

**FEDERAL ALMANYA'DAKİ TÜRK İŞÇİ
ÇOCUKLARININ EĞİTİMİ İÇİN BİR
«MODEL» DENEMESİ**

Prof. Dr. İnal Cem AŞKUN
TÖEF Dekanı

Eskişehir İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisine bağlı Kültürel Çalışmalar ve Çevre Eğitimi Enstitüsünde (AKÇE), 1977 yılında; Federal Almanya'daki Türk işçi çocuklarının eğitimini bir «modele» kavuşturma yönünde başlattığımız çalışmalardan olmak üzere bir «deneme modeli» girişimine geçmenin bu aşamada yararlı olacağı kanısına varmış bulunmaktayız.

Böyle bir deneme modelini elde etmede; 1977 yılından beri aşağıda altı ana bölümde toplanan elli soruya yanıt bulma çabasını gösterdik, şöyleki:

I. AMAÇ

- 1- Federal Almanya'da Türk çocuklarının eğitimine ilişkin olarak, Millî Eğitim Bakanlığının saptadığı amaçlar nedir?
- 2- Türk çocuklarının eğitiminde F. Almanya yetkililerinin saptadığı amaçlar nedir?

- 3- F. Almanya'daki Türk ailelerinin çocuklarının eğitiminden bekledikleri nedir?
- 4- Gerçekte bu eğitimin amaçları ne olmalı? Türk ve Alman yetkilileri ile Türk ailelerinin amaçları saptamadaki yanlışları, noksanları nelerdir?
- 5- Çocukların kendileri F. Almanya'daki eğitimlerinden ne bekliyorlar? Beklentilerini tamamen ailelerinin etkisinde kalarak mı saptıyorlar? Yoksa ailelerinden farklı mı düşünüyorlar?
- 6- Çocukların eğitim amaçları ailelerinden farklı ise şimdilik bir çatışmaya girmemek için bunu gizli mi tutuyorlar, yoksa açıktan çatışma içine giriyorlar mı?
- 7- Aynı sınıftan olan Alman ve Türk ailelerin çocuklarının eğitim amaçları arasındaki farklar nelerdir?
- 8- Aynı sınıftan Türk ve Alman çocukların eğitimden bekledikleri arasındaki farklar nedir?
- 9- F. Almanya'daki Türk işçi aileleri dışında başlıca büyük yabancı işçi ailelerinin (özellikle Yugoslav, İspanyol, Yunan, İtalyan, Portekiz) çocuklarının eğitiminde gördükleri amaçlar nedir?
- 10- F. Alman yetkili makamları tüm yabancı işçi aileleri çocuklarının eğitiminde aynı amaçları mı saptamış bulunmaktadır? Yoksa bazı gruplar için farklı amaçlar belirlenmiş midir? Belirlemişse, hangi gruplar için ne gibi farklı amaçlar belirlenmiştir?

II. POLİTİKA VE YÖNTEMLER

- 11- Millî Eğitim Bakanlığının Almanya'daki Türk çocuklarının eğitiminde öngördüğü amaçlara ulaşma konusunda uyguladığı ve Alman yetkililerinden uygulamasını istediği politikalar ile yöntemler nelerdir?
- 12- F. Alman yetkili makamlarının Türk çocuklarının eğitimi için öngördüğü amaçlara ulaşma konusunda uyguladığı ve Millî Eğitim Bakanlığının da uymasını öngördüğü politikalar ile yöntemler nelerdir?

- 13- Türk ailelerin, çocuklarının eğitiminde öngördüğü amaçlara ulaşmada F. Alman yetkili makamları ile Milli Eğitim Bakanlığından uygulanmasını istedikleri politikalar ve yöntemler nelerdir?
- 14- Türk çocuklarının eğitiminde uygulanan politikalar ve yöntemler konusunda Milli Eğitim Bakanlığı, Alman Yetkili Makamları ve Türk Ailelerin karşılıklı anlaşmazlıkları ile engelleri nelerdir? Çözüksüz kalan ne gibi sorunlar çıkmaktadır?
- 15- Türk çocuklarının eğitimi konusunda gerek F. Alman Yetkili makamlarının gerek Milli Eğitim Bakanlığının izlemesi gereken politikalar ve yöntemler ne olmalıdır?

III. EĞİTİMİN KURUMSAL İŞLEYİŞİ

- 16- Türk öğrencileri sınıf içi çalışmalarında, göze çarpan en belirgin zayıflıkları nelerdir? Bunlar nasıl giderilebilir?
- 17- Türk öğrencilerin F. Alman eğitim sistemine uyarlanmalarındaki temel sorunları nedir? Çözümü nasıl olur?
- 18- Türk öğrencilerin ve ailelerin okul yönetimleriyle ilişkilerinde ne gibi sorunları olmaktadır? Bunlar ayrı ayrı nasıl çözülebilir?
- 19- Türk öğrencilerin ve ailelerin Alman ve Türk öğretmenlerle ilişkilerinde ayrı ayrı ne gibi sorunları olmaktadır? Çözümleri ne olabilir?
- 20- Türk öğrencilerin eğitim araç ve gereçleriyle ilişkilerinde ne gibi sorunları vardır? Nasıl çözülebilir?
- 21- Türk öğrencilerin, Alman öğrenciler ve diğer yabancı gruplardan gelen öğrencilerle ilişkilerinde hangi sorunlar çıkmaktadır? Çözümleri için neler yapılabilir?
- 22- Öğrencilerin genel olarak Almanya'daki toplumsal çevreye uyarlanmalarında ne gibi belirgin sorunlar çıkmaktadır? Bu sorunlarının çözümüne ne derecede ve nasıl yardımcı olunabilir?
- 23- Öğrenci ailelerinin, çocukların eğitimini destek'emedeki başlıca engelleri nelerdir? Bu engelleri aşmalarında kendilerine ne derecede ve nasıl yardımcı olunabilir?

- 24- F. Alman yetkili makamlarının Türk öğrencilerin eğitimine destek olma çabaları ne yönde yoğunlaşmaktadır? Engel çıkarıcı durumlar olmakta mıdır? Bunların kaldırılmasında hangi çabaların, kimler tarafından gösterilmesi gerekmektedir?
- 25- Millî Eğitim Bakanlığının F. Almanya'daki Türk çocuklarının eğitimini destekleme çabalarının niteliği ve yoğunluk noktaları nedir? Bakanlığın desteğindeki eksik yönler ve varsa çıkardığı engeller neler olmaktadır?

IV. ÖĞRENCİLERİN EĞİTİM BAŞARISI

- 26- Türk öğrencilerin en başarılı olduğu okullar, sınıflar ve dersler nelerdir?
- 27- Türk öğrencilerin en başarısız olduğu okullar, sınıflar ve dersler nelerdir?
- 28- Öğrencilerin başarısızlığında hangi temel etkenler rol oynamaktadır? Özellikle dil sorunu ve çözümünün niteliği, yolları nedir?
- 29- Başarısızlığın okulların yapısı ile ilgili sorunları ve çözümleri nedir?
- 30- Başarısızlığın eğitim sistem ve yöntemleriyle ilgili sorunları ile çözümleri nedir?
- 31- Başarısızlığın öğretmenlerin tutumlarıyla ilgili sorunları ve çözümleri nedir?
- 32- Başarısızlığın aileleri tutumlarıyla ilgili sorunları ve çözümleri nedir?
- 33- Başarısızlığın okul içi, okul dışı genel toplumsal çevreye uyarlanmaya ilişkin sorunları ve çözümleri nedir?
- 34- Başarısızlığın gerek okul içi, gerek okul dışı F. Alman yetkililerinin tutumlarına ilişkin sorunları ve çözümleri nedir?
- 35- Başarısızlığın, gerek F. Almanya'daki, gerek Türkiye'deki Türk yetkililerinin tutumlarına ilişkin sorunları ve çözümleri nedir?

V. F. ALMANYA'DA TÜRK KÜLTÜRÜNÜN EĞİTİMİ

- 36- F. Almanya'daki Türk çocuklarının Türk Kültürüne ilişkin eğitsel amaçları F. Alman yetkili makamları ile Millî Eğitim Bakanlığı tarafından hangi noktalarda ortak, hangi noktalarda farklı yönler göstermektedir?
- 37- Türk Kültürünün eğitim sistem ve yöntemlerinin etkinlik düzeyi nedir? Bu konularda hangi bakımlardan yeterli, hangi bakımlardan yetersiz kalmaktadır? Yetersizliğin çözüm yolları neler olabilir? Öteki yabancı gruplarla karşılaştırıldığında başarı düzeyi nedir?
- 38- Belli bir yaşa kadar Türkiye'de kalmış öğrencilerin, Alman Kültürüne uyarlanırken, ana kültürlerine bağlı davranışlarından hangilerini korumaları gerekmektedir? Bunun eğitiminde hangi yollar izlenebilir?
- 39- F. Almanya'da doğmuş veya çok küçük yaşta F. Almanya'ya gelmiş Türk çocuklarının, Türk Kültürü eğitiminde ne gibi yollar izlenebilir? Bu konuda aileleri ile Millî Eğitim Bakanlığı ve genel olarak Türk örgütlerinden ne gibi destekler istenebilir?
- 40- Okullarda Türk Kültürünün eğitim ve öğretiminde, hangi dersler ile eğitim ve öğretim yöntemleri izlenmektedir? Öğrencilerin bu öğretim ve eğitimden etkilenme düzeyleri nedir? Yeterli ve yetersiz yanları ile yetersizliğin giderilme çareleri nedir?
- 41- Türk Kültürünün eğitim ve öğretimde F. Alman yetkili makamları ile Alman Radyo, Televizyon ve basın organlarının çabalarının niteliği, etkinlik düzeyi nedir? Bu çabalarda saptırıcı, zararlı etkiler de görülmekte midir? Görülüyorsa niteliği nedir, nasıl önlenebilir?
- 42- Türk Kültürünün öğretim ve eğitiminde Millî Eğitim Bakanlığı, diğer Türk makam ve örgütleri ile TRT'nin, Türk Basınının çabalarının niteliği, yoğunluk noktaları nedir? Bunlar nasıl önlenir?
- 43- Türk Kültürünün eğitim ve öğretiminde görev almış F. Almanya'daki Türk öğretmenlerin yeterli ve yetersiz ka

dıkları yönler nelerdir? Yetersizlikleri yaratan nedenler ve bunları ortadan kaldırma yolları nedir?

- 44- Türk Kültürünün eğitim ve öğretiminde kullanılan araçların niteliği nedir? Bu araçlar öğrencileri ne derecede etkilemekte, hangi bakımlardan yetersiz kalmaktadır? Yetersizlikler nasıl giderilebilir?
- 45- Türk çocuklarının Türk Kültürü eğitimlerini desteklemede Türk ailelerinin temel gereksinimleri nedir? Bunlar ne dereceye kadar hangi kaynaklardan nasıl giderilmektedir? Geliştirme yolları nedir?

VI. GENEL DEĞERLEME

- 46- F. Almanya'daki Türk çocuklarının eğitim ve öğretimine ilişkin kısa dönemde, acele olarak çözülmesi gereken sorunlar nelerdir? Nasıl çözülmelidir?
- 47- Türk çocuklarının eğitim ve öğretiminde uzun dönemde (en azından 5 yılda) ele alınması gereken temel sorunlar nelerdir? Nasıl çözüm yolları izlenmelidir?
- 48- Türk çocuklarının eğitim ve öğretiminde F. Alman yetkili makamlarının en başarılı tutumları nedir ve hangi konularda görülmektedir? Bu arada yarattıkları ve çözümlüne ilgi duymadıkları sorunlar nelerdir? Bu konuda onlarla bir ilişki içine, kimler tarafından girmek gerekir?
- 49- Türk çocuklarının eğitim ve öğretiminde Millî Eğitim Bakanlığı ile, ilgili Türk makam ve örgütlerinin en başarılı tutumları, sonuç verici çalışmaları neler olmuştur? Sorun çıkarıcı, ilgisiz kaldıkları yönler neler olmaktadır. Bunları gidermede ne yapılmalıdır?
- 50- Türk çocuklarının gelecekte Türkiye'ye dönmeleri temel alınarak, eğitim ve öğretimlerinin yapılması yerine bu konuda onları özgür bir tutum içinde bırakıp, isterlerse F. Alman toplumunda da kalıp, yaşayışlarını Türk Kültürüne dayalı temel davranış özelliklerini kaybetmeden sürdürmeleri daha yerinde bir tutum olarak görülemez mi? Eğer görülürse bu konuda gerek F. Alman yetkili ma-

kamları gerek Türk örgütleri ve aileleri kesiminde hangi engelleri aşmak gerekir?

Bu sorulara, iki yıldır, gerek Federal Almanya'da gerek Türkiye'de yanıt olmak üzere topladığımız bilgiler ışığında, şu bölümlerden oluşan bir **taslak** ya da «**deneme modelini**», en azından söz konusu alandaki tartışmalara açıklık getireceği kamısıyla ortaya koymayı öngördük:

M o d e l i n B ö l ü m l e r i

I- MODELİN VARSAYIMLARI VE TEMEL ALDIĞI GERÇEKLER

II- MODELİN AMAÇLARI

III- AMAÇLARA ULAŞMA YÖNTEMLERİ

IV- YÖNTEMLERE BAĞLI ARAÇLAR VE YARARLANMA YOLLARI

V- SONUÇ

I- MODELİN VARSAYIMLARI VE TEMEL ALDIĞI GERÇEKLER

A- İşçiler ve Aileleri Açısından

- 1- Almanya'da toplum düzeni başta ekonomisi olmak üzere, bağlı bütün kurumlarıyla, orada yetişmiş, Almanya'ya uyum gösteren, Alman işçisinin her bakımdan alt düzeyinde kalan, ekonominin istediği gibi kullanabileceği bir işgücü varlığını (ucuz emek) yaratmak şeklinde gizli bir amacı tüm etkinliğiyle sürdürmektedir. Bu amaç, dönen işçilerle, Alman teknolojisini Türkiye'ye sokup, yerleştirme ve kendine bağlı bir ülke ekonomisi yaratma boyutlarını da taşımaktadır.
- 2- Fabrikalarda Türkler meslek eğitimi anlaşması olan işlerde çalıştırılmayıp, sadece kaba işlerde, eğitimsiz çalıştırılmaktadır. Bu öncelik Almanlara ve sonra da Ortak Pazar üyesi ülkelerin işçilerine tanınmaktadır.

- 3- İşçi ailesinin kültür kapasitesi kısıtlıdır. Ailenin dili de zayıftır. Çocuk anababayı bir arada görememektedir. Çoğu kez anne işden gelmekte, baba gitmektedir. Çocuklar sokakta kalmaktadır. Böyle bir aile yaşamı içinde çocuğun Türkçeyi ailesinden öğrenerek, geliştirme olanağı da kısıtlanmaktadır.
- 4- Getoların çok geri toplumsal koşullarında yaşayan işçiler ile ailelerinin bu durumu, onları çocuklarına karşı ilgisiz bir tavır içine itmektedir. Ekonomik sorunlar, her zaman ön planda yer almaktadır. Öyle ki sırf çocuk zammından Almanya'da yararlanmak için yüzlerce işçi ailelerini Türkiye'den getirtmiş bulunmaktadır.
- 5- İşçilerden dinî boşluk içinde bulunanlar aile ve çocuklarını ihmal ederek, kendilerini içkiye, kumara vermekte, bu yolda kazançlarından çok harcamaktadırlar.
- 6- İşçilerin içinde kaldıkları çeşitli zararlı akımlar arasında Hristiyanlık propagandası ayrı bir önem taşımaktadır. Kitap, broşür, gazete, takvim, konferans ve sohbetler yoluyla işçilere yoğun Hristiyanlık ve Yehova Şahitliği propagandası yapılmaktadır.
- 7- İşçiler, dinî ihtiyaçlarının devlet eliyle karşılanmamasından doğan boşluğu, kurdukları derneklerin hizmetleriyle doldurmaya çalışmaktadırlar. Bu derneklerde görev alanların bir kısmı da başta «Süleymancılık» gelmek üzere, bazı gruplara girmiş kişilerdir. Bunlar kendi gruplarının inançları ve çıkarları doğrultusunda yoğun çabalar göstermektedirler. Bu da işçiler ile aileleri açısından bozucu, sapıtıcı etkilere yol açmaktadır.

B- Çocuklar Açısından

- 8- Alman yasalarına göre, çocukların 9 yıllık eğitimi zorunludur, böyle olduğu halde, evdeki küçüklere bakmaları veya Alman toplumunun değer yargılarını edinmemeleri için bazı aileler çocuklarını Almanya'da eğitmeme yoluna gitmektedirler. Kimi aileler, içinde yaşadıkları toplumda çocukların daha iyi olanaklarla yetişeceği, en azından yabancı dil öğrenebileceği bilincindedir. Bunun için, çocuklarının kendi ulusal kültür çerçevesinde, Türkiye'de geçerli bir meslek edinmesi amacı-

la, Almanya'da eğitim görmesini istemektedirler. Bazıları ise çocuklarının tüm kültür ve davranışlarıyla geleceğin bir Alman vatandaşı adayı olarak, eğitim görmesini amaçlamaktadırlar.

Birinci türdeki ailelerin amaçlarında ileri görüşlü olmadığı, çocukları için kısa zamanda aile bütçesini destekleyecek meslek eğitimini istedikleri; üçüncü türdekilerin yozlaşmış davranışlarıyla bunun tam karşısında yer aldığı öne sürülebilir. Burada belki en sağlıklı tutumun, ikinci türdeki ailelerde görüldüğü açığa çıkmaktadır.

- 9- Almanya'da 15 yaşına gelen çocuğun öğrenim zorunluluğu bitmekte, hangi sınıfta kalmışsa, oradan topluma atılmaktadır. Bu durumda, öğrenim yaşamı biten Türk çocuğu Almanca'yı anababasından daha iyi bilen, Alman toplumunda hiçbir «iddiası» olmayan, her ücrete çalışabilen, başka deyişle toplumsal sistemin ve ekonomisinin amaçladığı **ucuz işgücünün (emeğin)** yaratıcısı olmaktadır. Oysa ki, Türk işçisi de, bu sisteme vergi ödemekte, o da yasalardaki öğrenimin fırsat eşitliğinden çocuğun yararlandırmada Alman vatandaşının doğal haklarına sahip bulunmaktadır. Ancak sistem ne onun ödediği vergilerden, hakça bir bölümün çocuğunun eğitimine harcamakta; ne de kendi öğretmenlerinin hizmetlerinden yararlanmaktadır.
- 10- İşçi aileleri genellikle çocuklarının Türk ve Müslüman kalmasını, benliklerini Alman toplumunda yitirmemesini istemektedirler. Ailesinin Türk Kültürü ve İslâmîlik Kültürü önceliği, Alman toplumunun kendi doğal kültürü olmak üzere bu üçlü kültürün çapraz baskısı altında kalan çocuklar ezilmektedir.
- 11- Almanya'da çocuk doğup, 3 yaşına gelince anaokulunda (kindergarten) sıra gelmektedir. Ancak işçi aileleri, bu okullarda Hristiyanlık eğitimi de yapıldığı için çocuklarını buralara göndermek istememekte, böylece söz konusu olanağın ancak %20'si kullanılabilir. Ana okuluna giden çocuklar Almanca'yı kolayca öğrenmekte, Hazırlık Sınıfına girmeden doğrudan doğruya Alman sınıfına girebilmektedir. Ancak bu durumda da Türkçeyi kaybetmektedir. Ana okuluna gitmeyen çocuklar ise ne Almanca'yı ne de Türkçeyi yeterince öğren-

bilmektedir. Almanya'da Almancayı öğrenen, Türkçesi zayıf kalan çocuklar, Türkiye'deki okullara geldiklerinde Türkçelerini hızla geliştirebilmektedir.

12- Almanya'daki işçi çocuklarının sorunları aşağıdaki üç bölümde değişik boyutlar göstermektedir.

I- Almanya'da doğan işçi çocukları

II- Almanya'ya getirilen çeşitli yaş gruplarındaki çocuklar

III- Almanya'da çalışan işçinin Türkiye'de kalan çocukları işçi çocuklarının eğitim sorunlarına çözüm aranırken, geliştirilecek modellerin bu üç türe göre ayarlanması zorunluluğu çıkmaktadır.

13- Türk öğrencilerin genel olarak Almanya'daki toplumsal çevreye uyarlanmalarında ilk bakışta göze çarpan sorunlar; dış görünüş sorunu, başka deyişle giyim, kuşam ve davranış farklarının oluşturduğu sorunlar; dil sorunu; çocuğun alışmış olduğu yaşam biçimi ve değer yargılarından farklı olanlarla karşı karşıya gelmesi ki, Türkiye'nin genellikle kapalı çevrelerinden gelmiş bulunmaları, sorunu daha da ağırlaştırmaktadır.

14- Türk öğrencilerin sınıf içi çalışmalarında, göze çarpan en belirgin zayıflığı, Türkiye'deki akranları derecesinde Türkçeyi konuşamamalarıdır. Çünkü Türkçe konuşulan çevreden uzaktadırlar. Ayrıca Alman okulunda öğrencilerdir. Türk öğrenciler Alman eğitim araç ve gereçlerine Türkçe derslerde sahip değildir. Bu derslerde bütün yük öğretmene kalmaktadır. Öte yandan birçok işçi ailesi çocuğuna din eğitimi vermek için ayrıca onu düzensiz ve disiplinsiz açılmış Kur'an kurslarına da göndermektedir. Alman okulunun, Kur'an kursunun ve ailesinin sistemsiz eğitim baskısı altında kalan çocuk şaşırmakta, bozulmaktadır.

15- Aile, Almanya'da çocuğun öğretim ve eğitimine karşı, Türkiye'dekinin aksine büyük isteksizlik, cesaretsizlik ve güvensizlik duymakta, dil engeli bu duyguyu daha da güçlendirmektedir. Öte yandan Almanya'da iş saatleri erken başlamakta, okullarda öğleden sonra öğretim yapılmamaktadır. Bu nedenle çocuklar günün büyük kesiminde başıboş kalmaktadır.

- 16- Türkiye'de Türkçeyi yeter derecede öğrenmeden Almanya'ya gelen, Almancayı da gerektiği kadar öğrenmeden Alman sınıfına aktarılan öğrencilerde başarı derecesi yüksek olmamaktadır. Çocuk Alman sınıfına uyum göstermekte zorlukla karşılaşmaktadır.
- 17- Okullara girişte geto'da yetişenler, zekâ testlerini, haberleşme sorunu nedeniyle geçemeyip, zekâ geriliğine uğramış çocukların gittiği okullara haksız olarak gönderilmektedir.
- 18- Yabancı çevre ve kültür ailenin çözülmesine, dolayısıyla çocukların en önemli yaşam desteğinden yoksun kalmalarına, bu da kuşkusuz başarısızlığa yol açmaktadır. Öte yandan Almanya'da doğmuş Türk işçi çocukları doğal olarak Alman sınıfına alınmakta, ancak çocuk orada yalnız kalmaktadır. Öteki Alman çocuklar kendisini dışa itmekte, Türk öğrenci için bir toplumsal uyumsuzluk sorunu başgöstermektedir. Bu da kuşkusuz çocuğun başarısızlığına ve eğitimden kaçmasına yol açmaktadır. Bunlar çoğu kez, Almanya'da doğduğu için Türk sınıfına da gönderilememektedir. Böylece çocuk doğrudan doğruya başıboşluğa itilmiş olmaktadır.

C- Türkiye'de Devletin Almanya'daki Çalışma ve İlişkileri Açısından

- 19- Millî Eğitim Bakanlığının, Almanya'daki Türk çocuklarının eğitiminde duyduğu en önemli kaygının, onların Türk Kültüründen kopmamaları olduğu, tutumundan anlaşılmaktadır. Ancak örgütlenme ve destek açısından büyük yetersizlikleri vardır. Bakanlığın Almanya'daki çocukların eğitimini desteklemede ciddi bir amaçsızlık sorunu görülmektedir. Örneğin amaçsız bir öğretmen ve eğitim müşaviri gönderme politikası sürüp gitmektedir.
- 20- Almanya'da Türk Kültürünün eğitim ve öğretiminde görev almış öğretmenlerin temel yetersizliklerinin başında dil bilmemeleri gelmektedir. Almanya'daki sınıflar, Türkiye'dekine benzememektedir. Çünkü yabancı bir toplum yapısı içindedirler. Durum böyle olunca, değil Türkiye'de öğretmenlik bile yapmamış olanların sırasında Almanya'ya öğretmen gönderilmesi, Türkiye'de burası için özel olarak öğretmen yetiştirilmesi yollarına gitmek gerekmektedir. Çünkü Türkiye'deki eği-

tim, öğretim sistem ve yöntemleri Almanya'da geçerlik taşımamaktadır.

- 21- Türk çocuklarının eğitim ve öğretiminde Millî Eğitim Bakanlığının en başarılı tutumu, çocukların Aiman okullarında okumalarını isteyerek, Türkiye'ye döndüklerinde onlara eğitim denkliği sağlamasıdır. Başarısız ve sorun çıkarıcı tutumları arasında; meslek okullarına denklik tanımaması; yeteneğe göre öğretmen göndermeyip, politik seçeneklere öncelik verdiği bazı durumlar yaratması, Almanya'daki öğretmenler üzerinde yapıcı bir denetleme düzeni kurmayıp, onları yarımsız bırakması ile yeterince ders araç ve gereci göndermemesi belirtilebilir. Öte yandan gönderilen ders araç ve gereçleri de Almanya'da yaşayan çocuğun içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullara göre hazırlanmamıştır. Ayrıca yönetim ve örgüt zayıflıkları nedeniyle bunların dağıtımını bile yapılamamaktadır.
- 22- Türkiye'de bakanlıkların alt basamaklarına ve tüm fonksiyonlarına yaygın duruma gelen «siyasallaşma» hastalığı, Almanya'da Millî Eğitim Bakanlığının görev ve yönetimine de sıçramıştır. Hükümetler değiştikçe Almanya'ya gönderilen öğretmen, yönetici, uzman, ders araç ve gereçleri de değişmekte; hepsine gelen hükümetlerin siyasal dokusu ve eğilimlerine göre yeniden biçim verilmektedir ki, bu da Almanya'daki Türk çocuklarının eğitiminde tutarsızlık ve kararsızlıklarla, karışıklıklara yol açmaktadır.
- 23- Almanya'da kendisine büyük görev düştüğü halde örgüt ve yönetim açısından çok yetersiz kalan diğer bir devlet örgütü de Diyanet İşleri Başkanlığıdır. Almanya'daki Türk işçileri ve çocuklarını amaç alan yoğun Hristiyanlık propagandası, resmi niteliği olmayan ve yurt dışında yönetilen zararlı akımlarca desteklenen çok sayıdaki Kur'an kurslarına ve bu yolda kurulmuş derneklere rağmen, Diyanet İşleri Başkanlığının yurt dışı örgütü bulunmamakta, Almanya'da tespiti yapılan 337 cami ve mescid ile 126 Kur'an kursunda devletin gönderdiği tek Diyanet İşleri görevlisi bulunmamaktadır.
- 24- Başta Dış İşleri, Millî Eğitim ve Çalışma Bakanlıkları olmak üzere, Almanya'da örgütleri bulunan devlet kurumlarının bu ralarda görevli yönetici, uzman, danışman, memur, öğretmen,

vb. görevlileri, yurt dışındaki işçilerin, aileleri ve bu arada özellikle çocuklarının sorunlarına çözüm getirecek veya bulunan çözümleri uygulayabilecek kişisel ve örgütsel genel yetenek ile beceri düzeyinden çok uzakta kalmaktadırlar.

D- Almanlar Açısından

- 25- Federal Almanya'da yasalar yabancı işçi çocuklarının da Alman çocukları gibi öğrenme olanaklarından fırsat eşitliğine göre yararlanmasını öngörmektedir. İlk bakışta Almanlar, Türk işçi çocuklarını, kendi toplumlarına kaynaştırmaktan çok, toplumu rahatsız etmeyecekleri kadar bir eğitim görerek ona uyum sağlamalarını, aslında kendi öz toplumlarına dönüp, yaşayışlarını orada sürdürmelerini ister görmektedirler. Gerçekte toplumsal sistem açısından durum böyle değildir. Alman toplumunun ekonomisi, Türk işçi çocuklarını «ucuz emek» kaynağı yaratma yönünde ağırlığını koymaktadır. Örneğin Federal Alman yetkililerinden Türk çocuklarına Almanca dersleri için öğretmen istendiğinde, «öğretmenimiz yok» denilirken; öte yandan Almanya'da işsiz öğretmenlerin gösterilerine tanık olunmaktadır. Bu da Almanya'daki toplumsal düzenin, amaçlarını elde etmede, kendi hukuk yasalarını bile hiçe saydığını açıkça ortaya koymaktadır.
- 26- Almanlar, okullarındaki Türk çocukları, öğretmenleri, veliler ile ilişkileri doğrudan doğruya kendilerinin yürütmelerinde direnmekte, araya Türk yetkililerin desteğini koymayı istememektedirler. Bu yanlış tutumları, çocuklar, velileri ve Türk öğretmenlerde gereksiz tepkiler ile sorunlara yol açmaktadır.
- 27- Almanya'da iş saatleri erken başlamakta, okullarda öğleden sonra öğretim yapılmamaktadır. Bu nedenle çocuklar günün büyük kesiminde başıboş kalmaktadır. Ayrıca Türk aileleri çoğu kez birbuçuk odada yaşamakta, sırasında bir odada beş kişi kalmaktadır. Bunlar da genellikle Almanların terkettiği yıkık dökük evlerdir. Aile ne Almanca ne de okul yasalarını bilir. Bu sorun sadece ailelerin değil, öğretmenlerin de sorunu olabilmektedir.
- 28- Federal Alman yetkilileri Türk öğrencilerin Almancayı öğrenmelerine önem vermek istiyorlar. Bazı okullarda, yabancı

öğrencilerin ev ödevlerine yardımcı olma çabaları gösteriliyor. Ancak aynı yetkililer, yabancı öğrencilerin, bu arada Türk öğrencilerin de kuşkusuz, yüksek öğretim ve eğitime giden yollara girmesine karşı isteksizlik gösteriyorlar.

- 29- Okullarda Alman sınıflarındaki Türk öğrencilerle Alman öğretmenler bir süre yakından ilgilenmekte, ancak diğer çocukların öğrenim gelişmesine uymakta güçlük çektikleri ve devamlı geri kalmaları durumunda, ya çocukları kendi hallerine bırakmakta, ya da tekrar Hazırlık Sınıfına göndermektedirler.
- 30- Alman eğitim sistem ve yöntemleri, Türkiye'dekinden daha iyidir. Ancak burada da bir sorun çıkmakta, Almanların oyunla ders yapmasını öğrenciler ve aileleri ciddi bulmayıp, eğitimle olan ilgilerini gevşetmektedirler. Öte yandan bazı Alman öğretmenlerin yabancılara karşı duyduğu isteksizlik, Türk öğrencilerle olan ilişkilerinde tarafsız olmayıp, olumsuz tutum göstermelerine yol açmaktadır.
- 31- Almanların kendi öğretim ve eğitim sistemlerinde Türk çocukları için hiçbir esnekliğe gitmeden, onları sistemlerinin katı kalıpları içine yerleştirmeye çalışmaları gerek kendi ulus özelliklerimiz, gerek oradaki işçilerimizin toplumsal sorunları açısından büyük uyumsuzluk ve çelişkilere neden olmaktadır.
- 32- Almanların genelde kendi toplumlarında yaşayan Türklere karşı «yabancıyı reddetme» yönündeki doğal toplumsal tepkiyi engelleme önlemlerini almak bir yana, üstelik Türkiye'nin son derece uygar «dayık» tutumundan cesaret alıp, işçiler, aileleri ve özellikle çocuklar üzerinde çağa uymayan bir «Hristiyanlık propagandasına» girişmeleri, Türk işçilerinin çok duyarlı olduğu din konusunda Almanlara karşı, çocuklarını Alman eğitim sisteminden korumak gibi çelişkili, ancak kendi yönlerinden haklı bir «reaksiyona» itmektedir.
- 33- Almanya'nın federatif yönetim sistemi içinde oluşu, eğitimi de çeşitli türlere sokmaktadır. Federal Hükümetin eğitimdeki yetkisi semboliktir. Oysa Almanya'da Türk işçi çocuklarının eğitiminde tüm yerel eğitim makamlarının uyacakları, federal bir eğitim politikası ile buna bağlı geliştirilecek yöntem ve araçlara gereksinme vardır.

II- MODELİN AMAÇLARI

Genel olarak Federal Almanya'daki Türk işçi çocuklarının eğitim amaçlarının ana çizgisi belirlenmek istenirse; bir kere Türkiye'nin sadece kendi toplumsal yapısına uygun düşen bir eğitimde direnmesi, çağın dışına düşer. Bu konuda daha geniş boyutlu eğitim amaçlarını düzenlemesi gerekir. Türkiye'nin şimdiki bozuk eğitim düzeninden çıkan yetişmemiş insanların, Almanya'da aynı türde eğitilmesi, Türkiye'ye bu çocukların dönüşünde herhangi bir katkı sağlamaz. Almanya'daki Türk çocukları ister orada kalsınlar, ister Türkiye'ye dönsünler, ulusal benliklerini yitirmeden, Batı'nın ileri teknik olanaklarıyla yetiştirilip, yaşadıkları toplumsal çevrenin verimli, saygın, moral ve teşvik yapısı yüksek mesleklerinin sahibi olmalıdırlar.

Yukarıdaki bu genel amaç tanımı yanında çocukların eğitim amaçları **Aileleri, Türkiye Devleti ve Federal Almanya** açısından ayrı ayrı şöyle tanımlanmaktadır:

A- Almanya'da Türk İşçi Çocuklarının AİLELERİ Açısından Eğitim Amaçları

- 1- Türk benliğini yitirmemeleri
- 2- Dinlerinden kopmamaları
- 3- Aile ekonomisine destek olmaları
- 4- Hem Almanya, hem Türkiye için geçerli iyi yaşam koşulları sağlayan meslek edinmeleri

B- Almanya'da Türk İşçi Çocuklarının TÜRKİYE DEVLETİ Açısından Eğitim Amaçları

- 1- Çocukların ulusal benliklerini koruyup, geliştirmeleri
- 2- Türk işçi ailelerinin isteklerine uygun, onları inandırıcı, bir eğitim görmeleri
- 3- Hem Türkiye, hem Almanya için geçerli meslek edinmeleri

C- Türk İşçi Çocuklarının FEDERAL ALMANYA Açısından Eğitim Amaçları

- 1- Çocukların ulusal benliklerini kaybetmemeleri

- 2- Alman toplumunu rahatsız etmeyecek derecede eğitim görüp, ekonominin ihtiyaç duyduğu düşük ücretli mesleklere insangücü yetiştirme.

Bu üç bakış açılı «amaç tanımını» Modelin amaçları olarak aşağıdaki biçimde uzlaştırıp, özetlemek mümkündür.

D- Modelin Amaç Çatısı

- 1- Türk işçi çocuklarının Alman toplumunun koşullarına uyarlanması (intibak ettirilmesi)
- 2- Çocukların Türkiye için de geçerli bir meslek edinmesi
- 3- Çocukların göreceği eğitimin onları ulusal benlikleri ile dinlerinden koparmaması.

III- AMAÇLARA ULAŞMA YÖNTEMLERİ

Modelin genel amaçlarına ulaşma yönünde başarılı bir yöntem uygulamasına geçmek için konuyu aşağıdaki bölümleriyle ele almak gerekecektir.

A- Türk İşçi Çocuklarının Eğitiminde Öncelikli Aşamalar

Federal Almanya'da Türk işçi çocuklarının modeldeki genel eğitim amaçlarına ulaşmada şu öncelikli aşamalardan geçilmesi yararlı sonuçlar verebilir:

- 1- Çocuğun Almanlaşmasını önlemek için ilk dört yıl kendisine Türk dili, kültürü ve din eğitimi vermek.
- 2- Çocuğun Alman toplumuna uymasını sağlamak için ilk dört yıldan sonra beş yıl Alman dili ve kültürü eğitimi vermek.
- 3- Çocuğun Türk ulusal benliğinden kopmaması, Alman toplumunda da istenen bir yaşam düzeyine hazırlanması için önceki beş yıldan sonra dört yıl kendisine Türk ve Alman kültürünün dengeli eğitimi vermek ve Türkiye için de geçerli bir mesleğe yöneltmek.

B- Türk İşçi Çocuklarının Eğitiminde Görev Alacak Temel Adamların Yetiştirilmesi

Gerek Türk gerek Alman kesiminden gelecek Türk işçi çocuklarının eğitiminde görev yapacak temel adamlar ile yetiştirilme ortamları aşağıdaki biçimde olabilecektir.

1- YÖNETİCİLER (Türk ve Alman)

İşçi çocuklarının eğitimiyle ilgili örgütlerin **TÜRK** yöneticilerinin yetiştirilme ilkeleri şöyle olabilir:

- Almancayı konuşup, yazabilecek düzeyde bilmeleri
- Çocuk eğitimi konusunda bilgili olmaları
- Yönetim bilgileri ile başarılı tecrübelerinin bulunması
- Almanya'daki Türk işçilerinin durumları ile sorunlarını çok iyi bilmeleri

İşçi çocuklarının eğitimiyle ilgili örgütlerin **ALMAN** yöneticilerinin taşımaları gerekli nitelikler şöyle düşünülebilir:

- Orta düzeyde de olsa Türkçeyi anlayabilecek dil eğitimi görmeleri
- Yabancı olarak işçi çocuğunun eğitimi ve psikolojileri hakkında bilgili olmaları
- Yabancılarla çalışmada yönetim tecrübelerinin bulunması
- Almanya'daki Türk işçilerinin durumları ve sorunları ile Türkiye'yi genel açıdan iyi bilmeleri

2- ÖĞRETMENLER (Türk ve Alman)

Türk işçi çocuklarının özellikle Türk Dili ve Kültür dersleri ile rehberlik hizmetlerinde görev alacak **TÜRK** öğretmen, uzman, danışman, müfettiş, vb. kişilerin en azından şu nitelikleri taşımaları gerekmektedir:

- Almancayı konuşup, yazabilecek düzeyde bilmeleri
- Eğitim bilimi konusunda bilgili bulunmaları, özellikle çocuk eğitim ve psikolojisini iyi bilmeleri

- c) Dersini verecekleri konularda iyi yetişmiş, tecrübeli öğretmen olmaları
- d) Yabancı bir ülkede çalışabilecek ruh ve beden sağlığında bulunmaları
- e) Almanya'daki Türk işçilerinin durumları ile sorunlarını çok iyi bilmeleri

Türk işçi çocuklarının da bulunduğu sınıflarda görev yapacak ALMAN öğretmenlerin ise şu özellikleri kazanmış olmaları yerinde olacaktır:

- a) Az da olsa Türkçeyi anlayabilecek bir dil eğitimi görmeleri
- b) Yabancı olarak işçi çocuğunun eğitimi ve psikolojileri hakkında bilgili olmaları
- c) Yabancı öğrencilere eğitim yapmada başarılı tecrübelerinin bulunmaları
- d) Almanya'daki Türk işçilerinin durumları ve sorunları ile Türkiye'yi genel açıdan iyi bilmeleri

3- DİN GÖREVLİLERİ (Türk)

Almanya'daki Türk işçilerinin dinî ihtiyaçlarını karşılamak ve çocuklarına din eğitimi vermek üzere, bu konuda özel olarak yetiştirilmiş din görevlilerinin gönderilmesi yoluna gidilmelidir. Bu kişilerde en azından şu özelliklerin bulunmasına çalışılmalıdır:

- a) İslâm dini konusunda yüksek düzeyde bilgi ve diploma yetkisinin olması
- b) Orta düzeyde de olsa, Almancayı konuşup, yazabilecek derecede bilmesi
- c) Hristiyanlık ve propaganda türleri konusunda çok iyi bilgi sahibi olması
- d) Okullarda din eğitimi yapacak görevlilerin çocuk eğitimi ve psikolojisinde yeterli bilgilerinin bulunmaları
- e) Almanya'da din kanalından sokulan zararlı akımları ve bunları yürüten grupların politikaları ile örgütleri hakkında bilgili olmaları

- f) Almanya'daki Türk işçilerinin durumları ile sorunlarını çok iyi bilmeleri
- g) Yabancı bir ülkede çalışabilecek ruh ve beden sağlığında bulunmaları

C- Türk İşçi Ailelerini, Çocuklarının Almanya'da Eğitim Görmelerine Özendirmek ve Alman Yetkililerinden Bu Konuda Destek İstemek

Almanya'daki Türk işçi ailelerinin bir bölümü çocuklarını ulusal benliği ve dininden kopacağı kaygısı ile Almanya'daki okullara göndermeme eğilimi göstermektedir. Bu eğilimi hafifletip, çocukları eğitime çekebilmek için şu önlemleri ilk bakışta almak yerinde olabilir:

- 1- Türk ailelerine çocuklarının ulusal ve dinsel eğitim göreceklere inandırıcı çareleri gerçekleştirmek
- 2- İşçi ailelerini, çocuklarına Türk kültürü ile din eğitimi vermede desteklemek özellikle bu konuda aile reisleri üzerinde durmak. Bunun için özel yayınlar, radyo-televizyon programları, yöresel toplantılar, vb. çalışmaları sürdürmek
- 3- Çocukların tatillerini Türkiye'de geçirmelerini özendirmek (teşvik etmek)
- 4- Almanya'da doğmuş ve ana okulu çağına gelmiş çocukları bu okullara aldırarak, çocukların buralarda bakım görevini yetiştirilmiş Türk görevlilerine yaptırtmak
- 5- Alman eğitim sisteminde Türk kültür dersleri ile din derslerine de zorunlu bir yer açtırtmak, isteğe bağlı durumlarını kaldırtarak, sınıf geçmede not ortalamalarına aldırılmak
- 6- Almanların; ne ana okullarında ne diğer okullarda ne de başka yollarla Türk işçileri ve çocukları üzerinde Hristiyanlık eğitimi ile propagandası yapmalarını engelleyici önlemler almalarına çalışmak
- 7- Çocuklarını tüm güvencelere rağmen, yine de okula göndermeyen işçi aileleri hakkında, Almanya'da kalma ve toplu sözleşme durumları açısından çıkarlarını zorlayıcı yönetsel önlemler almak

- 8- Almanya'da okul çağının dışında kalmış, boşta gezen Türk işçi çocukları için meslek kursları açtırmak, kursların yapısına Türk kültür ve din derslerini de aldirmek.

