıktan öldü.