D- Türkiye'de Devletin Almanya'daki Türk İşçi Çocuklarının Eğitimi İçin Uygulayabileceği Yöntem ve Çareler

Türkiye'de devletin Almanya'da Türk işçi çocuklarının eğitimi için bir yandan eskiden beri uyguladığı yöntem ve çareleri işlerliği ile etkisi açıdan değerleyip, bu konudaki tutumunda bazı değiştirmelere gitmesi gerekirken; diğer yandan da yeni bazı yöntem ve çarelerin uygulamasına geçmesi zorunluluğu çıkmaktadır. Bunları kısaca şöyle belirtmek mümkündür:

- 1- Ana okulu çağındaki işçi çocuklarının eğitiminde Türk öğretmenlerin görev almasını sağlamak
- 2- Ana okulu sonrası temel öğretim ve eğitimde Alman sistemi içinde Türk kültürü ile din eğitimine de zorunlu ve yoğun derslerle yer sağlamak.
- 3- Almanya'da görev alacak öğretmenler için özel yetiştirme modelleri oluşturmak. Bu arada Almanya'da görev yapacak öğretmen, uzman, vb. kadroları oradaki işçi çocuklarından yetiştirmeyi uzun dönemli bir plana bağlamak.
- 4- İşçi çocuklarının bulunduğu okullara gerek çocuklarla okul, gerek okul ile çocukların velileri arasında etkili haberleşme bağıntısı kuracak «rehber öğretmenler» tayin etmek.
- 5- Türk işçilerinin yoğun olduğu bölgelerde, işçi ailelerine Türk Kültürü, din eğitimi, toplumsal ilişkiler, vb. konularda yardım edecek, kurslar açacak «rehberlik merkezleri» açmak.
- 6- Okul çağı dışına çıkmış, işçi çocuklarının Almanya'da ve bu arada Türkiye'de de geçerli bir meslek eğitim görmeleri için Almanya ve Türkiye'de yürütecek bir «meslek araştırması» yaptırmak.
- 7- Almanya'daki işçilerin Türkiye'de kalan çocukları için onların mali desteği ile yurtlar açmak, Almanya'daki Türk işçi çocuklarının Türkiye'de hem tatillerini geçirip, hem Türk kültürü ve din eğitimi görecekları «tatil okulları» uygulamasına geçmek.

E- Alman Yetkililerinin Türk İşçi Çocuklarının Eğitimi İçin Uygulayabileceği Yöntem ve Çareler

Almanların da Türk işçi çocuklarını «ucuz emek» kaynağı olmaktan çıkarıp, gerek kendi toplumları gerek Türkiye'ye kazandırmak için şu yöntem ve çarelere başvurmaları yerinde olabilir:

- 1- Türk işçi çocuklarının bulunduğu okullardaki öğretmen ve yöneticiler için özel eğitim programları düzenlemek.
- 2- Türk işçi çocuklarının bulunduğu okullarda Türk Kültürü ve din eğitimini zorunlu kılmak ve Alman eğitim, öğretim sisteminde belli bir yer vermek; Hristiyan propagandasını önlemek.
- 3- Türk işçi ailelerinin «getoların» geri toplumsal yaşam koşullarından kurtarılması, daha insancıl bir konut düzeninde kalmalarını sağlayıcı teşebbüslere girişmek, onlara bir bakıma sürekli vatandaşları gözüyle bakmak.
- 4- Türk işçi ailelerinin ulusal benlikleri ve dinlerinden kopmalarını eğilimlerini doğal karşılayıp, Türkiye'nin bu alandaki çabalarına destek olmak, koordinasyonu sağlayıcı örgütler kurmak.
- 5- Gerek okul çağındaki, gerek okul çağı dışında kalmış işçi çocuklarının sadece Almanya için değil Türkiye için de geçerli meslek edinmelerini ilke olarak benimseyip, bu yolda yeni düzenlemelere gitmek.

IV- YÖNTEMLERE BAĞLI ARAÇLAR VE YARARLANMA YOLLARI

Bir önceki bölümde öne sürülen yöntem ve çareleri gerçekleştirmede şu araçlardan yararlanılabilir:

- 1- Türk işçi çocuklarının gerek Almanya'da gerek Türkiye'de Türk Kültürü ve din eğitimini desteklemek, ayrıca işçi ailelerine bu konuda yardım edip, rehberlik hizmetlerinin etkili sürdürülmesini sağlamak üzere Merkezi Almanya'da olacak bir YARDIM VAKFI kurulmalıdır. Vakfa Türkiye, Almanya, İşçi Dernekleri, Sendikalar **destek fonu** koymalı, Almanya'da işçilerden yardım ve bağış toplama hakkı sadece

bu vakfa tanınmalıdır. Vakfın yönetimi büyük çapta işçilere ait bulunmalı. Türk ve Alman devlet temsilcileri denetim fonksiyonu görmelidir. Vakıf, işçi çocuklarının eğitimi için gerek Almanya, gerek Türkiye'de serbestçe yatırım yapılabiliyor, bu konudaki çabalara malî destek verebilmelidir.

- 2- Almanya'da işçi ailelerinin başta Türk kültürü olmak üzere kültürel düzeyini yükseltecek, ucuz yayınlar yapıp, gazeteler çıkarılabilir. Vakıf bu konuda yardımcı olabilir. Ayrıca Almanya'da baskı yapan Türk gazeteleriyle işbirliği yapılabilir.
- 3- Kitap, broşür, afiş, fotoğraf, film şeklindeki ders araç ve gereçlerinin nitelikleri tamamen Almanya'nın toplumsal koşulları dikkate alınarak yeniden düzenlenmelidir. Bu konuda Türk ve Alman eğitim uzmanlarının ortaklaşa görev yapacağı örgüt biçimlerine gidilmelidir.
- 4- Alman radyo ve televizyonunda Türk işçi aileleri ile çocuklarının eğitimine yararlı olacak özel programların yapılması, TRT'nin bunu için program desteğinde bulunması; ayrıca Almanya'da kamuoyunu Türkiye ve Türk işçilerinin toplumsal yapısı tarihsel gerçekleri açısından aydınlatıcı, yayın çalışmalarına önem verilmesi sağlanmalıdır.
- 5- «Türk-Alman Kültür Merkezi» örgütlenmesine geniş çapta gidilerek, bu merkezlerde bir yandan işçileri ve ailelerini Türk, Alman kültürlerinde ihtiyaç duydukları eğitimi verme, öte yandan Almanların da bu merkezlerde Türk kültürünü tanıyıp, Türklerle iyi ilişkiler kurmaları yoluna gidilebilir.
- 6- Türk işçi çocuklarının alındığı «Hazırlık Sınıfları» uygulaması, bu modelin yapısına göre yeni baştan düzenlenmelidir.

V- SONUÇ

Federal Almanya'daki Türk işçi çocuklarının Eğitim Modeli için geliştirdiğimiz bu taslak; kuşkusuz konuyu çok genel çizgileriyle ele alan, ancak metodolojik açıdan modelin kurulma yollarını

ortaya koymaya çalışan bir «deneme kalıbı» niteliğini taşımaktadır.

Bu taslak ya da «deneme modeli» genellikle NE ve NİÇİN sorularına yanıt vermeye çalışmakta, NASIL, NEREDE, NE ZAMAN, KİM TARAFINDAN sorularını doğal olarak karşılıksız bırakmaktadır. Çünkü bu tür soruların yanıtlanması «çerçeve modele» bağlı alt modeller ve gerçekleştirilecek «projelerle» sağlanacaktır. Örneğin taslakta sözü edilen Almanya koşullarına uygun yönetici, öğretmen, din görevlisi yetiştirmek bunların herbirine göre geliştirilmiş **alt modelleri**; Almanya'da bir «Yardım Vakfının» kurulması, aynı zamanda Türkiye için de geçerli meslek eğitimi alanlarının ortaya çıkarılacağı «meslek araştırması» yapılması, Almanya'daki çocuklara uygun «ders araç ve gereçlerinin» geliştirilmesi **proje çalışmalarının** başlatılmasını gerektirmektedir.

Uzun süre sorunları ciddi model, plan ve projelerle ele alınmayan bir kitlenin sorunlarını **akademik çözümlere** kavuşturmak kuşkusuz zaman ister. Ancak köklü çözümde sadece bu yolla elde edilir. **Bürokratik ve politik çözümler** şimdiye dönüktür, günlüktür, geçicidir. Geçmişleri olmadığı için gelecekleri de yoktur. Bu bakımdan Türkiye'nin diğer birçok sorunlarında olduğu gibi, Almanya'daki insanların sorunları da bilimin köklü akademik çözümlerini beklemektedir. Taslak bu yöne doğru atılmış, basitte olsa bir adım niteliğinde hazırlanmış, daha doğrusu amacı buna göre saptanmıştır.

FRANSIZ HUKUKUNDA SİNEMACILIK FAALİYETLERİNİN HUKUKİ YAPILARI

Prof. Dr. Akar ÖÇAL

1. Sinema Salonu İşletilmesi : Ticaret Kanununun (FTK) (1) 632/VI. maddesinin bütün halka açık gösterilerin sergilendiği işletmelerin faaliyetlerini ticari bir işlem olarak nitelenmesine (2) da-

(1) **Code de commerce**, Dalloz, Paris 1975-76, s. 416.

(2) Bu tür işletmelerin ticariliği konusunda, Ticaret Kanununun gereğince, şu sebebler ileri sürülmektedir: «İhtilâlden önce, halka açık gösterileri sergileyenlerin tüccar sınıfının dışında bırakılması düşüncesi hâkimdi. Bu uygulama, yazarların hem oyuncu hem de tiyatrosunun işleticisi olduğu zamanlarda, bir anlam ifade etmekteydi. Meselâ Molière, bir piyes yazdıktan sonra, onu seçkin bir topluluk önünde oynuyor ya da daha geniş bir seyirci kütlesini bir araya getirmek için, gerekli araçlarla birlikte bir tiyatro topluluğu oluştuyordu; eserlerini halka duyuran, çalışmasının, tabir uyunsa, kendi toprağının meyvelerini satan, Molière'di. Bu görünüm altında, onu tacir olarak görmek mümkün değildi. Fakat, başkalarının çalışmalarından yararlanan insanların kendilerini gösterilerin girişimcisi olarak görmesinden beri, bu gösteriler çok sermaye gerektiren, çok işçiyi kapsayan bir spekülasyon konusu oldu ve bu anda fikirler değişmek durumuna girdi ve değişti. Girişimciler tacir oldu ve böyle kabul edildi»; JEAN GUYENOT: **Cours de droit commercial**, I, Paris 1977, No. 93. Ayrıca bkz. CH. LYON CAEN/L. RENAULT: **Manuel de droit commercial**, Quinz. ed., Paris 1923, No. 31: «Bu işletmeleri organize edenler, sanatçı, şantör, muzisyen gibi istihdam ettikleri şahısların çalışması üzerinde spekülasyon yapmaktadırlar», LEON JULLIOT DE LA MORANDIERE/RENE RODIERE/ROGER HOUIN: **Droit Commercial**, Tome I, Quat. éd., Paris 1965: «Ticaret Kanunu, alacaklıları korumak ve bu işletmeleri ticaret hukukunun sert kurallarına tabi kılmak için,

yanan hukukçular, sinema salonu işletilmesinin bu tür bir işletme durumunda olması nedeniyle, onun işletilmesinin de ticari bir karakter taşıdığını(3) ve sinema salonlarının birer ticari işletme durumunda olduğunu(4) kabul etmektedirler. Mahkeme kararlarına göre(5), sinemaların ticari işletme olarak kabul edilebilmesi yönünden işletici önemli değildir; ücretli ve halka açık olması şartıyla bir işletme komitesince işletilen bir sinema salonu da, bir ticari işletmedir. Bununla birlikte, halkın ücretsiz olarak girdiği sinema salonlarının ticari olup olmadığı konusunda tam bir görüş birliği mevcut değildir. Bazı yazarlar(6) eğitim ve propaganda amacıyla film gösterisinde bulunan kurumların ticari bir işlem yapmakta olduğunu kabul etmemektedirler(7). Öteki bazı yazarlara göre ise (8), bu konuda «ücretli ve ücretsiz seyirci diye bir ayırım yapılamaz. Spekülasyon kavramının burada hiçbir rolü yoktur; zira organizatörlerle müşterileri arasındaki ilişkiler, daima aynıdır». Yeri gelmişken, «ticari işletme kurallarına tabi olmayan» seansları saptayan ve bazı mali muafiyetler tesisini amaçlayan 21 Eylül 1949 günlü ve 49-1975 sayılı kararnameden de bahsetmek isteriz. Gerçekten bu kararnamenin 3. maddesine göre, «kanuna uygun olarak kurulan kurumlarca istisnai olarak düzenlenen ücretli seanslar,

onları ticari işletme olarak telâkki etmektedir»; MICHEL DE JUGLART/BENJAM'IN IPPOLITO: *Droit Commercial*. Premier volume, Paris 1975, s. 167: «Halka açık gösterilerin sergilendiği işletmeler, kullanılan genellikle önemli maddi imkânlar ve bir güvensizlik düşüncesi nedeniyle ticaret hukukunun sert kurallarına tabi kılınmak için, ticari işletme olarak telâkki edilmişlerdir».

- (3) JOSEPH HAMEL/GASTON LAGARDE: *Traité de droit commercial*, Tome Premier, Paris 1954, No. 174, ALFRED JAUFFRET: *Manuel de droit commercial*, Seiz. éd., Paris 1977, No. 28; JEAN ESCARRA: *Manuel de droit commercial*, I., Paris 1947, No. 121; LYON-CAEN/RENAULT, No. 31; ALFRED JAUFFRET: «Actes de commerce», Répertoire de droit commercial et des sociétés, Tome I, Paris 1958, s. 20, No. 259.
- (4) ROGER SAINT-ALARY: «Théorie générale du actes de commerce», *Juris-classeur de commerce*, VII, Paris, No. 337, 340; JUGLART/IPPOLITO, s. 167; GEORGES RIPERT: *Traité élémentaire de droit commercial*, Cinq. éd., I, Paris 1983, No. 186; JULLIOT DE LA MORANDIERE/RODIERE/HOUIN, No. 27; ROBERT PLA'SANT: «Entreprise», Répertoire de droit commercial et des sociétés, Tome I, Paris 1958, s. 797, No. 29.
- (5) JAUFFRET: «Actes..», s. 20, No. 261.
- (6) GUYENOT, No. 93. Sonuç olarak aynı düşüncede; JULLIOT DE LA MORANDIERE/RODIERE/HOUIN, No. 27; Ayrıca bkz. JUGLART/IPPOLITO, s. 167; JAUFFRET: «Actes..», s. 20, No. 261-262.
- (7) Bizzat eser sahibince organize edilen gösterilerin de ticari olduğu kabul edilmektedir; JULLIOT DE LA MORANDIERE/RODIERE/HOUIN, No. 27.
- (8) ESCARRA, No. 121; SAINT-ALARY, No. 347.

kurum itibariyle yılda dördü geçmemek şartıyla, ticari ya da mali kârın gerçekleşmesinde» nazari itibare alınmayacaklardır (9) (10).

2. Film Kiralanması ve İşletilmesi : Sinema işleticilerine film kiralınması işlemi bir ticari işlem olduğu gibi (FTK. 632/IV) (11); film işletilmesi de ticari bir işlemdir (12).

3. Film Dağıtımı : Filmlerin elden ele dolaşmasında aracılık görevi yapan dağıtıcının faaliyeti de ticari bir faaliyettir (13).

4. Film Çoğaltılması : FTK. 632. maddesinde çoğaltma işle-rinden söz edilmemekteyse de, doktrin film çoğaltılması dahil, ço-

-
- (9) Bu hüküm ve tenkidi ile ilgili olarak bkz. SAIN-ALARY, No. 348 bis; HAMEL/ LAGARDE, s. 201, dipnot: 6; JAUFFRET: «Actes..», s. 20, No. 263.
- (10) Mukayese imkânı sağlayabilmek için İsviçre hukukundaki duruma da kısaca değinmeyi yararlı görmekteyiz. Sinemacılık faaliyeti, ticari işletmeler kategorisine giren faaliyetler olarak, Ticaret Sicili Yönetmeliğinde (ORC) açıkça yer almış değildir (Ali BOZER: «*Quelques aspects de l'entreprise au sens du code du commerce turc*», Recueil des travaux de la troisieme se-maine juridique turco-suisse, Ankara 1966, s. 316; anılan yönetmelik için bkz. GEORGES SCYBOZ/PIERRE-ROBERT GILLIERON: *Code civil suisse et code des obligations annotés*, Lausanne 1972, II, s. 436 vd.). Yazarlar, sinemaları, ORC. 53/C. maddesinde öngörülen «ticari ya da sanai işletme olmamakta be-raber, yapıları ve büyüklükleri itibariyle muntazam bir muhasebe tutmak ve ticari şekilde işletilmek mecburiyetinde bulunan ticari biçimde işletilen öteki işletmeler» grubuna dahil etmektedirler (Bkz. F. de STEIGER: *Registe du commerce*, FJS, No. 19, s. 3; Ali BOZER: «*Ticari İşletme Üzerinde Türk ve İsviçre Hukuku Bakımından Mukayeseli Bir İnceleme*», BATIDER, C. I, S. 3, 1962, s. 371; HAYDAR ARSEVEN: *Ticaret Kanununun Getirdiği Yeni-lilikler*, İstanbul 1960, s. 9). Bu sebeple, yıllık brüt geliri 50.000 fr. ulaşmayan sinemalar, tescil zorunda değildirler (ORC. 54). Öte yandan, CF. 31/I. mad-desinde öngörülen «ticaret ve sanayi özgürlüğü», sinemalarda da uygulandı-ğında (Bkz. HANS NEF: *Liberté de commerce et de l'industrie I*, FJS, No. 616, s. 6), bu tür işletmeler, sayısal kısıtlamalara tabi tutulmamaktadır (NEF, s. 8). Buna mukabil, güvenlik bakımından sinemalarla tiyatroların farklı kategoriler olarak benimsenmesinin de bu özgürlüğe aykırı olmadığı fikri hâkimdir (NEF, s. 11). Nihayet, vatandaşların gereksiz masraflarını önle-mek yahut onların eğlenme arzularına mani olmak için, özellikle kriz ha-linde, sinemaların kapatılmasının ve seanslarının sınırlandırılmasının, tica-ret ve sanayi özgürlüğüyle bağdaşmadığı kabul edilmektedir (NEF, s. 14).
- (11) RIPERT: *Traité..*, No. 163. Bu vesile ile ilgili maddedeki değişikliğe de değin-mek isteriz. FTK. eski 632/I. maddesi yalnızca kullanma için kiraya vermek amacıyla (...) yiyecek maddesi satın alınmasından söz etmekteydi. 13 tem-muz 1967 gün ve 67-563 sayılı kanunla yapılan değişiklikten sonra IV. fıkra şu şekle dönüştürüldü: «Bütün menkul kiralama işletmeleri». Öte yandan doktrinde, bir tacirin ticari ihtiyaçları için menkul eşya kiralınması, ticari bir işlem sayılmaktadır (JAUFFRET: «Actes..», s. 32, No. 427). Ticari bir iş-lem olan sinema salonu işletilmesini (bkz. bu inceleme: I/1) gerçekleştirdiği için tacir durumunda olan sinema işleticisi (FTK. I) bakımından film kira-lama işleminin ticari bir ihtiyaç olduğunda kuşku yoktur.
- (12) GEORGES RIPET: «*Nantissement des films*», Répertoire de droit commercial et des sociétés, Tome II, Paris 1957, s. 518, No. 7.
- (13) HAMEL/LAGARDE, No. 174.

ğaltma işlerinin de bir ticari işlem olduğu görüşünü taşımaktadır(14).

5. Film Yapımı : Film yapım işlemi, kural olarak, ticari bir işlem değildir(15). Mahkeme kararları, yapımçıya, edebi ve artistik mülkiyete bağlı hak ve borçlar tanımıştır(16). Ancak yapımçının bir eser sahibi ya da sanatçıya benzetilebilmesi için, bir mahkeme kararında da belirtildiği gibi, «bir konu seçerek, işarkadaşlarını bir araya getirerek, onların gayretlerini koordine ederek, bir fikir yaratıcısı gibi davranarak, orijinal ve şahsi bir eser meydana getiren» bir yapımçı söz konusu olmalıdır(17). Yeni bir şey yaratacak biçimde tamamen fikri bir çalışmayı gerçekleştirmeyen, edebi ya da artistik çalışmaları koordine etmeyen, yalnızca spekülative amaçla ücret karşılığında fikri çalışmaları bir araya toplayan kimsenin faaliyeti ise bu türde bir faaliyet değildir(18). Öte yandan, rolü «bir başkasının anlayışının ürünü olan senaryoyu icra safhasına koymaktan» ibaret olan «sahneye koyan» ya da «gerçekleştirici» için de durum aynıdır(19); zira bu kimse edebi ve artistik bir yapım meydana getirmiş olarak kabul edilemez(20). Mahkeme kararları, faaliyetin ticari olup olmadığının, her olaya göre ayrı ayrı saptanması gerektiğini ifade etmektedirler(21).

6. Sanatçının Faaliyeti : Sanatçının faaliyeti de ticari değildir(22); zira sanatçı bir ücret karşılığında yeteneğini göstermeyi üzerine almıştır(23).

7. Seyircilerin Durumu : Film seyretmek için sinema salonlarına giren seyircilerle işletmeci arasındaki mukavele, seyirciler için(24) ticari değildir(25).

(14) GUYENOT, No. 94; JUGLART/IPPOLITO, s. 167; RIPERT: *Traité...*, No. 159; ESCARRA, No. 109.

(15) JAUFFRET: «*Actes...*», s. 9. No. 109; ESCARRA, No. 121; SAINT-ALARY, No. 92.

(16) HAMEL/LAGARDE, No. 174; JAUFFRET: «*Actes...*», s. 9, No. 108.

(17) HAMEL/LAGARDE, No. 174; JAUFFRET: «*Actes...*», s. 9, No. 110.

(18) SAINT-ALARY, No. 92.

(19) HAMEL/LAGARDE, No. 174; JAUFFRET: «*Actes...*», s. 9, No. 111.

(20) HAMEL/LAGARDE, No. 174.

(21) HAMEL/LAGARDE, No. 174.

(22) LYON-CAN/RENAULT, No. 31; JAUFFRET: «*Actes...*», s. 20, No. 268; SAINT-ALARY, No. 350.

(23) LYON-CAEN/RENAULT, No. 31.

(24) Gerek bu mukaveleler gerek sanatçılarla yapılan mukaveleler, işletmeci için ticaridir; bkz. SAINT-ALARY, No. 349-350; JAUFFRET: «*Actes...*», s. 20, No. 268.

(25) SAINT-ALARY, No. 350; JAUFFRET: «*Actes...*», s. 20, No. 268.

ESKİŞEHİR İLİNDE İZLENEN TV PROGRAMLARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Doç. Dr. Birol TENEKECİOĞLU

GİRİŞ

Televizyon programları üzerindeki tartışmaların arttığı günümüzde, Eskişehir ili örnek alınarak yapılan bu araştırma ile; yaş, gelir, cinsiyet, tahsil ve meslek durumları gözönünde tutularak istenen ve istenmeyen TV programlarının saptanmasına çalışılmıştır.

1062 kişiyi kapsayan araştırmada tesadüfi örnekleme yöntemiyle soru listeleri dağıtılmış ve alınan cevaplar sınıflandırılarak tablolar haline dönüştürülmüştür. Araştırmaya açıklık getirebilmek amacıyla alınan cevaplar yüzde olarak ayrıca gösterilmiştir.

İlk kez yapılan bu tür araştırmanın gelecekte değişik sonuçları verebileceği de açıktır.

1. Anketimize 1062 kişi katılmış olup katılanların 994 adedinin (%94 ünün) televizyonu olup, 68 adedinin (%6 sının) TV.si yoktur.

2. Anketimize katılan 1062 kişinin 345'i (%32'si) Kadın, 717'si (%68'i) erkektir.

3. Anketimize katılan 1062 kişinin meslek durumları ise;

İşçi	128	Kişi	(%12)
Memur	251	»	(%24)
Öğrenci	305	»	(%29)
Serbest Meslek	204	»	(%19)
Ev Kadını	152	»	(%14)
Diğerleri	22	»	(%2)

4. Anketimize katılan 1062 kişinin tahsil durumları ise;

İlk Okul Mezunu	237	Kişi	(%22)
Orta »	262	»	(%25)
Lise »	384	»	(%36)
Yüksek Okul »	135	»	(%13)
Okul Yazar Değil	44	»	(%4)

5. Anketimize katılan 1062 kişinin yaşlarının durumu ise;

15-25 Yaş Arası Olanlar	488	Kişi	(%46)
26-35 »	318	»	(%30)
36-45 »	137	»	(%13)
46-59 »	91	»	(%9)
60 ve yukarısa	28	»	(%2)

6. Anketimize katılan 1062 kişinin aylık gelir durumları ise;

0 - 2000 TL. Arası Aylık Geliri Olanlar	191	Kişi	(%18)
2001 - 4000 »	263	»	(%25)
4001 - 6000 »	383	»	(%37)
6001 -10000 »	163	»	(%15)
10001 ve yukarısa	48	»	(%5)

NOT : 14 Kişi gelirlerine cevap vermemiştir.

TABLO : 1
GENEL TABLO

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	%68 730	%25 265	% 7 67	%100 1062
AÇIK OTURUMLAR	%31 330	%45 482	%24 250	%100 1062
YERLİ FİLM VE DİZİLER	%49 523	%37 398	%14 141	%100 1062
YABANCI FİLM VE DİZİLER	%58 620	%33 348	% 9 94	%100 1062
EĞLENCE	%64 678	%29 306	% 7 78	%100 1062
S P O R	%50 535	%33 349	%17 178	%100 1062
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	%26 281	%48 514	%26 267	%100 1062

TABLO : 2
ERKEK İZLEYİCİLER

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	572	128	17	717
AÇIK OTURUMLAR	277	334	106	717
YERLİ FİLM VE DİZİLER	265	327	125	717
YABANCI FİLM VE DİZİLER	388	252	77	717
EĞLENCE	402	245	70	717
S P O R	482	188	47	717
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	149	338	230	717

TABLO : 3
KADIN İZLEYİCİLER

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	158	137	50	345
AÇIK OTURUMLAR	53	148	144	345
YERLİ FİLM VE DİZİLER	258	71	16	345
YABANCI FİLM VE DİZİLER	232	96	17	345
EĞLENCE	276	61	8	345
S P O R	53	161	131	345
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	132	176	37	345

TABLO : 4
İŞÇİ İZLEYİCİLER

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	91	28	9	128
AÇIK OTURUMLAR	37	60	31	128
YERLİ FİLM VE DİZİLER	64	55	9	128
YABANCI FİLM VE DİZİLER	79	41	8	128
EĞLENCE	80	39	9	128
S P O R	90	26	12	128
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	28	71	29	128

TABLO : 5
MEMUR İZLEYİCİLER

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	203	43	5	251
AÇIK OTURUMLAR	90	134	27	251
YERLİ FİLM VE DİZİLER	115	109	27	251
YABANCI FİLM VE DİZİLER	162	79	10	251
EĞLENCE	185	60	6	251
S P O R	133	84	34	251
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	48	128	75	251

TABLO : 6
ÖĞRENCİ İZLEYİCİLER

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	190	99	16	305
AÇIK OTURUMLAR	71	150	84	305
YERLİ FİLM VE DİZİLER	117	111	77	305
YABANCI FİLM VE DİZİLER	187	96	22	305
EĞLENCE	208	96	5	305
S P O R	182	83	37	305
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	62	143	100	305

TABLO : 7
SERBEST MESLEK İZLEYİCİLER

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	167	28	9	204
AÇIK OTURUMLAR	105	78	21	204
YERLİ FİLM VE DİZİLER	88	98	18	204
YABANCI FİLM VE DİZİLER	93	69	42	204
EĞLENCE	117	54	33	204
S P O R	105	79	20	204
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	72	82	50	204

TABLO : 8
EV KADINI İZLEYİCİLER

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	64	62	26	152
AÇIK OTURUMLAR	18	51	83	152
YERLİ FİLM VE DİZİLER	128	16	8	152
YABANCI FİLM VE DİZİLER	87	54	11	152
EĞLENCE	74	54	24	152
S P O R	17	66	69	152
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	63	80	9	152

TABLO : 9
DİĞER İZLEYİCİLER

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	15	5	2	22
AÇIK OTURUMLAR	9	9	4	22
YERLİ FİLM VE DİZİLER	11	9	2	22
YABANCI FİLM VE DİZİLER	12	9	1	22
EĞLENCE	14	7	1	22
S P O R	8	8	6	22
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	8	10	4	22

TABLO : 10
İ L K

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	169	65	3	237
AÇIK OTURUMLAR	80	86	71	237
YERLİ FİLM VE DİZİLER	137	87	13	237
YABANCI FİLM VE DİZİLER	102	83	52	237
EĞLENCE	165	53	19	237
S P O R	91	94	52	237
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	104	87	46	237

TABLO : 11
O R T A

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	195	50	17	262
AÇIK OTURUMLAR	86	116	60	262
YERLİ FİLM VE DİZİLER	121	101	40	262
YABANCI FİLM VE DİZİLER	170	75	17	262
EĞLENCE	171	63	28	262
S P O R	158	49	55	262
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	79	110	73	262

TABLO : 12
L İ S E

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	242	113	29	384
AÇIK OTURUMLAR	115	193	76	384
YERLİ FİLM VE DİZİLER	170	141	73	384
YABANCI FİLM VE DİZİLER	248	121	15	384
EĞLENCE	232	135	17	384
S P O R	220	138	26	384
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	58	219	107	384

TABLE : 13
YÜKSEK OKUL

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	107	25	3	135
AÇIK OTURUMLAR	47	73	15	135
YERLİ FİLM VE DİZİLER	62	60	13	135
YABANCI FİLM VE DİZİLER	85	43	7	135
EĞLENCE	89	40	16	135
S P O R	66	54	15	135
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	30	67	38	135

TABLE : 14
OKUR YAZAR DEĞİL

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	17	12	15	44
AÇIK OTURUMLAR	2	14	28	44
YERLİ FİLM VE DİZİLER	33	9	2	44
YABANCI FİLM VE DİZİLER	15	26	3	44
EĞLENCE	21	15	8	44
S P O R	—	14	30	44
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	10	31	3	44

TABLO : 15
YAŞ : 15 — 25

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	285	166	37	488
AÇIK OTURUMLAR	143	215	130	488
YERLİ FİLM VE DİZİLER	231	175	82	488
YABANCI FİLM VE DİZİLER	271	156	61	488
EĞLENCE	289	159	40	488
S P O R	258	168	62	488
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	161	205	122	488

TABLO : 16
YAŞ : 26 — 35

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	257	54	7	318
AÇIK OTURUMLAR	107	153	58	318
YERLİ FİLM VE DİZİLER	144	136	38	318
YABANCI FİLM VE DİZİLER	210	91	17	318
EĞLENCE	222	76	20	318
S P O R	170	99	49	318
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	51	177	90	318

TABLO : 17
YAŞ : 36 — 45

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	107	24	6	137
AÇIK OTURUMLAR	47	67	23	137
YERLİ FİLM VE DİZİLER	77	47	13	137
YABANCI FİLM VE DİZİLER	79	51	7	137
EĞLENCE	100	32	5	137
S P O R	69	49	19	137
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	45	60	32	137

TABLO : 18
YAŞ : 46 — 59

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	67	15	9	91
AÇIK OTURUMLAR	30	35	26	91
YERLİ FİLM VE DİZİLER	55	33	3	91
YABANCI FİLM VE DİZİLER	49	38	4	91
EĞLENCE	57	28	6	91
S P O R	35	25	31	91
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	20	54	17	91

TABLO : 19
YAŞ : 60 VE YUKARISI

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	14	6	8	28
AÇIK OTURUMLAR	3	12	13	28
YERLİ FİLM VE DİZİLER	16	7	5	28
YABANCI FİLM VE DİZİLER	11	12	5	28
EĞLENCE	10	11	7	28
S P O R	3	8	17	28
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	4	18	6	28

TABLO : 20
GELİR : 0 — 2.000.—

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	111	70	10	191
AÇIK OTURUMLAR	42	96	53	191
YERLİ FİLM VE DİZİLER	93	70	28	191
YABANCI FİLM VE DİZİLER	120	60	11	191
EĞLENCE	97	85	9	191
S P O R	77	94	20	191
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	100	56	35	191

TABLO : 21
GELİR : 2.001.— — 4.000.—

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	165	76	22	263
AÇIK OTURUMLAR	62	145	56	263
YERLİ FİLM VE DİZİLER	124	110	29	263
YABANCI FİLM VE DİZİLER	162	83	18	263
EĞLENCE	177	73	13	263
S P O R	156	63	44	263
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	60	129	74	263

TABLO : 22
GELİR : 4.001.— — 6.000.—

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	292	72	19	383
AÇIK OTURUMLAR	152	140	91	383
YERLİ FİLM VE DİZİLER	191	128	64	383
YABANCI FİLM VE DİZİLER	219	110	54	383
EĞLENCE	272	73	38	383
S P O R	207	104	72	383
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	66	212	105	383

TABLO : 23
GELİR : 6.001.— — 10.000.—

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	119	35	9	163
AÇIK OTURUMLAR	54	80	29	163
YERLİ FİLM VE DİZİLER	81	70	12	163
YABANCI FİLM VE DİZİLER	82	74	7	163
EĞLENCE	96	57	10	163
S P O R	69	65	29	163
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	34	86	43	163

TABLO : 24
GELİR : 10.001.— ve Yukarısı

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	37	8	3	48
AÇIK OTURUMLAR	17	16	15	48
YERLİ FİLM VE DİZİLER	22	18	8	48
YABANCI FİLM VE DİZİLER	27	17	4	48
EĞLENCE	26	15	7	48
S P O R	24	16	8	48
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	17	22	9	48

TABLE : 25 GELİRİ YANITSIZ OLANLAR

Televizyon Programları	Her zaman izlerim	Ara sıra izlerim	Hiç izlemem	TOPLAM
HABERLER	6	4	4	14
AÇIK OTURUMLAR	3	5	6	14
YERLİ FİLM VE DİZİLER	12	2	—	14
YABANCI FİLM VE DİZİLER	10	4	—	14
EĞLENCE	10	3	1	14
S P O R	2	7	5	14
REKLAMLAR VE DİĞERLERİ	4	9	1	14

GENEL İSTEKLERİ

PROGRAMLAR	T O P L A M	
	Mutlak	%
EĞİTİM PROGRAMLARI	248	23
DİZİ FİLMLER VE TİYATROLAR	105	10
ARAŞTIRMA VE BİLİMSEL PROGRAMLAR	29	3
SOSYAL İÇERİKLİ DİZİLER	127	12
MÜZİK PROGRAMLARI	88	8
YURDUMUZU TANITAN BELGESELLER	34	3
FİKİR İLERİ SÜRENLER	78	7
YERLİ FİLMLER	53	5
EĞLENCE	84	8
KURGU FİLMLER	38	3
KADIN PROGRAMLARI	50	5
MEVCUTLARIN GELİŞTİRİLMESİ	63	6
SPOR PROGRAMLARI	65	7
T O P L A M :	1062	100

ERKEK İZLEYİCİ
İSTEKLERİ

PROĞRAMLAR	T O P L A M	
	Mutlak	%
EĞİTİM PROĞRAMLARI	198	28
DİZİ FİLMER VE TİYATROLAR	56	8
ARAŞTIRMA VE BİLİMSEL PROĞRAMLAR	26	4
SOSYAL İÇERİKLİ DİZİLER	106	15
MÜZİK PROĞRAMLARI	45	6
YURDUMUZU TANITAN BELGESELLER	30	4
FİKİR İLERİ SÜRENLER	38	5
YERLİ FİLMER	30	4
EĞLENCE	48	7
KURGU FİLMER	22	3
KADIN PROĞRAMLARI	13	2
MEVCUTLARIN GELİŞTİRİLMESİ	43	6
SPOR PROĞRAMLARI	62	8
T O P L A M :	717	100

KADIN İZLEYİCİ
İSTEKLERİ

PROĞRAMLAR	T O P L A M	
	Mutlak	%
EĞİTİM PROĞRAMLARI	50	14
DİZİ FİLMER VE TİYATROLAR	49	14
ARAŞTIRMA VE BİLİMSEL	3	1
SOSYAL İÇERİKLİ DİZİLER	21	6
MÜZİK PROĞRAMLARI	43	12
YURDUMUZU TANITAN BELGESELLER	4	1
FİKİR İLERİ SÜRENLER	40	11
YERLİ FİLMER	23	7
EĞLENCE	36	10
KURGU FİLMER	16	5
KADIN PROĞRAMLARI	37	11
MEVCUTLARIN GELİŞTİRİLMESİ	20	7
SPOR PROĞRAMLARI	3	1
T O P L A M :	345	100

SONUÇLAR

1062 kişiyi kapsayan araştırmamızın sonuçları şöyle özetlenebilir :

GENEL TABLO (Tablo 1)

%68 ile haberler programı en çok sevilen ve izlenen program, %48 ile reklamlar ve diğerleri en çok ara sıra izlenen program, %26 ile reklamlar ve diğerleri hiç; izlenmeyen ve sevilmeyen programlardır.

Erkekler Bölümü (Tablo 2)

Sırasıyla ;

%80 ile en çok sevilen ve izlenen program haberler, %67 ile spor programı gelmekte, %47 ile reklamlar ve diğerleri en çok ara sıra izlenen program ve %32 ile reklamlar hiç sevilmeyen ve izlenmeyen programdır.

Kadınlar Bölümü (Tablo 3)

%80 ile eğlence programları en çok sevilen ve izlenen programlar arasında ön sırayı teşkil etmekte, ardından %75 ile yerli film ve diziler, %67 ile de yabancı film ve diziler gelmektedir.

%51 ile en çok arasına izlenen program ise, Reklamlar,

hiç izlenmeyen ve sevilmeyen programlar ise, %42 ile açık oturumlar ve %38 ile de spor programları gelmektedir.

MESLEK GRUPLARI :

İşçi (Tablo 4)

%71 ile haberler en çok izlenen ve sevilen program, ardından %70,5 ile spor programları gelmekte, %55,5 ile reklamlar ve diğerleri, en çok arasına izlenen program, %24 ile açık oturumlar hiç sevilmeyen ve izlenmeyen programlardır.

Memur (Tablo 5)

%81 ile haberler en çok izlenen ve sevilen program, ardından %74 ile eğlence programları, %65 ile de yabancı film ve diziler gel-

mektedir. %53,5 ile açık oturumlar en çok arasına izlenen program olup, %30 ile reklamlar ve diğerleri hiç sevilmeyen ve izlenmeyen programlardır.

Öğrenci (Tablo 6)

%68,5 ile eğlence en çok sevilen ve izlenen program, ardından %62,5 ile haberler, %60 ile de yabancı filmler ve diziler gelmektedir. %49,5 ile en çok arasına izlenen program açık oturumlar, %33 ile de reklamlar ve diğerleri hiç sevilmeyen ve izlenmeyen programlardır.

Serbest Meslek (Tablo 7)

%82 ile haberler en çok sevilen ve izlenen program, ardından %56,5 ile eğlence programları, %51,5 ile de spor ve açık oturum programları gelmektedir.

%48 ile en çok arasına izlenen yerli film ve diziler,

%24,5 ile de reklamlar ve diğerleri hiç izlenmeyen ve sevilmeyen programlardır.

Ev Kadını (Tablo 8)

%84,5 ile yerli filmler en çok sevilen ve izlenen program, ardından %57,5 ile yabancı dizi ve filmler gelmektedir.

%53 ile en çok arasına izlenen program, reklamlar ve diğerleri,

%55 ile de hiç sevilmeyen ve izlenmeyen program açık oturumlardır.

Diğerleri (Tablo 9)

%68 ile haberler en çok sevilen ve izlenen program, ardından %64 ile eğlence programları gelmektedir.

%45,5 ile reklamlar ve diğerleri en çok arasına izlenen program,

%27,5 ile de spor programları hiç sevilmeyen ve izlenmeyen bir programdır.

TAHSİL GRUPLARI ;

İlk Okul Mezunu (Tablo 10)

%71,5 ile haberler en çok sevilen ve izlenen programlar, ardından %70 ile eğlence programları gelmektedir.

%40 ile spor programları, %37 ile reklamlar ve diğerleri ile yerli dizi ve filmler en çok arasına izlenen programlardır.

%30 ile açık oturumlar hiç izlenmeyen ve sevilmeyen programdır.

Orta Okul Mezunu (Tablo 11)

%74 ile haberler en çok izlenen ve sevilen TV programıdır. Bunun ardından %65 ile eğlence programları gelmektedir.

%44 ile açık oturumlar, %41 ile reklamlar ve diğerleri en çok arasına izlenen program,

%28 ile reklamlar ve diğerleri, %26 ile de haber ve yabancı dizi ve filmler hiç izlenmeyen ve sevilmeyen programlardır.

Lise Mezunu (Tablo 12)

En çok izlenen haberler programı %63 ile başta gelmektedir.

%50 ile en çok arasına izlenen açık oturumlar,

%27 ile reklamlar ve diğerleri hiç izlenmeyen ve sevilmeyen programlardır.

Yüksek Okul Mezunu (Tablo 13)

%79 ile haberler en çok izlenen ve sevilen programların başında gelmektedir. %22 ile reklamlar ve diğerleri en az izlenen program durumundadır.

%54 ile açık oturumlar en çok arasına izlenen programdır. %18 ile haberler en az arasına izlenen programdır.

%28 ile reklamlar ve diğerleri en çok hiç izlenmeyen program, %2 ile haberler en az hiç izlenmeyen programdır.

Okul Yazar Değil (Tablo 14)

%75 ile yerli dizi ve filmler her zaman izlenen ve sevilen program durumundadır.

%70 ile reklamlar ve diğerleri en çok arasına izlenen, %20 ile yerli film ve diziler en az arasına izlenen programlardır.

%68 ile spor programları en çok hiç izlenmeyen ve sevilmeyen program, %4 ile yerli dizi ve filmler en az hiç izlenmeyen program durumundadırlar.

YAŞ GRUPLAR ;

15-25 Yaş Grubu (Tablo 15)

%59 ile spor programları en çok her zaman, %29 ile açık oturumlar en az her zaman izlenen program,

%44 ile açık oturumlar en çok arasına izlenen program, %31 ile yabancı diziler en az arasına izlenen programdır.

%26 ile açık oturumlar en çok hiç izlenmeyen program, %7,5 ile haberler en az hiç izlenmeyen programlardır.

26-35 Yaş Grubu (Tablo 16)

%80 ile haberler en çok her zaman, %16 ile reklamlar en az her zaman izlenen programlar,

%55 ile reklamlar en çok arasına izlenen, %23 ile eğlence programları en az arasına izlenen,

%28 ile reklamlar en çok hiç izlenilmeyen, %22 ile haberler en az hiç izlenilmeyen programlardır.

36-45 Yaş Grubu (Tablo 17)

%78 ile haberler en çok her zaman, %32 ile reklamlar en az her zaman izlenen programlardır.

%43 ile reklamlar en çok arasına izlenen, %17 ile haberler en az arasına izlenen,

%23 ile reklamlar en çok hiç izlenilmeyen, %3,5 ile eğlence programları en az hiç izlenilmeyen programlardır.

46-59 Yaş Grubu (Tablo 18)

%73 ile haberler en çok her zaman izlenen, %21 ile reklamlar en az her zaman izlenen,

%59 ile reklamlar en çok arasına izlenen, %16 ile haberler en az arasına izlenen,

%34 ile spor en çok hiç izlenilmeyen %3 ile yerli dizi film en az hiç izlenilmeyen programları durumundadır.

60 ve Yukarısı Yaş Grubu (Tablo 19)

%57 ile yerli dizi ve filmler en çok her zaman, %10 ile spor ve açık oturumlar en az her zaman izlenenler,

%14 ile haberler ençok arasına izlenen, %2,5 ile de yerli dizi ve filmler enaz arasına izlenen,

%17 ile yerli ve yabancı dizi ve filmler enaz hiç izlenilmeyen bölümünü teşkil ederken, %85 ile haberler ençok hiç izlenmeyen ve sevilmeyen programını oluşturmaktadırlar.

GELİR GRUPLARI ;

0—2000 Gelir Grubu (Tablo 20)

%62 ile yabancı film ve diziler ençok her zaman, %21 ile açık oturumlar enaz her zaman izlenen,

%50 ile açık oturumlar ençok arasına izlenen, %29 ile reklamlar enaz arasına izlenen,

%29 ile açık oturumlar ençok hiç izlenmiyen, %4,5 ile eğlence programları enaz hiç izlenmeyen programları oluşturmaktadır.

2001—4000 Gelir Grubu (Tablo 21)

%67 ile eğlence programları ençok her zaman, %22 ile reklamlar enaz her zaman izlenen,

%55 ile açık oturumlar ençok arasına izlenen, %23 ile spor programları enaz arasına izlenen,

%28 ile reklamlar ençok hiç izlenmeyen, %4,5 ile eğlence programları enaz hiç izlenilmeyen programlar durumundadırlar.

4001—6000 Gelir Grubu (Tablo 22)

%76 ile haberler ençok her zaman izlenen, %17 ile reklamlar enaz her zaman izlenen programları,

%36 ile açık oturumlar ençok arasına, %18 ile haberler enaz arasına izlenen programları,

%27 ile reklamlar ençok hiç izlenmeyen, %9,9 ile eğlence programları enaz hiç izlenilmeyen programları oluşturmaktadır.

6001—10000 Gelir Grubu (Tablo 23)

%73 ile haberler ençok her zaman izlenenleri oluştururken, %20 ile reklamlar enaz her zaman izlenenleri,

%52 ile reklamlar ençok arasına, %20 ile haberler enaz arasına izlenenleri,

%26 ile reklamlar ve diğerleri ençok hiç izlenilmeyenleri, %4,2 ile de yabancı dizi ve filmler enaz hiç izlenilmeyen programları oluşturmaktadırlar.

10001 ve Yukarısı Gelir Grubu (Tablo 24)

%77 ile haberler ençok her zaman izlenen, %35 ile reklamlar ve açık oturumlar enaz her zaman izlenen,

%45 ile reklamlar ençok arasına izlenen, %16 ile haberler enaz arasına izlenen, programları,

%31 ile açık oturumlar ençok hiç izlenilmeyen, %7 ile haberler enaz hiç izlenilmeyen programlar durumundadırlar.

İSTEKLER;

İstekleri ise genel olarak ele alırsak, anketimize katılanların en önemli isteği % 23 ile EĞİTİM Programlarıdır. Eğitim isteğinde bulunanların %80'i ise DİNİ türünde eğitimi kastetmektedirler. İsteklerin ikinci sırasını %12 ile halkın birlik ve beraberliğini arttırıcı yönde SOSYAL İÇERİKLİ diziler gelmektedir.

Yukarıda sayılan nedenlerle istemler %28 ve %15 ile erkekler bölümünde tekrarlanmaktadır.

Kadınlar ise, %14 oranında EĞİTİM ve gene %14 oranında dizi FİLMLELER ve TİYATROLAR istemlerinde bulunmuşlardır. Oran itibarıyla ikinci sırayı %12 ile MÜZİK programlarının arttırılması oluşturmaktadır.

En az istekler ise;

Genel tabloda, %3 ile kurgu filmler, yurdumuzu tanıtan belgeseller, ve araştırma ve bilimsel programlar oluşturmaktadır.

Erkekler de ise; %3 ile kurgu filmler, %2 ile de kadınlara yönelik kadın programlarıdır.

Kadınlar da ise; %1 ile yurdumuzu tanıtan belgeseller, araştırma ve bilimsel programlar, spor programları gelmektedir.

BİLİM DİLİ OLARAK TÜRKÇENİN YETERLİLİĞİ ÜZERİNE

İng. Ok. Seçil BÜKER

Türklerin 9. ve 10. yüzyıllarda İslam dinini benimsemesinden sonra Araplarla, Acemlerle ilişkinin artması doğaldı. İslam dini toplumun çeşitli kurumlarıyla birlikte dilimizi de etkisi altına aldı. Arapça tüm İslam ülkelerinde devlet ve bilim dili olarak yerleşmişti. Aynı durum Anadolu için de söz konusu oldu. 12. yüzyılın sonlarına doğru Arapça önemini yitirirken yerine Farsçanın geçtiğini görüyoruz. Fars dili ve yazınının (edebiyatının) İslamlığın yayıldığı ülkelerde egemen olması bu dilden Türkçeye sözcük, terim, deyim girmesine yol açtı. Ayrıca sözü edilen iki dilden Türkçeye kural da girdi. Ozanlarımızın, bilginlerimizin Farsçadan aktardıklarıyla dilimiz kendi benliğini yitirdi. Dilde yeni bir sözcük dizgesi oluştu. Dil devriminin yarattığı ulusal dil bilinciyle davrananlarımızın çabalarıyla Arapça ve Farsçadan gelen sözcüklere ve kuralara açılan savaş başarılı oldu. Bugün söz konusu dillerden sözcük akımı durmuştur. Bundan sonra bu dillerden dilimize sözcük girme olasılığı azdır.

Tanzimatla birlikte Batı uygarlığına yönelme, Batı ile ilişkilerin günümüze dek giderek genişlemesi, dilimize batı dillerinden sözcük, terim girmesine yol açmıştır. Bilim, sanat, tecim, uygulama-

yım alanlarında Batıyla kurulan ilişkiler sonucu sözü edilen alanlardan yığın yığın terim dilimize girmiştir. Yabancı dil bilenlerin artması batı kaynaklı sözcük ve terimlerin dilimize girmesinin ikinci bir nedeni. Yalnız yabancı dil öğrenmenin gereğini yadsıdığımız gibi bir izlenim vermiş olmayalım. Yabancı dil bilmek gerekli, ama onun tutsağı olmak gereksiz. Yabancı dil amaç değil, araç olmalı. Anadile yanlış yaklaşım sonucu «amortisman», «ampirik», «dividend», «form», «literatür», «marjinal», «prodüktivite», «transfer», «ünite», «varyasyon», «vizite» gibi terimler dilimizde kullanım kazanabilmişlerdir. Batı dillerinden, Arapçadan, Farsçadan giren sözcüklerin yazımı, söyleyişi sorun yaratmıştır. Yabancı dil bilmeyen halk bu sözcükleri yazarken, söylerken zorlanmıştır. Zorlanmanın yanında halk bu sözcükleri anlayamamış, ilk duyduğunda ürkmüştür belki de.

Dil bilincinden yoksun olanlar bu tür sözcüklerin dile girmesine kayıtsız kalırlar. Yalnız bu onların ulus bilincinden de yoksun olduklarını göstermez mi? Anadiline saygı onu bilinçle sevmekle gerçekleşir. Anadilini sevmenin kanıtı onu doğru ve düzgün kullanmak, yabancı sözcüklere karşı korumak, girenleri atmak için çaba göstermektir.

Türkçenin özleşmesine karşı olanların sık sık ileri sürdükleri bir görüş var. Yeni türetilenle birlikte yabancı dilden gelen de dilde kalsın, birlikte kullanılsın diyorlar. Aynı kavram için dilde birden çok karşılık olursa bu durum dilin varsıllığına kanıt olurmuş. Hem Türkçe, hem yabancı karşılığı kullanmak dilde ikilik yaratacağından sakıncalıdır. Aralarında bir anlam ayrımı olmadıktan sonra her ikisini de kullanmak gereksiz. Dilin varsıllığına ne tür özelliklerin kanıt olabileceğini göstermeye çalışalım. Öncelikle şunu belirtelim, sözlükteki sözcük sayısının çok olması dilde varsıllığın ölçüsü değil. Sözcük dağarcığı pek geniş olmayan Farsça yoksul bir dil midir? **Sevmek** eyleminin (fiilinin) bulunmadığı bu dilde ozanlar binlerce aşk şiiri yazmışlardır. Dil ve yazınımızın ilk ürünleri olan Köktürk yazıtlarında -kişi, yer ve ulus adları gibi özel adlar dışında- ortalama 800 sözcük vardır. Köktürkçe, sözcük dağarcığı sınırlı olmasına karşın, kavramlar yönünden gelişmiş, anlatım gücü yüksek bir dildir (ayrıntılı bilgi için bkz. Aksan, 1978:86-94).

Türkçenin varsıllığı bağlantılı bir dil oluşundan ileri gelir. Bağlantılı dillerde değişmeyen bir köke çeşitli görevleri olan ekler

getirilerek yeni sözcükler üretilebilir. Örneğin, dilimizdeki «yap» (eylem kökü) ve «ana» (ad kökü) sözcüklerine değişik görevleri olan biçimbirimleri (morfemleri) ekleyerek birçok sözcük üretilebiliriz:

yap-ı-sal-cı-lık
ana-mal-cı-lık

Yeni sözcük türetme çabasında olanlara **uydurmacı**, türetilen sözcüklere de **uydurma** demek eğiliminde olan kişiler var. Türkçenin olanakları işleterek türetilen sözcüklere uydurma diyenler Türkçe, Arapça, Farsçanın birleşerek Osmanlıca denen karmaşayı oluşturduğunu görmezlikten gelirler. Bu karmaşada söz konusu olan kural aktarımıdır. Üç dilden oluşan bir dil dilbilime aykırıdır. Üstelik bu üç dilin her biri ayrı dil öbeklerinden gelmektedir. Türkçe Ural-Altay dil öbeğinin Altay kolundan bağlantılı bir dil, Farsça Hint-Avrupa dil öbeğinden ağırlığı bükümde olan bir dil, Arapça Sami dil öbeğinden kökbükümlü bir dildir. Sözü edilen üç dilin yapısal yönden benzerlik göstermemelerine karşın birleşip yeni bir dil oluşturmaları doğal mı? Sözü geçen dil öbeklerinin başlıca özelliklerini kısaca gözden geçirelim.

Ural-Altay dil öbeğinde ünlü uyumu vardır. «Bağlantılı olan bu dillerde kimi ekler hem çekim sırasında eylemlerde, hem de sözcük türetmede kullanılmaktadır» (Aksan, 1977:113). «Sesle ilgili ve bütün Altay dillerinde ortak olan bir başka nitelik ise bu dillerin ünlüler yönünden ünsüzlere oranla daha zengin oluşudur. ... Çekim ve sözcük türetme, sonекlerle sağlanır. Altay dillerinde cinsiyet (genus) olmadığı için sözcükler biçim değişikliğine uğramaz» (Aksan, 1977:115).

«Trubetzkoy'a göre Hint-Avrupa dillerinde hiçbir zaman ünlü uyumuna rastlanmaz. Sözcük başındaki ünsüzler, sözcük içinde ve sonundakilerden az değildir. ... Ayrıca sözcük, mutlaka kökle başlamak zorunda değildir» (Aksan, 1977:124-125).

«Sami dillerinin en önemli özelliklerinden biri, bu dillerde köklerin üç ünsüzden kurulmuş olmasıdır. Arapça kökbükümlü dillerin karakteristik örneğidir» (Aksan, 1977:135).

Aksaklık Arap ve Fars dillerinin kurallarının Türk diline aktarılmasından doğmaktadır. Osmanlıca denen karmaşada «yakın», «yakinen» biçiminde Arapça kurala göre belirteç (zarf) durumuna

getirilir. Türkçe ya da Farsça bir sözcüğe Arapça kural uygulanarak çoğul yapılır, «gidişat», «peşinat» gibi. Türkçe sözcüklere Farsça ilgeç (edat) getirilebilir, «emektar», «işgüzar» gibi. Bu örnekleri çoğaltmak olası. Sanırız bu kadarı bile Osmanlıca karmaşasını göstermeye yeter.

Türkçe kendi yapısı ve kuralları içinde gelişerek çağdaş bilim, sanat, uygulamayı kavramlarını karşılayacak varsılığa erişecek, en karmaşık sorunları işleyebilecek düzeye gelecektir. Özellikleri, yapısı gelişebilirliğinin kanıtıdır.

Değişik dil öbeklerinden gelen dillerin kuralları Türkçeye aktarılırken kayıtsız kalanlar, Türkçe kaynaklara başvurularak türetilen sözcüklere **yanlış** savıyla karşı çıkıyorlar. Yanlış yargısı verilirken ölçü nedir? Dilbilgisi kuralları öne sürülüyorsa, yanıtımız dilbilgisinin yanlış dediğine dilbilimin doğru diyebileceğidir. Dilbilim -adı üstünde- bir bilimdir. Dilbilgisi kuralları gösterir. Kuralları o dili kullananlar oluştururlar. Kurallar yaşamın içinden çıkar. Dil durağan değildir, yaşamla birlikte değişir. Doğal olan da dilin gereksinimlere göre değişip gelişmesi. «İöbank», «Etibank», «Sümerbank» dilbilgisi açısından yanlış. Ama bu sözcükleri halk benimsemiş, kullanıyor. Bu durumda dilbilgisinin bu gelişmeye uyması gerekecek. Dilin türetme kurallarına uymayan sözcükler ya da terimler dilin çevrimine girmişse, yanlış ya da doğru diye tartışmak gereksiz. Saussure'ün dilbilimi bağımsızlığa kavuşturmasından sonra dile bakış açısı değişmiştir. Dile dilbilgisi açısından bakmak yanılıdır. Dilbilgisi ile dilbilimin konuları, amaçları, yöntemleri değişiktir. Dilbilimci dile bir iletişim aracı ve toplumsal bir olgu olarak bakar. Dilbilgisi olguları doğru ya da yanlış olarak değerlendirir. «Dil tekdüze bir dizge değildir. Doğada olduğu gibi inişler çıkışlar, dönemeçler görülür. Aykırılıkları, kulara uymayan örnekleri 'yanlış' saymak, günümüz dilbiliminin verilerine aykırı düşmektedir» (Dizdaroğlu, 1971:290-291).

Yeni bir sözcük türetildiğinde tutar-tutmaz diye tartışmalara girmek, «bu ek işlek», «şu ek işlek değil», «işlek olmayan ekle yapılan sözcük yanlış ya da tutmaz» demek dilbilim açısından geçersiz. Dilbilim kuralları saptamaz, dilin geçmişini inceleyerek gelecekte nasıl gelişeceğini kestirmez. Doğal bilimlerinde sonuçlar önceden hesaplanabilir, dilbilim için bu tür bir olay söz konusu olamaz. Dilbilim dilin geleceğine ilişkin yargılara varmaz. Dilbilim dil olgula-

rını saptar, gözler. Dili bozmak ya da değiştirmek gibi düşüncelerin dilbilim açısından geçerliği yoktur. Dilbilimci için geçerli olan kullanımdır. Dil gelişim ve oluşum içindedir, bundan dolayı değişimler doğaldır. Değişmeler seslerde, sözcüklerin anlamlarında, dilbilgisi kurallarında olabilir. Yalnız kullanılmayan diller durağandır, değişmez.

Dili arılaştırmanın bir sınırı olmalı görüşü zaman zaman ortaya atılıyor. Kim saptayacak bu sınırı? Kişilerin dilde sınır çizmeye kalkması bilime, gerçeğe aykırıdır. Bir sınır söz konusuysa onu dilin kendisi çizer. Kişi kendini ölçü alamaz. Kimileri yalnız kendi benimsedikleri yaygınlaşsın, yadırgadıkları kullanılsın istiyorlar. «Herkesin, sadece kendi konuştuğu dili temel kabul etmesi yanlıştır. Çünkü dilde doğru ve yanlış diye bir şey yoktur; sadece ayrılıklar vardır. Ayrılıklar hakkında verilen hükümler de kullanılan dilin seslerine ve kelimelerine değil, hüküm verenlerin kişisel ve toplumsal fikirleri ile duygularına dayanmaktadır» (Başkan, 1967:43). Söz dağarcığı kişiden kişiye değişir. Kişi dilediği sözcüğü seçer, kullanır. Sözcükleri seçmede bağımsız olan birey dile bağımlıdır. Dile bağımlı olduğu için yeni biçim ve kullanışların dil dizgesi içindeki durumlarını izlemek zorundadır. Yeni sözcükleri kullanmayabilir. Yalnız öznel yorumlardan kaçınmalıdır. Kişisel saplantılar bilimsel gerçek değildir. Dille ilgili olaylara nesnel bir bakış açısıyla bakmalıyız. Bilim adamı yeni terimi önerdiğinde terim sözü konusu kişinin dil sınırı içindedir. Terim kişisel dil sınırını aşarsa toplumun (tüm ilgililerin) malı olur. Terimin kişisel dil sınırını aşırıp aşmayacağını saptamak olanaksızdır. Bu nedenle tutmaz diye yargıya varıp önermemek yanlış bir tutum olur. Ölçü kişi değil, dili kullananlardır. Söz kişiseldir, dil ise bireyden bağımsız bir iletişim aracı; bu gerçek gözden irak tutulmamalı.

Türkçe terimlerin yeterli olmadığı açık. Bunun nedeni dilin yetersizliği mi? Yanıtımız hayır. Neden geçmişten günümüze sürdürülen yanlış tutumlar. Hoca Mesut ile İzzettin Ahmet 1350'de yazdıkları **Süheyl ü Nevbahar** adlı yapıtta Türkçenin darlığından, yetmezliğinden yakınırırlar. Hoca Mesut Türkçe yazmanın kolay olmadığını anlatarak özür dilemeyi gerekli bulur (Levend, 1972:10). Dil durduğu yerde gelişmez. Dil işlenirse gelişir. Onu geliştirenler ozanlar, yazıncılar ve bilim adamlarıdır. Birçokları dile kendilerinin katkıda bulunabileceğini düşünmezler.

Bilim adamının yabancı terimler karşısında iki tutumu olabilir. Türkçesi yok deyip, terimi olduğu gibi aktarmak ya da anadilin kaynaklarına başvurup, onun olanaklarını işletmek (Özdemir, 1970:184). Türkçesi yok demek kolay olan yol. Yalnız bir terimin Türkçesi kendiliğinden ortaya çıkmaz. Türkçesi olmayan terim yabancı dilde nasıl varolmuştur? «Uluslar arasında nasıl bir üstünlük düşünülemezse, diller arasında da böyle bir üstünlükten söz edilemez. Gelgelelim yanlış koşullandırmanın sonucu olarak böyle bir ayırım yapanlar var. Dilleri ileri geri, yoksul varıl diye nitelendirimler de bu ayırımın ürünüdür. Nitekim yıllar yılı Türkçenin bir bilim dili olamayacağı düşüncesine inanılmıştır. Bilim sözlerine Türkçeden de karşılıklar yaratılabileceği düşünülmemiştir. El sözlerine dadanılmıştır bu yüzden de» (Özdemir, 1978:397). Terimi olduğu gibi aktarmak çare değildir. Türkçesini arayıp bulmak, yoksa türetmek gerekir.

Yeni terim anlamı karşılamıyor savı da yersiz. Terim kullanıla kullanıla anlam kazanır, adı olduğu kavramla kaynaşır. Örneğin Dr. Bozkurt Güvenç **Kültür Kuramında Bütüncülük Sorunu Üzerine Bir Deneme** (1970) adlı yapıtında yeni terimler kullanıyor. Yerleşmişlik göstermeyen bu tür terimlerden ötürü tedirginlik duyuyor. Yapıtının önsözünde, duyduğu tedirginliği şöyle açıklıyor: «Yazar, **pattern** karşılığında örüntü; **construct** karşılığında yapı; **conceptual** karşılığında kavramsal; **functionalism** karşılığında görevselcilik; **methodological** karşılığında yöntemsel ... kullandığı ya da kullanmak zorunda kaldığı için rahat değildir» (aktaran Özdemir, 1970:184-185). Bozkurt Güvenç'in sözü edilen yapıtında kullandığı «çevrebilim» (regional science), «değişken» (variable), «dirik» (dynamic), «eşzamanlı» (senkronik), «evrimci» (evolutionist), «indirgeyici» (reductionist), «özdeş» (identical), «özerklik» (autonomy) gibi terimleri bugün çeşitli yazarların yapıtlarında görebiliriz. Sıraladığımız terimler yaygınlaşmış, ilgili kişilerce benimsenmiştir. 1970 yılında kimi kişilerin aşırı olarak niteledikleri bu terimlerin kullanımı bugün yaygınlaşmıştır. İşte terimin kullanıla kullanıla işlerlik kazanması bu denli kısa bir sürede bile gerçekleşebilmektedir.

Terim türetme dil bilginlerinin işidir demek doğaya karşı koymaktır. Dil onu konuşanlarındır. Dil bilgini yol gösterir, katkıda bulunur, ama en iyi öneri çoğu kez dilbilginininki değildir. Bilim adamı konuyu en iyi bilen olarak en iyi karşılığı yaratabilir. Dil

konusunda çekingenlik gereksiz. Diline özen gösteren bilim adamlarımızın sayısı az değil kuşkusuz. Prof. Dr. Mehmet Oluç **İşletme Organizasyonu ve Yönetimi** adlı yapıtının ikinci basımına (1963) yazdığı önsözde okuyucularına şöyle sesleniyor:

«Kitabımızın gözden geçirilmiş ve genişletilmiş ikinci bası'sını öğrencilerimizin ve konu ile ilgilenenlerin faydalanmasına sunuyoruz. Birinci bası'nın önsözü dışında, kitabın hemen her satırı yeniden yazılmış bulunuyor.

«Türkçemizi geliştirmek, oluşturmak ve bilim dili olarak serpilmesine yardım etmek, gelecek kuşaklara, yerleşmiş ve durulmuş bir deyim gücü kazandırmak görevi bizim kuşaklara düşmektedir. Sosyal olayların da büyük bir dinamizm kazandığı yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğinde, sosyal bir olay olan dilimizin durulaştırılması işinin daha da çabuklaşması gerekmektedir.

«Bu inançla, kitabımızı elden geldiği kadar duru bir Türkçe ile yazmaya çalıştık. Eski kuşakların alışık olmadığı bazı sözcüklerin karşılıklarını da kitabın sonundaki bir sözlükcük (lûgatçe) de gösterdik.»

Bu tutumda olan bilim adamlarının çabalarıyla Türkçenin terim dağarcığı genişleyebilecektir. Bilim adamı yeni terimi nasıl yaratabilir? Bu konuda başvurabileceğimiz yöntemleri türetme, birleştirme, sözcük öbeği oluşturma, anlam aktarımı diye sıralayabiliriz. Önce deneyebileceğimiz bir yöntem olduğundan türetme yöntemini açıklamaya çalışalım.

Biçim özelliklerini göz önünde tutarak dilleri üç kümeye ayırırız (Aksan, 1977:104).

- 1) Yalınlayan diller,
- 2) Bağlantılı (bitişken) diller ve kaynaştıran diller,
- 3) Bükümlü diller.

Yalınlayan diller çekimsizdir. Sözcükler ek almazlar, büküme uğramazlar. Sözcüğün tümce içindeki yeri, başka sözcüklerle yan yana bulunması ona değişik anlamlar kazandırır. Bu dillere en iyi örnek olan Çince de vurgu önem kazanır. Sözcük değişik tonlarda söylendiğinde değişik anlamlar verir. Bu tür dillerde eşadlı (homonymie) öğeler çoktur (Aksan, 1977:104).

Bükümlü dile en iyi örnek Arapçadır. «Büküm, çekim sırasında kökün, özellikle kökteki ünlünün değişmesidir. Aynı durum adların çoğul biçimlerinde ve başka sözcüklerde de görülür. Türkçe gibi bağlantılı dillerde hiç bir zaman böyle bir değişmeye rastlanmazken bükümlü dillerde eylem kökündeki başkalaşmayla değişik kavramların yansıtılması ve çeşitli ilişkilerin kurulması sağlanmış olur» (Aksan, 1977:107).

Bağlantılı dilde bir köke birden çok, değişik görevleri olan ekler getirmek olasıdır. Bu özellik tek başına dilin varsıllığının bir kanıtıdır. «Bağlantılı bir dil oluşu, eklerin çeşitliliği ve bu çeşitli eklerin değişik görevler yüklenerek yeni sözcükler oluşturabilmeleri, Türkçeyi çok geniş anlatım olanaklarına kavuşturmuş, yeni beliren kavramların karşılanması, yabancı kavramlara karşılıklar bulunmasını kolaylaştırmıştır. Bu yüzden Türkçe, terim yaratma bakımından çok güçlü bir dildir. Yapı-sal-cı-lık, dav-ran-ış-çı-lık, duy-um-sa-maz-lık gibi tek sözcük durumundaki terimleri, tüm-e-var-ım, gir-iş-im-ölç-er gibi, birden çok öğeden oluşan terimleri buna örnek olarak gösterebiliriz» (Aksan, 1977:106).

Besim Atalay'ın Türk Dilinde Ekler ve Kökler Üzerine Bir Deneme adlı yapıtında ortalama 600 ek vardır (Baltacıoğlu, 1971: 448). Dilimizde kavram oluşturmaya yarayan yeterince kök ve ek vardır. Başka bir dilde birkaç sözcükle anlatılabilen bir kavram, Türkçede bir tek köke getirilen ve arka arkaya sıralanan eklerle sağlanabilir. Türetme yoluyla yapılan terimlere yüzlerce örnek verilebilir. Türetme ad ya da eylem köklerine, gövdelerine yapım ekleri getirilerek gerçekleştirilebilir. «Duyumculuk», «eşleme», «görüntü», «köktencilik», «kurgu», «teпки», «vurgu», «yapımcı», «yetke», «yönetmen» gibi (ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir, 1973:24).

Kimileri az işlek eklerle yapılan terimlere kuşkuyla bakarlar. Ekleri az işlek, çok işlek diye ayırmak dilbilim açısından geçerli değildir. Kuralcı dilbilgisi ekleri az işlek çok işlek diye iki kümeye ayırır. Oysa ek kendiliğinden durduğu yerde işleklik kazanmaz. Ek kullanılırsa, ondan yeni sözcükler yaratılırsa işlekleşir. Genellikle -deş, -men, -el, -nek gibi ekler az işlek sayılır. İşletildiğinde bu eklerden çok sayıda sözcük türetilebileceği ortadadır. Örneğin ortaklık, denklik, birlik anlamlarını veren -deş ekiyle türetilmiş sözcük sayısı Dil Devriminden önce çok azdı. Bugün «adaş», «anlamdaş», «çağdaş», «özdeş», «paydaş», «türdeş», «yöndeş» gibi birçok sözcük

bu ekle yaratılabılmıştır. şimdiye dek işlek sayılmayan -men eki «danışman», «etmen», «katman», «okutman», «öğretmen», «seçmen», «yönetmen», «yazman» gibi sözcüklerle işleklilik kazanmıştır. Dil Devriminden sonra -el ve -sel ekleriyle «düşünsel», «edimsel», «görsel», «kamusal», «kuramsal», «özdeksel», «öznel», «toplumsal», «yasal» gibi her gün kullandığımız sözcükler türetilebilmiştir. Eylem kök ve gövdelerine gelen -nek eki «gelenek», «kesenek», «olanak», «ödenek», «tutanak», «yetenek» gibi sözcüklerle işleklilik kazanmıştır. Tüm bu örneklerde görüldüğü gibi yapım eklerinin işlekliliğı, esnekliğı dilin anlatım gücünü artırıyor. Ekler işletildikçe dil gelişiyor.

Terim türetirken örneksemeye başvurmak terimin tutma olasılığını artırır. Dilde benzer sözcüğün olması yeni türetilenin benimsenebileceğini gösterir. «Sözgelimi kurultay sözcüğü Türk tarihinde önemli bir yeri olan yüksek bir kurumun adıdır. Bu ad şura-yı devlet, mahkeme-i temyiz, divan-ı muhasebat gibi katmerli yabancı terimlerle anlatılan yüksek kurumların yeni adları için örnek olarak alınmış, böylece danıştay, yargıtay, sayıştay sözcükleri yaratılmıştır» (Ağakay, 1962:12). Terim kısa ve söyleyişi kolay olursa tutma olasılığı artar. Yalnız bu konuda önceden kesin bir şey söylenemez. Örnekseme olasılığı artırabilir, o kadar.

Türetme yöntemi ile karşılık bulunamazsa birleştirme yöntemi denenebilir. Sözü geçen yöntemde iki ya da daha çok sözcük birleştirilerek terim yaratılır. «Anayasa», «anlambilim», «bilirkişi», «buluşbelgesi», «dışsatım», «genörgüt», «özdevim», «işgören», «sıkıdenetim», «yöneylem» gibi örneklerde iki sözcük kaynaşarak tek bir kavramı göstermektedir. Türkçe bağlantılı bir dil olduğundan türetme ya da birleştirme yöntemiyle terim yapmak zorlama değil, dilin doğal bir gelişimidir.

Üçüncü yöntem bir kavramın sözcük öbeği ile karşılanmasıdır. Terimin tek sözcükle karşılanması istenen bir durumdur. Terim tek sözcükle karşılanamıyorsa o terime iki ya da daha çok sözcükle karşılık bulmak, yabancı terimi olduğı gibi almaktan çok daha iyi bir tutumdur. «Alım satım aracısı», «durağan aşınma payı», «giriş-çıkış belgesi», «para alım yetkisi», «pay belgiti», «vergi ile bağımlı kazanç» gibi.

Bu üç yöntemin dışında başvurabileceğimiz bir dördüncü yol anlam aktarımıdır. Genel dilde kullanılan bir sözcüğe terimin an-

lamı yüklenir. Örneğin günlük, kişinin yaşadığı olayları günü gününe yazdığı bir tür defter. Günlük tutmak bu tür bir deftere yaşanılanı yazmak. İşletmede «günlük» yevmiye defteri anlamında kullanılıyor. Sözü edilen bilim dalıyla ilgisi olmayan kişi için söz konusu olan, sözcüğün yalnız genel kullanımındaki anlamıdır. Oysa işletmeci için «günlük» -«gelir», «gider», «çıktı», «güvence» gibi ilgili bilim diline özgü bir terimdir.

Dilimizin yukarıda sözü edilen olanakları işletildiğinde yabancı terimi olduğu gibi almak söz konusu olmayacaktır. Türkçeyle tüm bilimsel konular işlenebilecektir. Tüm bilim adamlarımız dil kaygısı çeker, özleştirmeye ilgisiz kalmazlarsa, yengi kesinleşir.

KAYNAKÇA

- Ağakay, M. A. (1962) «Örnekseme Üzerine.» **Türk Dili**, 12(133): 12-16.
- Aksan, D. (1977) **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)**, 1. c. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 439).
- . (1978) **Anlambilimi ve Türk Anlambilimi (Ana Çizgileriyle)**, 2. bs. Ankara: A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (yayın no. 217).
- Aksoy, Ö. A. (1975) **Gelişen ve Özleşen Dilimiz**, 4. bs. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 412).
- Baltacıoğlu, I. H. (1971) «Türkçe Niçin Klasik Dildir?» **Türk Dili**, 24(240):448-452.
- Başkan, Ö. (1967) **Lengüistik Metodu**. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Dilâçar, A. (1968) **Dil, Diller ve Dilcilik**. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 263).
- Dizdaroğlu, H. (1971) «Dili Yanlış Değerlendirme.» **Türk Dili**, 23(232):289-293.
- Gürsel, N. (1978) «Dilbilim ve Gösterge Kuramı.» **Türk Dili**, 37(320):381-392.
- Levend, A. S. (1965) «Yabancı Kelimeler Salgını.» **Türk Dili**, 15(171):157-159.

- . (1966) «Dil Üzerine Türlü Sorunlar.» **Türk Dili**, 15 (176):493-495.
- . (1970a) «Türkçeyi Bozanlar.» **Türk Dili**, 21 (221):353-355.
- . (1970b) «Türk Dilinin Başına Gelenler.» **Türk Dili**, 22 (223):1-4.
- . (1972) **Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri**, 3. bs. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 347).
- Oluç, M. (1963) **İşletme Organizasyonu ve Yönetimi**, 1. c., 2. bs. İstanbul: İ.Ü. İşletme Fakültesi (yayın no. 77).
- Özdemir, E. (1968) «İşlekleşen Yapım Ekleri.» **Türk Dili**, 19 (205): 62-66. Kıvanç Demir takma adıyla.
- . (1970) «Soyut Kavramlar.» **Türk Dili**, 23 (230):183-186.
- . (1971) «Döne Döne.» **Türk Dili**, 23 (233):407-410.
- . (1973) **Terim Hazırlama Kılavuzu**. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 379).
- . (1978) «Anadilin Toprağında.» **Türk Dili**, 37 (320):396-399.
- Özel, S. (1977) **Türkiye Türkçesinde Sözcük Türetme ve Bileştirme**. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 438).

İRLANDA TİYATROSUNDA SEAN O'CASEY'NİN YERİ

İng. Ok. Seçil BÜKER

1. İRLANDA TİYATROSUNA TOPLU BİR BAKIŞ

1.1 İlk çağlardan on dokuzuncu yüzyıla dek İrlanda'da tiyatronun yeri

İsa'dan önce 350 yıllarında Keltler İrlanda'ya yerleştiler ve Kelt egemenliği üstünlük kazandı. Bu toplumda putataparlık yaygındı. «Druidism» denen dinin temelinde halkın inandığı tılsımlar ve büyüler vardı. Destanlar ve masallar «File» denen ozanlar tarafından okunuyordu. Anlatımın eylemden önemli olması tiyatro sanatının doğmasını engelliyordu, çünkü tiyatro sanatı için öykünme, dolayısıyla eylem gerekliydi. Tiyatronun İrlanda'da gelişemesinin bir nedeni de İrlanda'da çağlar boyunca siyasal kargaşanın sürmesidir. Hıristiyanlığın İrlanda'ya yayılması ile Latin ve Gael dilleri önem kazandı, bu dillerle yazılı yazın'ın (edebiyatın) temeli atıldı. (Çapan, 1966:9-10). 1603 yılında İngiltere'nin İrlanda'yı egemenliği altına alması, Cromwell'in savaşta yararlık gösteren askerlerine İrlanda'da toprak vermesi, ülkede mezhep kavgalarının çıkmasına yol açtı. Katolik İrlanda'yı Protestanların yönetmesi huzursuzluk yarattı.

Ortaçağda İrlanda'da dinsel oyunların oynandığını görüyoruz. İlk tiyatro 1635'te açılmış, İngiliz tiyatroları kapanırken kapanmıştı. Restorasyondan sonra Orange Street Theatre açılmış, on sekizinci yüzyıla dek izleyici çekememiştir. Oyunlar ve oyuncular Londra'dan gelmekteydi. Bu tiyatro on sekizinci yüzyıl sonlarına doğru kapanmıştır. Sonradan Crow Street ve Theatre Royal'ın açıldığını görüyoruz, ama bu tiyatrolar da tutunamıyorlar. Abbey Tiyatrosu kurulmadan önce, İngiltere'den gelen gezici tiyatro toplulukları Dublin, Belfast ve Cork'ta «melodram»lar, «fars»lar ve müzikli oyunlar oynuyorlardı. Bu toplulukların İrlanda tiyatrosuna katacak yeni şeyleri olmadığı gibi, sanat gücünden de yoksundular. Oyunlarda düşünce ögesi yoktu. İrlanda tiyatro tarihine baktığımız zaman on dokuzuncu yüzyılın sonuna dek ülkede ulusal tiyatronun kurulmadığını görüyoruz. Sonradan Lady Gregory ve Yeats gibi öncülerin çalışmaları ile ulusal tiyatro kurulabilmiştir.

1.2 On dokuzuncu yüzyılda gerçekçilik akımı

On dokuzuncu yüzyıl insanlık tarihinde ikinci bir «Rönesans» olmuş, eskiyen duvarlar yıkılmış, insanlık yeniden dirilmiş ve kendine gelmiştir. Bu yüzyılda bilime ve deneye verilen önem artmış, yeni buluşlar olmuştur. Darwin, Lamarck, Bernard, Freud, Comte gibi bilgin ve düşünürlerin ortaya attıkları düşünceler dünyanın çehresini değiştirmiştir. Bilimdeki bu değişim tiyatroyu da sarmıştır, çünkü tiyatro zamanın felsefi düşüncesini yansıtan bir ayna olduğu gibi, tüm sanat kollarının birleşerek ortaya çıkardıkları bir bütündür. Bu yüzyılda Comte insan düşüncesinin üç evreden geçtiğini söylemiştir: Dinsel (théologique), doğaötesi (métaphysique), olgucu (positif) dönemler. Olgucu dönemde toplumsal olaylar bilimsel yolda açıklanır. Bilime ve deneye dayanmayan hiçbir şey doğru olarak kabul edilemez. 1873'te Zola **Thérèse Raquin** adlı romanının önsözünde çağdaşlarını doğalcılık (naturalism) akımına çağırıyordu (Nutku, 1963:27). Bu yüzyılda olgucu anlayış tiyatroyu da sarmıştır. Romantiklere bir tepki olarak ortaya çıkan doğalcılığın öncülerinden André Antoine 1887'de Théâtre-Libre'i, Otto Brahm 1889'da Freie Bühne'yi, J.T. Grein 1891'de Independent Theatre'i kurmuşlardır. Yeni akımın öncülerinin amaçları gerçekçi bir tiyatro kurmaktı. Tiyatro tarihinde devrim yaptılar, oyunculuktan sahneye koyuculuğa dek tiyatroya yeni bir anlayış getirdiler.

1.3. Öncüler ve Abbey Tiyatrosunun kurulması

1898'de W. B. Yeats'in Lady Gregory ile buluşup İrlanda tiyatrosunun geleceğini konuşmaları ve ülkelerini gerçekleştirmek için çareler aramaları İrlanda ulusal tiyatrosunun tarihi bakımından çok önemlidir (Robinson, 1939:12). İki de düşüncelerini tartışabilecekleri bir tiyatronun özlemine çekiyorlardı. Onlar Kelt yazınının öneminde birleşiyorlardı. Eski destan ve masallardaki salt İrlanda'ya özgü duygular onlar için çıkış noktasıydı. Ulusal tiyatroyu bir siyasal propaganda aracı yapmak niyetinde değildiler. Gerçeği görüyor, çekinmeden yazıyor ve ulusçuluk akımına kapılıp halkın acılarını göremeyen, ulusçuluğun sokaklarda söylev verip bağırarak olduğunu sanan yalancı kahramanlarla alay ediyorlardı.

1898'deki toplantıda Dublin tiyatrosunda Edward Martyn ile Yeats'in oyunlarını sahneye koymaya karar verdiler. Böylece Irish Literary Theatre kurulmuş, Abbey Tiyatrosunun da temeli atılmış oldu. Yeats ile Lady Gregory yazdıkları bir mektupta düşüncelerini şöyle açıklıyorlardı:

Her yılın baharında Dublin'de bir takım Kelt ve İrlanda oyunları sahneye koymak istiyoruz. Sanat değerleri ne olursa olsun, bu oyunlar bir Kelt ve İrlanda tiyatro edebiyatının temellerini atmak gibi yüksek bir düşünceyle yazılmış olacaktır. İrlanda'da beğenisi soysuzlaşmamış, güzel konuşma sanatına bağlılığı yüzünden dinlemeğe alışkın bir seyirci topluluğu bulacağımızı umuyoruz. İrlanda'nın şimdiye kadar dile getirilmemiş derin düşünce ve duygularını sahnede canlandırmak isteğimizin bize hoşgörülük ve İngiliz tiyatrolarında rastlanmayan bir deneme özgürlüğü sağlayacağına inanıyoruz. Böyle bir özgürlük olmadan hiçbir sanat ve edebiyat hareketi başarıya erişemez (aktaran Çapan, 1966:27).

Irish Literary Theatre, Martyn'in **The Heather Field**, Yeats'in **The Countess Cathleen** adlı oyunlarını 8 Mayıs 1899'da sahneye koydu. Yeats **Countess Cathleen**'de ülkesinin kurtuluşu için ruhunu satan bir kadının öyküsünü anlatıyordu. Dindar İrlandalılar oyuna büyük tepki gösterdiler. Oysa İngiltere'den gelen eleştirmenler oyunu övdüler. İlk üç yılın sonunda Lady Gregory oyunları daha sık sahneye koymak ve halka göstermek için bir tiyatro kurmalarının gerekli olduğunu söylüyordu. Yeats şunları ileri sürdü:

1. Tiyatroyu dūşünsel bir heyecanlanma yeri yapacak oyun-ları yazmak ya da bulmak.
2. Söze hareketten daha çok önem vermek.
3. Seçilen oyunun öz ve biçimi ile dūşünsel ve erkekçe olma-sına dikkat etmek. Oynayışı yalınlaştırmak, dikkati sözler-den uzaklaştıran herşeyi bir yana bırakmak, anlatımda ses ve ellere önem vermek.
4. Dekorların, giysilerin biçim ve renklerinin de yalınlaşma-sını sağlamak, sahneye gereksiz hiçbir şey bırakmamak (ak-taran Çapan, 1966:29).

Yeni oyuncular ararken Frank ve William Fay adlı iki kardeşin oyunculuklarını beğenip aralarına aldılar. 1902-1903'te Molesworth Hall'da sekiz oyun sahneye kondu. J. M. Synge'in oyunları oynan-dı, o da tiyatro hareketine katılmış oldu. Topluluğun Londra'da verdiği oyunları İngiliz basını övgüyle karşıladı. Miss Horniman adlı bir İngiliz kadının parasal katkısıyla 1904'te Abbey Tiyatrosu kuruldu. Tiyatro 27 Aralık 1904'te perdelerini açtı.

Halkın gerçeklerini dile getiren bu tiyatro aslında Yeats'in istediği tiyatro değildi. Yeats oyunlarında düş dünyasına gider, gerçek yaşamı yansıtmaz. Ama İrlanda tiyatrosunu, onun kutsal-lığına tepki gösterenlere karşı her zaman savunmuştur.

Abbey Tiyatrosunun benimsediği ilkeler Fransa'da André Antoine'ın yaymaya çalıştığı ilkeler doğrultusunda-ydı. Antoine gibi Lady Gregory ile Yeats de yerli oyun yazarlarını destekliyor-lar, onların yetişmelerine yardımcı oluyorlardı. Oyunculuğu do-ğal bir duruma soktular. Romantik oyunculuktaki aşırılık, yerini ölçüye bıraktı. Yavaş sesle etkili konuşmak önem kazandı. Yıldız oyunculuk ortadan kalktı. Büyük rol küçük rol ayrımı olmadan tüm oyuncular üzerlerine düşeni yaptılar. Böylece İngiltere'deki oyunculuktan değişik, çok daha doğal bir oyunculuk ortaya çıktı. Abartılmamış bir oyunculuktan bu. Oyuncular en küçük şeyin bile önemsenmesi gerektiğini öğrenmişlerdi.

Sahne düzeni ve giysiler yalın ama güzeldi. Özellikle gerçeğe uygun olmalarına dikkat ediliyordu.

Oyunlar gerçekçi bir anlayışla sahneye konuyordu. Oyunların dili halk diliydi. Gregory ile Yeats oyunlarını batı köylülerinin dili

ile yazdılar. Yerli dili kullanma geleneği bugün de İrlanda tiyatro yazarlarınınca sürdürülmektedir. Oyunlarına konu seçerken kendi kaynaklarından yararlandılar. Yazdıkları kendi sorunları, kendi ülkeleri ve gerçekleriydi.

Yeats *Advise to Playwrights*'ta «tiyatro için gerekli olan öge yaşamın bir eleştirisini yapmak ve tutucu sanat görüşlerinden sıyrılmaktır» diyordu. Yeats bu tümce ile hem İrlanda tiyatro hareketinin temelinde yatan düşünceyi belirtiyor, hem de bu hareketi «Kelt Rönesansı» diye adlandırabileceğimizi kanıtlıyor. İrlanda'da düşünce özgürlüğüne önem veren bir tiyatro kurulmuştur artık.

2. SİYASAL DURUM

Sean O'Casey ve oyunlarına geçmeden önce İrlanda'nın bağımsızlığa kavuşmak için gösterdiği çabalara ve o günlerin siyasal kavgalarına bir göz atmak gerekiyor, çünkü İrlanda tiyatro hareketine katılan O'Casey'yi incelerken onun oyunlarının siyasal durumla sıkı bir ilintisi olduğunu, oyunlarında İrlanda iç savaşının yansıdığını, acı gerçeklerin verildiğini göreceğiz.

Beşinci yüzyılda Hıristiyanlık İrlanda'da Saint Patrick adlı bir din adamının da çabalarıyla yayılmaya başladı. Hıristiyanlık Avrupa'da bir din birliği sağlamıştı. Ama VIII. Henry'nin İngiltere'yi Protestan yapması ve İngiliz Protestanlarının Katolik İrlanda'ya yönetici olarak gitmeleri İrlanda'da iki ayrı kültürün doğmasına yol açtı. Ülke yıllar boyunca bu iki kültürün mezhep kavgalarına sahne oldu. İngiliz baskısı altında yıllarca ezilen İrlanda için on dokuzuncu yüzyıl bir uyanma ve diriliş çağı oldu. 1848 Fransız devriminin ve Amerikan bağımsızlık savaşının da etkisiyle yeni düşünceler doğdu, ülkenin çeşitli yerlerinde özgürlük için kıpırdanmalar başladı. Onlar sömürdüklerinin ve baskının bilincindeydiler ve kurtulmak istiyorlardı. 1798'de İngiltere'ye bağlı Grattan Parlamentosuna karşı ayaklanmada başarı sağlanamadı ve 1800'de İrlanda Parlamentosu İngiliz Parlamentosuyla birleştirildi. Toprak sahiplerinin Katolik köylülere baskısı gün geçtikçe artıyordu. Daniel O'Connell İrlandalıların ilk Katolik önderi oldu. Halkı uyarmaya çalıştı, onları siyasa ile ilgilenmeye, özgürlük uğruna savaşmaya, ayaklanmaya çağırdı. Bu sırada İrlanda'da büyük bir kıtlık başlamıştı. Halk güçlük içindeydi. Genç İrlanda Par-

tisi silahlandı, ülkenin çeşitli yerlerinde ayaklanmalar oluyor, ama sonuca varılamıyordu. Kutsal ülkü uğruna Katolik köylülerle bazı Protestanlar birleşerek Fenian ayaklanma hareketini hazırladılar (Gwynn, 1924:22). Parnell ve onu destekleyen Gladstone'un İrlanda bağımsızlık savaşına katkıları küçümsenemez. Parnell içişlerinde bağımsız bir ülke istiyordu. 1903'te toprak yasası tasarısının kabul edilmesiyle İrlanda köylüsü toprak sahibi olma hakkını kazandı. Birçok güçlüklerden sonra 1914'te İrlanda'nın içişlerinde bağımsız olmasını İngiliz Parlamentosu onayladı. Aynı yıl başlayan Birinci Dünya Savaşı kendi kendini yönetme işini engelledi. İrlandalı askerler İngiliz birliklerine katıldılar. Kuzey İrlanda İmparatorluktan ayrılmayı düşünmüyordu. Dublin'de kurulacak bir meclisi tanımayacağını da açıklamıştı. Oysa güneyde Cumhuriyetçi İrlanda Kardeşliğinin yanında İrlanda İşçi Partisinin kurduğu Yurttaşlar Ordusu bağımsızlık savaşı için hazırlanıyordu. Sözü edilen iki örgüte bağlı birlikler 1916 Paskalyasında ayaklandılar. Cumhuriyetçi İrlanda kardeşliği adına Pearse, Yurttaşlar Ordusu adına James Connolly cumhuriyeti ilan ettiler. İngiliz birlikleri çıkarma yaparak ayaklanmayı bastırdılar. 1917'de Griffith adlı bir avukatın önderliğinde Sinn Féin hareketi başladı. Griffith İrlanda halkını İngiliz baskısına karşı silahsız bir savaşıma çağırıyordu. 1916 ayaklanmasından sonra siyasi bir örgüt olarak da önem kazanan Sinn Féin hareketi 1917'de seçimleri kazandı. 1919'da İrlanda Meclisindeki üyeler Özgür İrlanda Devleti'nin kuruluşunu ilan ettiler. Aynı yıl Lloyd George Kuzey İrlanda'nın İmparatorluğa bağlı kalmasını sağlayacak yasayı Parlamentaoya onaylatır. Devrim hükümetinin Lloyd George'la görüşmek üzere yolladığı temsilciler cumhuriyet düşüncesinde direnmezler ve İrlanda'nın İngiliz Uluslar Topluluğu'na bağlı kalmasını isteyen Lloyd George'un koşullarını benimserler. Bu sırada devrim hükümetinin başkanı olan De Valera bu karardan dolayı kınanır ve başkanlıktan ayrılır. Ardından Griffith Özgür İrlanda Devleti'nin ilk başkanlığına seçilir. 1949'da cumhuriyet ilan edilir ve ülke bağımsızlığına kavuşur. Tüm bu olaylara karşın İrlanda'nın sorunları günümüze dek sürmüş, onlara çözüm bulunamamıştır. Altı il Kuzey İrlanda olarak ayrılmıştır. Katolik Protestan çatışmaları sürüp gitmektedir.

Savaş yıllarında çekilen acıları, gerçek kahramanları rahatlıkla oyunlarına koyan Abbey Tiyatrosu yazarları zaman zaman şimşekleri üzerlerine çekmişlerdi. Onlar tiyatrolarını siyasi çıkar

ve propaganda aracı olarak kullanmadılar. İrlanda halkının gerçeklerini olduğu gibi yazmaktan çekinmediler. Abartılmamış yalın gerçeği vermeyi amaç edindiler. Tiyatroları bir düşünce tiyatrosu, gerçekleri yansıtan bir ayna oldu. Böyle bir tiyatro kurdukları için Yeats, Lady Gregory, Synge her zaman övgüyle anılacaklardır.

3. SEAN O'CASEY: YAŞAMI VE YETİŞTİĞİ ÇEVRE

Sean O'Casey 1880'de Dublin'de çok yoksul bir ailenin on üçüncü çocuğu olarak doğdu. Gözünü açtığı ev, o zamanlar birçok insanın birlikte oturduğu, oda oda kiraya verilen on sekizinci yüzyıldan kalma bir yerd. Bu kötü koşullarda yaşayan daha birçok insan vardı Dublin'de. O'Casey küçük yaşta babasını yitirmiş, çeşitli nedenlerle öğrenimini sürdürememişti. Yaşamı boyunca kendi kendini eğitti. Evde kurduğu küçük kitaplığında Shakespeare, Keats, Shelley, Dickens gibi İngiliz yazarlarını okuyor, kendi kendini yetiştirmeye çalışıyordu. Bu arada da işçilik yaparak yaşamını sürdürüyordu. Ulusçu kahramanların özgürlük, bağımsızlık, kan dökme gibi büyük sözler ettikleri sırada O'Casey, yine bir İrlandalı olan çağdaşı Shaw gibi ekonomik özgürlüğün insanların yaşamını sağlayan tek önemli öğe olduğuna inanıyordu. O'Casey bu yargısında haklıydı, çünkü o yoksulluk içinde yüzen, kendi dertleriyle başbaşa bırakılmış işçi sınıfının içinden çıkmıştı. Kuru sözlerle hiçbir şey elde edilemeyeceğini biliyordu. Bu sırada Larkin işçileri örgütlemek istiyordu. Çeşitli grevler düzenliyor, gerçekleri duyurmaya çalışıyordu. Sendikacıların karşısına kilise ve anamalcılar (kapitalistler) çıkıyor, onları engellemeye çalışıyorlardı. Papazlar işçileri işlerine dönmeye çağırıyorlardı. Anamalcılar ve kilise toplumculuk akımını ve işçilerin başkaldırmasını İngiliz yönetiminden daha tehlikeli buluyorlardı. Bu arada Kuzey, Güneye karşı çıkıyordu. Bir yandan da çağlardır süren Katolik Protestan kavgası vardı. O'Casey bu kavgaları yakından görmüş, yargıcını vermişti oyunlarında. Polis işçi hareketlerine ateşle yanıt veriyordu. Larkin 1909'da İrlanda Taşit İşçileri Sendikasını kurdu. O'Casey bu sendikaya girerek çok kısa bir sürede Larkin'in yardımcılarının biri oldu. Sendika İrlanda Yurttaşlar Ordusunu (Irish Citizen Army) kurdu. O'Casey ordunun sekreterliğine getirildi. İrlanda Gönüllüleri (Irish Volunteers) adı altında örgütlenen ulusçular

Yurttaşlar Ordusunu kendilerine katmak istiyorlardı. Oysa İrlanda Gönüllüleri arasında sendikacılığa karşı kişiler vardı. O'Casey bu tür kişilerin örgüte sızmasını engellemeye kalkışınca öbür üyelerle arası açıldı ve Yurttaşlar Ordusundan ayrılarak Amerika'ya gitti. Sendikacılık hareketi O'Casey için düş kırıklığı olmuştu. Bu iç savaş karışıklığı sırasında O'Casey deney kazanıyor ve yazar olmaya hazırlanıyordu. Bağımsızlık elde edilmiş, ama sorunlar bitmemişti. Kimileri İngiliz Uluslar Topluluğuna bağlı İrlanda Devletini, kimileri ise İrlanda Cumhuriyetini kurmak istiyorlardı. Bu tür bir iç savaş ortamında yazarlığa başlayan O'Casey'nin oyunlarına konu olarak iç savaş seçmesi doğaldı.

Bir tarım ülkesi olan İrlanda sanayileşmenin etkisi altında kalmış ve köylerden kentlere akın başlamıştı. Bu akın kenar mahallelerde yoksul halkın çoğalmasına yol açtı. Bu durum İrlanda için ciddi bir sorundu. O'Casey köy gerçekçiliğine karşı kent gerçeklerini ele alan tiyatronun temsilcisi oldu (Robinson, 1939:149). Oyunlarında varsılların süslü salonlarını değil, yoksul mahallelerdeki tek odalı evleri betimledi.

Gençliğinde toplum sorunları ile ilgilendiği gibi Kelt yazınıyla da ilgilenmiş, Kelt dilini öğrenmişti. Bu sırada Lady Gregory, Yeats ve Martyn'in önderliğinde tiyatro hareketi başlamıştı. Okula gitmeye olanak bulamamış yoksul bir işçi olan O'Casey bu harekette katılmak cesaretini gösteremiyordu. Eğitimi Dublin'in kenar mahallelerinde kendi halkı arasında yapmıştı. Gerçekleri iyi görüyor, çağının sesini dinliyordu. Ülkesi için toplumculuğun gerekli olduğuna inanmıştı. Sonradan insanların iki yüzlülüğünü, çıkarlarını üstün tutmalarını görerek düş kırıklığına uğrayacaktı. Robinson'a göre (1939:151) onun gözlemleri bir Anglo-Saxon insanıninki gibi değil, bir Akdeniz insanıninki gibidir. Gözlemlerinden sürekli yararlanır. Kişilerini yaşamdan alır, onları oldukları gibi gösterir.

Kırk yaşından sonra yazarlığa başlayan O'Casey önce sendika gazetesinde yazılar yayımladı. İlk iki oyunu Abbey'ye kabul edilmedi. Ama Lady Gregory ile Robinson onunla ilgilendiler. Kişilerini iyi yarattığını anlamışlardı. Çalışmalarını sürdüren O'Casey'nin 1923'te yazdığı **Shadow and Gunman** adlı oyunu Abbey tarafından kabul edildi. Sinn Féin yanlıları ile İngilizler arasındaki 1920 çatışmalarını ele alan oyun başarılıydı. İkinci oyunu **June**

and the Paycock onun oyun yazarlığındaki gelişmeyi açıkça gösterir. 1926'da yazdığı **The Plough and the Stars** büyük gürültülere yol açtı. Bu oyunda O'Casey sözde kahramanların sokaklarda söylev çekerken, acı çeken analardan, çocuklardan habersiz olduklarını, yurtseverlik ve ulusçuluk anlayışlarının ne denli boş olduğunu gösterir. Sahnede sarhoş bir fahişenin görünmesi, İrlanda bayrağının meyhaneye sokulması bağnazları çileden çıkardı. İrlanda bağımsızlığına kavuşmuştu, ama Katolik kilisesi ülkede etkisini sürdürüyordu. Tecimle uğraşan esnaf varsıl bir sınıf olmuştu. Bu toplum sanatçıları koruyacak, eğitim görmüş bir toplum değildi. Bunun üzerine birçok İrlandalı aydın gibi O'Casey de İngiltere'ye gitmeye karar verdi. 1928'de yazdığı **The Silver Tassie**'yi Yeats geri çevirdi. İşin acıklı yönü bu oyunu kabul etmemekle Abbey Tiyatrosu Katolik kilisesi ile ulusçulara karşı yenilgiye uğruyordu. Düzenli bir toplum kuramamış ülkelerde tiyatronun soysuzlaşmadan ayakta kalabilmesi gerçekten olanaksız görünüyör.

O'Casey'nin ilk oyunları tez oyunları değildir. Yazarın şu ya da bu yolla gerçeği değiştirmek için öne sürdüğü görüş yoktur. Bu oyunlarında gerçekleri vermekle yetinir. Yalnız gerçekleri alaylı bir dille verir. Güldürü sayesinde oyunları kuru gerçekleri veren oyunlar olmamıştır. Alay etmek onun için öfkesinden arınma olmaktadır.

Ülkesinde kurulan cumhuriyetin halkçı nitelik taşınamaması ve **The Silver Tassie**'nin geri çevrilmesi onu düş kırıklığına uğratmıştı. Üstelik anamalcı düzen tüm Avrupa'yı sarmıştı. 1933'ten sonra yazdığı oyunlarda, Dublin'den uzak olmasına karşın, Dublin'i ve İrlanda'yı ele almaktan vazgeçmedi. Yalnız ikinci döneme rastlayan bu oyunlarda toplumcu görüşün etkileri görülür. Önceki oyunlarının öğretici ya da propagandacı olmamasına karşın, ikinci dönemdeki oyunlarında tartışmalar açar, belli bir görüşü savunur. Toplumcu görüşün propagandasını yapma eğilimindedir. **The Stars Turns Red** ile **Oak Leaves and Lavender** bu türdeki oyunlarına örnektir. Propaganda amacı ile yazılmış bu oyunlarda güldürü havası yoktur. İlk oyunlarında İrlanda toplumunun bozuk düzenine, bağnazlara, sözde ulusçulara karşı çıkar ve onlarla savaşır. İkinci dönemdeyse anamalcı düzene savaş açmıştır. İnsanlığı daha mutlu yarınlarda görmek istemiş, Dublin'in dışına çıkarak, tüm insanları ilgilendiren genel sorunlara değinmiştir.

4. JUNO AND THE PAYCOCK

4.1. İrdemler (Temalar)

1926'da Hawthornden Armağanı alan oyunun* konusu İrlanda iç savaşıdır. Bu iç savaş babayı oğula, kardeşi kardeşe düşürmüştür. Oyunda Boyle ailesi betimlenir. Juno anne olarak evin temel direğidir. Kırk beş yaşında olmasına karşın, yorgun yıpranmış bir yüzü vardır. Her zaman ayakta durmakta, tüm güçlülere dayanmaktadır. O'Casey Juno ile İrlandalı bir işçi kadının gücünü, erkeklerin anlayamadığı, yapamadığı şeyleri nasıl yaptığını gösterir. Oyun boyunca onu hep bir şeyler yapma çabası içinde olan bir insan olarak görürüz. Juno gibi bir ana üzerinde durması O'Casey'nin toplumda kadına verdiği önemi gösterir. Toplum ayakta tutan, güçlülere göğüs geren yiğit analardır. Juno, adını aldığı tanrıça gibi, kocasının yaptıklarını düzeltmektedir. En kötü durumda bile sağduyusunu yitirmeden karar verebilir. Gerçek kahramanlar kimlerdir? Sokaklarda söylev verip ardından insanları sürükleyenler mi, yoksa vatan için sokak çarpışmalarında ölenler mi? Gerçek vatansaverler bu insanlar mıdır? Hayır, diyor O'Casey, gerçek kahramanlar her güçlülüğün karşısında ayakta duran, vatan için ölmeyi değil, daha güç olan yaşamayı yeğ tutan İrlandalı analardır. Onlar gerçeği gören, boş umutlara kapılmadan kendilerine düşen görevleri yapan, gerçeğin ve sorumluluklarının bilincinde olan insanlardır. Gerçek acıyı duyan onlardır. O'Casey gerçekleri gösterirken sözde kahramanlarla kıyasıya alay eder. Yiğit anaların acılarını öğrensinler diye gerçeği olduğu gibi sahnede gösterir. Doğru olanı, yapılması gerekeni yapan, oğlu Johnny gibi kahramanlar değil, Juno'dur.

Birinci perde açıldığı zaman Boyle ailesinin iki odalı evlerinin oturma odası görülür. Ev yoksul bir işçi evidir. Jack Boyle arkadaşı Joxer'la dışarıdadır. İlk sayfada yazar Juno'nun ağzından kocasını tanıtır. Boyle sorumsuz, içki düşkününü bir adamdır. Ardından Mrs. Tancred'ın Cumhuriyetçi oğlunun ölüm haberi gelir ve iç savaş izdemi belirir. Oğulları Johnny sokak çarpışmalarında bir kolunu yitirmiştir. Kızları Mary çalıştığı yerdeki greve katılmaktadır. Bu

(*) Türkçeye çevrilmiştir: **Dünyanın Düzeni**, çev. İrfan Şahinbaş. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı, 1965 (Modern Tiyatro Eserleri Serisi: 103).

clay bize İrlanda'nın ekonomik sorunlarını anımsatır. İlk üç sayfada yazar temel izdemleri verir ve yoksul aile tablosunu çizer. Juno çalışarak ailenin geçimini sağlamaktadır. Kocasının tavuskuşu gibi oradan oraya sürmesinden yakınıdır. Jack Boyle'a bir iş bulma umudu belirir. Juno buna çok sevinir. Herkesin «Kaptan» dediği Jack Boyle denizlerden söz etmektedir. Oysa Dublin'den Liverpool'a bir kömür şilebiyle gitmiş, bunun dışında denizle bir ilişkisi olmamıştır. İş bulma umudu belirlediği zaman da Jack Boyle ayaklarındaki ağrıdan yakınıdır. Çalışmamak için bin dereden su getirir. Onun bu sızlanması çok gülünçtür. Joxer'a şöyle der:

I don't think any of you realize the state I'm in with the pains in me legs. What ud happen if I had to carry a bag o' cement?

(Ayaklarımdaki ağrının beni ne duruma soktuğunu hiçbirinizin anladığını sanmıyorum. Bir çuval çimento taşırsam ne olurum ben?)

Juno sorumsuz kocasının yükünü omuzlarına almak zorundadır. Oğlu Johnny ile konuşurken ikisinin dünya görüşlerinin ne denli ayrı olduğu ortaya çıkar. Johnny inançları için her tür özveride bulunabileceğini söyler. Juno böyle düşünmemektedir. Vatan için kolunu yitirip, çalışamaz duruma gelmeyi Juno kabul edemez. Yaşamak için savaşır o. Devrimciliği ilke edinmiş olan oğluna şöyle der:

Ah, you lost your best principle, me boy, when you lost your arm; them's the only sort o' principles that's any good to a workin' man.

(Kolunu yitirmekle en iyi ilkeni yitirdin oğlum, bir işçi için en gerekli ilkeyi.)

Bu sözler, onun okumamış bir işçi kadın olmasına karşın yaşam gerçeğini bildiğini gösterir. Yoksul bir aile için oğullarının kolunu yitirmesi çok şeydir, öimesi ise yıkımdır. İrlanda için yaşamlarını veren bu kahramanlar, İrlandalı ananın gördüğü bu gerçeği görememektedirler. Gerçeği gören gerçek kahraman analar ise her çeşit acıyı çok yakından tanımakta, yaşam için savaşmaktadırlar.

Birinci perdenin sonunda Bentham adlı bir öğretmen Boyle ailesine bir miras haberi getirir. Bu haber aileyi sevince boğar. Ha-

beri getiren Bentham'ın Mary ile ilgilenmesi Juno'yu çok sevindirir. Boyle bundan böyle değişeceğini, başka bir insan olacağını, Joxer'la ilişkisini keseceğini söyler ve «Sevgili Juno» diye bir şarık tutturur. Perde şarkı sesleri arasında iner.

İkinci perde açıldığı zaman aradan birkaç gün geçmiştir. Odanın düzeni de gelen miras haberi ile değişmiş, duvarlara ucuz resimler asılmış, yeni eşyalar alınmıştır. Perde açılır açılmaz Boyle'un «Joxer, Joxer» diye seslenip arkadaşını istekle çağırması bize birinci perdenin sonunda verdiği sözü anımsatır. Verdiği sözü tutmamıştır. Yine eski Jack Boyle'dur, miras haberi onu değiştirmemiş, yalnız kendine olan güvenini artırmıştır, artık Juno'nun söylenmeleri olmadan rahat rahat içebilecektir.

İkinci perdede bütün ev halkı mutludur. Mary ile Bentham'a evlenecekleri gözüyle bakılmaktadır. Komşularından Mrs. Madigan'ı ve Bentham'ı çağırarak bir eğlence düzenlerler. Eğlenceden önce Bentham'la Jack Boyle'un doğu felsefesi ve dini üzerinde konuşmaları, Jack Boyle'un bilgiçlik taslaması çok gülünçtür. Eğlence başlar, Mrs. Madigan ve Juno gösteriler yaparlar. Bu arada yeni aldıkları gramofon çalmaktadır. Joxer şarkılar söyler. Bu bilinçsiz mutluluk onların umutsuzluk ve yoksulluklarından doğmaktadır. Çektikleri acılardan sonra kendilerini eğlenceye vermişlerdir. Hiçbir şey yokmuş gibi gerçeklerden kaçarlar. Sözde mutludurlar. Yazar bu insanların bilinçsiz mutluluğunu çok ustaca çizmiştir. Eğlence sürüp giderken Mrs. Tancred'in oğlunun cenaze alayının geldiği duyulur. Birden eğlenceleri yarıda kesilmiş, Juno hüzünlülmüştür. Bitkin bir durumda Mrs. Tancred içeri girer. Onu yatıştır-maya çalışırlar. Mrs. Tancred şunları söyler:

... Mrs. Mannin', lost her Free State soldier son. An' now here's the two of us oul' women, standin' one on each side of a scales o' sorra, balanced be the bodies of our two dead darlin' sons. ... Mother o' God, Mother o' God, have pity on the pair of us!.. O Blessed Virgin, where were you when me darlin, son was riddled with bullets, when me darlin' son was riddled with bullets!.. Sacred Heart of the Crucified Jesus, take away our hearts o' stone... an' give us hearts o' flesh!.. Take away this murdherin' hate... an' give us Thine own eternal love!

(Mrs. Mannin' Özgür Devletçilerden olan oğlunu yitirdi. Şimdi biz iki yaşlı ana sevgili oğullarımızın cesetlerini saran üzün-

tüyle başbaşayız. ... Meryem Ana, Meryem Ana, sen bize acı! Sen yavruma kurşunlar saplanırken neredeydin, yavruma kurşunlar saplanırken neredeydin! Ey sevgili İsa, şu taştan yüreklerimizi al, bize insan yüreği ver. Şu ölüm saçan kini al, yerine kendi sonsuz sevgini ver!)

Eğlencenin arkasından birden gerçeğe dönmekle O'Casey yaşamda acıyla sevincin yan yana olduğunu gösterir. O'Casey halkın bilinçsiz mutluluğunu, kahramanların düş peşinde koşup yaşamlarını yitirmelerinin ne denli boş olduğunu bu perdede vurgulamıştır.

Johnny'nin Mrs. Tancred'in oğlunu küçük düşürür biçimde konuşması üzerine Juno şunları söyler:

He's gone, now—the Lord be good to him! God help his poor oul' creature of a mother, for no matther whose friend or enemy he was, he was her poor son.

(O öldü artık, Tanrım ona ve zavallı yaşlı anasına yardım et! Kimin dostu kimin düşmanı olduğu önemli değil, kadıncağızın biricik oğluydu.)

Juno komşularının acılarını unutup şarkı söylemelerinden, eğlenmelerinden yakınınca, Jack Boyle bütün sorumsuzluğu ile «bu işlerle uğraşmak devletin görevidir,» der. Juno da «her gün çevremizde kolunu, yaşamını yitirenler varken bu bizim sorunumuz değil de kimin,» der. Eğlenti yeniden başlar. Bu arada Mrs. Tancred'in oğlunun cenazesi büyük bir gösteri içinde geçer. Ulusçular zavallı bir ölüyü de kendi çıkarları için kullanmaktadırlar. O'Casey bu durumu gösterir sahnede.

Perdenin sonuna doğru genç bir adam gelerek Johnny'ye neden cezane törenine katılmadığını sorar ve Cumhuriyet Ordusunun ertesi geceki toplantısına gelmesini söyler. Tancred'in ölümünden onu sorumlu tutmaktadırlar. Johnny «İrlanda için yaptıklarım yetmez mi?» diye yakınır. Genç adam Johnny'ye

... no man can do enough for Ireland!

(Hiç kimse İrlanda için yeterince çalışmış sayılamaz.)

der. Uzaktan gelen ilahi sesleriyle ikinci perde kapanır.

İkinci perdeyle üçüncü perde arasında iki ay geçmiştir. Sahne düzeni ikinci perdedeki gibidir. Bentham Mary'yi terk etmiştir.

Mary iyi değildir, annesi onu doktora götürür. Doktor Mary'nin bebek beklediğini söyler. Taksitler ödenmediği için alacaklılar gelir. Vasiyetnamenin yanlış olduğu, paranın gelmeyeceği ortaya çıkar. Bu arada eski sevgilisi Mary'ye gelir, ama onun bebek beklediğini öğrenince dönmek ister. Onun bu davranışı karşısında Mary

Your humanity is just as narrow as the humanity of the others.

(Senin insanlığın da başkalarınınki gibi dar.)

der.

Acılar birbiri üstüne gelir. Tüm acıların üstesinden gelmeye çalışan Juno'dur. Bu arada Jack içmeye gitmiştir. Alacaklılar eşyaları götürürken Juno kocasını aramaya gider. Cumhuriyet Ordusundan iki üye gelerek Johnny'yi götürürler. Juno ile Mary bir saat sonra Johnny'nin ölüm haberini alırlar. Johnny kurşuna dizilmiştir. Mary acıdan kıvrılırken

Oh, it's throe, it's throe, what Jerry Devine says—there isn't a God, there isn't a God; if there was He wouldn't let these things happen!

(Jerry Devine'in söyledikleri doğru, doğru, Tanrı yok, Tanrı yok; eğer olsaydı bunların olmasına göz yummazdı.)

der. Juno kızının Tanrıyı yadsımasından korkarak yine Tanrıya sığınır:

Mary, Mary, you mustn't say them things. We'll want all the help we can get from God an' His Blessed Mother now! These things have nothin' to do with the Will o' God. Ah, what can God do agen the stupidity o' men!

(Mary, Mary, böyle şeyler söylememelisin. Bize şimdi beklediğimiz yardım ancak Tanrı ile Meryem Anadan gelebilir. Tanrının dileği ile bu işlerin ilgisi yok. İnsanların budalalığı karşısında Tanrı ne yapabilir ki!)

Ölüyü görmek için dışarı çıkarken, Mrs. Tancred'in ikinci perdede acıyla söylediği sözler, şimdi oğlunu yitirmiş Juno tarafından da söylenir:

What was the pain I suffered, Johnny, bringin' you into the world to carry you to your cradle to the pains I'll suffer

carryin' you out o' the world to bring you to your grave! Mother o' God, Mother o' God, have pity on us all! Blessed Virgin, where were you when me darlin' son was riddled with bullets, when me darlin' son was riddled with bullets? Sacred Heart o' Jesus, take away our hearts o' stone, and give us hearts o' flesh! Take away this murdherin' hate, an' give us Thine own eternal love!

(Seni doğurmak, bu yaşa getirmek için az mı acı çektim, Johnny, toprağa vermek için mi büyüttüm seni! Meryem Ana, Meryem Ana, sen bize acı! Sen yavruma kurşunlar saplanırken neredeydin, yavruma kurşunlar saplanırken neredeydin? Ey sevgili İsa, şu taştan yüreklerimizi al, bize insan yüreği ver! Şu ölüm saçan kini al, yerine kendi sonsuz sevgini ver!)

Bir an boş kalan sahneye Jack ile Joxer yalpalayarak girerler ve Jack

I'm telling you... Joxer... th' whole worl's... in a terr... ible state o'... chassis!

(Joxer... sana söylüyorum... bu dünyanın düzeni... adamakıllı bozuldu!)

der ve perde kapanır.

O'Casey barışseverdir. İç savaşın İrlanda'nın yoksul halkına yaptığı etkileri bildiği için bu izdemi vurgulamıştır. O'Casey «savaşın zaferi yalnız zayıfların ve yoksulların acı çekmesidir» der (aktaran Robinson, 1939:159). Ulusçu kahramanlar ölürken arkaalarında her çeşit acıya yalnız başına dayanacak analar bırakmaktadırlar. O'Casey kadının ve Juno'nun yanındadır. Çünkü toplumun gerçek kahramanları onlardır.

4.2. Kişiler

Bu oyunda, ilk oyunlarına göre oyun gücü daha çok artan O'Casey kişileri de daha iyi yaratmıştır. Bir Juno'yu, bir Jack Boyle'u bize kabul ettirdiğine göre kişilerini başarıyla çizmiştir diyebiliriz. Kişileri inandırıcıdır, çünkü gerçeğe uygundur. Acıları, sevinçleriyle gerçekten yaşayan kişilerdir. Juno'ya yalnız Dublin'in kenar mahallelerinde değil, herhangi bir kentin kenar mahallelerinde rastlayabilir, Juno'nun gösterdiği direnmeyi başka

bir işçi kadında da görebiliriz. Jack Boyle gibi sorumsuz, içki düşkününü bir erkek için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. O'Casey kişilerini gerçek yaşamdan aldığını, onların iyi tanıdığı yoksul mahalle halkından olduklarını, kimilerinin adlarının da aynı olduğunu söylemiştir.

Kişileri tutarlıdır. Oyunun başında ne iseler sonunda da öyledirler. Juno baştan sona dek güçlü, ayakta kalan, yiğit bir kadındır. Jack Boyle ise tersine sorumsuz, meyhaneden çıkmak istemeyen bir adamdır. Kişilerin davranışlarında çelişki yoktur. Konuşukları dil, kenar mahalle halkının konuştuğu dildir. Baştan sona bu dil sürüp gider.

Bu oyunda doğalcı öğelerin ağır bastığını görüyoruz. Kişiler de doğalcı akıma uygundur. Doğalcı oyunlarda bir ya da iki kişi oyunun yükünü taşır, bunlar baş oyun kişileridir. Olaylar bu kişilerin çevresinde geçer. Bu oyunda Juno en önemli kişidir.

4.3. Teknik

O'Casey'nin üç perdelik bu oyunu doğalcı oyun kurallarına gülünç sahneler dışında uyar. O'Casey anlatmak istediği çevreyi hiç değiştirmeden sahneye getirir. Onların yaşamlarını olduğu gibi yansıtır. Gülünç sahnelerde ise alay gücünü gösterir. Kişilerin zayıf yönlerini alayla, güldürü havası içinde verir. Bu yöntemin etkisi büyüktür. Alay ederek, güldürerek insanlar eğitilebilir ve gerçekler yalın olarak ortaya çıkar. Güldürü sayesinde oyunları kuru gerçekleri veren oyunlar olmamıştır.

Simgelerden de yararlanan O'Casey, Mrs. Boyle'a «Juno» adını uygun görmüştür. Jupiter'in karısı nasıl kocasının yaptıklarına katlanıp, onun eksiklerini hoşgörürse, Juno da ana tanrıça gibi yücedir. İkinci önemli simge «Paycock»tur. Yazar Jack Boyle'a tavuskuşu anlamına gelen «Paycock» adını vermiştir. Bu iki önemli simge oyunun adıdır. Çehov'un **Martı*** adlı oyununda olduğu gibi, kılavuzkavram (leitmotiv) oyunun adı da olmuştur. O'Casey'nin simgesel yönünü görüp, ona simgeci bir yazardır diyeme-

(*) Türkçeye çevrilmiştir: 1. **Martı**, çev. Nihal Yalaza Taluy, Kemal Kaya. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1944 (Rus Klasikleri: 5). 2. **Martı**, çev. Nihal Yalaza Taluy. İstanbul: Varlık, 1963 (Varlık Tiyatro Serisi: 10). 3. **Martı**, çev. Behçet Necatigil. İstanbul: Kent, 1963 (Yabancı Oyun Yazarları: no. 3).

yiz. Onun başka özellikleri de vardır. Evrim içinde olan bir yazarda çeşitli akımların özelliklerini görmek, doğal bir şey. O'Casey doğalcı akımın sınırlarında kalamazdı, oyun yazarlığı geliştikçe sanatını katkısız bırakamazdı. Önemli olan bugün de süren gerçekçi akımda çeşitli eğilimlerin göze çarpması. O'Casey'nin gerçekçiliği işte bu tür bir gerçekçilik. Gerçeği en iyi biçimde verebilmek için çeşitli dramatik öğeleri kullanıyor, oyunlarına bu öğeleri iyi yerleştirmesiyle de oyun yazma gücünü kanıtlıyor.

O'Casey acıklı ve gülünç öğeleri yaşamdaki gibi sahnede de birlikte göstermiş, oyun türü olarak acıklı güldürüyü (tragi-comedy) seçmiştir. Acı gerçekleri verirken, İrlanda halkının gülünç yönlerini de unutmayan yazar için acıklı güldürü en uygun türdür. Bu oyunda Juno acıklı güldürü kişisine en iyi örnektir. İkinci perdede kendini eğlenceye kaptıran Juno, Mr. Tancred'ın cenaze alayını görünce içi burkulur, sevinci yarım kalır. Biraz sonra eğlenmeye başlar, bu kez de cenazenin evin önünden geçmesi ile mutluluğu uçup gider.

Son perdede birçok acıklı olayın sıralanmasına karşın O'Casey yer yer gülünç olaylar gösterir. Joxer ile Jack Boyle'un davranışlarından doğan gülünç durumlarla acılar birbirine karışır. Acıklı güldürünün yararı «trajik uzaklık» denilen öğeyi sağlamış olmasıdır. Gerçeklerden ayrılıp güldürüye yer verince duygularına kapılmayan izleyici önyargı vermez, aklını kullanarak yargılar. Epik tiyatronun kurucusu Brecht'in yabancılaştırma etmeni bu işi sağlar. İzleyici gerçeklerin acılarına kapılmak üzereyken bir güldürü ile uyarılır. Onda acıma duygusu uyandırmaktansa, onun serinkanlılıkla doğru yargılar vermesini sağlamak çok daha iyidir. O'Casey bu yönüyle epik tiyatroya yaklaşmıştır. Epik tiyatrodaki duygusal baskı yok edilmeye çalışılır. Akıl ön plana geçmiştir. Yargı akılla verilecektir. Bunu sağlamak için de yabancılaştırma etmeninden yararlanır. Üçüncü perdede arka arkaya gelen acılardan sonra perdenin sonunda Joxer ile Boyle'un çok gülünç bir biçimde sahneye girmeleri son anda da izleyiciyi irkiltir ve uyarır.

Acıklı ile gülünçün yan yana olmasının bir yararı da bu denli acıklı olayları kapsayan oyunun «melodram» ya da «sentimental» olmamasını sağlamasıdır. Bu oyun, yaşlı gözlerle çıkılan bir oyun olmamıştır, bunu sağlayan O'Casey'nin gülünçle acıyı bir uyum içinde vermesidir.

Olayların örgüsü onun dramatik gücünün arttığına kanıtıdır. İlk oyunlarındaki yersiz uzatmalar kalkmıştır. Yazar iç savaş ve ona bağlı olayları, gerçekleri, ana izdeme bağlayarak işlemiştir.

O'Casey tiyatro dili için şiirsel dili yeğ tutuyordu. Ama onun istediği şiirin kendisi değildi. Şiirsel tiyatro dili için konuşma dilinden yararlanıyordu. O'Casey oyunlarında orta sınıf halkı konuşturarak, Dublin'de şiirsel dille konuşulduğunu ortaya koydu. Dublinliler argoyla karışık bir dil kullanıyorlardı. Yersiz abartmalar, eski deyimler, yanlış söyleyişler Dublin halk dilinin özellikleridir. Üstelik Elizabeth çağı İngilizcesinin güç ağır sözcükleri ve Kelt dilinin tümce yapısına göre kurulan İngilizce tümceler düşünülecek olursa, bu dilin ne denli canlı ve renkli olduğu ortaya çıkar. Yoksul halkın dili O'Casey'de şiirsel tiyatro dili oluyordu. Türkülerle din kitapları da halkın dilini etkiliyordu. Gençlik yıllarında okuduğu Tevrat ile İncil de O'Casey'nin dilini etkilemiştir. Büchner, Çehov, Lorca gibi O'Casey de şiirsel tiyatro dilini düzyazıyla yaratmıştır.

O'Casey'nin gerçeği vermek için ne denli istekli olduğunu oyunlarının geçtiği çevreler ve kişileri üzerine verdiği uzun açıklamalardan anlarız. O'Casey sahne düzenini açıkladıktan sonra, kişileri de tanıtır, kişilerin kendine özgü özellikleri varsa onları da belirtir. Sahneye giren her kişinin önce bir açıklaması yapılır:

Johnny appears at the door on left. ... he is a thin delicate fellow, something younger than Mary. He has evidently gone through a rough time. His face is pale and drawn; there is a tremulous look of indefinite fear in his eyes. The left sleeve of his coat is empty, and he walks with a slight halt.

(Johnny sol kapıdan girer. ... Mary'den birkaç yaş küçük, zayıf, hasta görünümlü bir kimsedir. Güç anlar yaşadığı bellidir. Yüzü sarı ve çökmüştür. Gözlerinde belirsiz bir korkunun ürkek bakışları vardır. Ceketinin sol kolu boştur. Duraksaya duraksaya yürür.)

O'Casey ülkesinin sorunlarını, gerçeklerini oyunda en iyi biçimde verebilmek için en küçük noktaların üzerinde titizlikle durmuştur. Onun amacı yaşam gerçeğini vermektir. Gerçeği verirken sanat gücünü de ortaya koymuş, sanatın gerçeği ile yaşam gerçeğini uyum içinde vererek iyi bir oyun yazmayı başarmıştır.

5. THE PLAUGH AND THE STARS

5.1. İzdemler

O'Casey **The Plough and the Stars**'ı 1926'da yazdı. Oyun aynı yıl Abbey'de sahneye kondu. Oyunda 1916 Paskalya ayaklanmasını ve İngilizlerin ayaklanmayı bastırmak için gösterdikleri çabaları anlattı. Erkekleri sokaklarda söylev çekerken, evlerinde çeşitli acılarla başbaşa kalan yoksul kadınları sahnede gösterdi. O'Casey sözde kahramanların yurtseverliğini yadsıyordu. Gerçekleri açıkça sahnede görmeye dayanamayan bağnazlar, oyunu yarıda kestiler. Bunlar Synge'in **The Playboy of the Western World*** adlı oyununa saldırdıkları gibi şimdi de O'Casey'ye saldırıyorlardı. Yeats sahneye çıkararak Synge'i savunduğu gibi O'Casey'yi de savundu.

Birinci perde açıldığı zaman Clitheroe ailesinin kira evlerinin oturma odası görülür. Komşuları Mrs. Gogan, Fluther, Peter ve Covey dedikodu yapmaktadırlar. Nora Clitheroe'nun giyim kuşama çok para harcamasını Mrs. Gogan yerer. Nora'nın amcası Peter Flynn ile Jack Clitheroe'nun yeğeni Covey her zaman birbirlerini kızdırmaktadırlar. Oyunun başlarında O'Casey Covey ile Peter'i din konusunda tartıştırır. Covey toplumcu bir gençtir. Yaşamın denizlerde başladığını söyler. Covey'nin Adem ile Havva'yı yadısına Fluther kızar. Tartışma ağız kavgasına döner. İrlandalıların çok duyarlı olduğu bir konuyu O'Casey sahneye getirmiştir. Covey'nin dinsel değerleri yadısına, Dublin'de bağnazların oyuna tepki göstermesine yol açtı. İrlandalıların candan bağlı oldukları dinlerini izdem olarak seçip vurgulaması O'Casey'nin cesaretini gösterir.

Jack Clitheroe Yurttaşlar Ordusunda çarpışan bir ulusçudur. O gece ulusçuların toplantısı vardır. Jack bu toplantıya gitmek ister. Nora kocasını bu işlerden çekmek, onu yuvasında görmek istemektedir. Kocasını yitirmek korkusu içindedir, İrlanda için de olsa böyle bir şeye göz yummaz. Bu korkaklık değil, soyut kavramlar için en sevdiği varlığı yitirmek istemeyen bir kadının gerçek

(*) Türkçeye çevrilmiştir: **Babayiğit**, çev. Saffet Korkut. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1944 (Devlet Konservatuvarı Yayınları: 19); 2. bs. 1966 (Modern Tiyatro Eserleri Serisi: 19).

düşünceleridir. Bu yüzden on beş gün önce Yurttaşlar Ordusu adına General Connoly'den gelen, kocasının komutan olduğunu bildiren belgeyi yakmıştır. Jack'in komutan olamazsa ordudan ayrılacağını düşünür. Nora'nın doğum gününü kutlarken kocası ordudan çağrılır. Komutan olduğu haberini karısının söylemediğini anlayan Jack hiç çekinmeden karısına bağırır ve toplantıya gider. Generalden gelen komut her şeyden üstündür. O'Casey, ulusçular soyut kavramlar uğruna evlerini terkederken, evde kalan ve kocalarının eve dönmelerini bekleyen kadınları, onların acılarını bu oyunda da vurgulamıştır. Evdekiler toplantıya gidince Mrs. Gogan'ın kızıyla Nora yalnız kalırlar. Dışarıda askerlerin söylediği şarkı sesleri gelir ve perde kapanır.

İkinci perde bir meyhaneyi gösterir. Meyhanede Rosie Redmond adlı bir fahişe dolaşmaktadır. Bir fahişenin sahnede görülmesi bağnazları kızdırmıştır. Onlar İrlandalı bir kadın sanki fahişe olamazmış gibi yazara karşı çıkmışlardır. O'Casey'nin gerçekleri sahnede açıkça göstermesine katlanamamışlardır. Dışarıda «Artık silah düşüncesine kendimizi alıştırmalıyız... Kendimizi silah kullanmaya alıştırmalıyız... Arıtan, yücelten bir yanı vardır kan dökmenin, bunu korkunç bir şey sayan ulus, erkekliğini yitirmiştir,» diye söylev verilirken meyhanede Rosie, Fluther, Covey ve Peter özgürlük üzerine konuşmaktadırlar. Covey «ekonomik özgürlük olmadan, özgürlüğün yararı ne» der. Onlar böyle konuşurlarken dışarıda söylev verenin şöyle dediği duyulur:

The last sixteen months have been the most glorious in the history of Europe. Heroism has come back to the earth. War is terrible thing, but war is not an evil thing. People in Ireland dread war because they do not know it. Ireland has not known the exhilaration of war for ever a hundred years. When war comes to Ireland she must welcome it as she would welcome the Angel of God!

(Son on altı ay Avrupa tarihinde en onurlu yeri almıştır. Kahramanlık dünyaya geri geldi. Savaş korkunç bir şeydir, ama kötü değildir. İrlandalılar tanımadıkları için ondan korkarlar. İrlanda yüz yıldır savaşın sevincini tatmadı. Savaş geldiği zaman İrlanda onu Tanrının meleğini karşılar gibi karşılamalıdır!)

Kendisine yaklaşan Rosie'ye özgürlük üzerine söylev veren Covey, kadının niyetinin başka olduğunu anlayınca dışarı çıkar. Mrs. Gogan'la Bessie Burgess ağız kavgasına tutuşup birbirlerinin eksikliklerini yüzlerine vururlar. Bu iki karşıt durum bize ulusçu kahramanlarla halkın arasında nasıl bir uçurum olduğunu gösterir. Perdenin sonunda Brennan, Langon ve Clitheroe ellerinde bayraklarla meyhaneye girerler. İrlanda için her şeye katlanacaklarına söz verirler, «İrlanda analarımızdan, karılarımızdan da önemlidir,» derler. Arkalarından Fluther ve Rosie sarhoş ve çok neşeli olarak sahnede görülürler. Şarkı söyleyerek, kolkola uzaklaşırlar. Clitheroe marş söylerken perde kapanır.

İrlandalıları savaşa çağıran kahramanları bu perdede yazar söylevleri ile göstermiştir. Bu kahramanlar halkı İngiliz birliklerine karşı savaşa çağırılmaktadırlar. O'Casey işte bu noktada durur. Savaş yapılacaksa silahsız, her çeşit baskıya karşı olmalıdır, dinsel, toplumsal, düşünsel, her çeşit baskıya. Dar kafalıları toplumdan ayıklayıp, sağlam beyinler üzerine sağlam bir toplum kurma amacıyla olan O'Casey, söylev veren ulusçu kahramanların boşluğunu, yapılması gerekeni yapmadıklarını bu oyunda bir kez daha vurgulamış, İrlanda'nın gerçeklerine inmiştir. İrlandalıları savaşa çağıran bu ulusçular, mutsuz İrlanda halkının dertlerine çare bulmaktan çok uzaktırlar. Yoksul halkı arkalarından sürüklemişlerdir. Ayaklananların çoğu amaçlarının ne olduğu bilmiyorlardı. Yoksul halkın bilinçsiz ayaklanması yazarın üzerinde önemle durduğu izdemlerden biridir.

Üçüncü perdede olaylar Clitheroe'ların evlerinin olduğu sokakta geçer. Nora kocasını aramaya çıkmıştır. Kocasının nerede olduğunu sorduğu zaman, ona utanılacak bir şey yaptığını, evine gidip cesaretle oturmasını söylerler. Nora, Mrs. Gogan'a şöyle yakınır:

I can't help thinkin' every shot fired'll be fired at Jack, an' every shot fired at Jack'll be fired at me. What do I care for th' others? I can think only of me own self... An' there's no weman gives a son or a husband to be killed—if they say it, they're lyin', lyin' against God, Nature, an' against themselves.

(Her silah sesi duyuşumda onun Jack'e yöneldiğini düşünmeden edemiyorum. Ona yönelen her silah bana da yöneliyor.

Neden başkalarını düşünüyüm? Yalnız kendimi düşünürüm... Hiçbir kadın oğlu ya da kocası ölsün istemez—eğer onlar istiyorum diyorlarsa, yalan söylüyorlar, Tanrıya karşı, Doğaya karşı, kendilerine karşı yalan söylüyorlar.)

Onun bu haykırışındaki içtenlik, doğruluk gözden kaçmıyor. Onun yüreğinde sevgi her şeyden üstün. Sözde kahramanlar gibi boş sözler de etmiyor. Kocasını yitirme tehlikesi ile karşılaşan bir kadının duyduklarını korkusuzca söylüyor. Onun bu açık yürekliliğini, içtenliğini ulusçu kahramanlarda göremiyoruz. Nora yine kızgınlık içinde şu gerçeği ortaya koyar:

I tell you they're afraid to say they're afraid... Oh, I saw it, I saw it, Mrs. Gogan... At th' barricade in North King Street I saw fear glowin' in all their eyes. ... An' some o' them laughed at me, but th' laugh was a frightened one... An' some o' them shouted at me, but th' shout had in it th' shiver o' fear... I tell you they were afraid, afraid, afraid!

(Korkuyorum demekten korkanlar gördüm, gördüm Mrs. Gogan... North King Caddesindeki barikatta gözlerden korku okunuyordu. ... Bazıları bana güldü, ama bu gülüş korku doluydu. Bazıları bana seslendi, ama bu sesleniş korku doluydu. Korkuyorlardı, korkuyorlardı, korkuyorlardı!)

Nora tutumu ve davranışı ile bize, gerçekçiliğin babası sayabileceğimiz Ibsen'in **Bir Bebek Evi*** adlı oyununun kadın kahramanı Nora'yı anımsatıyor. Ibsen'in Nora'sı kocası tarafından bir oyuncak olarak görülen, çocuksu bir kadındır. O'Casey'nin Nora'sı da çevreyle ilgilenmeyen, kocasına sık ve güzel görünmeyi düşünen bir kadındır. Ama her iki oyunda da bebek davranışı gören bu kadınlar, kocalarından daha üstün ve güçlü olduklarını, gerçekleri kocalarından daha iyi gördüklerini kanıtlamışlardır. Nora Clitheroe korktuğunu gizlemez, kocası için yapamayacağı şey yoktur. Nora Helmer kocasını kurtarmak için elinden geleni yapmış, onun mutluluğu için çalışmıştır. Toplumdaki yerleri, sözde onurları için iki erkek de karılarını kırmışlardır. Onlar için önemli olan karıları değil, çevredir. Her iki oyunda da güçlü olan kadındır.

(*) Türkçeye çevrilmiştir: Nora: Bir Bebek Evi, çev. Cevat Memduh Altar. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1942 (İskandinav Klasikleri: 1); 2. bs. 1959; 3. bs. Nora: Bebeğin Evi. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1977 (Dünya Tiyatro Eserlerinden Tercüme: 1).

Nora yakınırken, ayaklanma sırasında karışıklıktan yararlanan Bessie, çaldığı mallarla görülür. Başında yeni bir şapka, elinde üç şemsiye ile bisküviler vardır. Kentte İngiliz birlikleri ile çarpışmalar olurken, yoksul halkın yağmaya kalkmasını yazar alaylı bir biçimde gösterir. Bu sırada yaralı bir arkadaşını taşıyan Clitheroe sokaktan geçerken Nora ile karşılaşır. Nora sevinç içindedir, onu aradığını söyleyince, Clitheroe arkadaşları arasında küçük düşeceğini, durumunun sarsılacağını düşünerek, General Connoly'den gelen telgrafı Nora'nın vermediğinde olduğu gibi, bu kez de onu azarlar. Onun sevgisine aldırılmaz gibidir, önemli olan ordudaki durumudur. Nora'nın yakınmalarını, yalvarmalarını dinlemez ve gider. Mrs. Gogan'ın kızı hastadır, Bessie kurşun yağmuru altında sokağa çıkıp doktor çağırmak cesaretini gösterir. Sokağa çıkarken Tanrıya şöyle yakarır:

Oh, God, be Thou my help in time o' trouble. An' shelter me safely in th' shadow of Thy wings!

(Tanrım, güç durumlarda benden yardımını esirgeme. Kanatlarının gölgesinde güvenle koru beni!)

Dördüncü perdede aradan birkaç gün geçmiştir. Mrs. Gogan'ın kızı ölmüş, Nora üzüntüden çocuğunu düşürmüştür. Mrs. Gogan'ın kızının tabutu başında Covey, Fluther, Peter iskambil oynamaktadırlar. Bessie Nora'yı uyutmuştur. Clitheroe'nun ordudan arkadaşı Brennan, Clitheroe'nun ölüm haberini getirir. Clitheroe'nun karısına iletilmesini istediği son sözleri şöyledir:

Tell Nora to be brave; that I'm ready to meet my God, an' that I'm proud to die for Ireland.

(Nora'ya cesur olmasını söyleyin, ben Tanrıma kavuşmak üzereyim ve İrlanda için ölmekten gurur duyuyorum.)

General Connoly de Nora'ya şu iletiyi yollamıştır:

Commandant Clitheroe's end was gleam of glory. Mrs. Clitheroe's grief will be a joy when she realizes that she has had a hero for a husband.

(Komutan Clitheroe'nun ölümü parlak bir şereftir. Mrs. Clitheroe koca diye bildiği erkeğin bir kahraman olduğunu öğrenince, acısı sevince dönüşecektir.)

Clitheroe ölmüş, arkada çeşitli acılarla başbaşa bir kadın bırakmıştır. Sözler ne denli parlak olursa olsun, kocasının yerini tutmayacaktır. Nora ölmüş bir kahraman değil, kocasını sağ ve mutlu yanında görmek istemektedir. Bu perdede olaylar çok yoğunudur. Bessie, pencereye giderek «Jack, Jack» diye bağırarak Nora'yı yatıştırmaya çalışırken, dışardan gelen bir kurşunla vurulur. İçeri giren askerler çay içmeye koyulurlar ve Bessie, Nora, aile ocağı sönen başka insanlarla alay edencesine «sönmesin aile ocağı» diye bir şarkı tutturlar.

O'Casey'nin önemle üstünde durduğu izdem savaştır. Savaşın yıkıcı etkilerini ve halkı ne denli mutsuz kıldığını bu oyunda göstermiştir. Nerede olursa olsun, savaş yoksul halkın mutsuzluğudur düşüncesini işlemekten bıkmamıştır. Ulusçu önderlerin anlayışsız davranışları, mutsuz Dublin halkı yazarı düşündüren konulardır. Oyunda bireysel değil, toplumsal trajedi ele alınır.

Yazar kahraman kavramına bu oyunda da karşı çıkar. Onun için acılara katlanan yoksul halk, kadınlar kahramandır. Söylev vermek, İrlanda uğruna ölmek yazar için kahramanlık değildir. Bu oyunda da ele aldığı izdemleri başarıyla sergileyen yazar, İrlanda'nın gerçeklerini ve kendi gözlemlerine dayanarak yaptığı yorumu bize göstermiştir.

5.2. Kişiler

O'Casey bu oyunda tarihsel olayları anlatmıştır. Kişilerini kira evlerinde oturan, her gün Dublin'de rastlayabileceğimiz, sıradan insanlardan seçmiştir. Oyunun kişileri iyi çizilmiş, onların kendilerine özgü özellikleri belirtilmiştir. Dışavurumculuğu (expressionism) deneyen yazarın bu oyununda sivriye kişiler yoktur. Oyunun yükü bir iki kişi üzerinde değildir. Yazar yoksul bir mahalleye toplu olarak bakmıştır. Oyunda Juno gibi bir kişi yoktur. Onlar küçük insanlardır, ama güç durumlarda, yapılması gerekeni yaparlar. Birbirlerine en tehlikeli anda da yardım etmekten çekinmezler. Kavgaları, gürültüleri, acıları ve sevinçleri ile tipik İrlandalıdır. Fahişe Rosie, gerçeği vurgulamak için konmuş bir kişidir. Covey toplumcudur, Fluther ile Peter'ı din ve toplumculuk üzerine konuşarak kızdırır. Her konuştuğu kişiye büyük bir coşkuyla, okuduğu toplumcu görüşü savunan kitaplardan söz eder. Oyun boyunca, küçük düşürücü anlamına gelen «deragatory» söz-

cüğünü kullanır. Fluther sanki Falstaff'ın ikinci baskısıdır (Robinson, 1939:161). Kavgada çabuk parlayan, sakinleşmeye yüz tuttuğu zaman da içindeki şeytanın dürtüsüyle tekrar parlayan bir kişidir. Davranışları, konuşmalarıyla gülünç durumlar yaratır.

Mrs. Gogan, Bessie, Peter, Jack, Nora, Fluther ve Rosie ile O'Casey Dublin halkını Abbey Tiyatrosuna getirmiş gibidir. Yazar kişilerden çok olayların anlamı üzerinde durduğu için, oyunu götürecektir güçte bir kişi yaratmamış, yoksul mahalle halkının yaşayan tiplerini kullanarak olayları vurgulamıştır. Toplum trajedisi olduğu için oyunda baş kişi olmaması, kişilerin aynı düzeyde olması uygundur. Oyunun türüne göre kişiler başarıyla yaratılmıştır.

5.3. Teknik

Tiyatro yazarlığı da başka sanatlarda olduğu gibi devrimci değişimi gerektiren bir sanattır. Bu oyunda O'Casey'nin doğalcı akımın sınırlarından çıktığını görüyoruz. **The Plough and the Stars** kurgusu bakımından epik tiyatroya yakın bir oyundur. Gülünç ve acıklı sahnelerin arka arkaya gelmesi, kişilerin düşünceleri gereken ciddi sorunlar varken birbirleriyle bir hiç uğruna didişmeleri, bize bir an için de olsa acıları unutturur ve duygulanmamızı önler. Bu da epik tiyatro ögesidir.

Gerçekleri en iyi biçimde göstermek kaygısı içinde olan O'Casey bu kez de dışavurumculuğu deniyor. Işık oyunları ve simgelerle iç dünyayı yansıtma yoluna gidiyor. İkinci perdede söylev veren kahramanın gölgesi meyhaneye düşmektedir. Dışarıda, İrlanda halkı en ateşli sözlerle silahlanmaya çağılırken, meyhanede Rosie ile Covey arasında geçen konuşmalar, Mrs. Gogan'la Bessie'nin ağız kavgaları, söyleve çok karşıt bir durum yaratır. Dışavurumculuktan yararlanan yazar, söylemek istediğini en kısa yolla ve etkili biçimde vermiştir. Olaylara önem verilmesi de dışavurumculuğun bir özelliğidir.

Acıklı sahneleri gülünç sahnelerle bölen yazar, yabancılaştırma etmeninden yararlanarak duygulanmamızı önler. Üçüncü perdede İngiliz birlikleriyle İrlandalılar arasında çarpışmalar olmakta ve bir savaş gemisi kenti topa tutmaktadır. Kentte kan gövdeyi götürürken, yağmaya katılan Bessie'nin çaldığı mallarla sahnede görülmesi çok gülünçtür. Juno gibi Bessie de yazarın acıklı güldürüye en iyi uyan kişisidir. Bessie komşusundan aldığı bir araba

ile yağmaya çıkarken Mrs. Gogan'ın ondan arabayı almaya kalkması bir kavgaya yol açar. İkinin araba için çok ciddi bir tartışmaya girmeleri, sorunu mahkemedeymiş gibi çözümlemeye kalkmaları çok gülünçtür. Bu sahnenin ardından trajik bir sahne gelir: Nora ile kocasının karşılaşmaları. Clitheroe, kendisinden gitmemesini isteyen Nora'yı göz yaşları içinde bırakarak çarpışmaya gider. Bu trajik olayı yine gülünç bir sahne izler: Cebinde yarı dolu bir viski şişesi, başında mavi bir kadın şapkası, ellerinde yağma ettiği mallarla Fluther girer. Sarhoştur ve sevinç içinde şarkı söyler. Dördüncü perdede Nora kocasının ölüm haberiyle çılgına dönmüşken, Covey, Peter ve Fluther'ın, Mrs. Gogan'ın kızının tabutu başında iskambil oynamaları, Bessie'nin ölümünden sonra İngiliz askerlerinin şarkı söylemeleri, O'Casey'nin hem alaycı tutumunu, hem de gülünç ve acıklı olayları birbirine kaynaştırmadaki başarısını gösterir. Bu, aynı zamanda, bir acıklı güldürü olan oyunda denge sağlar (Styan, 1962:149).

O'Casey oyunlarında güldürüye çok önem vermiştir. O'Casey'ye göre (1957:202) insanlar gülmeden yaşayamazlar: «Kızdığımız, aptalca bulduğumuz şeylere karşı gülerek içimizi boşaltabiliriz.» Gülmek, alay etmek, bir arınmadır O'Casey için. Kendine güldürü gücü vermesi için Tanrıya şöyle yakarır (1957:207):

Oh, Lord, give us a sense of humour with courage to manifest it forth, so that we may laugh to shame the poms, the vanities, the sense of self-importance of the Big Fellows that the world sometimes sends among us, and who try to take our peace away, Amen.

(Tanrım, bize gülmece duygusu ile onu açıkça gösterebilmemiz için cesaret ver ki, aramıza karışıp huzurumuzu bozan Aptal Kişilerin gülünçlükleri, boş yücelikleri ve kendilerini bir şey sanmaları ile alay edelim, amin.)

Bu sözlerden, O'Casey'nin güldürüye ne denli önem verdiği anlaşılıyor. Güldürü oyunlarına canlılık katmıştır. Gerçekler güldürü havasıyla verilince daha da etkili olmuştur.

Bu oyunun konusunun da İrlanda'nın sorunları olmasına karşın, ilk iki oyununun olay örgüsünden değişiktir, çünkü olaylar uzun sürer ve çeşitlidir. Yazar da değişik dramatik öğeler kullanır. Birinci ve üçüncü perdede doğalcılığı deneyen yazar, ikinci perdede dışavurumculuğu denemiştir.

Oyunu renklendirmek için, Peter Flynn'a tarihsel giysiler giydirmiştir.

Halkın dilinden yarattığı şiirsel dili bu oyunda da kullanır. Bessie ile Mrs. Gogan kilise törenlerinin dilini kullanırlar. İrlandalılar dini bir kurtuluş yolu olarak görmektedirler. Sığınacak başka şeyleri kalmamıştır. O'Casey Dublinlilerin dine dört elle sarılmalarıyla alay eder. Bunun için kimi kişilerini kilise diliyle konuşturur.

Bu oyunda İrlanda'nın gerçeklerini verirken, yeni dramatik öğeler kullanarak oyunun olay örgüsünü yetkin kılması ve kişilerini iyi çizmesi, O'Casey'nin değişim ve gelişim içinde bir yazar olduğunu gösterir.

6. SONUÇ

Lady Gregory, Yeats, Synge gibi öncülerin çabalarıyla kurulan İrlanda ulusal tiyatrosu, ilk günlerindeki gücünü sürdürmemiştir. Kurucuların ülkeleri tiyatrolarını her tür dış baskıdan uzak tutmak ve gerçeği olduğu gibi göstermekti. Başlangıçta ilkelerinden ödün vermediler. Tiyatroları siyasal çıkar aracı olmadı.

Ulusal tiyatronun önemini yitirmesinde, ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal çalkantının da etkisi olmuştur. Abbey Tiyatrosu halkın desteğinden yoksundu. Sahnede gerçeği görmeye dayanamayan halk tiyatroyu benimsememişti. Tiyatronun ayakta kalabilmesi için sağlam beyinler üzerine kurulmuş sağlam bir toplum gerekiyordu.

Abbey Tiyatrosu yazarlarından olan O'Casey, düş peşinde koşan ulusçuları, kendi sorunları karşısında ilgisiz kalan Dublin halkını, mutsuz işçi sınıfını tiyatroya getirdi. Kişilerini kendi dilleleriyle konuşturdu, onları oldukları gibi gösterdi. İrlanda halkına gülünç yönlerini gösterip kendi kendilerine gülmeyi öğretti.

Sanat yaşamının ilk döneminde yazdığı oyunlarda gerçekleri vermekle yetinen, çözüm yolunu göstermeyen O'Casey, ikinci dönemde toplumcu görüşü savunmuş, ülkesi için uygun bulduğu çözüm yolunu genelleştirmiştir.

KAYNAKÇA

- Boyd, E. A. (1918) **The Contemporary Drama of Ireland**. Dublin: Talbot Press.
- Çapan, C. (1966) **İrlanda Tiyatrosunda Gerçekçilik**. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi (yayın no. 1194).
- Gwynn (1924) **Ireland**. London: E. Benn.
- Nutku, Ö. (1963) **Modern Tiyatro Akımları**. Ankara: Dost.
- O'Casey, S. (1957) **The Green Crow**. London: W. H. Allen.
- . (1967) **Collected Plays**, vol. 1. London: Macmillan.
- Robinson, L. (1939) **The Irish Theatre**. London: Macmillan.
- Styan, J. L. (1962) **The Dark Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press.

TÜRKDİLİ EĞİTİMİNDE YAZINSAL KURGU ÇALIŞMALARI

Nevhis Cem AŞKUN

Genel olarak Türkdili Eğitimi Türkte dilbilgisi, Türkte Anlama, Anlatma, Yazım (imlâ) ve Konuşma diye ele almış, ve bu alanda yapılacak eğitimi ilkokuldan Üniversiteye kadar bölümlendirip planlamıştık. Ancak, böyle bir dil eğitimi anlayışı ve çalışmamızın içeriğine giren bazı özel amaçlar ile bu amaçlar yönünde çalışan bazı kurumlar açısından noksanlık taşımaktadır.

Türkdili Eğitiminin genel amaçları açısından bu çalışmamızda bunları şöylece belirlemeye çalışmıştık(1).

Dilbilgisi Eğitimi

Türkte sözçük ve tümce bilgisine ilişkin eğitim çalışmaları.

Anlama Eğitimi

1- Atasözü, belli şiir dizeleri, büyük sözler ve benzeri anlam yükü yoğun anlatımların açıklaması.

(1) Bkz: NEVHİS CEM AŞKUN «Yüksek Öğretimde Türk Dili Eğitim ve Öğretiminin Bazı Temel Sorunları» ESADER C. XV. S. 1, Ocak 1979, s. 374-382.

2- Belli kavramlarla ilgili olan veya olmayan kısa tümceler dzenletilmesi ya da verilen bu tür tümcelerden uygun olanının öğrenciye setirilmesi.

3- Belli bir sözcüğün eş anlamlı ya da karşıt anlamlı sözcüklerini buldurmak.

4- Belli sözcüklerin uygun ya da uygun olmayan kullanımlarını içeren tümcelerin seçimi.

5- Belli bir okuma parçasının ana düşüncesini belirtme drmunda bulunan kısa anlatımlardan en uygununun bulunması.

Anlatma Eğitimi

1- Anlatım bağıntıları bozuk olarak verilmiş tümcelerin öğrencilere sıraya koydurularak anlam bütünlüğünün sağlanması.

2- Yanlış anlamlı söz ya da tümcelerin bu durumlarının öğrencilere dzelttirilmesi.

4- Anlamları herkesçe bilinen belli sözcükleri tümce sayısı belli yazıyla öğrencilere kullandırılması.

5- Belli bir parçanın ana düşüncesinin çıkarılması ya da verilen ana düşünceye uygun parça yazdırılması; yaşanan bir olayın yazılı anlatımı; bilinen bir kavrama uygun parça yazdırılması.

Yazım (İmlâ) Eğitimi

1- Yazılışı doğru ya da yanlış sözcükleri öğrencilere buldurma.

2- Sözcük ve tümcelerde yazım bozuklukları bulunan parçaların öğrencilere dzelttirilmesi.

3- Tek tek, ya da grup olarak noktalama işaretlerinin öğrencilere kullandırılması.

4- İçinde noktalama işaretlerinin yanlış kullanıldığı parçaların öğrencilere dzelttirilmesi.

5- Yazımda, (imlâda) kk değişikliklerle büyük anlam farkları ortaya koyan sözcükler ile noktalama işaretlerini kullanışlarından meydana gelen anlam farklarını içeren parçalar üzerinde öğrencilerin alıştırılması.

Konuşma Eğitimi

1- Argo sözcüklerle yazılmış bir metnin öğrencilere düzeltilmesi.

2- Çeşitli şive bozukluklarını gösteren sözcüklerin öğrencilere düzeltilmesi.

3- Öğrencinin dilediği ya da verilen bir kavram üzerinde belli süre ile sınıfa konuşma yapması, bunun banda alınarak sınıfa dinletilmesi; gerek kendisine, gerek sınıfa yaptığı konuşma yanlışlarının düzeltilmesi.

4- İki öğrencinin karşılıklı olarak diledikleri ya da kendilerine verilen belli konuda ikili konuşma yapmaları. Bunun da banda alınarak sonradan sınıfa ve kendilerine dinletilip yanlışlarının düzeltilmesi.

5- Tartışmalı kısa konferans, küçük açık oturumlar, münazara ve benzeri çalışmaların öğrencilere yaptırılması.

Bu kısa açıklamalarda da görüldüğü gibi, genel amaçlara dönük bir Türkdili Eğitimi her kişinin kendi bilgelik (entellektüel) düzeyinde Türkçeyi doğru anlaması, doğru yazması, düzgün konuşması temeline dayanmaktadır. Oysa ki, dil eğitimini sadece bu plan içinde kalarak tanımlarsak dilin sanatsal, diğer deyişle yazınsal (edebi) içeriğini yadsımış oluruz. Bunu diğer sanat dallarındaki benzetmeyle de örneğin; (Resim, heykel, fotoğraf gibi) açıklayabiliriz.

Bir kişiye resim yapmasını öğretmek, o kişinin hemen ressam olmasını beklemek demek değildir. Heykel yapmak ve fotoğraf çekmek içinde aynı şeyi söyleyebiliriz.

İşte, bu noktada bazı özel amaçlar ve bu amaçlara dönük kurumlar için dil eğitiminin ikinci aşaması söz konusu olur. Bu aşamada amacının dil eğitiminin, bir sanat eğitimine dönüştürülmesi ve öğrencilerimize belli başlı yazınsal sanat türlerinde beceri kazandırabilmektir. Örneğin; Güzel Sanatlar Akademisinin resim bölümünü bitirmiş resim sanatını çok iyi bilen ve uygulayan bir ressam, bu kurumun eğitiminin doğal sonucunu, bir sanatçı kişiliğiyle bize kanıtlar.

İnsanın yetişmesine değer veren ve bu işi önemseyen eğitim kurumlarında, belli alanlarda yeteneği ve isteği olan öğrenciler bu

istekleri doğrultusunda eğitilebilirler. Böylece kendi uğraştıkları konularda eğitim görmüş uzman kişiler olarak yetiştirilebilirler.

T.Ö.E.F.in Sinema Televizyon bölümünde Türkdili eğitiminin yukarıda da söz konusu ettiğimiz genel amaçları yanında, ikinci aşamadaki sanatsal eğitim içeriği bu düşüncelerden kaynaklanmıştır.

Söz konusu edilen ikinci aşamada öğrencilerimize kendi yetenekleri ölçüsünde yazınsal (edebi) kurgu yapma becerisini kazandırmaya çalıştık. Şöyle ki; öğrencilerimiz, ilk kez yazım (edebiyat) türleri içinde masal kurgusuyla yazınsal (edebi) kurgu eğitimine başlamışlardır. Bu eğitim çalışmasını zamanla başka yazınsal (edebî) kurgu türlerine de yöneltmeyi öngörmekteyiz.

YAZINSAL KURGUNUN ANLAMI

T.D.K. sözlüğünde, bu çalışmamızdaki içeriğine göre kurgu iki aşamada tanımlanmıştır.

1- Bir bütün oluşturmak için parçaları takip birleştirme işi, «montaj»

2- Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen çekimler arasında seçim yapma, bunları çevirim senaryosundaki sıraya göre yerleştirme, belirli bir amacı sağlayacak biçimde birleştirme ve ritm elde etme sanatı «montaj»

Kurgunun sözcükteki bu anlamını kısaca, belli bir anlamı olan bir bütünü elde etmede uygun parçaların bir araya getirilmesi şeklinde tanımlayıp özetlemek yerinde olur.

Kurgunun bu tanımına uygun olarak üzerinde özellikle durulması gereken kavramlar bütün, parça ve uyum diğer deyişle ritm sözcükleri üzerinde toplanmaktadır.

Hangi alanda olursa olsun kurgunun söz konusu olduğu bütün ile, parçaların bütünü elde etmek amacıyla bir araya getirilmesindeki uyum sağlayıcı tutumu açıklamak gerekmektedir. Böylece yazınsal kurgu kavramını aşağıdaki noktalarda belirleyebiliriz.

Öncelikle kurgu kavramıyla yazın (edebiyat) arasındaki ilişkilerde yazın (edebiyat) türlerinden konuya girmek yararlı olur karnsındayız.

Türkdili Eğitimi açısından bizi özellikle ilgilendiren yazın (edebiyat) türleri **masal**, **öykü** ve **roman** olmaktadır. Bu türler gerçi yazın (edebiyat) ürünü olarak sanatsal içerikli görülürse de, bu ürünlerin oluşturulmasında şiir gibi (bir içe doğma) durumundan kaynaklanmadıkları için, yazınsal (edebi) sanat görünümleri altında yazarlarının düşünsel özü ve uğraşısı yer almaktadır. Bu nedenle yazınsal kurguyu (edebî kurgu) yazın (edebiyat) ürünlerinin duygusal ve düşünsel olma durumlarına göre iki yönde ele alabiliriz. Örnek vermek gerekirse; bir ozanın şiir kurgusuyla bir romancının kurgu çabasının birbirinden oldukça farklı olduğu söylenebilir.

Şiirde içe doğan dizeler, doğal bir yaratı sonucu bir uyum içinde bir araya getirilirken; romanda, söz konusu olan; romancının gözlemleri, düşünceleri izlenimleri ve bunlar arasında kurabileceği bağıntıyı dili kullanmada göstereceği başarı ile bütünleştirebilmesidir.

Konuya bu açıdan yaklaştığımızda yazınsal (edebi) kurguyu eğitim amacı içinde düşünmek gerekmektedir. Ayrıca, yazınsal kurgunun amacı dışındaki yönleri konumuz dışında kalmaktadır.

Yazınsal Kurgu Eğitimi

Yazınsal (edebi) kurgu eğitimini biçimlendiren ana öğeler arasında bu eğitimin yapıldığı T.Ö.E.F.'in Türkdiline ve edebiyatına verdiği önem başta gelmektedir. Örneğin; Bir Edebiyat Fakültesinde yazınsal kurgu çalışmalarının amacı «yazın adamı» yetiştirebilmek ise Sinema Televizyon Okulunda bu amaç Türkdili ve Edebiyatı çalışmalarından Sinema ve Televizyon alanında yararlanabilen uzman ve benzer kişileri yetiştirmek olacaktır.

Bu nedenle yazınsal (edebi) kurgunun temel aşaması olarak öğrencilere masal kurgusu yaptırma çalışmalarına ağırlık verilmiş ve söz konusu eğitim için öğrencilere şöyle bir plan uygulanmıştır.

- I- Belli bir masalın kurgusal yapısını o masal içinde geliştirme
- II- Kurgusal yapısı işlenen masalın temel karakterlerini bilinen başka masallar içine alma.
- III- Kurgusal yapısı işlenen belli bir masalın temel karakterlerini bilinen öykülere aktarma.

IV- Kurgusal yapısı işlenen belli bir masalın temel karakterlerini toplumun yaşanan koşullarına uygun bir öykü kurgusunda işleme.

V- Kurgusal yapısı işlenen belli bir masalın temel karakter yapılarını bozarak toplumun geçmiş, şimdiki ya da tasarlanan gelecek yaşam boyutlarına uygun düşen öykü kurguları yapmak.

Kurgu Eğitiminin yukarıda saydığımız aşamalarını uygulama çalışmalarında gerçekleştirebilmek amacıyla, öğrencilerimize verdiğimiz «Pembe Gül ile Al Gül» masalının metnini buraya almayı ve bu örnek üzerinden açıklamalarımızı sürdürmeyi yararlı görmekteyiz.

PEMBE GÜL İLE AL GÜL

«Çok eskiden, ıssız bir yerde, küçük bir kulübede, fakir ve ihtiyar bir kadın yaşıyordu. Evin önündeki bahçede, biri kırmızı, biri de pembe gül veren iki gül fidanı bulunuyordu. Bu kadının, güllere benzeyen, iki güzel kızı vardı. Kızları, güllere benzediği için birine PEMBE GÜL, öbürüne de AL GÜL adını vermişti. İki kardeş de iyi kalpli ve çalışkandı. İki kardeş de, ev işlerinde annelerinin en büyük yardımcılarıydı.

Pembe Gül, yaz geldiğinde, erken kalkar, gül ağaçlarından birer gül koparır, annesinin başucuna koyardı.

Kış gelince de, Al Gül erken kalkar, ocağı yakardı.

İki kardeş de, yakınlarındaki ormanda gezmeyi çok severlerdi. Anneleri sevgili kızlarının ormanda yalnız başlarına gezmelerinden korkmazdı. Çünkü ormandaki hayvanlar, iki kardeşi de tanır, çok severlerdi. Kuşlar, iki kardeş gelince, en güzel sesleriyle şakırlardı. Küçücük hayvanlar, iki kardeşten korkmaz, onların peşlerine takılırlardı. Tavşanlar, iki kardeşi, hayran hayran seyrederlerdi. Güzel gözlü karacalar da, Pembe Gül'le Al Gül'un, kendilerini sevmelerini, okşamalarını isterlerdi.

Kış geldiğinde, akşamları, anneleri Pembe Gül'e seslenirdi:

— Pembe Gül, haydi kapıyı sürmele.

Sonra da ocağın yanındaki koltuğuna oturur, gözlüğünü tatar, bir yanına AL Gül'ü, bir yanına da Pembe Gül'ü alır, onlara yüksek sesle masallar, hikâyeler okurdu.

Bir akşam, kapının çalındığını duydular. Anneleri, Pembe Gül'e:

— Çabuk kapıyı aç, yavrum, dedi. Gelen konuğumuz, bu soğukta üşümesin.

Pembe Gül, koşa koşa kapıyı açtı. Karşısında, evlerine gelen bir konuk değil de, kocaman bir ayı gördü. Ayı, kapının aralığından, kafasını uzatmaya çalışıyordu. Pembe Gül, korkusundan bağırды. Koşarak annesinin yanına geldi.

Ayı, açık kapının önünde durarak, onlara baktı:

— Sizi kurkuttuğumuz için beni bağışlayın, dedi. Hiçbirinize kötülük yapmayacağım. Bu akşam dışarı çok soğuk. Ben, yanınızda biraz ısınmak istiyorum.

İhtiyar kadın, gelen sanki çok yakından tanıdıkları biri imiş gibi cevap verdi:

— Hoş geldin sevgili ayı. Ocağın yanına gel. Yalnız, dikkat et de kürkün yanmasın.

Al Gül'le Pembe Gül, ayıya takılmaktan büyük bir zevk duyuyorlardı.

— Haydi bakalım koca tembel, diyorlardı. Bu kadar uykucu olma, kalk, bizimle oyn!

Sonra da, ayının kıllarını hafifçe çekiyorlar, kopardıkları küçük bir dal parçasıyla, ayının kulaklarını gıdıklıyorlardı.

Ayı, iki kardeşin bu oyunları karşısında:

— Benim gibi zavallı, yorgun bir ayıya acıyın, diyordu.

Sonunda, yatma zamanı geldi. Anneleri, ayıya:

— Sevgili ayı, dedi. İstersen geceyi, ocağın başında geçir. Geceleyin dışarda soğuktan donmamış olursun.

Ayı geceyi, ocağın başında geçirdi. Sabah olunca da çıkıp gitti. Artık akşamları eve geliyor, ocağın başına uzanıyor, kızlarla oynu-

yordu. Ocağın başı, ayının yeri olmuştu. Sabah olunca da, ormana gidiyor, karnını doyuruyordu.

Bu güzel hayat, bahara kadar sürdü.

Bahar gelip havalar ısınca ayı, bu yeni dostlarına:

— Artık gitmeliyim, dedi. Yeniden, ancak yazın sonunda gelirim.

Al Gül'le Pembe Gül, ayının gitmesine çok üzüldüler.

Aradan uzun bir zaman geçti. Al Gül'le Pembe Gül, ormana, kuru dal toplamaya gittiler. Birden, büyük bir ağacın yanında kıpırdayan bir şey gördüler. Ağaca yaklaştıklarında bu kıpırdayan şeyin, kırmızı elbise giymiş, ihtiyar bir cüce olduğunu gördüler.

Cücenin bembeyaz uzun sakalı, büyük ağacın çatlağına sıkışmıştı.

Cüce, yanına yaklaşan iki kardeşi gördü. Onlara seslendi:

— Orada şaşkın şaşkın durup bakacağımıza, bana yardım edin. Ağaca sakalım kısıldı. Bana yardım edin de, şuradan kurtulayım.

Al Gül'le Pembe Gül, ihtiyar cücenin imdadına koştular. Onu kurtarmak için kan ter içinde kaldılar. Fakat, ağaca sıkışmış olan cücenin sakalını, bir türlü kurtaramadılar. Sonunda Pembe Gül, cebinden makasını çıkardı, cücenin sakalını kesti. Böylece cüce kurtuldu.

Cüce, ağaca takılı kalmaktan kurtulur kurtulmaz, iki kardeşe teşekkür edeceği yerde, asık bir yüzle:

— Siz ne terbiyesiz kızlarmışsınız, dedi. Benim o güzel sakalımı kestiniz.

Sonra da oradan koşa koşa uzaklaştı. İki kardeş, ağaçtan kurtardıkları bu cüceye, şaşkınlık içinde bakıp durdular.

Yine aradan uzun bir zaman geçti. Al Gül'le Pembe Gül, ormanın kenarında bulunan nehirde balık avlamaya gittiler.

Nehrin kenarına geldiklerinde, kırmızı bir şeyin, nehrin kenarında kıpırdamakta olduğunu gördüler. Yaklaştıklarında, bu kıpırdayan kırmızı şeyin, önceden ormanda gördükleri ihtiyar cüce olduğunu anladılar.

Cücenin sakalını, iri bir balık yakalamıştı. İhtiyar cüce, balığın ağzına kıştırıldığı sakalını kurtarmaya uğraşıyordu.

Al Gül'le Pembe Gül, yine cüceyi kurtarmaya çalıştılar. Fakat, cücenin sakalını, balığın ağzından bir türlü kurtaramadılar. Sonunda, cüceyi kurtarmak için, yine makas kullanmak zorunda kaldılar. Cücenin sakalını kestiler. Böylece ihtiyar cüce, sakalını balığın ağzından kurtardı.

Cüce kurtulur kurtulmaz, iki kardeşe yine kızarak baktı:

— Size her rastladığımda, sakalımdan biraz kesiyorsunuz. Sonunda sakalsız kalacağım, gülünç bir insan olacağım. Size, beni kurtardığınız için, bir hediye vermek isterdim, fakat, siz buna lâ-yık değilsiniz.

Cüce, iki kardeşe çok kızdığını hareketleriyle de belli ederek, oradan uzaklaştı.

Yine aradan uzun bir zaman geçti. Al Gül'le Pembe Gül, Ormanda gezinirlerken, uzakta yine kırmızı bir şey gördüler. Oraya yaklaştıklarında, ihtiyar cüceyi tanıdılar. İhtiyar cüce, küçük bir sandığı açmış, sandığın içindeki kıymetli taşları, yüzükleri, gerdanlıkları seyrediyordu.

Cüce, birden, başkalarının kendisini seyrettiğini anladı. Dönüp baktığında, iki kardeşi gördü:

— Hey küçükler, dedi. Hemen buradan uzaklaşın. Sizden bıktım artık.

Aynı anda, ormandan gelen korkunç bir homurtu duyuldu. Bu homurtu, Al Gül'le Pembe Gül'ün yakından tanıdıkları, evlerinde barındırdıkları ayının sesiydi. Kocaman ayı, ağaçlar arasından çıktı ve doğru cücenin üzerine yürüdü.

Cüce, ayıyı görünce çok korktu. Önce, ne yapacağını bilemedi. Kaçmaya kalktı. Fakat, oradan kaçamayacağını anlayınca, ayının önüne kapandı, yalvarmaya başladı:

— Ayı hazretleri, ne olur beni bağışlayın. Bu sandığın içindeki bütün hazine sizin olsun. Yanımızda duran bu iki kardeşi de yiyebilirsiniz. Ne olur, beni bağışlayın.

Ayı, cücenin söylediklerini duymazlıktan geldi. Cücenin üzerine yürüdü. Pençesiyle ona vurdu. Cüce, cansız yere yıkıldı.

Tam bu sırada, ayının üzerindeki kürk yere düştü. İki kardeşin karşısında, kırmızı pelerini, çizmeli, altın kılıçlı çok güzel bir delikanlı belirdi.

Al Gül'le Pembe Gül, düş gördüklerini sandılar. Fakat, bu çok güzel delikanlı, yanlarına yaklaştı:

— Ben bir prensim, dedi. Gördüğünüz bu korkunç cüce, benim hazinelerimi çaldı. Beni de büyüleyerek, ayı kılığına soktu, beni ormanlarda yaşamaya mahkûm etti.

O günden beri, ormanlarda dolanıp durdum. Eski durumumu kazanmak için, cüceyi yakalayıp öldürmem gerekti. Cücenin büyü, ancak bu durumda bozulacak, ben eskisi gibi prens olacak ve hazinelerimize kavuşacaktım.

Kışı, bildiğiniz gibi, sizlerin yanında geçirdim. Her tarafta cüceyi arıyor, bir türlü bulamıyordum.

İşte sonunda cüceyi buldum, onu öldürdüm. Böylece cücenin yaptığı büyü bozuldu. Ben, eskisi gibi prens oldum, hazinelerime kavuştum.

Sizin ve sevgili annenizin, bütün kış boyunca bana gösterdiğiniz yakınlığı, ömrüm boyunca unutmayacağım.

Prens, bu sözleri söyledikten sonra Pembe Gül'e:

— Sevgili Pembe Gül, dedi. Eğer benimle evlenmeyi kabul edersen, ben dünyanın en mutlu insanı olacağım.

Pembe Gül, prensin bu teklifini, büyük bir sevinçle kabul etti. Prens, bir eliyle Pembe Gül'ü bir eliyle Al Gül'ü tutarak, bu mutlu haberi annelerine bildirmek için, evin yolunu tuttular.

Yol boyunca tavşanlar, karacalar, kuşlar, sanki bu mutlu olayı haber almışlar gibi, gelenleri, sevinç içinde izliyorlardı.

Prensın bir kardeşi vardı. O da prens kadar yakışıklıydı. Prensın kardeşi de, Al Gül'ü görür görmez aşık oldu.

Al Gül'le Pembe Gül, iki prensle, aynı günde evlendiler. Kralın sarayında çok büyük bir düğün töreni yapıldı. Anneleri de, sevgili kızlarının mutluluğunu gördükçe, gözyaşları döküyordu.

Anneleri, kızlarının yanına gelirken, evlerindeki iki gül ağacını da beraberine aldı. Sarayın balkonuna dikti. İki ağacına da bakmakta devam etti.

Bu iki ağaç da, eskiden olduğu gibi, pembe ve kırmızı güller vermeye devam ettiler.»

Yukarıda metni verilen masalın başlıca karakterleri için öğrenciler aşağıdaki kurgusal geliştirme sürecine göre çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

1- Al Gül Pembe Gül masalındaki iki kız ile ayı ve cücenin temel kişilik özelliklerini bozmadan aynı öğelere Keloğlan, Dede Korkut gibi bilinen masalarda yer vermek.

2- Sadece Al Gül ve Pembe Gül'ün karakterlerini değiştirerek bilinen masalarda yer vermek. (Yerli masalarda örneğin; Eflatun Cem Güney)

3- Ayı ve Cücenin de karakter yapılarını insana çevirerek Al Gül ve Pembe Gül ile birlikte öykücülerimizin yapıtlarındaki başlıca karakterlerin yerine koymak ve öyküyü yeniden kurgulamak.

4- Al Gül ve Pembe Gül'ün karakterlerini değiştirerek ünlü öykücülerimizin yapıtlarına sokmak.

5- Al Gül, Pembe Gül, Ayı ve Cüce karakterlerini şimdiki toplumsal yapımıza uygun düşen bir öykü kurgusunda işlemek.

Bir fikir vermesi bakımından bu konudaki başarılı iki öğrenci çalışması aşağıda örnek olarak verilmiştir.

(1) ÖRNEK ÇALIŞMA

1. AŞAMA: Algül-Pembe gül masalındaki iki kız ayı ve cücenin temel kişiliklerini bozmadan aynı öğelerle Keloğlan, Dede Korkut gibi bilinen masalarda yer vermek.

KELOĞLAN'IN HAVUÇLARI

Evvel zaman içinde kalbur saman içinde, bundan tam yüz asır evvel cennet gibi mutlu bir ülkede, bolun bol varın yok olduğu,

(1) Bu örnek çalışma TÖEF Sinema Televizyon Bölümü 1978-1979 Öğretim Yılı 2. Sınıf öğrencisi Nazmi ULUTAK tarafından yapılmıştır.

şekerin okkası 20 para olduğu devirlerde köylerin birinde Keloğlan isminde saf, temiz kalpli bir oğlan yaşarmış. Hayatta anasından başka kimsesi yokmuş. İşte bu mutlu ülkede bir tek mutsuz kişi varmış ki, o da bu Keloğlanmış. Derdine derman bulunamayan, eline geçirdiği bir işi yapamayan, beceriksiz fakir ama çok doğru konuşan, elinden geldiğince herkese yardım eden bu keleş oğlanın en büyük derdi ne imiş biliyormusunuz? Tabi nereden bileceksiniz anlatalım da sizde bilin eğer yardım edecek olurda çözüm yolu bulursanız söyleyin bize bizde Keloğlana söyliyelim;

Keloğlan, köylerin de yaşayan ikiside aynı güzellikte Algül ile Pembegül adlı ikiz kardeşlerden birini seviyormuş ama hangisini sevdiğini o da bilemiyormuş. Aslında çocukken Algülü daha çok sever hep onunla oynarmış. Hem Algül'ü Pembegül'den ayırır, ikisi de yanyana olsa Algül'ü hemen tanırmiş. Ne olduysa olmuş şimdilerde Pembegül'den onu ayıramaz olmuş. Bazen Algül'ü Pembegül sanarak:

— Gel benim sultanım şöyle bir gezelim, dermiş. Pembegül'de:

— Aaa! Keloğlan ben Algül değilim ben Pembegül'üm dermiş.

Zavallı Keloğlan kızarır, utanırmış. Bazen de Algül'ü görür ve Pembegül sanarak:

— Sen Pembegül'sün değil mi? Kardeşine söylede çeşme başına gelsin dermiş. Algül'de:

— Keloğlan ben Algül'üm, hadi gezelim dersedede,

— Hadi canım benimle dalga geçme ben Algül'ü tanımazmıyım, dermiş.

Algül'de bu zavallının haline acırmış, ne oldu bu çocuğa birden böyle diye düşünür dururmuş. Ya işte böyle Keloğlan öyle bir çıkmaza girmiş ki sormayın gitsin.

Keloğlan'ların köyünde birde ihtiyar kadın ve oğlu varmış ki, bu kadın büyü yapar her istediğine kavuşurmuş. Bu büyüler o kadar kuvvetliymiş ki, bozmak olanaksızmış. Ama bir de bozuldu mu mutlaka büyü yapan ölürmüş. İhtiyar kadın oğluna Algül'ü almak için Keloğlan'a öylebir büyü yapmış ki işte o günden bu güne Keloğlan Algül'ü şaşırır olmuş. Aslında Algül Keloğlanı büyüücü kadının oğlundan daha çok severmiş ama Keloğlan'ın bu şaşırılmışlığı karşısında üzülür her gece ağlarmış.

Günlerden bir gün Keloğlan köyün uzağında dertli dertli kaval çalarken oradan geçen bir tavşan görmüş. Tavşan Keloğlan'a:

— Keleş kardeş, keleş kardeş bana bir havuç versene demiş.

Keloğlan nereden bulsun hemen havuçu orada. Dönmüş tavşana:

— Tavşan kardeş Allah bana versin ben de sana, demiş.

Devam etmiş kavalını çalmağa. Tam kavalını üflemiş ki, kavalın ucundan üç tane havuç düşmemiş mi. Hayretler içerisinde kalmış. Tutmuş havuçlara bakmış gerçekten havuç. Hemen tavşanın arkasından bağırarak:

— Tavşan kardeş, tavşan kardeş al istediğin havuçları, demiş.

Tavşan koşarak Keloğlan'ın yayına gelmiş ve havuçları almış, başlamış onları yemeğe, Keloğlan'da dertli dertli kavalını çalmaya devam etmiş. Tavşan onun bu haline görünce:

— Niye böyle dertlisin keleş kardeş, diye sormuş.

Keloğlanda başından geçenleri anlatmış tavşana. Tavşan onun yaptığı iyiliğe karşı ona yardım edeceğini söylemiş ve:

— Köyündeki ihtiyar kadın sana büyü yaptı. Algül'ü kendi oğluna almak için. Bu yüzden sen Algül ile Pembegül'ü karıştırıyorsun. Şimdi köye dön. Akşam olunca Algül'lerin evinin penceresine yanaş ve pencereden gizlice bak hangisi ağlıyorsa o Algül'dür. Al bu yüzüğü hemen candan içeri gir. Yüzüğü Algül'ün parmağına tak ve bir dahada kaybetme, demiş.

Keloğlan hemen köye dönmüş ve akşamın karanlığını iple çekmiş. Algül'lerin penceresine gitmiş. Kulağını pencereye dayamış ve dinmek bilmeyen ağlama sesleri duymuş. Hemen pencereden içeri girmiş ve ağlayan kızın parmağına yüzüğü takmış. Başından geçenleri Algül'le Pembegül'e anlatmış ve yarın buluşmak üzere ayrılmış oradan. Sabah birde duymuş ki ihtiyar büyücü kadın yatağında tam ortasından çatlamaş. Ondan sonrada Algül'e Pembegül'ü hiç karıştırmamış. İki sevdalıda muradlarına ermişler.

İşte çocuklar ben Keloğlan'ın derdine böyle bir çare buldum. Sizler nasıl buldunuz güzel mi? Yoksa siz daha güzel çareler mi buldunuz, anlatın bakalım şimdide ben sizleri dinleyeyim.

Onlar ersin muradına biz çıkalım tahtına. Onlar yağ-bal ye-
sinler biz baklava tatlısı. Belki Keloğlan'ın derdine uğrar bir baş-
kası.

(2) ÖRNEK ÇALIŞMA

1) Aziz Nesin'in «Di sen ona beş kayme» adlı öyküsüne P. Gül,
A. Gül cüce ve ayının karakterini bozmadan uyarlanmasıdır.

KİŞİLER

AYI AHMET

CÜCE TÜCCAR HÜSEYİN

PEMBE GÜL VE AL GÜL AHMET'İN KIZLARI.

2) Bu uyarlama ayı, cücenin de karakter yapıları insana çevri-
lerek A. Gül ve P. Gül ile birlikte ünlü öykücülerimizden birinin
bilinen bir öyküsünde yerine koymak ve öyküyü yeniden kurgula-
mak amacı ile hazırlanmıştır.

DE SEN ONA BEŞ.....

«İç Anadolu köylerinden birinde kendi halinde, kırk-kırk beş
yaşlarında, elleri nasırlı, ailesine ve diğer insanlara karşı son de-
rece iyi davranan, cömert, yardım sever, haklıyı tutan haksızın
hakkından gelen bir adam yaşıyordu. Köylerinde onu Körün Ah-
met diye çağırırlardı. Ahmet'in iki güzel kızı vardı. Adları Pembe
Gül ve Al Gül'dü. Ahmet beş yıl önce eşini toprağa vermişti. O gün-
den bu güne kızları çamaşırını yıkayıp, yemeğini yapıyorlardı. Ay-
rıca kızları inekleri sağıp, yoğurt peynir yapıp, koyunlardan kırp-
tıkları yünü eğirip çorap ve heybe yapıyorlardı. Ahmet ise kendi-
lerine yetecek kadar (pek yetecek de denemez ya) ellerinde olan
tarlalarında bütün gün çalışıp yoruluyordu. Akşamları, kızları ba-
balarına hizmet ediyor, babalarının yorgunluğuna ortak oluyor-
lardı.

(2) Bu örnek çalışma TÖEF-Sinema Televizyon Bölümü 1978-1979 Öğretim Yılı 2. Sınıf Öğrencisi Uğur DEMİRAY tarafından yapılmıştır.

Ahmet iki üç haftada bir kasabaya iner kızlarının yaptığı yoğurt, peynir, çorap ve heybeleri satar, onların yerine kızlarının ihtiyacını ve eve biraz birşeyler alırdı.

Bir gün kızları babalarına «buhafta kasabaya beraber gitmelerini kasabayı çok merak ettiklerini, biraz gezip dolaşmak istediklerini» söylediler. Babası sevdizi kızlarının bu isteklerine hayır diyemedi.

— Olur beraber gideriz. Dedi.

Çarşambaydı günlerden. Köyün minibüsü kasabaya her hafta pazara giderdi. Hem de tıklım tıklım, üst üste dolardı. Minibüs şoförü Şaban da pek razı gelmezdi ama arabadan kimi indirecekti. Hepsi tanıdık, ahabap ve arkadaştı. Pembe Gül'le Al Gül sabah erken kalktılar, kasabayı göreceklerdi, merak ediyorlardı çünkü. Kümeden dört tane tavuk aldılar, biriktirdikleri 140 yumurtayı da sepete yerleştirdiler. Birkaç kilo yağ çıkarmışlardı inekleri sarı kız ile Boncuktan. İki heybe işlemişlerdi. Bunları babası satacak ve kendilerine birer ayakkabı ile üç kilo pirinç ve biraz da elbise-lik kumaş alacaktı. Ahmet kasabadaki tüccarlardan Hüseyin'den alış veriş ederdi. Zaten kasabada üç büyük tüccar vardı ve diğer ikisiyle geçen senelerde bir anlaşmazlık üzerine selamlaşmıyorlardı bile. Bu yüzden ister istemez tek alış veriş yapacağı Hüseyin kalmıştı. Az insafsız değildi. Hüseyin aklına gelmiyen yani aklının ermediği hesaba pek yüz çevirmezdi. Hele sözlerine biri itiraz edecek olursa: Birden gürler, neredeyse karşısındakini gırtlaklayacak kadar hiddetlenirdi. Hep kendi dediği olsun isterdi. Ama kendine karşı gelmiyen, her sözünü dinleyen birini de buldumu ağırlığınca çökerdi tepesine. Artık kurtuluş yoktu, iliklerine kadar sömürürdü, adamı. Ahmet'de işte bunlardan yani diğer tüccarlarla arası açık olduğundan tam Hüseyin'in istediği gibi biriydi, zavallı onun pençesine düşmüştü bir kere.

Hüseyin'in dükkanı o kadar büyüktü ki sanki yok yoktu. dükkanında. Kumaştan tuza, helvadan mantoya kadar herşeyi satar-
dı. Bununla birlikte köylülerin getirdiği şeyleri satın alır onlara ihtiyacı olan şeyleri kendi dükkanından satmayı pek severdi Hüseyin.

Çarşambaydı günlerden demiştik ya, köylüler yine Hüseyin'in dükkanına arı kovanı gibi girip çıkıyorlardı. Pembe Gül, Al Gül ve Ahmet'e geldi sıra Hüseyin:

— Hoş geldin Ahmet ağa dedi. Ahmet:

— Hoş gördük, nasılsın? Hüseyin

— Ne olsun çalışıyoruz işte, amacımız sizlerin isteklerini yerine getirmek. Size hizmet etmek. Gerçi pek birşey kazanılmıyor bu zamanda ama işte maksat iş olsun. Zaten bu iş çekilmez oldu. Ne getirdin bakalım Ahmet ağa? Ahmet

— Dört tavuk.

— Altışar liradan 24 lira, de sen ona 20 lira.

— 140 yumurta.

— 55 kuruştan 77,5 lira, de sen ona 70 lira.

— 2,5 kilo yağ.

— 15 liradan, eder 37,5 lira, de sen ona 35 lira. Ne yaptı, 125 lira, de sen ona 100 liraaaa. Sağ olasin. Allah razı olsun. Şimdi söyle bakalım sana ne lazım? Ahmet:

— 2 tane şu kızlarıma ayakkabı. Hüseyin

— Hah, şunlar güzel tam kızlarına göre. Bak işte şu kırmızılar. Hem ucuzada olur. 33 er liradan 66 lira eder, de sen ona 70 lira.

AHMET

— 3 kilo pirinç.

— 7.75 den eder 16.50, de sen ona 20 lira. Başka?

— 3 metre şu mavi kumaştan.

— Ne güzelde kumaş seçtin Ahmet ağa. 12.5 liradan eder 37.5 lira de sen ona 40 lira. Eeee ne yaptı toplam 130 lira, de sen ona 150 liraaa. Sağ olasin, 50 lira verirsen ödeşiriz.

Ahmet çıkarır 50 lirayı verir, ödeşirler. Pembe Gül'le Al Gül'ün ağızları açık kalır bu alış verişe. Kasabayı gezmek akıllarına bile gelmez. Bu hayret verici olay karşısında sanki dilleri tutulmuştur. Kasabanın çirkinliğini zaten tüccar Hüseyinde, onun kişiliğinde ve alış verişinde görmüşlerdi. Hiç hoşnut kalmamışlardı. Hemen babalarına köye dönelim dediler. Ahmet hani kasabayı gezecektik diyecek olduysada kızlarının birşeye üzüldüklerini, yüzlerindeki

ifadeden anlayınca o da ses çıkarmadı, hep beraber minibüsün durduğu köşeye gittiler. Kızlar minibüse oturdular ayakta gitmemek için. Ahmet binmedi minibüse. duvarın kenarına çömeldi, bir sigara çıkardı yaktı. Kızlarını üzen bu olayın Hüseyinin dükkanındaki alış veriş olabileceği aklına geldi. Sigarasını derin derin nefeslerken kendi kendine DE SEN ONA 150 LİRA HAA diye mırıldanıyordu...»

Masal olarak yürütülen yazınsal kurgu çalışmaları söz konusu aşamada bırakılmamış, adı geçen masaldaki başlıca karakterlerin şimdiki toplumsal yapımızın aşağıda örnekleri verilen kesitlerinden öğrencinin dilediği bir tanesine uygun düşen öykü kurgusunda da işlenmesi istenmiştir.

- 1) Kır yaşamında fakir bir köyün zengin ailesinin kızları olarak.
- 2) Kır yaşamında zengin bir köyün fakir ailesinin kızları olarak.
- 3) Köylerindeki evlerinden büyük şehire kaçan kızlar olarak.
- 4) Köyden gelip şehirin gecekondu semtlerinde yaşamını sürdüren fakir bir ailenin kızları olarak.
- 5) Şehire köyden gelmiş sonra kısa sürede zengin olup gecekondu semtinden daha varlıklı ailelerin bulunduğu yere taşınmış bir ailenin kızları olarak.
- 6) Şehirde doğmuş geliri az bir işçi ailesinin kızları olarak.
- 7) Şehirde doğmuş geliri yüksek bir işçi ailesinin kızları olarak.
- 8) Şehirde sakinleri varlıklı bir apartman kapıcısının kızları olarak.
- 9) Şehirde öğrenimi düşük, geliri az bir memur ailesinin kızları olarak.
- 10) Şehirde öğrenimi yüksek geliri yetersiz bir memur ailesinin kızları olarak.
- 11) Şehirde esnafılık yapan kazancı yeterli öğrenim düzeyi düşük bir ailenin kızları olarak.

- 12) Gelirini komisyonculuktan kazanan öğrenim düzeyi düşük ailenin kızları olarak.
- 13) Önce sıfırdan başlayıp, sonradan çok zengin olmuş tüccar ailesinin kızları olarak.
- 14) Babaları ölmüş anneleri çalışmayan, kendileri başkalarının evinde hizmetçilik yapan kızlar olarak.
- 15) Anne ve babalarını küçük yaşta kaybedip kendilerine yetiştirme yurdunda bakılan kızlar olarak.
- 16) Anne ve babalarını küçük yaşta kaybedip kendilerini evlat edinen varlıklı bir ailenin yanında büyüyen kızlar olarak.
- 17) Yüksek öğrenimli, serbest meslek sahibi bir adamın ailesinin kızları olarak.
- 18) Az gelirli bir sanatçı ailesinin kızları olarak.
- 19) Yeterli geliri olan bir bilim adamının kızları.
- 20) Devlet adamlığı yapmış bir politikacı ailesinin kızları olarak.

Son olarak masal kurgusundan öykü kurgusuna geçirilen bu aşamanın başarılı bir öğrenci çalışması da aşağıya alınmıştır.

I. DÖNEM TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI UYGULAMASI SINAV ÖDEVİ

V. AŞAMA

ÖYKÜ KURGUSU KONUSU : Şehirde öğrenimi düşük, geliri az bir memur ailesinin kızları olarak karakterlerin uyarlanması.

KARAKTER UYARLAMALARI :

ALGÜL : CANAN.

PEMBEGÜL : Fatoş.

AYI : ANNE KAMİLE HANIM.

CÜCE : BABA HALİT BEY.

«Yedikule, İstanbulun en eski semtlerinden biridir; etrafı surlarla çevrili, o zamandan bu yana yeni yeni apartmanlar dikilmeye başlanan, sokakları dar, hala eskiliğini atamamış bir köşe İstanbul'da. Mahalle sakinlerinin çoğunluğu işçi ya da memur. Sabahları, daha güneş doğmadan, ikişer üçer evlerinden uğurlanır çalışmak üzere. Akşam üzeride, güneşin batmasına yakın, aynı insanlar, kiminin elinde bir kesekağıdı meyva ya da bir file, kimisinde de sadece iki ekmek ve gazete, evlerine girerler. Genel olarak akşam üzeri saat dokuz-on arası erkekler, mahallede bulunan üç-dört kahveye düşmeye başlarlar. Kimisi oniki olunca evine yollar, kimisi ikilere kimisi de dörtte, beşte dönerler evine. Birkaç birşey atıştırıp oradan da doğru işe.

Halit işte Canayaz kiraathanesinin müdavimlerindendi, hemde dörtlüklerden ya da beşliklerden. İstisnasız her gece giderdi kahveye. Önceleri zevk için gittiğini, şimdi ise onsuz yapamadığını söylerdi. Kahveye gidişi ucuz da olmazdı. Çok kötü bir alışkanlık edinmişti, kumar oynuyordu, Halit Bey. Şişman, saçları hafif dökülmüş, ince «klark» bıyıklıydı. Gözleri içine çökmüş, etrafı düzensiz yaşamından siyaha çalan mordu. Neşeliydi bol espirili bir insandı, lakabı da arkadaşları arasında «PRENS HALİT»di. Sümerbank'ta memur olarak çalışıyordu, üç yıl sonrada emekli olacaktı.

Evde melekler kadar iyi, biri iki, ikiyi üç yapmak için çalışıp, didinen, kocasının bu haline üzülen Kamile hanım, mahallenin kadınlarıyla birlikte manifaturacılar çarşısındaki tüccarlara az bir ücretle el işi yapardı. Haftada birkaç gün koca bir paketi sırtlanarak eve getirir, onlara gözlerinin nurunu akıtarak ve el becerisini katarak kenar süsü ve iş işlerdi. Aldığı parayla ise ya kendine bir çift çorap alır, ya kızlarına harçlık verir, ya da çorbanın yanına bir mamalika yapmak için, pudra şekeri alırdı.

Kızları deyince; Bu ailenin Canan ve Fatoş adında iki kızı vardı. Canan lise son sınıfa gidiyordu. Fatoş ise geçen sene Lise I'den belge almıştı, okumuyordu. Canan okuyordu ama ite kaka, hiç öyle isteyerek okuyası gelmiyordu içinden. Hatta, bazı bazı okula gidiyormuş gibi yapıp evden çıkar, erkek arkadaşlarıyla Samatya'daki çay-bahçelerinde oturur, okul dağılış vakti gelince okuldan geliyormuş gibi eve dönerdi. Öğleden sonralarında ders çalışmak bahanesiyle, yanına Fatoşu da alır mahalledeki diğer arkadaşlarına giderdi. Orada plak dinlerler, teyp çalarlar, dans ederlerdi.

Aradabir de köşebaşı delikanlılarına pencereden sarkarak, o benim, bu senin diye aralarında paylaşırlardı.

Canan ve Fatoş, babalarının durumunu bilmezlikten gelerek mi yoksa kendilerinde olan bir eziklikten mi, devamlı yüksekte atarlar, olmayanı varmış gibi, söylenmişleri söylenmemiş gibi ileri sürerlerdi. Oysa babaları bir yana annelerinin çektiklerini çok iyi biliyorlardı. Anneleri de onlara dayanamaz, hani gönülleri kırılmasın da ne olursa olsun, zihniyetiyle hareket ederdi. Onların dışarı çıkmasına yada evdeki işlere yardım etmelerine söz geçiremiyordu zavallı kadın ama yine elindeki avucundakini kızlarına verirdi. Bu durumdan şikayet edecek kocası mı vardı. Yüzünü bile görmüyordu Halit'in, görse de ne fark ederdi zaten, oturup konuşacaklar mıydı sanki? Hak getire.

İşte zavallı kadın iki taşın arasında, bir o yana, bir öteki yana, çırpınıp duruyordu. Sanki onun en iyi çözümü ölümdü. Otuzbeş kırk yaşlarında bıkmıştı hayattan. Bu da bir şey miydi, bir gün-kızları yine ders çalışacağız diye evden çıkmışlardı, o da alış verişe çıkmıştı, eve dönerken sahilde bir taksinin içinde kızlarını erkek arkadaşlarıyla öpüşürken görmemiş miydi, olduğu yere yığılmıştı zavallıcağ, çevredekiler koşmuş ayıltmışlar, kızlarının ise olan bitenden haberi bile olmamıştı.

Kamile hanım eve geldiğinde yatağa uzanmış, kendine gelmeye çalışmıştı. Toparladı kendini yarım saat içinde. Bir müddet sonrada kızları geldi. Kalkmadı içeriden gelen kızlarının seslerini duyuyordu.

- Off. Ah. Aman ne çok çalıştık. Kafam kazan gibi oldu. Bitmedi şu allahın cezası okul Fatoş.
- Aman okuyupta ne olacaksın kızım. Vali mi? Yoksa Eczacı mı. Yarın bir gün evlenirsin olur biter. Bu gençliğini okumakla geçireceksin.
- Ben de biliyorum ama bari şu Lise bitsin diyorum. Zaten yükseğini nerede kazanacağım kazansam da ne olacak görmüyor musun halini. Şu evin haline bak! babam okumuştaki ne olmuş. Bunlar gibi olacaksaki hiç olmasın daha iyi. Hem ben evleneceğimde dilediğim gibi yaşayacağım.

Kamile hanım için azap verici sözlerdi bunlar. O an ölmeyi istedi, ölmedi ama, ölmekten beter oldu.

Sıhhati artık iyiden iyiye bozulmuştu, Kamile hanımın. İki günde bir tansiyonu düşüyor, komşuları apartopar hastaneye yetiştiriyorlardı. Artık evin tadı tuzu kiç kalmamıştı. Büyük kızın kafasına biraz biraz birşeyler dank etmeye başladı. Ama açık seçik neler hissettiğini çıkaramıyordu. Zaman ilerlemiş, Lise son sınavları gelip çatmıştı. Cananın durumu pek iyi değildi. Kamile hanım, yine anne yüreği dayanamayıp, Ağrı'da öğretmen olan kardeşine mektup yazarak Cananı oraya naklettirdi. Canan sınavları orada verdi, Liseyi bitirdi.

Annesine üzölmeye başladı Canan, onun kızları için hasta hasta çırpınması artık onun için bir anlam taşımaya başlamıştı. Bir gün Canan Fatoş'a.

— Fatoş bulaşıkları yıka. dedi.

Fatoş

— Sen yıka. diye karşılık verdi.

Canan.

— Yıka diyorum.

— Yıkamıyorum.

Canan.

— Yıka diyorum. diyerek saç saça, baş başa giriştiler.

Çıkan kavgada ikiside birbirlerinin kirli çamaşırlarını ortaya döktüler. Yok sen bunu yaptın, ben şunu yaptım diyerek kavga ettiler. Kamile hanım yine fenalaştı. Bayılıverdi kadıncağız. İkisi de kavgayı bırakıp koştular annelerinin yanına. Kolanya falan derken onu kendisine getirdiler. Sonra Fatoş bulaşığa döndü, Canan ise annesinin dizinin dibine kıvrıldı. Kamile hanım kızının saçlarını okşarken, geçmişi getiriyordu gözünün önüne. Cananın doğuşu, Fatoşun doğuşu hatta kocası Halit ile evlendikleri gün geldi gözünün önüne. Zaten bir kaç anısı vardı mutlu sayılabilecek. Cananın yanına sokuluşu duygulandırmıştı Kamile hanımı. Gözlerinden yaşlar akıyordu. Canan da ağlamaya başlamıştı. Kamile hanım kızına:

— Ben birtek sizin için yaşıyorum. Babanızı ben seneler önce kalbimden sildim. Benim tek arzum sizleri istediğimi gibi yetiştir-

mekti olmadı. Daima olduğundan çok yüksekte gördünüz kendinizi. Bizi kendinize yakıştıramadınız. Evet, size çok iyi bir hayat yaşatamadık ama elimizdeki olanakların hepsini size verdim. Bak saçымda siyah tel kalmadı. Sizden umutlanırken sizlerde yıktınız beni. Canan hiçbirşey söyleyemedi o an. Gözlerinin önünden söylediği yalanlar, kendisini yüksek göstermek için yaptığı çabalar, yalan dolu sözlerle, sahte davranışlarla ilişki kurduğu erkekler, birer birer geçti. Pişmandı yaptıklarına hemde çok pişman. Kendi kendine söz verdi, artık onun için birtek annesi vardı ve onun için yaşayacaktı. Söylediği yalanları çalışarak, annesine destek olarak gerçekleştirecekti. Gerekirse evlenmiyecekti, ama artık dürüst davranıp annesini üzmecek kendisi de huzur duyacaktı.

En kısa zamanda bir fırsatını bulup bir bankaya girdi. Önceleri maaşıyla annesine ve kendisine birşeyler alıyordu. Sonraları birer ikişer eve birşeyler aldı. Evleri yavaş yavaş bir şekle girmişti, aynı zamanda Cananın hayatıda düzen içindeydi.

Bütün bunlar olurken baba yine eski babaydı. Olanlardan sanki habersizdi. Kamile hanımda eskiye göre daha sıhhatli ve müllu gözüküyordu. Bu sıralarda da Fatoşun düğünü olacaktı. Fatoş mahalleden iplik fabrikasında çalışan Muharremle evlenecekti. Canan bu sırada kardeşinin çeyiz işini de üstlenmişti. O da belki ilerde evlenirim diyordu.

Fatoşun düğün günü gelmişti. Herkes neşeliydi, Kamile hanım üzüntülü günlerinde olduğu gibi ağlıyordu, ama bu sefer sevinçtendi gözündeki yaşlar. Sağlığı da biraz düzelmişti. Canan konukları ağırılıyor, onları oyalarken Fatoş da içeride hazırlanıyordu. O gecedden sonra Canana da talip çıkmıştı. Düğün gecesi görmüşlerdi birbirlerini, Mühendis bir çocuktu, tam onun istediği gibi yakışıklı, belkide attığı palavraları gerçekleştirecek biriydi. Ne var ki Cananın içinden geçenler artık eski Cananı andırıyordu bile.

— Tövbe. Tövbe. Nasipse olsun, halıda otururum, soğan-ekmek yerim, ben çalışır o çalışır geçinir gideriz. diyordu.»

(*) Bu örnek çalışma TÖEF Sinema Televizyon Bölümü 1978-1979 Öğretim Yılı 2. Sınıf Öğrencisi İ.Emre AYGEN tarafından hazırlanmıştır.

AVRUPA TOPLULUĞUNA DAHİL ÜLKELERDE SİNEMA ESERLERİ ÜZERİNDEKİ HAKKIN SAHİPLERİ*

Dr. Adolf DIETZ

Çeviren :
Prof. Dr. Akar ÖÇAL

I. SORUNUN ORTAYA KONULMASI

Sinema eserleri üzerindeki haklar ve yaratıcılık, eser sahipliği rejiminin en güç sorunlarından birini, gerçek anlamıyla, dokuz ülkede hissedilir biçimde farklı çözüm yollarının ortaya çıkmasına neden olan ve bu incelemenin konusunu oluşturan eser sahipliği rejimini tamamen çöktecek gibi görünen sorunlardan birini, teşkil etmektedir.

Bu alanda karşılaşılan güçlükler, filmin tamamlanmasında görev alan şahısların çerçevesinin çok geniş olmasından doğmaktadır. «Özellikle mevcut eserlerin sahipleri (meselâ romancılar, opera ve operetlerin sahipleri), jenerikin sahipleri, uyarlayıcılar ve senaristler, desinatörler, sahneye koyanlar, operatörler, montörler, ses mühendisleri, makyajcılar, ışıkçılar, aktörler, müzisyenler,

(*) Le droit d'auteur dans la Communauté européenne, Commission des Communautés européennes, Série secteur culturel, No. 2, Bruxelles 1978: B, IV, 3, s. 57-64.

yapımcı ile öteki teknik, artistik vs. yardımcıları, filmin ortaya çıkmasında görev almışlardır» (1).

Sinema eserlerinin yaratıcılığı konusunda Avrupa Topluluğunun dokuz ülkesinde söz konusu olan çözümlerin farklı yaklaşımları, herşeyden önce, iki kategoriye ayrılabilir. Bir tarafta, yapımcıya sinema eseri ya da film üzerinde bir hak tanıyan ülkeler yer almaktadır: Büyük Britanya (İngiliz eser sahipliği kanununun 6. paragrafının 13. bölümü), İrlanda (İrlanda eser sahipliği kanununun 3. paragrafının 18. bölümü) ve Lüksemburg (Lüksemburg eser sahipliği kanununun 27. maddesi). Hollanda'da, doktrinle benimsenmemekle birlikte, derlemelere ilişkin mevzuata dayanan (Mad.5) mahkeme kararları, benzer sonuca ulaşmışlardır(2). Yapımcıya hak tanıyan anlayışa göre-İngiliz ve İrlanda mevzuatı bakımından yapımcının Copright-film'inden bahsetmek yerinde olacaktır-, esas itibariyle yalnızca gerçek şahısların hak sahibi olabileceğini kabul eden düşüncenin aksine-hükmi şahıslar, yani film yapımcısı işletmeler de eser üzerindeki hakkın orijinal sahibi olarak göz önünde tutulabileceklerdir.

Öteki kategoride, film yapımcısına bu orijinal hakkı ya da bu Copright-film'i tanımayan, sinema eserlerinin sahibi olarak ancak sinema eserinin gerçekleşmesine katılan gerçek şahısları kabul eden ülkeler yer almaktadır. Belçika, Danimarka, Almanya, Fransa ve İtalya'da bu düşünce hâkimdir. Kuşkusuz, ülkelerin büyük bir kısmı (sinema eserleri konusunda hiçbir düzenlemeye sahip olmayan Belçika hariç), *cessio legis*'den yararlanarak ya da yapımcı lehine hakların devrinde geniş bir karine kabul etme suretiyle, film yapımcısına da ekonomik bakımdan kabul edilebilir bir sonuç sağlama imkânını yaratmışlardır. Esasen, ikinci kategoride yer alan ülkelerce benimsenen çözümler, özellikle sinema eserinin sahibi olarak kimin somut olarak kabul edileceği ve hakkın fiktif ya da varsayılan devrinin gerçek kapsamını saptamanın söz konusu olduğu hallerde, birbirlerinden çok farklıdır.

Öte yandan, birinci kategoride yer alan ülkelerde de, mevcut ve filme alınan eserlerin sahipleri himayeden uzak kalmış değidirlirler.

-
- (1) HEINRICH HUBMANN: *Urheber-und Verlagsrecht*, 3. neubearbeitete Auflage. München 1974, 121.
(2) Bkz. A. KOMEN: *Compendium van het auteursrecht*. Door A. Komen en D.W.F. Verkade. Deventer 1970, s. 36.

II. ÇEŞİTLİ ÜLKELERDEKİ DÜZENLEMELER

1. Belçika

1886 tarihli Belçika eser sahipliği kanunu, sinema eserlerine ilişkin özel hükümler ihtiva etmemektedir. Edebi ve artistik eserlerin himayesi hakkındaki Bern konvansiyonunun (CRB) (Brüksel tâdili) Belçikalı eser sahipleri lehine doğrudan uygulanabilmesi ile ilgili olarak CRB. 14. maddesi (Brüksel tâdili) hükümlerinden yararlanılabilecektir. Bununla beraber, 14. madde, sinema eseri üzerindeki hakkın sahibinin kim olduğu konusunda hiçbir şekilde açık bir çözüm şekli getirmiş değildir; bu sebeble CRB başvurmanın hiçbir yararı yoktur.

Bununla birlikte, Belçika mahkeme kararları ve doktrini uyarınca(3) ve CRB. 14. maddesi (Brüksel tâdili) karşısında şu sonuca ulaşılabılır ki, film sahibi olarak kabul edilen yapımcı değil, fakat senaryo yazarı, sahneye koyan, film müziğinin kompozitörüdür. Filmin bütünlüğü üzerindeki haktan bağımsız olarak, mevcut eserler ya da filmin gerçekleşmesini sağlayan eserler üzerinde, özellikle filmin müziği üzerinde de haklar mevcuttur.

Belçika'da, hakların devrindeki kanuni karineden ya da herhangi bir *cessio legis*'ten yararlanması söz konusu olmaksızın, her durum için işletme haklarını sağlamak film yapımcısına aittir. Belçika'ya has bir başka özellik de şudur: Sinema sahipleri karşısında, öteki ülkelerdeki gibi, yalnızca müzik sahibinin sunma hakkı değil, aynı zamanda yazarların, özellikle senaryo yazarının hakkı da sağlanmıştır. Van Isacker'e göre(4), bununla beraber bu, asıl sahne koyuculara uygulanmaz.

Bir milli düzenleme olmadığı için Belçika'da, normal himaye süresi, eser sahibinin (Mad. 5) ölümünden itibaren 50 yıldır; çünkü Belçika, sinema eserleri için daha kısa bir himaye süresi öngörmek imkânını açıkça kullanmış değildir. CRB.7/III. maddesinden (Brüksel tâdili) çıkan anlam budur.

(3) Bkz. FRANS VAN ISACKER: *De morele rechten van de auteur*. Rechtsvergelijkende analyse der Belgische wetgeving, jurisprudentie en rechtsleer met enn woord vooraf door Paul Struye, Brussel 1933, s. 260 vd.; PIERRE RECHT: *Le droit d'auteur, une nouvelle forme de propriété*. Histoire et théorie, Paris 1969, s. 121.

(4) Op. cit., s. 261.

Özet olarak, yapımcı tarafından yatırılan sermaye ve yüklenen önemli riskler göz önünde tutulursa, bir yasal düzenlemenin bulunmaması ,zamanla, güçlüklerin ortaya çıkması sonucunu doğuracaktır.

2. Danimarka

Danimarka fikir eserleri kanununda yer alan sinema eserlerine ilişkin hükümler çok açık değildir; bu hükümler özellikle orijinal hakkın sahiplerinin kim olduğu konusunda hiçbir açıklık getirmemiştir. Danimarka fikir eserleri kanununun 1. maddesinin 1. paragrafından, ancak, filmin gerçekleşmesinde yaratıcı katkıları bulunan gerçek kişi sahiplerin söz konusu olabileceği sonucu çıkarılmalıdır.

41 ve 42. maddelerde çekim mukavelesine ilişkin özel hükümler yer almaktadır. 41. madde, filmin gerçekleştirilmesi bakımından kullanılan müzik eserleri ile edebi eserlerin sahiplerine, filmin makul bir süre içinde gerçekleştirilmemesi ve sunulmaması halinde, fesih hakkı vermektedir. Devir karinesini düzenleyen 42. madde çok önemlidir. Bu hüküm uyarınca, bir edebi ya da artistik eseri ekrana aktarmak hakkının devri, eseri film yoluyla alenileştirmek hakkını ve filmi farklı ya da başka bir dilde kaleme alınmış bir metinle tamamlamak hakkını da kapsar. Müzik eserleri, sunmaya ilişkin bu devir karinesinden açıkça istisna edilmiştir; öyle ki, Danimarka, işletme gelirlerinin yetkili Danimarka şirketi Koda'ca tahsilini benimsemiştir. Lund'a göre(5), Danimarka mevzuatındaki karine, filmi televizyonda göstermek imkânını ve bundan işletmenin gerektirdiği kopyaların çıkarılmasını hakkını da kapsamına alır. Esasen, Lund(6) bu karinenin, filme alınan mevcut eserler kadar sahneye koyucu ve filmin öteki yaratıcıları tarafından o anda gerçekleştirilen eserleri de kapsamına aldığı görüşündedir. Danimarka'da sinema eserlerine uygulanan himaye süresinin kısaltılması konusunda da bir hüküm yoktur.

Sonuçlarının Alman düzenlemesine benzediği Danimarka mevzuatı, kısıtlı sebebiyle, artık yeterli olmaktan uzak bulunmaktadır.

(5) TORBEN LUND: *Ophavsret-Kommenteret udgave af lovene af 31 maj 1961 om Ophavsretten til litteraere og kunstreriske vaer ker of Retten til fotografiske billeder*, Kobenhavn 1961, s. 239. 6.

(6) Op. cit.

3. Almanya

Alman mevzuatının özelliği, fikir eserleri hakkındaki kanunun 3. kısmında sinema eserlerine ilişkin olarak bir seri hükmün yer almakta olmasıdır (Mad. 88-93). Bununla beraber, Alman mevzuatı, sinema eserinin sahibi olarak genellikle kimin kabul edileceği ya da muayyen bir olayda kimin eser sahibi olarak kabul edilmeye elverişli olduğu konusunda daha geniş olumlu bir açıklama getirmiş değildir. Alman mevzuatında, ancak, sinema eserinin gerçekteşmesine yaratıcı biçimde katılanlar filmin asıl sahipleri olarak kabul edilmektedir; yani ilk önce sahneye koyucu, operatör ve montör, Fakat mevcut eserlerin sahipleri, seneryo sahibi ya da film müziğinin kompozitörü gibi, film için özel olarak yaratılan eserlerin sahipleri için durum böyle değildir. Film yapımcısı, muayyen bir olayda gerçekteşirmeye yaratıcı biçimde katılmamışsa, hiçbir şekilde hak sahibi değildir.

Film işletilmesinin yapımcıya aşırı güçlükler çıkartmaması için 89. madde asıl film sahiplerinin haklarının temlikinde geniş bir karine kabul etmekte ve 88. madde de, roman, seneryo ve film müziği gibi filmin gerçekteşirilmesinde kullanılan eserlerle mevcut eserlerin sahiplerine ilişkin olarak sınırlı bir karine öngörmektedir. 88. maddede öngörülen karine, film müziğinin halka sunulması hakkını kapsamamaktadır; kompozitörler ve yazarlar bu haklarını önceden GEMA'ya devretmektedirler.

Burada Alman mevzuatının özellikleri üzerinde derinliğine durulacak değildir. Bununla birlikte şunu belirtmek gerekir ki, Alman kanunu, 94. maddesinde, film yapımcısına, bu sıfatla, sinema eserinin yer aldığı film üzerinde bir komşu hak tanımaktadır. Bu hak, çoğaltma, sunma ve yayma haklarının tekilde toplanması imkânını bahşetmektedir.

Bu hak filmin gösterilmesinden ya da, gösterilmemişse, gerçekteşirilmesinden itibaren 25 yıl sona ortadan kalkar. Bunun aksine olarak, Alman kanunu asıl sinema eseri üzerindeki haklar için özel kısaltılmış bir himaye süresi öngörmemektedir.

Asıl film yapımcısına tanınan haklara paralel olarak film yapımcısına tanınan komşu hak (mevcut eserlerle filmin gerçekteşirilmesinde kullanılan eserlerin sahiplerinden film yapılmasına az çok devredildiği farzedilen), bir taraftan eser sahibinin hakkı

konusunda mantıki çözüm yolları bulmak öte yandan da film yapımını, onun tarafından sarfedilen çabaları göz önünde tutarak en uygun şekilde himaye etmek arzusunun ifadesini oluşturmaktadır.

4. Fransa

Uygulamada, eser sahipliğine ilişkin Fransız kanunu, film yapımıcısının durumunu, benzer biçimde yumuşatmış, fakat bu açıdan, sinema eseri üzerindeki hakkın sahipleri konusuna ilişkin olarak Alman düzenlemesinden hissedilir şekilde farklı bir çözüm şeklini benimsemiştir. Fransız eser sahipliği kanununun 14. maddesi, seneryo yazarını, adaptörü (uyarılatıcı) konuşma metninin yazarını, sözlü ya da sözsüz olarak eser için özellikle hazırlanan müzik eserinin sahibini ve gerçekleştiriciyi (sahneye koyan) sinema eserinin sahipleri olarak sıralamaktadır. Aynı kanunun 14. maddesinin 3. paragrafı uyarınca, korunmakta olan mevcut bir senaryonun ya da eserin yazarları da, yukarıda sayılanlar gibi kabul edilmiştir. 17. maddenin 3. paragrafı, bütün bu sinema eseri sahipleri-müzik eserlerinin (sözlü ya da sözsüz) sahiplerinin açıkça istisna edilmiştir- için, filmin işletilmesine ilişkin inhisari hakların yapımıcıya devredilmiş olacağını kabul etmektedir.

Karşılıklı katkıların, filmin çerçevesi dışında, birbirlerinden ayrı biçimde işletilmesi, 15. maddenin 2. paragrafı uyarınca, sahiplerine bırakılmıştır.

Geniş bir yaratıcılık düşüncesine dayanmakta olan Fransız hukukunun çözüm şekli, bu sebeple, eğer şahsi yaratıcı bir hizmet gerçekleştirmemişse, yapımıcıya orijinal bir hak sağlamaz (Mad. 17, Par. 2), fakat onun, filmin işletilmesinde elverişsiz bir duruma sokulmasını da kabul etmez. Fransız eser sahipliği hukukunun genel hükümleri uyarınca (Mad. 31, par. 1), film sahipleri ile yapımıcı arasında akdedilen mukavele, devredilen hakları kesinlikle saptamayı mümkün kılacak biçimde, yazılı olmalıdır. Bu sebeple, Fransa'da, sinema eserine dahil bulunan çeşitli sahiplerle, sözlü olarak yapılan mukavelerde görülebilecek böyle bir karineye daha dar bir pratik kapsam tanımak mümkün olabilecektir.

Fransa'da sinema eserleri için kısaltılmış bir himaye süresi yoktur. Bu tür eserler birlikte yaratılan eserler olarak telâkki edil-

mişlerdir(7) ve - eser sahipliği hakkında kanunun 21. maddesinin 2. paragrafı uyarınca -, 50 yıllık normal koruma süresini hesaplamak için sahibin ölümü tarihi esas olarak alınacaktır.

5. İtalya

İtalyan düzenlemesinde sinema eserinin sahipleri teker teker sıralanmakta fakat - Fransız mevzuatının aksine - bu sıralama taddadi (exhaustive) bir karakter taşımaktadır. (yoksa örnek olarak (exemplative) belirtme söz konusu değildir). Edebi kısmın sahibi olarak, senaryo yazarı, müziğin sahibi ve sahneye koyan kabul edilmiştir (İtalyan eser sahipliği kanunu, Mad. 44). Bununla beraber 45. maddenin 1. paragrafı ve 46. maddenin 1. paragrafı; filmi işletme hakkının bazı kısıtlamalarla yapımçıya tanındığını öngörmektedir. Bu sebeple İtalyan mevzuatında bir devir karinesi değil; fakat, Fransız, Alman ve Danimarka mevzuatındaki ekonomik sorunlara benzer bir ekonomik sonucun doğmasına yönelik bir cessio legis söz konusudur(8).

Bununla beraber, sinema eserleri özel düzenlenmesi çerçevesinde öngörülen öteki hükümler (mad. 44-50), İtalya'da, müzik eserlerinin sahiplerine, kullanmaya uygun biçimde, sinemalar karşısında doğrudan bir katılma hakkı da tanımaktadır (Mad. 46, par. 3). Öte yandan, sinema eserinin müzikal ve edebi bölümlerinin farklı işletilmesinin (filmin işletilmesine zararı dokunmayan) kabul edildiği de belirtilmiştir (Mad. 49).

İtalyan eser sahipliği hukuku, mevcut eserlerin sahiplerinin film sahipleri arasında gösterilmesi konusunda Fransız mevzuatı kadar ileriye gitmemişse de, onların hakları, orijinal eser sahibi ve uyarlayıcı arasındaki ilişkilere ilişkin genel düzenlemenin görünümü içinde, 4. ve 18. maddelerde tamamen himaye edilmiştir. Bununla birlikte şunu saptamakta yarar vardır ki, 32. madde, an-

(7) Bkz. HENRI DESBOIS: *Le droit d'auteur en France*, 2. Anflage 1966, s. 158 vd.; ROBERT PLAISANT: *Juris-Classeur de la propriété littéraire et artistique* (Loseblatt-Ausgabe), Paris 1953, Fasc. 17, s. 19.

(8) Bu konuda bkz. PAOLO GRECO/AOLO VERCELLONE; *I diritti sulle opere dell'insegno*, Torino 1974, s. 239 vd. Bu yazarlar İtalyan düzenlemesini, üçüncü şahıslar bakımından, bir tanıma düzenlemesi olarak telâkki etmek eğilimindedirler (s. 241). Ayrıca bkz. EDUARDO PIOLA CASELLI: *Codice del diritto di autore*. Commentario della nuove legge 22 aprile 1941-XIX, n. 633 corredato dei lavori preparatori e di un indice analitico delle leggi interessanti la materia. Torino 1943, s. 389.

cak, sinema eserlerinin işletilmesine ilişkin haklar için 30 yıllık nispeten kısa bir himaye süresi öngörmektedir.

6. Büyük Britanya ve İrlanda

İngiliz eser sahipliği hukuku-İrlanda hukuku için de durum aynıdır-, sinema eserleri üzerindeki yaratıcılık sorununu başka türlü düzenlemiştir. Şunu hemen belirtelim ki, Copyright-film olarak isimlendirilen husus, orijinal eserler (Copyright in original works) hakkındaki eser sahipliğine ilişkin İngiliz eser sahipliği kanununun I. kısmında (İrlanda eser sahipliği kanununun II. kısmı) değil, fakat fonogram yapımcılarının, yayımcıların ve radyo ile yayım teşekküllerinin Copyright'ını da düzenleyen II. kısımda (İrlanda eser sahipliği kanununun III. kısmı) yer almaktadır. Burada, kıta Avrupasının anlayışına göre, eser sahipliği değil, fakat, icracıların ya da yorumcuların, fonogram yapımcıların ve radyo ile yayım teşekküllerinin himayesi hakkındaki 1961 tarihli Roma Konvansiyonunun başlığında belirtildiği gibi, benzer (komşu) haklar söz-konusudur.

-İngiliz ve İrlandanın eser sahipliğine ilişkin kanunlarının sistematüğinde olduğu gibi- oripinal eserler hakkındaki copyright ile aralarında sinema filminde bulunduğu öteki nesnelere hakkındaki copyright arasında bir ayırım yapmak faydasız değildir. Eğer yakından tetkik edilirse film yapımcısı yararına özel bir benzer (komşu) hakkın-Alman eser sahipliği kanununun 94. maddesi çerçevesinde-tanınmasını andırır bir düzenleme karşısında bulunduğu görülür. Benzer (komşu) haklar çerçevesinde, yapımcıya (maker), bu hakkı (İngiliz eser sahipliği kanununun 13. bölümünün 4. paragrafı; İrlanda eser sahipliği kanununun 18. bölümünün 3. paragrafı) tanımakta ve bu benzer (komşu) hak için filmin ad hoc sicile kaydından ya da ilândan (İngiliz eser sahipliği kanununun 13. bölümünün 3. paragrafı) itibaren 50 yıllık kısaltılmış bir himaye süresi öngörmekte - eser sahipliğine ilişkin düzenleme bakımından - hiçbir güçlük mevcut değildir.

Kanunun I. kısmında (İrlanda'da II. kısım) düzenlenen gerçek (asıl) eser sahipliği hakları ile kanunun II. kısmında (İrlanda'da III. kısımda) düzenlenen film yapımcısının benzer (komşu) hakkı arasındaki farkı daha anlaşılır kılmak için, her iki mevzuat da (İngiliz eser sahipliği kanununun 16. bölümünün 6. paragrafı

ile İrlanda eser sahipliği kanununun 21. bölümünün 2. paragrafı) film copyright'ının, sinema filminde kullanılan eserlere ait hakların himayesine zarar verebilecek bir sonuç doğuramayacağını açıkça belirtmektedirler. Haklar konusundaki bu önemli hüküm yalnızca filme alınacak mevcut eserlere değil aynı zamanda filmin gerçekleştirilmesinde kullanılan bütün farklı katkılar için de uygulanır. Bununla birlikte, İngiliz eser sahipliği kanununun 13. bölümünün 7. paragrafı ile İrlanda eser sahipliği kanununun 18. bölümünün 6. paragrafı, filme alınan (incorporées) eserler üzerindeki haklar yararına olarak ifade edilen bu hükmü, önemli ölçüde kısıtlamaktadır; şu anlamda ki, filmin aleni gösterilmesini engellemek bakımından, film Copyright'ından kaynaklanan himayenin sona ermesinden sonra bu haklara başvurulamaz. Benzer (komşu) hakkın himaye süresinin sona ermesinden sonra, herhangi bir kimse, hukuken asıl filmin işletilmesine teşebbüs edebilecektir.

Filme alınan eserler üzerindeki hakların sürdürülmesindeki bu kısıtlama bir yana bırakılırsa şu sonuca ulaşılır ki İngiliz ve İrlanda hukukunda, ancak film gerçekleşmesinde doğrudan katkısı bulunan yaratıcı şahısların (sahneye koyan, montör, operatör vs). himayesiz kaldıkları ve sinema eserinin asıl sahipleri olarak telâkki edilmedikleri ölçüde, bir boşluk söz konusudur.

Mevcut ya da filmin gerçekleşmesinde kullanılan eserlerin öteki sahipleri, 48. bölümün 1b paragrafındaki «çoğaltma» tabiri sinema filmini açıkça çoğaltma içine aldığı sürece, aksine, himaye süresine ilişkin kısıtlayıcı hükmün çerçevesinde, korunacaklardır.

Kanunun I. kısmındaki (İrlanda'da II. kısım) asıl eser sahiplerinin himayesi ile kanunun II. kısmındaki (İrlanda'da III. kısım) film yapımcısına ait benzer (komşu) haklar arasındaki bu karşılıklı ilişki, sorunun ortadan kaldırılması sonucu doğuruyorsa da, sahneye koyanın ve filmle doğrudan ilgili öteki sahiplerin himayeden yoksun kalmaları düşündürücü olmaktadır. İngiliz ve İrlanda mevzuatı ile kıta avrupalı düzenlemeleri arasındaki temel farklar nazara alınmasa ve söz konusu düzenlemeler sonuçta yapımcıya şu ya da bu tarzda zaruri hakları tanısa bile, eser sahipliği rejiminde böyle bir durumu onamak mümkün değildir.

7. Lüksemburg

Lüksemburg, 1972 tarihli düzenlemesi ile, İngiliz örneğini izleyen, tek kıta avrupası, CE üyesi ülkedir; Lüksemburg eser sahipliği kanununun 27. maddesinin 1. paragrafında sinema eseri üzerindeki orijinal hak, açıkça yapımcıya tanınmıştır. Kanun hem gerçek hem de hükmü şahısları yapımcı olarak kabul etmektedir.

Filmle ilgili olarak yapımcıya tanınan bu orijinal eser sahipliği hakkı, 27. maddenin 2. paragrafına uygun olarak, aleniyet tarihinden itibaren 50 yılda sona erer. Böylece Lüksemburg hukuku, himaye süresi bakımından, İngiliz-İrlanda örneğine uygunluk göstermektedir.

Fakat Lüksemburg eser sahipliği kanununun, 28. maddesinde, ayrıca, müzik eserleri (sözlü ya da sözsüz) hariç olarak, filmin gerçekleştirilmesinde kullanılan eserler üzerindeki hakların devri konusunda (sencronizasyon dahil, bu hakların sinemada işletilmesini de kapsayan) bir karine öngörmektedir.

Bu sebeple, burada, Fransa eser sahipliği kanununun 17. maddesinin 3. paragrafında ya da Alman kanununun 83. maddesinde öngörülene benzer bir karine mevcuttur. Bununla birlikte bu karine çürütülebilir. Bu karine, CRB. 14. maddesinin 1 ve 3. paragraflarını karşılayan, özellikle aşağıda belirtilen işlemlere muvafakatı kapsamaktan ibaret bulunan, Lüksemburg kanununun 26. maddesiyle sağlanan inhisari hak olarak anlaşılmalıdır: 1- Bu eserlerin sinemaya ilişkin olarak çoğaltılması ve adaptasyonu ile böylece çoğaltılan ya da adapte edilen eserlerin piyasaya sürülmesi; 2- Böylece çoğaltılan ya da adapte edilen eserlerin aleni gösterilmesi ya da icrası. Bu hak aynı sinema eserinin öteki adaptasyonlarını da kapsamına alır.

Lüksemburg mevzuatı, İngiliz ve İrlanda kanunlarında bulunmayan munzam devir karinesi sayesinde, yapımcı bakımından anılan düzenlemelere nazaran daha uygun görünmektedir. Bunun gibi, Lüksemburg mevzuatı asıl film sahiplerinin, özellikle sahneye koyanın, haklarını ne anmakta ne korumakta bu nedenle de benzer sorunların doğumuna yol açmaktadır.

8. Hollanda

Hollanda'da eser sahibinin hakkının hukuki durumu karışıktır. Eser sahipliği hakkındaki 1912 tarihli mevzuat, kuşkusuz mev-

cut eserlerin ekrana aktarılması şeklinde de olsa, sinema eserleri üzerindeki hak sahipliğini açıkça korumakta (Mad. 10, par. 1, no. 9 ve par. 2), fakat sinema eseri üzerindeki hakkın esas itibariyle kime ait olduğunu açıkça hükme bağlamamaktadır. Bunlardan başka, kanunda, sinema eserlerinin özel surette düzenlenmesine ilişkin bir hüküm de yer almamaktadır.

Mahkeme kararları, sinema eserlerinin yaratıcılığı konusunda, iki ya da daha fazla şahsın eserlerinden oluşan bir eserin sahibi olarak, bu eseri yönetiminde ve denetiminde gerçekleştiren şahsı - bununla birlikte her farklı esere ilişkin haklar saklıdır- kabul eden Hollanda kanununun 5. maddesinin 1. paragrafına(9) dayanmaktadır. Bir filmin gerçekleştirilmesine doğrudan katılan şahıslar konusunda da projeleri gerçekleştiren ve yapımı yöneten ve denetleyen kimseyi sahip olarak kabul eden Hollanda kanununun 6. maddesine başvurmak uygun olacaktır. 7. maddeye göre, aynı sonuç, bazı eserleri başkası hesabına gerçekleştirme halinde istihdam eden lehine olarak ortaya çıkar. Bütün bu hükümler ve mahkeme kararları gereğince, film yapımcısı, film konusunda orijinal eser sahibi olacaktır. Hollanda doktrini, yabancı mevzuata-özellikle Fransız-dayanarak bu sonuca karşı çıkmakta ve film yapımcısı ile, sinema eserinin gerçekleşmesinde rolü olan bütün şahıslar arasında ayrıntılı sözleşmeler yapılmasını tavsiye etmektedir.

Bununla birlikte, sinema eserlerine has düzenlemenin yokluğu şunu da göstermektedir ki, mevcut eserlerin ve filmin gerçekleştirilmesinde yararlanılan ve sınırlandırılabilinen öteki eserlerin sahipleri, Fransız, Alman ya da İtalyan hukuklarında olduğu gibi, bir devir karinesi ya da bir *cessio legis*'le ilgili olmayabilirler. Bu sebeple anlaşmanın önemi artmaktadır. İlgili sahipler için teorik olarak daha uygun olan bu durum, filmin işletilmesi esnasında ortaya çıkan, sahipler yararına olarak da gerçekleşen güçlükler nazara alınırca, elverişsiz olarak telâkki edilmelidir.

Sinema eserlerinin yaratıcılığına ilişkin düzenlemenin yokluğu, özellikle yapımcının bir hükmi şahıs olması halinde, filmin himaye süresinin hesaplandığı kriterlere bağlı olmayan engellerin

(9) Bu konuda bkz. KOMEN/VERKADE, s. 35; H. PFEFFER: *Kort commentaar op de auteurswet 1912*. 2e druk, geheel herzien en bijgewerkt, door S. Gerbrandy, Haarlem 1973, s. 26 vd., 68 vd.

(10) Bkz. KOMEN/VERKADE, op. cit.

de ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Mahkeme kararlarına hakim olan geleneksel görüşe dayanılırsa, bu hallerde, 38. maddenin 1 ve 2. paragraflarına uygun olarak gerçekleştirilecek aleniyetten itibaren 12 yıllık bir himaye süresi uygulamak uygun olacaktır. Öte yandan, bu kısaltılmış himaye süresi, mevcut eserlere ilişkin değildir; eserin sahibi ya da yapımcı-eğer bu haklar devredilmişse-50 yıllık sürenin bitmesinden sonra, hakkın ihlali sebebiyle dava açabilecektir.

9. Genel Değerleme

Belçika, Danimarka, Almanya, Fransa ve İtalya, yalnızca sinema eserine yaratıcı biçimde katılmanın sinema eserleri üzerindeki eser sahibi haklarının özgün iktisabını haklı gösterebileceği ilkesine dayanmaktadırlar. Bununla birlikte, bu ülkeler çeşitli ilgili şahısların bir araya gelmesinin söz konusu olması halinde farklı yaklaşımlardan hareket etmektedirler. Alman eser sahipleri hukuku, film sahiplerinden çok sınırlı bir çerçeve oluşturduğu özellikle sahneye koyanı bu çerçeveye dahil ettiği halde, İtalyan hukuku, filmin gerçekleştirilmesi için düşünülen özel eserlerin sahiplerini bu çerçeveye sokmakta, Fransız hukuku ise mevcut eserlerin sahiplerini, film sahiplerine benzetmektedir. Danimarka ve Belçika hukuklarındaki durum, bu konuda özel hükümler olmadığı için, kesinlikle ortaya konulamamaktadır.

Belçika hariç anılan devletler, sinema eserinin sahiplerinin çerçevesinin saptanmasına ilişkin farklılıklara rağmen, uygulamada film yayımcısının filmin işletilmesi için gerekli haklardan istifade etmesine itina göstermektedirler. Bununla beraber, sinemalarda gösterme haklarının devri, film müziği ile ilgili olarak, genellikle kabul edilmemektedir.

Büyük Britanya, İrlanda ve Lüksemburg yapımcıya, sinema eserlerinin işletme hakkını ex lege tanımakta ve mevcut eserlerin sahiplerini değil fakat asıl film sahiplerini himayesiz bırakmaktadırlar. Holanda'da hukuki durum kesinlik kazanmamakla birlikte mahkeme kararları yapımcının hakkını kabul etmektedir.

Belçika, Danimarka, Almanya ve Fransa'da himaye süresi genel hükümlere uygundur; Büyük Britanya, İrlanda ve Lüksemburg'ta (muhtemel Hollanda'da) himaye süresi-genel olarak- aleniyetten itibaren 50 yıldır. İtalya da 30 yıllık kısa bir himaye süresi söz konusudur.

JAPON KÜLTÜRÜNDE BİREYSELLİK*

HIDETOSHI KATO

Çeviren :
Prof. Dr. Şan ÖZ-ALP

Japonya'da rekabetin yeni bir şekle girdiği görülmektedir. Diğer kimselere benzeme çabası kişileri birbirinden ayırdedilmesi güç bir duruma sokmaktadır. Bireyselliğin bu şekilde kayboluşu dergilerden modern süpermarketlere, üniversitelerden işe alma testlerine kadar bütün Japon hayatını etkilemektedir.

Süpermarketler

On yıl önce, süpermarketlerin Japonya'da başarılı olup olamayacağına dair çeşitli görüşler bulunmaktaydı. Bugün ise, süpermarketler kendilerini kabul ettirmiş, Japonların günlük hayatlarının ayrılmaz bir parçası haline gelmiş kurumlardır. Hatta, bunların büyük bir kısmı çok kısa sürede zincirleme mağazalara dönüşerek Japonya'nın dağıtım sistemlerini ve ekonomisini etkileyecek güce ulaşmışlardır. Gereksiz bütün tezgâhtarlık hizmetlerini orta-

(*) «Individuality In Japanese Culture», PHP, C.9, S.3 (Mart 1978), s. 57-68. Makalenin yazarı olan Hidetoshi Kato sosyologdur. Halen Kyoto'da bulunan Haberleşme Dizaynı Enstitüsünün müdürüdür. Ayrıca Japonya'daki «Gelecekle İlgili Araştırmalar Derneği'nin faal üyesidir. Hawaii Üniversitesi «Misafir Profesör» ünvanını da taşımaktadır. «Kültür ve Haberleşme» yayınlanmış kitapları arasındadır.

dan kaldırmak ve malları ucuza satmak süpermarketlerin temel felsefesidir. Bu düşünce şüphesiz gelişmeye devam edecektir.

Süpermarketlerin gelişmesiyle birlikte çok ilginç bir durum ortaya çıktı. Zincirleme mağazalar kendilerini birer işaretle sembolize etmeye başladılar. «D», «S» ve «I» gibi bellibaşlı mağazalar, kendilerini tanımlayan, uzaktan kolaylıkla görülebilecek dev işaretleri yerlerini belli etmek ve reklamlarını yapmak amacıyla mağazaların çatılarına yerleştirdiler. Şüphesiz biraz da övünmek ihtiyacıyla bunu yapıyorlardı. On yıl önce küçük bir dükkân olarak işe başlamış olanlar, yoğun bir çaba ve planlamayla büyük ve oturmuş bir işletme hâline geldiklerini bütün dünyaya duyurmak istiyorlardı.

Ancak, bu işaretlere dikkatli baktığımızda, bunların birbirlerine benzediklerini görürsünüz. Hepsinde çerçeve içine alınmış bir harf veya şekil vardır. Hepsi kırmızı ve beyaz renklerin bir karışımıdır. Bu işaretler uzaktan bakıldığında bir süpermarketin varlığına dikkati çeker fakat bunların «D», «S» veya «I» süpermarketi olduğu ayırdedilemez. Ancak bu durum Japonları pek fazla rahatsız etmemektedir. Japonlar için bir süpermarketin orada bulunduğunu bilmek yeterli olmaktadır.

Bana kalırsa bu durum işaretleri temel amacından saptırmaktadır. Çünkü bu işaretler bir mağazayı diğerinden ayırdetmek ve müşterileri belli bir mağazaya yöneltmek için kullanılmıştı. Aynı alanda faaliyet gösterebilecek süpermarketler gerçekte birbirine rakip durumdadırlar. Ancak, Japonya'daki süpermarketlerin çoğu, sanki birbirleriyle yakın dostmuşlar gibi, kırmızı zemin üzerine çerçeve içine alınmış beyaz renkli harf veya sembolü işaret olarak kullanılmaktadırlar. «Bireysellik» den benim anladığım, şayet «D» süpermarketinin işareti kare ise, rakip mağazanın daire veya üçgeni sembol olarak seçmesi gerektiği, eğer «D» kırmızı ve beyaz renkleri kullandıysa, «S» nin mavi ve yeşil renkleri kullanarak farklı olmaya çalışacağıdır.

Gerçekte, halkın bu işaretleri birbirinden ayırdetmesi zor olmasına rağmen bütün süpermarketler aynı sembolleri ve renkleri kullanırlar. Bu durumda, benim gibi polisiye roman meraklıları, bu tür zincirleme mağazaların perde arkasında iplerini elinde tutan güçlü mali kuruluşların olabileceğini düşünmeye başlarlar.

Sebebi ne olursa olsun, kullanılan sembollerin hepsi aynıdır. Bunlarda bireyselliğin zerresi yoktur.

Dergiler ve Gazeteler

Bireyselliğin kayboluşu sadece süpermarketlere özgü bir durum değildir. Söz gelişi, haftalık dergileri ele alalım. Bayilerde çeşitli isimlerde, değişik yayınevleri tarafından yayınlanmış yirmiden fazla dergi sergilenir. Ancak kapsamları itibariyle birbirlerinden fazla farklı değildirler. Bunları yanyana dizdiğinizde kapaklarının birbirlerine çok benzediğini görürsünüz. Kapakların çoğunda güzel kadın resimleri bulunur. O sayıdaki en ilginç yazının başlığı üst köşede çerçeve içine alınmıştır. Sayfaları çevirmeye başladığınızda önce fotoğraflar karşınıza çıkar, daha sonra sırasıy-



Haftalık dergilerin çoğunun kapağında güzel kadın resimleri ve önemli yazıların başlıkları bulunur.

le önemli makaleler, dedikodu sütunları ve sürekli romanlar gelir. Hemen hemen bütün dergilerde aynı sıraya rastlanır. Hatta sayfa sayıları bile aynıdır.

Eğer bu dergilerden yalnızca bazılarında sürekli romanlar yer alsaydı, o takdirde «bireysellik» önem kazanmaya başlayacak ve bu dergilerin belirli bir okuyucu kitlesine hitap etmeleri söz konusu olacaktı. Ancak dergilerden hiçbiri böyle bir çaba göstermemektedir. Bu konuda yapılan bir araştırma, büro memurlarının bayiden haftalık bir dergi isterken herhangi bir dergi ismi belirtmeden «Bir dergi verir misin?» dediklerini ortaya çıkarmıştır. Onlar sadece bir dergi istemektedirler ve aralarında bir fark görmedikleri için seçim yapmayı anlamsız bulmaktadırlar. Dergiler arasında önemli bir fark bulunmadığından okuyucunun bayide mevcut olanı veya en yakın yerde bulunanı satın alması satışları etkilemektedir.

Aynı şey (haftalık dergilerin yayın organı olan) gazeteler için de söylenebilir. Bu gazetelerden birinde çalışan bir dostum sayfa tertiplerinin ne kadar birbirine benzediğine işaret etmişti. İlk üç sayfa iç ve dış siyasi haberlere ayrılmıştır; daha sonra borsa ve spor haberleri yer alır; sonraki iki sayfada mahalli haberler ve en sonda da TV programları bulunur. Hepsinin ön sayfasında «yorum», «görüş», «bizden size» gibi değişik başlığı olan sütunlar vardır. Yazıların yeri, uzunluğu ve şekli hepsinde de aynıdır.

Bir dostum, bir keresinde kendisi de gazeteci olmasına rağmen, gazeteler arasındaki benzerliklerin tiksindirici olduğunu söylemişti. Her gazetenin kendine has karakteri olması ve ilk bakışta tanımlanabilmesi gerektiği üzerinde durarak, gelecekte belli bir gazeteyi alanların sayısında önemli bir azalma olacağını ileri sürmüştü.

Dostumun korktukları yavaş yavaş gerçekleşmeye başlamıştır. Bir süre önce, diğer gazetelerin aksine fiyatını artırmayan bir gazetenin satışlarında ani bir artış görülmüştü. Bunun üzerine bir basın yetkilisi, olayın Japon basın tarihinde bir devrim olduğunu belirtmişti. Ona göre, gazete okuyucuları felsefelerine uygun, aşağı yukarı aynı fikirleri paylaştıkları gazeteleri seçerler. Fakat şimdi, belirli bir gazetenin seçiminde fiyat önemli bir ölçü olmaktadır. Gazetelerin kapsamaları aşağı yukarı aynı olduktan sonra okuyucu niçin en ucuzunu satın almasın? Tanınmış yazarların ve gazetecilerin fikirlerini kendilerine ayrılmış sütunlarda okuyucularına

sundukları, sadık okuyucuları bulunan gazeteler artık yok. «Ucuz satış felsefesi» basın dünyasını da tamamiyle etkisine almış bulunuyor. Farklılık yok oluyor.

Yeni Bir Rekabet Şekli

Günümüzde Japon kültüründe herşey benzer hale gelmektedir. Değişik havası olan herşey mümkün olduğu kadar baskı altına alınmaktadır. Dinamik toplumumuzda güçler bu yönde faaliyet göstermektedir.

Söz gelişi, Japonya'da ondan fazla şehriye imal eden firma vardır. Fakat hepsinin paketleri, hazırlanışı, katkı maddeleri ve kaliteleri ayırdedilemeyecek şekilde birbirine benzemektedir.

Bu, Japonya'da rekabetin yeni şeklini ortaya koymaktadır. Herkes birbirini taklit ederek, aradaki farkları kaldırarak birbirini geçmeye çalışmaktadır.



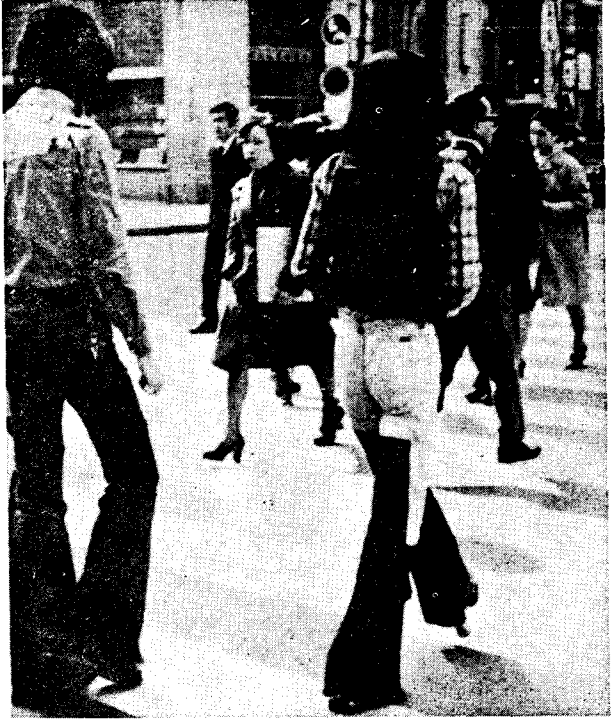
Yeni bir rekabet şekli, ilk bakışta ayırdedilmemek için birbirine benzeme yarışı.

Üniversiteler de bu kurala istisna teşkil etmemektedirler. Eğer önlisans okullarını da hesaba katarsanız Japonya'da 600'e yakın yüksek okul bulunmakta ve bunlarda milyonlarca öğrenci okumaktadır. Zamanla öğretimin gelişmesi gerekirken, yeni eğilimlere ve ihtiyaçlara göre yeni programlara ve okullara ihtiyaç varken, bu yönde hiç bir çaba gösterilmemiştir. Bölümler ve ders programları hayret edilecek şekilde birbirine benzemektedir.

Söz gelişi, hümanite bölümlerinin hepsinde edebiyat kürsüleri vardır ve bunların çoğunda İngiliz Edebiyatı en fazla rağbet edilen konu olmaktadır. Öğretim, Modern İngiliz Edebiyatı ve Shakespeare etrafında yoğunlaşmaktadır. Hisashi Inoue'nin parodisine göre Hükümdar Meiji Döneminden beri binlerce aydın hayatlarını Shakespeare sayesinde kazanmaktadır. Inoue'nin gözlemleri doğrudur. Bu kadar üniversite arasında, hiç olmazsa birinin demode olmamış bir edebiyat kürsüsü bulunabilirdi. Acaba içlerinden bir tanesi Shakespeare yerine, İngiltere'de yemek yeme alışkanlıkları veya konutlar konusunda bir dersi programlarına alamazlar mıydı? Malaya ve Tayland gibi bir Güneydoğu Asya ülkesinin dili ve edebiyatı üniversiteyi belli bir konuda sivriltip ona ün kazandırabilirdi. Ancak bu tür fikirlere üniversitelerin çoğunda yer yoktur. Açık konuşmak gerekirse, Japon üniversiteleri itibarlı eski imparatorluk okullarının yani Tokyo ve Kyoto üniversitelerinin birer minyatürüdürler. Nasıl Japonya'nın her şehrinde, Tokyo'daki alışveriş merkezi olan Ginza'yı taklit eden muhakkak bir semt bulunursa aynı şekilde diğer üniversiteler de Tokyo Üniversitesine benzemek için gerekli her şeyi yapmaktadırlar. Ginza taklidi cadde-lerde yürümenin nasıl ilginç bir yönü yoksa, aynı şekilde taklitçi üniversitelerin de belirgin hiçbir özelliği bulunmamaktadır.

«Değişik» Gençlerimiz

Şehriyeden taklitçi üniversitelere kadar birbirine benzeme çabası, günümüzde Japon kültürünün her alandaki ortak özelliğidir. Tüm gücümüzü ve yaratıcılığımızı farklı olma yerine başkalarına benzeme yönünde harcamaktayız. Gazetelerde, sayfanın aynı köşesinde, kapsamı ve havası birbirine benzer makalelerin yer alması, devlet memurlarının düz koyu renk elbiseleri (bazıları buna «sıçan stili» demektedir) tercih etmeleri veya Japonya'daki bütün TV kanallarının sabah saatlerinde benzer programları yayınlamaları, taklitçiliğin değişik örnekleridir.



Bugün uzun saçlı olma ve blujin giyme farklı olmayı gösteriyor mu?

Japonya'nın, herşeyin sade ve birbirine benzediği bir ülke olduğunu kabul edebilsek işler kolaylaşacaktır. Eğer bunlar gerçekten değer verdiğimiz nitelikler olsaydı ona göre hareket ederdik. Fakat, herkesin birbirine benzemek için çaba sarfettiği bir ortamda farklı olmaktan söz etmek veya hiç olmazsa farklı olmayı ümit etmek işleri karıştırmaktadır.

Bu makalenin başında süpermarketlerle ilgili olarak hepsinin sembollerinin birbirine benzediği, hiçbirinin bir özelliği olmadığı belirtilmişti. Fakat süpermarket yöneticileri bunu hiçbir zaman kabul etmezler. Eğer yöneticilerden birine mağazalarının sembolünün diğer mağazarınkine benzediği söylenecek olsa muhakkak kızacaktır. Çoğu, sembollerinin, rakiplerinden tamamiyle farklı olduğunu söyleyecektir.

Yahut günümüzün uzun saçlı, blujinli ve rock müzik düşkünü gençliğini ele alalım. Gençlere bunları niçin sevdiklerini soracak olsanız, şüphesiz şu cevabı alırsınız: «Çünkü ayrı bir havası var»,



İşe alma testlerine sıra gelince, bu gençlerin hepsi saçlarını kısa kestireceklerdir.

veya «Böyle olmak istediğim için». Doğrudur, on yıl önce takım elbiselerin ve kravatın hakim olduğu bir çevrede blujin, askerlerinki gibi kısa kesilmiş saçın geçerli olduğu bir çevrede uzun saç ilgi çekebilirdi. Fakat bugün uzun saçın ve blujinin, gençleri farklı kıldığını söyleyebilir misiniz? Heryer uzun saçlı ve blujinli gençlerle dolu.

Kısaca, birbirlerinin davranışlarını ve giyinişlerini izleyen tek tip gençler ortaya çıkmaktadır. Gençlerin niçin bu şekilde davrandıkları ve giyindikleri hakkındaki soruya alınabilecek en doğru cevap «Herkes yaptığı için» dir. Bunu söyledikten sonra farklı veya ayrı bir havası olduğundan söz etmek saçmalamak demektir.

Gençlere niçin böyle davrandıklarını soracak olsanız hepsi de bireysellikten uzak birbirinin aynı cevabı vereceklerdir: «Çünkü bu kişiliğimizi ortaya koymaktadır». Sıra işe alma sınavlarına geldiğinde ise, kişilik ve karakter sahibi olmaktan söz eden gençler

saçlarını kestirmekte, blujin yerine takım elbise, kravat veya etek bluz giymektedirler. Böylece memur sınıfının imajına mükemmel şekilde uymaktadırlar. Boş zamanlarını nasıl değerledikleri sorulduğunda ise hepsi bu soruyu okumak ve seyahat etmek olarak cevaplamaktadırlar. Hangi partiyi tuttukları ile ilgili soruyu da yine soruyu soranların hoşuna gidecek şekilde cevaplayacaklardır. Memurların hayatı ne kadar sıkıcı, monoton ve bireysellikten yoksun değil mi!

Memurların kişilikten yoksun ve gençlerin kişilik sahibi olduğu şeklinde bir yargıya varmamalıdır. Her iki grup da aynı çizgidedir. Sadece biri diğerinin uzantısıdır. Tek fark, birinin blujinleri, diğerinin ise takım elbise ve kravatı esas almalarıdır. Gençlerin uzun saçları ve blujinli uniformaları, yakın bir gelecekte dahil olacakları örgütlenmiş toplum için bol miktarda rezervin mevcut olduğunu göstermektedir.

Farklı Olmaya Cesaret Edebilen Azınlık

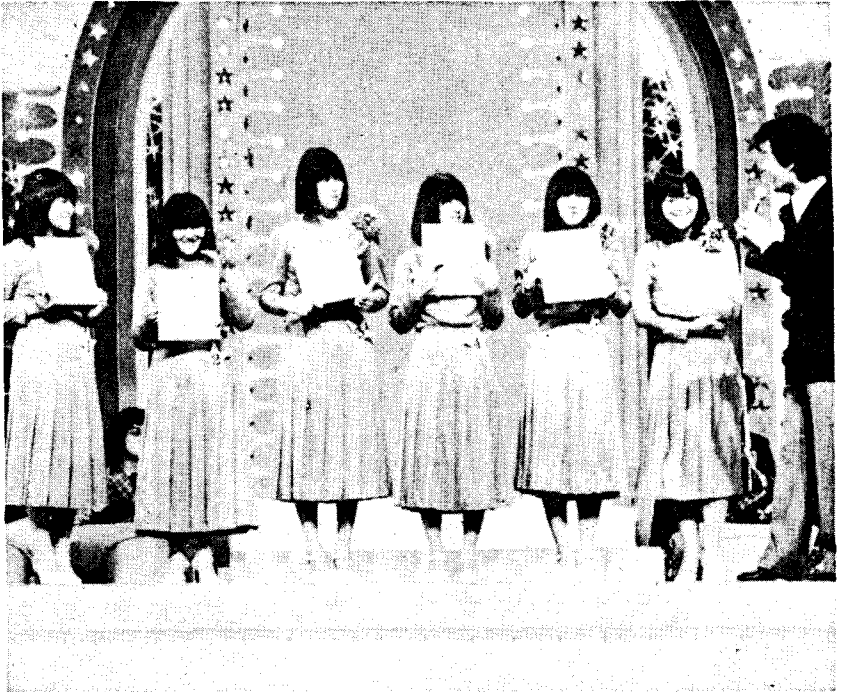
Japonların bireyselliklerini niçin kaybettikleri sorunu Japon toplumunun geleceği açısından önem taşımaktadır. Modern görüş açısından bu olayın sık sık tekrarlanan açıklaması, Japonların taklitçiliğe yöneldikleri ve bireyselliklerini kaybettikleri şeklindedir. Sosyologlar ise taklit edenler için sık sık «başkasınca yönlendirilenler» tabirini kullanırlar. Her iki görüş de yanlış olmamakla beraber, soruna biraz daha farklı bir açıdan bakılabilir. Beni daha fazla ilgilendiren, artık yerleşmiş olan bu «taklitçi davranış biçimi» karşısında hayatımızda bir miktar bireyselliği nasıl geliştirebileceğimizeyizdir.

Bazı kişiler için bu sorunun çözümü, taklitçiliği bir kenara bırakıp, Batıdakine benzer bir bireysellik türünü geliştirmek olabilir (zira, Batı tipi bireyselliği kasederek Japonya'da bireyselliğin hiç bulunmadığını söyleyen o kadar çok bilim adamı var ki!). Ancak kültür, hükümet üyelerini değiştirmek gibi bir gecede değiştirilebilecek bir şey değildir. Zaten birçok bakımdan değiştirilmesi de gerekmez. Kültür, sabit faktörlerden biridir ve değiştirilmesi güçtür.

Kültürü zorla değiştirebilseniz bile, bu durum Japonları daha mı mutlu edecektir? Japonlar taklit etmeyi severler. Birbirlerine

benzemek için çırpınırlar. Bazı TV programları, başka ülkelerde rastlanmayacak biçimde başarı kazanmaktadır. Söz gelişi, «Sokkuri Şov» ve benzer programlarda, başka birine benzeme veya tanınmış yıldızların bakışlarını, jestlerini, seslerini taklit etme gösterileri çok sayıda seyirci çekmektedir. Bir gecede bu durumun değişeceğini hiç sanmıyorum.

Bununla beraber küçücük, pratik bir öneri getirmek istiyorum. Bana göre, tipik ve standart toplum yapısından biraz farklı olan kimselere de aramızda bir yer ayırmamız gerekir. «Farklı» olmayı tanımlayan, gençler tarafından kullanılan «zururu» kelimesinin özünde negatif bir anlam yatar ve gençlerin ne kadar bazı özelliklerden yoksun olduğunu gösterir. Oysa bu kelimeye daha olumlu bir anlam kazandırılmalıdır. Biraz «farklı» insanlara toplumumuzda daha fazla hoşgörü tanınmalıdır.



Japon TV'sinde «Sokkuri Şov (birbirine benzeme yarış programı).»

Söz gelişi, İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde okuyanların %1'i, 17. yüzyılda İngiltere'de gemi yapımı veya Scotch Whisky'nin gelişmesi gibi konuları, halen inceledikleri (veya incelediklerine inandırıldıkları) Shakespeare'den daha ilginç buldukları için Profesörün söylediği her sözü not almamaktadırlar. Sınıfta her anlatılanı izleyen %99'luk grubun hatalı olduğunu söylemiyorum. Ancak gerideki %1'ine de ilgi duydukları konularda çalışmaları için fırsat verilmelidir diyorum. Ancak Japon üniversiteleri, müfredat programlarını hazırlarken bu azınlıktaki öğrencilerin eğilimlerini tümüyle reddetmekte ve farklı istekleri olan öğrencilerden hoşlanmamaktadırlar. Ağızlarından her çıkanı dikkatlice kaydeden öğrencilere 100 puan verirken, bunu önemsemyenleri sınıfta bırakmaktadırlar. Böylece öğrencilerin değişik konulardaki öğrenim istekleri karşılanmamaktadır. Üniversitelerdeki bu durumun değiştirilerek bazı şeylerin yapılabileceği kanaatindeyim.

Aynı durum işe alma testleri için de söylenebilir. Bu testler genellikle birbirinin aynıdır ve tamamiyle standart bir bilgiye dayanırlar. Bu konuları bilerseniz geçersiniz, bilmezseniz kalırsınız. Bu nedenle, mesleğiniz ve dolayısıyla hayatınız bazı bilgileri ezberlemeye bağlı olmaktadır. Arapça bilebilir ve bir şirket için paha biçilmez bir değer taşıyabilirsiniz. Ancak, söz gelişi, Fransa Devlet Başkanının adını veya İngilizceyi bilmiyorsanız sınavı geçemezsiniz. Makinalaştırılmış ve standartlaştırılmış testlerimizin sonucu budur.

Şu an için, herkesin bireyselliği sergilemesi gerektiği iddiasında değilim. Bana göre, «başkalarınca yönlendirilen» çoğunluktan biraz farklı olan kimselere bir parça imkân tanınmalıdır. Bu kimselere, yaratıcılıklarının ve modern hayatlarının bir değeri olduğunun kabul edildiğini gösterirsek, Japonya'da sağlam ve sağlıklı bir bireyselliği geliştirmek için gereken güveni tesis etmiş olacağımız inancındayım.

ETKİN OKUL TELEVİZYONUNUN ENGELLERİ*

Robert LEFRANC

Çeviren :
Ass. Dursun GÖKDAĞ

Bundan yirmi yıl kadar önce; mevcut eğitim sistemlerini zenginleştirme, daha bir etkin kılma ve giderek canlandırma konularında, tüm ülkeler televizyondan çok şey bekliyorlardı. Öyleki, kimileri, herşeyin olası, olanaksız hiçbir şeyin bulunmadığı yirminci yüzyılda, eğitim yetkililerinin, çağın en güçlü silahını ele geçirdiklerini bile düşünmüşlerdir.

Gerçekten okul televizyonu pek çok başarılar elde etmiştir. Bin dokuzyüz altmışlarda televizyon, özellikle öğretmenlerin eksikliklerini ya da yetersiz hazırlıklarını gidermek için geçici olarak kullanılmış ve bunda oldukça da başarılı olmuştur. Bu arada bilinçlenmeyi, belli sorun ve öğretilere olan ilgiyi de arttırmıştır. Örneğin matematikte olduğu gibi, yeni ya da değişikliğe uğramış bilim dallarına girişte geliştirilen stratejinin belkemiğini oluşturmuştur. Kimi ülkelerde okul televizyonu; özellikle yetişkin eğitiminde, geleneksel yöntemlerle yapılandan çok daha etkin tek çözümlü niteliği taşımıştır.

(*) «The Obstacles to Effective School Television», Educational Media International, No.2, 1978, s.22-25

Peki konunun bugünkü durumu nedir? Belirgin bir büyüden kurtulma, duraksama ve giderek bir gerilemeye tanık olmaktadır.

Yeni teknikler gün ışığını gördüğü, başka bir deyişle televizyon ve başka alanlarda olgunlaştığı zaman; okul televizyonu ergenlik çağını bitirip, gelecek için büyük ümit veriyorsa, onun şimdiki durumunu ve özellikle gelişmesine karşı koyan engelleri incelemekte yarar vardır.

1. TEKNİK ENGELLER

Gelişmiş ülkelerde, bu engeller önemsiz sayılıp hesaba katılmayabilir. Okulun bulunduğu yakın çevrede, bir arızayı giderebilecek yeterlikte bir tamirci bulmak her zaman olasıdır. Ya da her okul, bozulanın yerine koyabileceği çalışır durumda birkaç alıcıya sahip olabilir.

Fakat bir kısım gelişmekte olan ülkelerde dikkate değer teknik engeller vardır. Bir kere her yerde elektrik bulmak olası değildir. Bu durumda akü kullanma zorunluğu var ki; bunların yeniden doldurulmasının ciddi güçlükleri yanında, yayın şebekesinin de bu amaca göre kurulması gerekir. Ayrıca, elektrik bulunsa bile, çoğu kez bakım-onarım işleri yerinde yapılamamakta ve kırsal kesimlerdeki en yakın onarım yeri yüzlerce kilometre uzakta olabilmektedir. Televizyonun yaygın olarak kullanıldığı Fildişi Sahili'nde, tüm ülke düzeyinde; Hindistan'da ise uydularla yapılan yayın kapsamına giren köylerde ilk yapılan iş, bakım-onarım ağının kurulması olmuştur.

2. EKONOMİK ENGELLER

Bu engeller: i) okul donatımı; ii) yapım maliyeti; iii) yayın maliyeti olmak üzere üç başlık altında incelenebilir.

Eğer her okul için bir ya da iki televizyon alıcısı ile yetinilmezse ki, bu sayının yetersiz olduğu açıktır, çok sayıdaki okulun donatımı büyük yatırımı gerektirir. Gerekli olan sayı, Kuveyt'te olduğu gibi sınıf başına en çok iki alıcıdır.

Bugün dünyadaki böyle okullar, yayınların siyah-beyaz olması nedeniyle; siyah-beyaz alıcılarla donatılmıştır. Bir ya da daha

çok renkli kanala sahip ülkelerde bile, parasal nedenlerle, birçok okulda henüz renkli alıcılar yoktur.

Okul televizyonu büyük gülçüklerle, geleneksel öğretim programlarının tıpkısının yayınlanması engelini aştığında, yapım gideri yüksektir: Dekorları ile canlı yayınlar, oyuncular, program sunucuları, arşiv çekimleri için ödemeler vb. Bunlara ilişkin fiyatlar, tüm dünyada yaşam pahalılığından daha hızlı yükselmektedir.

Okul televizyonu bir ülkedeki tüm okulları kapsayacak duruma geldiğinde, yayının kendisi de pahalıdır. Hatta elimizde, televizyon program yapımının Milli Eğitim Bakanlığına bağlı kurumlara gerçekleştirildiği; fakat yayına göre daha büyük olan televizyon şebeke giderleri nedeniyle, haftalık yayın saatlerinin her yıl biraz daha azaldığı ülke örnekleri vardır. Okul televizyonunun her yerde bir halk hizmeti olarak kabul edilmesi ve bu nedenle yapım-yayın hizmetlerinin televizyon kanallarınca yüklenilmesi zamanı çoktan gelmiştir.

3. KURUMSAL ENGELLER

Birçok ülkede gözlenen gerçek şudur: Televizyon ve okul dünyaları eğer bir yarışma durumunda değillerse, birbirlerini görmezlikten gelirler. Aynı üst kuruluşa bağlı olmadıklarında; her iki sistemin yapı, örgüt ve kavramları çatışmakta, sorunlar çıkmaktadır. Örneğin çok sayıda eğitim sistemi; aşağı yukarı zorunlu bir müfredat ve iyi saptanmış okul programları izlerler. Okul televizyonu genellikle bu programlara «allerji» duyar. Hatta, son derece katı, kendi işlevi ile uyumaz bulduğu böylesine bir çerçeve içine girmeyi, ona uymayı da reddeder. Bu durumda televizyon yetersizdir.

Okul televizyonu programlarının planlanması; ilgi duymayan, ya da ilgilenmek için çağırılmayan okul yetkililerinin karışması olmadan yapılır. Bu birbirine dokunmadan yan yana yaşayan iki sistem; birbirine komşu, kapalı iki dünya demektir.

Okul televizyonu örgütlerinin eğitim sistemlerinin bir ünitesi olarak görev yaptığı yerlerde, bu tür sorunların daha az ortaya çıktığı da bilinmektedir. Ancak bu sorunlar bütünüyle ortadan kalkmaz, çünkü bu örgüt; her zaman kendi düşünceleri, savları

ve eğilimleri ile; küçük dünyasını yaratır. Bu durumuyla, eğitim yetkelerinin hizmetine girmede isteksiz ve çoğu kez daha bağımsız olma çabasını sürdürür.

4. EĞİTSEL ENGELLER

Hiç kuşkusuz engellerin en büyüğü eğitsel nitelikte olanlardır. Televizyonun eğitsel gücü çok önemlidir ve iyi bilinmektedir. Ancak bu özelliği nedeniyle; pekçok düş kırıklıkları ve terketmelerin özünde yatan engel ve sınırlılıklar ört-bas edilemez.

İşte birkaç örnek:

Programların Katılığı

Televizyon, önceden saptanmış bir programa göre belli gün ve saatlerde yayın yapar. Yayınların resmi ve dini törenler gibi zamanında ve düzenli olarak yapılması, çok sık ve haklı olarak belirtildiği gibi; güven duygusu ve olumlu bir etki yaratmaktadır.

Ancak, televizyon yayınları ile okul programlarının kesin olarak birlikte ve koşut yürütüldüğü ülkelerde bile, tüm özel durumların yayın saatine rastlatılması olası değildir. Örneğin, belli bir düzeydeki sınıf öğrencilerine yönelik bir İngilizce yayını, diyelim ki Çarşamba günü saat 15.00 de yayınlandı. Öğretmenlerin büyük bir çoğunluğunun; istemiş olsalar bile, o saatte o yayının seslendiği düzeydeki bir sınıfa dersleri olmadığı için programı izleyemeyecekleri açıktır.

Kuşkusuz bu izleyememe durumu ilkökul düzeyinde daha azdır. Sınıflarının tek yetkili ve sorumlusu olarak ilkökul öğretmenleri, kendi programlarını televizyon yayınlarına göre kolayca ayarlayabilmektedirler. Kimi televizyon kanallarının, yayınlarını günde iki ya da üç kez yinelenmeleri, okul programlarına uydurulmalarında büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Yine günümüzde, televizyon yayınlarının kayıt edilerek istendiğinde gösterilebilmesini de eklemek gerek. Kuşkusuz bu durum, sahip olunan olanaklarla sınırlı olup, pekçok okul bu kolaylıkları sağlayabilecek güçte değildir.

Araçların esnek olmayışı

Çok sayıda ülkede olduğu gibi okul televizyonu, derslerle bütünleştirilmesi oldukça güç 15, 20 ve 30 dakikalık programlar hazırlarlar. Bu durumda televizyonun; öğretim üzerinde aşırı yoğunlaşmış, onunla bütünleşememesi tehlikesi çıkmaktadır.

Yayınlar canlı ise; (ki hemen hemen hep böyledir) programın uyarılma ve yeniden düzenleme olanağı olmadan, baştan sona kendi bütünlüğü içinde kullanılma zorunluğu nedeniyle, yukarıdaki sakınca daha da büyümektedir.

Programların önceden teyplere kaydedilerek gerektiğinde kullanılmalılarının yaygınlaştırılması, bu sorunları çözecektir.

Merkezcilik

Yerel istasyon ya da yayın şebekelerindeki durum bir yana, okul televizyonu sistemleri tüm bir ülke ya da en azından bir bölgeyi kapsar. Tüm Fransız okullarındaki sınıfların, aynı anda tek ve aynı konuyu işlediklerini bildiğini söylemekten gurur duymuş bir Fransız Milli Eğitim Bakanının sözünden alınmış; güvenilir bir merkezci yaklaşım (abartılmış biçimiyle) geçmişte çok örneklenmiştir. Fazlaca abartmaksızın, televizyon yardımıyla benzer bir ortam bulduğumuz kabul edilmelidir; aynı program bir anda ve aynı sınıflar için yayınlanabilmektedir.

Çağcıl eğitime uymada güçlük

Sürekli bir gelişim içinde olmayı savunan çağcıl eğitim ile; soruna uzak yetkililerin doğrudan doğruya karışmalarına, zorunlu toplantılara, hatta kimilerinin söylediği sınıfa zorla saldırıya karşı olan eğitim görüşü arasında kesin bir uyumsuzluk vardır.

Çocukların televizyon önündeki durgunlukları, onu, yaratıcılık isteyen yeni öğretim yöntemleri ile çeliştirmektedir şeklinde (oldukça yanlış) bir eleştiri de getirilmiştir. Fakat buradaki kusurlar, araçla öğretmen arasında ortaklaşadır.

Öğretmenlerin yanlış kullanmaları

Her okul televizyonu yayını, önceden izlenmeye hazırlanmalı ve sonra izlenmelidir. Yayınlarla ilişkin ek belgeler, bu konuya iliş-

kin öğütme ve öneriler içermektedir. Fakat kaç öğretmen bu ön hazırlıkları yerine getirme zahmetine katlanmaktadır? çoğu kez yapılan; televizyon alıcısı açıktır, kimisi izler, kimisi başka bir alıştırmaya geçer. Araçların sınıfta nasıl kullanılacakları konusunda öğretmenleri yeterli kılmak için; daha çok ve ayrıntılı bilgi önceden verilirse, yalnız tembel öğretmenlere özgü bu sakınca kalmayacaktır.

Televizyonun araçlar arasındaki yalnızlığı

Televizyonun niteliklerinden birisi, kendi başına çoklu iletişim aracı (multi-media) oluşudur. Başka deyişle televizyon, daha yapım aşamasında pek çok aracı kapsar, kullanır: Fotoğraflar, filmler, grafikler, ses ve önceden kaydedilmiş müzikler vb. Doğası gereği televizyon, değişik araçların birleşmesinden oluşmuş bir araçtır.

Onun bu niteliği; çok yanlış olarak televizyonun pek kısa bir zamanda öteki tüm araçların yerini alacağını düşünen kimi okul televizyonu yapımcılarını şımartan, hatta küstahlaştıran nedenlerden sadece birisidir.

Neyseki, moda olan deyimiyse televizyon; küçük iletişim araçları (small media) ya da hafif iletişim araçları (light media) nın tersine, büyük iletişim araçları (large media) veya ağır iletişim araçları (heavy media) gurubuna girer. Televizyon bir ağır endüstri ürünüdür ve bu ürünün tüketicisi okullardır; buna karşın kolayda iletişim araçları (tool media) okul içi yapılarda kullanılır. (x)

O nedenle televizyon, kendi görkemli yalnızlığından kurtarılarak, araçlar arasındaki gerçek öncü yerine oturtulmalıdır. Böylece çok daha önemli ve daha bütünlük olacaktır. Çünkü, özde bir

Çevirenin notu :

(*) Küçük iletişim aracı (tool media), hafif iletişim araçları (light media): Bu deyimlerle, yapım ve kullanımı kolay olan kara tahta, diya, fotoğraf gibi araçlar kastedilmektedir.

Büyük iletişim araçları (large media), ağır iletişim araçları (heavy media): Hazırlanışı, dağıtımı ve kullanımı karmaşık işlemleri gerektiren televizyon, radyo ve film gibi araçların oluşturduğu gurup.

Kolayda iletişim araçları (tool media): Öğretme ve öğrenme amacıyla hem öğretmen, hemde öğrenci tarafından kullanılabilen ses bandı, fotoğraf makinesi, tv programlarını kaydedebilen aygıtlar vb.

ağır iletişim aracı (heavy medium) olmasına karşın; yayınların kaydedilmesi yoluyla bir hafif iletişim aracı (light medium) ve görüntü kayıt bandı yardımıyla kolayda iletişim aracı (tool medium) olabilir. Yapımcı ve yönetmenler, bunun, okul televizyonunun büyümesinin ve sürekliliğinin bir bedeli olduğunu kavramalıdır.

Tamamlayıcı belgelerin yetersizliği

Uzaktan denetimli çağcıl ğretim düzenleri, televizyonun ancak tek ve temel parçasını oluşturduğu kabul edilen çoklu iletişim araçları birimlerinin güzel örnekleridir. Bir programın yayınından önce ilgililere ulaştırılan basılı (klavuzlar, kitaplar, broşürler vb.) ve gr-işit (fotoğraflar, saydam resimler, ses kasetleri vb.) belgeleri programla birlikte kullanılır.

Kimi okul televizyon örgütleri, bu türde ve çok iyi bir destekleme sistemine sahiptirler. Öte yandan bazı ülkelerde, tek araçtan söz etmek olasıdır; yayınlar hemen hemen destekleyici gereçlerden (lojistikten) yoksun yapılırki bu çok ciddi bir sakıncadır. Bu tamamlayıcı belgelerin olmayışı nedeni eğer parasal ise; yayın sayısını azaltarak bu tür belgeleri desteklemek yeğlenmelidir. Bunun yapılması televizyonun kullanımında etkinlik için gereklidir.

Yansıma eksikliği

Okul televizyonu örgütleri; kayıtlar, delikli kartlar, kamuoyu yoklamaları, sormalı görüşmeler (mülakat) ya da öğretmenlerle yapılan çalışma toplantılarından yararlanmak gibi değişik yansıma (feed-back) düzenleri kurmuşlardır. Tüm bu sistemler yetersiz kalmakta; iletişim yine de büyük ölçüde tek yln ve vericiden alıcıya doğru olmaktadır.

Dahası, söz konusu yansıma düzenleri nisbeten başarılı olsa bile, etki ile tepki arasında geçen zaman ve dolayısıyla ürünlerin iyileştirilmesi zaman almaktadır. Yayınlanmakta olan bir dizi genellikle değiştirilmez ve gelen tepkilere göre yapılacak iyileştirmeler, ancak programın ikinci kez yayınlanması durumunda ya da yeni bir yapıma gidildiğinde dikkate alınır.

Gerçekte bu sınırlılık, en ciddi olanlardan birisidir. Tüm ağcıl eğitimde olduğu gibi; nerede bir «monolog» ortaya çıksa, orada

bir «diyalog» olacaktır. Bu nedenle yapımçı ve yayıncılar, hizmet götürülen kesime daha çok yakınlaştırılmalıdır. Bütün bir ülke çapında yayın yapan okul televizyonu sistemlerinin, en azından söz konusu düzenlerden beklenen kimi hizmetlerin belkide zamanı geçmiştir.

Yararlı ve etkili bir televizyona giden yolda pek çok engeller vardır. Bu nedenle biz de, kimilerinin yaptığı gibi karamsar bir tutum takınarak, okul televizyonunun çağı geçmiştir diyebilir miyiz? Bu, başlıca iki nedenden ötürü büyük bir yanlışlık olur:

Birincisi, anılan engellerin pek çoğunun üstesinden gelinebilir. Kuşkusuz bu üstesinden gelme, tüm sorunlar için sözkonusu değildir. Yapımçı ve yayıncılar, önemsizce anılan güçlükleri görmezlikten gelemezler. Onlar, yayıncıların yapımlarını ve bu yapımların yayını bu engellere göre düzenlemek zorundadırlar.

İkinci neden, okul televizyonu uzun süre, bir bakıma iki kutup arasında sıkışıp; eğitim yetkeleriyle işbirliği yapma veya ayrı kalma; geleneksel eğitim sistemlerinin hemen hemen yerine geçecek tam bir öğretim sistemi olma veya söz konusu geleneksel öğretim sistemine ek ya da onun sadece yalın resimli gösterimi niteliğini taşıma arasında bocalayıp durmaktadır.

Artık televizyonun kendine özgü doğası üzerinde yeniden düşünmenin zamanı gelmiştir. Televizyon öğretim alanında, bir çeşit «her işin hizmetçisi» olma savından vazgeçtiğinde; eğitime başka hiçbir aracın yapamayacağı kendine özgü, eşi bulunmaz ve yeri doldurulamaz yardımlar yapacak, daha çok katkılarda bulunabilecek güçtedir. Televizyon, canlı ve önceden kaydedilmiş programları ile resim kayıt araçlarının ağır ve hafif türlerinin gücünü birleştirebileceği için bunları yapmak çok kolay olacaktır.

Ancak ondan sonra televizyon, gittikçe daha bir gerekli olacak ve sorun yarattığı düşünülen belli durumlar ortadan kalkacak, giderek bu engeller televizyon için gerçek birer üstünlük olacaktır.

FİLM VE TELEVİZYON (UZGÖRÜM) YOLUYLA BİLGİ VE EĞİTİM

Dietrich BERWANGER

Çeviren :
Ass. Esra HEPER

Ne film, ne de televizyon (uzgörüm) dünya çapındaki yaygınlık ve ekonomik büyüklüğünü, halka bilgi ve eğitim sağlama yeteneğine borçlu değildir. Doğdular ve büyüdüler, çünkü herhangi bir başka ortamdan daha çok ve daha ucuz eğlence sunabilme olanakları vardı. Film ve televizyondan (uzgörümünden) bilgi ve eğitim aracı olarak sözeden -burada olduğu gibi- herhangi biri bunu unutursa halkı kazanmadan yitirecektir. Halkın, bilgi ve eğitim sağlayan önemli izlencelerin, önemsiz bir ışık gösterisi kadar teknik yönden kusursuz ve biçim olarak çekici olmasını isteme hakkı vardır. Eğer halk sıkılıp, televizyonlarının (uzgörümünün) düğmesini kapatırsa, bu halkın değil, film ve televizyon (uzgörüm) yapımcılarının hatasıdır.

1. BİÇİMSEL OLMAYAN EĞİTİM

«Biçimsel olmayan eğitim», içerik ve sunuş açısından, halk için yalnızca genel bir bilgi vermekten ötededir, ancak okul ve üni-

(*) Mass Media Manual, Low-cost Film and TV Production in Developing Countries, Information and Education Through Film and Television, 1976, s.54-62.

versite düzenlerinin özgül (karakteristik) kalıplarına (pattern) uygun biçimde örgütlenmemiştir. Yetişkinlerin eğitimindeki birçok izlenim bu sınıfa girer. Kural olarak «biçimsel eğitim» öğrenim sonucunda çoğunlukça tanınan bir belge kazanma olasılığı verirken, bu koşul «biçimsel olmayan eğitim» de yoktur.

«Biçimsel olmayan eğitim»ün önemli bir ölçütü -buradan da anlaşılacağı gibi- genel bir bilgi aracısı olarak hizmetten çok, uygulanması için kesin yönlere sağlanmasını zorunlu kılması ve öğrencilerin davranışlarında uygulamalı değişiklikler amaçlanmasıdır. Çocuk bakımı, sağlıklı beslenme, bedensel sağlık bilgisi kursları ile yeni yöntemlerle tarımsal üretim, sendika örgütlenmesi ve yakın çevrenin öz yardım (self-help) tasarımları (projeleri) kurslarında bu böyledir.

Bu eğitimin «biçimsel olmaması» izleyici açısından çok az da olsa bir örgütlenme olmadan gerçekleşmesi anlamına gelmez. Televizyon (uzgörüm) alıcısının önünde yalnız oturan bir izleyicinin, eğer izlenim (program) öncesinde veya sonradan başka biriyle izlenim (program) içeriğiyle ilgili konuşma olanağı yoksa; onun vereceklerinden yararlanma açısından olumsuz bir durumdadır.

«Biçimsel olmayan eğitim» programlarını başkalarının yararına geliştirmenin önemi, çok sayıda uzmanın bu konuya geniş kuramsal ilgi göstermenin önemi, çok sayıda uzmanın bu konuya geniş kuramsal ilgi göstermelerini sağlamıştır. 1967 - «Yetişkinlerin Eğitimi ve Okuma-Yazma için Haberleşme Araçları Uzmanları UNESCO Toplantısında» özet olarak şöyle denmiştir:

«Yetişkin öğreniminin (education) kitle iletişim araçlarıyla öncelikle araçlara doğru yönlendirme; yöresel alıcı noktasında çalışan tamamlayıcı örgüt altyapısının varlığında ancak tümüyle etkili olabilmektedir.» Toplantı, uygun yararlanmanın şu kanallar yoluyla basitleştirilmesi gerektiğine önem vermiştir:

- a) haberleşme ortamının uygulanması için öncelikle gerekli olan alıcıların, göstericilerin (projeksiyon araçlarının) ve diğer araçların sağlanması;
- b) bu araçların sürekli bakımının güvence altına alınması;
- c) izlencelerin kişiler ve kümelerce bulunup, alınmasını sağlayacak ortamın hazırlanması (ör: Çevre eğitim merkezleri, görüşit kaynakları olan kulüpler, vb...);

- d) yararlandırabilme sorumluluğunu alabilecek yeterli büyüklükte bir 'uyarıcılar' -öğretmenler, uzmanlar ve grup önderleri- gücünün sağlanması.».

Radyo izlenceleri (programları) için uzun süredir başarıyla çalışan büyük izleyici gruplarının örnekleri vardır - ör: Hindistan ve Togo- TV izlenceleri konusunda raporların belirttiği benzer başarılar halen azınlıktadır. Fakat Hindistan'daki S.I.T.E. ve Sudan'daki Taşra Televizyon Tasarımlarının çok yakında daha başarılı sonuçlar sağlaması olasıdır.

2. EĞİTİM TELEVİZYONU VE BİÇİMSEL ÖĞRENİM

Uzgörüm (TV) izlenceleri, resmi okul eğitimi çerçevesi içinde görev yaptıkları zaman buna eğitim televizyonu denir. Öte yandan «eğitim televizyonu» her tür eğitimle ilgilenen TV izlencelerine verilen genel addır. Eğitim televizyonu derslikteki öğretimi ya destekler ya da büyük çapta onun yerini alır. Geleneksel biçimsel okul öğreniminin sonuçlarına bağlı bir sınavı her zaman verir. (Bu konudaki terminolojide kesin birlik yoktur)

Şu anda öğretsel televizyonu görevlendirmenin başlıca üç yolu vardır ve bunlar bugüne değin ortaokullarda ve yetişkin eğitiminde büyük ölçüde denenmiştir.

1. Eğitim televizyonu alışılmış öğretim biçimleri için destek sağlar ve onları tamamlar.

Bunda, öğretmen tüm olarak öğretim için sorumluluk taşımaya devam eder. Çalışmasına TV izlencelerini katıp katmaması, katarsa bunun ne dereceye değin olacağı ona bırakılmıştır. Öğretimi desteklemenin bu biçimi, öğrenciler arasında, öğrenmeyi arttırma ve öğretmenlerin eksikliklerini giderme umuduyla sık sık yeğ tutulur.

Öğretmenler, Uzgörüm (TV) izlencelerinin doğru kullanımı konusunda genellikle eğitilmemişlerdir ve sık sık bunları ders arasında -öğrencilerde de olduğu gibi- hoşnut edici bir ara olarak düşünürler. Bu izlencelerden yararlanma oranı düşüktür. Öğretmen ve öğrenciler için fazladan gerginlik ve zorluklar oluştururlar; özellikle geleneksel sistemdeki ders programları, ders kitapları vb. televizyonla (uzgörümle) desteklenen eğitime uymaz.

Harcamalardan sağlanan artırımlar burada ortaya konmamıştır. Çünkü eğitim televizyonunun toplam harcamaları okul eğitiminin geri kalan toplam harcamasına ek olmaktadır.

2. Eğitim televizyonu sınıflardaki ders konusunun özüne inmenin aracılığını yapar.

Öğrencilerin genel gözetimi yanında, sınıf öğretmeninin işlevi çalışmaların hazırlanıp, izlenmesi ile sınırlı kalırken; TV öğretmeni bilgi aktarmada aracı olma sorumluluğunu taşımaktadır.

TV izlenceleri 45 ve 50 dakikalık derslerde genellikle 20 dakikayı geçmez.

Bu tür öğretime etkinlik kazandırmak için okul sistemi gelişmesinin ve genel değişime temelde yardımcı olacak, öğretmenler ve öğrenciler için yeni ders programları ve ders kitapları geliştirilmelidir.

Giderlerden sağlanan artırımlar (tasarruflar) özellikle sınıf öğretmenlerinin bu tür öğretim için daha kısa, ucuz çalışmaları ve daha az aylık almaları gerçeğinden ortaya çıkar.

Araştırmacıların ortak kanısı, bu yolla öğretimde, öğrenmedeki başarının geleneksel eğitim sistemindekinden daha az olmadığı giderek daha çok olduğu görüşünde birleşmektedir.

3. Eğitim televizyonu ana ders konusunun aracılığını okul ve derslikler dışında da yapar.

Bu biçim, çoğunlukla yeteri kadar okul veya öğretmen olmadığı ya da öğrencilerin olağan ders saatlerinde derslerde bulunmadıkları durumlarda ortaya çıkar. Öğretmen ve küme başkanlarının rolü burada da daha önce anlatıldığı gibidir. Ancak şimdi dersler okul yerine kullanılan (çalışma saatleri dışında vali'nin bürosu, yerel kooperatifin deposu veya öğretimde yer alan kişilerin özel odaları) başka elverişli odalarda yapılmaktadır.

Bu biçimdeki eğitim televizyonunda belirgin harcama düşmeleri elde edilir. Okul kurma ve yaşatma harcamalarından kaçınılır. Yerel okul yönetimi daha yalın ve ucuz olur.

Bir okulu çalıştırmanın doğal kesin düzeni -devamları denetleme, vb- etkinleştirmek bu biçimdeki öğretimde zordur. Bu yüz-

den öğrenciler öğrenmeye karşı özellikle güçlü bir biçimde güdülenmelidirler. Raporların ortak kanısı şudur ki; eğer bu güdüleme varsa **buradaki öğrenmenin etkisi alışlagelmiş okullarda üretilen ile eşdeğerdir**. Giderleri kısmının başka bir olasılığı da yüksek güdülemeli öğrencilerin yalnızca küme başkanlarına (öğretmenler yerine) gereksinme duymaları ki; bu kişiler bu göreve hazırlık için düşük harcamalı bir eğitimden sonra genel örgütlenmeyi düzenleyebilecektir.

Eğitim televizyonun (uzgörümün) ilk aşamasında harcamaların bir düşme göstereceği zaten henüz kesinliğe kavuşmamıştır. İkinci ve üçüncü aşamaların geleneksel okula göre sağladığı gider düşmeleri ise son yıllarda sık sık hesaplanabilmektedir.

Genel bir kanıyla denilebilir ki, eğitim televizyonu (uzgörümü) daha ucuzdur. Ancak bu sonuçlar, uluslararası karşılaştırmalar için ortak bir dayanak noktası olmaktan uzaktır.

Giderleri ve artırımları somut rakamlarla karşılaştırmak yerine, olağan ve **uzgörüm (TV) destekli öğretim sistemleri arasındaki «finansal başabaş noktası» üzerinde durmak istiyoruz.**

Başabaş noktası geleneksel öğretimde öğrenci başına düşen harcamanın televizyonlu (uzgörümlü) öğretimde yükselmesinden kaçınmak için gerekli öğrenci sayısını belirtmektedir. **Böyle bir başabaş noktası ortaya çıkmaktadır; çünkü bu iki sistemde öğrenci sayısı arttıkça maliyetlerde ayrımlar olmaktadır.**

Televizyonlu (uzgörümlü) öğretim sisteminde başlangıçtaki giderler -izlenince üretimi, stüdyo donatımı ve ders programlarının geliştirilmesi- yüksektir. Ancak öğrenci başına düşen dolaysız giderler azdır çünkü öğretmen yetiştirmede harcanan zaman azdır, öğretmen aylıkları düşüktür, derslik için gerekli şeyler azalmıştır, v.s.

Maliyet oluşumundaki bu ayrımların etkileri daha ayrıntılı bir biçimde, özellikle Meksika'daki «**Telesecundaria**»nın grafik örneğinde incelenebilir.

Söz konusu durum 1967'den bu yana, olağan ortaokullar (7-9 sınıflar) sistemine koşt (paralel) biçimde süre gelmiştir. Bu gibi okullarda aynı ders konularını kapsamakta ve öğrencileri aynı sınavlara hazırlamaktadır. Kurulmasının nedeni, o zamanlar, ilk-

okulu bitirenlerden en azından üçte birinin (özellikle taşrada), ortaokula devam etme olanaklarının bulunmamasıdır.

Genel örgütlenmesinde Telesecundaria, bu amaç için kurulan yöresel özyardım gruplarına dayanmaktadır. Ana görevleri öğretimin yapılabileceği yerleri sağlamaktır. Derslik düzenleyicilerine -çoğunlukla sınırlı bir ek yetiştirme ile alınan ilkokul öğretmenleri- ortaokul öğretmenlerinin yerine görev verilir. Okul ve çalışma kitapları olağan kitap ticareti yoluyla sağlanır.

Meksiko kentinde öğretim programları dört stüdyoda oluşturulur ve eldeki yayım araçlarıyla geniş bir alana yayılır. Haftada ortalama 33 uzgörümler (TV) dersi (herbiri 20 dakika) yayımlanır ve geri kalan öğretim zamanı derslik eşgüdümçüleri önderliğinde programları tamamlayıcı ve hazırlık çalışmaları biçiminde kullanılır.

Başarıyı ölçmek için yapılan geniş denetleme ve standartlaştırılmış test uygulamaları göstermiştir ki, uzgörümler (TV) destekli öğretim, olağan ortaokullardaki öğretim kadar başarılıdır. Telesecundaria öğrencisi ise bu işe oldukça iyi donanmış bir biçimde başladıkları için öğrenimde daha da büyük bir gelişme göstermişlerdir.

Telesecundaria harcamalarında yapılan 1973 tarihli bir incelemenin belirttiğine göre:

«Telesecundaria olağan ortaokul sisteminden çok daha az harcamalı bir öğretim sistemidir. Yerel topluluklarca üstlenilen finansal ve yönetsel sorumluluklar yanında ilkokul öğretmenlerinin ortaokul öğretmenlerinin yerine kullanılması nedeniyle; Telesecundaria gerçekte ana maliyet öğeleri olan -yönetim, yardımcı hizmetler, öğretmenler ve öğrenci giderlerinde daha düşük düzeyde kalmaktadır.

İki sistemde de geçerli maliyet öğelerine göre, bir yıl için, bir öğrencinin ortalama maliyeti Telesecundaria'da hemen hemen 125 Amerikan Doları iken, bu olağan ortaokulda 200 Amerikan Dolarıdır. Burada Telesecundaria için %40 artırım (tasarruf) söz konusudur. Telesecundaria televizyon nedeniyle öğrenci başına yılda aşağı yukarı 26 Dolar ek gidere katlanmaktadır. Bu fazlalık, Telesecundaria'nın toplam harcamasını (öğrenci başına) 151 Dolara yükseltmektedir ki bu rakam olağan ortaokulunkinin %25 altındadır.

Eğer bildiğimiz ortaokullar Telesecundaria'nın sürekli hizmet sunduğu çevreye uygun biçimde genişletilselerdi harcamalar en az Telesecundaria'nın giderlerinden yüzde 50 fazla olurdu. Ayrıca, **10.000 öğrencinin kayıtlı olduğu sistemiyle Telesecundaria bildiğimiz ortaokullarda öğrenci - başına maliyet açısından başabaş noktasındadır.** Kayıtların çoğalması durumunda maliyet farkı Telesecundaria yararına artacaktır.»

El Salvador'daki TV-destekli öğretimin maliyeti ve başarıları konusunda yapılan bir incelemede benzer sonuçlara varılmıştır. 1968 ve 1973 yılları arasında El Salvador'daki dokuz sınıflık okul sistemiyle eksiksiz bir reform yürütülmüş ve burada üçüncü dönem öğretim için televizyon (uzgörüm) ana sorumluluğu yüklenmiştir. (7-9 sınıflar)

Beş yıl içinde üçüncü dönem öğrencilerin sayısı 19104 den 65390'a yükselmiştir.

«60.000 öğrencinin eğitim televizyonundan yararlandığı bir yıl içinde öğrenci başına (derslik öğretmeni ve televizyon ile birlikte) maliyet (47 Dolar); eğitim televizyonu olmaksızın çıkacak maliyetten (52 Dolar) daha düşük düzeyde kalmıştır...

Öğrenci yazımı 60.000'i geçtiğinde, eğitim televizyonunda öğrenci başına düşen maliyet azalmaya devam ederken; eğitim televizyonunun bulunmadığı sistemde, öğrenci başına düşen maliyet değişmemektedir.»

Eğitim televizyonu izlenceleri yoluyla daha yüksek düzeydeki teknik okullara denk konu ve nitelikte eğitim sağlayan okul dışı kursları tamamlamak veya onların yerine geçmek üzere girilen ilk deneyler, 1966 da **Polonya**'da başlamıştır. 1973 tarihli bir ara raporun, **Politeknik Televizyon** (Television Polytechnic) konusunda değerlendirmesi şöyledir:

«Hesaplar ve kestirimler (tahminler) Politeknik Televizyon'da verilen derslerin, hemen hemen 347 öğrenciye düzenlenen okul dışı kursların yerini alabilecek düzeyde olduğunu belirtmektedir...

İzleyici sayısı aslında biraz daha fazla, örneğin 400-500 arası olmalı ki; danışma merkezleri ve araştırmalara giden ek harcamaların yüksekliği maliyeti karşılayabilin...

Yine de belirtmek gerekir ki; 1969 yılında yüksek teknik okul-okullarda bir yıllık okul dışı kurs öğrenci sayısının 5000 dolayla-

rında olduğu Polonya koşullarına göre; televizyon izleyicisi öğrenci sayısı için en az olması düşünölen 500 sayısı; bu rakamın yüzde 10'u kadardır».

Meksika, El Salvador ve Polonya'dan verilen bu üç örnek; eğitim televizyonundan yararlanılarak en azından orta öğretim düzeyinde; başarılı bir öğrenimden ödün vermeden hatırı sayılır maliyet düşüşleri sağlanabileceğini göstermektedir. Belli tutarlarda başlangıç yatırımını gerektirmesine karşın, finansal başabaş noktası yine de düşük kalmaktadır.

Şu ana değin bununla kıyaslanabilecek maliyet yararlarının ilkokullarda olası bulunmadığını belirtir, kesin bir kanıt yoktur. Brezilya, Hindistan, Fildişi Sahili ve diğer ölkelerde geliştirilen yeni tasarımlar (projeler) yakın gelecekte buralarda da karşılaştırmalı rakamlar elde edilebileceği konusunda umutlu dayanak noktaları sağlamaktadır.

3. İLETİŞİM ARAÇLARININ BİLEŞİMİ

Çağdaş iletişim araçlarının en etkili kullanımı konusunda birkaç yıldır yapılan çalışmalar «çoklu gör-işit araçları tasarımı» kavramını ortaya çıkarmıştır.

Terim yeni olabilir ancak konu yeni değildir. Tecimsel (reklâm) eylemleri -ki bunlarda TV, radyo reklâmları, sinema reklâm filmleri, gazete reklâmları, duvar asıları (posterler) ve benzerlerinden yararlanır- Geleneksel okul öğretiminde veya politikadaki seçim eylemleri kadar «çoklu gör-işit araçları tasarımlarına» dayanmaktadır.

Çeşitli araçlardan birlikte yararlanma bir çok durumda bir ortamın bağlaşık gücünü desteklemenin anlamlı ve çok yararlı bir yoldur. Eğitim ve bilgi iletiminde film ve televizyonun temel görevi yüklendiği bileştirilmiş görev durumunda, yardımcı araç harcamalarının zorunlu harcamalara eklenmesi gerekir.

Aşağıda film ve televizyon (uzgörüm) izlencelerini diğer araçlarla desteklemenin uygulanabilir olasılıkları verilmektedir.

Öncelikle, değeri TV istasyonlarındaki kişilerce önemsenmeyen radyodan başlamak yerinde olacaktır.

Avrupa istasyonlarında uzun zamandır denenen televizyon ve radyoyu bileştirmenin bir olasılığı kısa reklâm yayınlarında radyonun televizyondaki önemli izlencelere dikkati çekmesi ve izlence bittikten sonra (ertesi gün olabilir) ileri sürülen düşünce ve konuları yine gözden geçirmesidir. Eğer ulusal sınırlar içinde birkaç dil konuşuluyorsa ve halkın bir bölümü uzgörüm (TV) izlencesini bütünüyle izleyemiyorsa, bu yöntem çok yararlı olur. Olağan durumlarda televizyondan daha uzun zaman yayın yapabilen radyo, izleyicilerin belli TV izlenceleriyle ilgili mektupları yanıtlama görevini üstlenebilir. Dil azınlıkları için televizyonda yayınlanan bir izlencenin çevirisini aynı anda radyo da verebilir, böylece görüntüyü televizyondan izleyen bu izleyiciler, sesi kapatıp konuşmaları radyodan dinleyebilirler.

Hemen bütün ülkelerde bir örgütün parçası olan, çoğu kez aynı çatı altında çalışan ancak yine de birbirini az tanıyan radyo ve televizyon görevlilerinin ortak çalışma uyumsuzluğu en büyük sorundur. Bu zorluk aşıldığı zaman radyo ve televizyondan ortak yararlanmayı düşünmenin sınırı yoktur.

Araçların basitleştirilmesinde televizyon izlencelerine destek olan radyodan başka yerel basın da büyük olanak sağlar. Bunda da ortak çalışma-televizyonun daha büyük bir ortak güç, gazetesinin de düzenli okuyucu artışı elde ederek iki tarafında bundan kazançlı çıkacağı durumlarda- şu ana değin oldukça kötüdür. Bu tür bir ortak çalışma çeşitli biçimler alabilir fakat burada ancak birkaç örnek verilebilir: gelecek izlencelerle ilgili her zamanki gibi yalnızca içerik ve amaçlarından çok ayrıntılı ve geniş kapsamlı bilgi sağlamak; öğretim programlarını izleyiciler için basitleştirmek amacıyla onların yeni sözcük ve kavramları daha kolay anlamlarını sağlayacak içerikle ilgili kısa özetlerin yayımını geliştirmek; yine anlamayı kolaylaştırmak için azınlık dillerinde kısa izlence özetleri ile, izleyicinin yararlanabileceği izlenceyle ilgili çalışma gereçlerini (materyelini) yayımlamak; izlence sırasında gösterilen ancak basılmadığı halde izleyici tarafından kolayca unutulacak olan grafik, istatistik, harita ve benzerlerinin basımı-

TV izlencelerinden, yayım sonrasında da yararlanılması için araçların birleştirilmesinden söz edilebilir. Bu, büyük harcamalarla eğitim ve bilgi verme amaçlarıyla hazırlanan TV izlencelerinin bir, hatta daha çok kez yayımlanmasından sonra bile, yine işe ya-

ramalarını sağlar. Canlı olarak yayımlanan TV izlenceleri stüdyoda doğrudan kayda alınabilir, ya da okul ve üniversitelerdeki televizyon (uzgörüm) alıcılarından görüntü kayıt takaçlarına (video kasetlerine) alınabilir. Görüntü kayıtlarını yeniden gösterecek aygıt elde yoksa, (telekayıt veya kinescope diye bilinen) filmler, kayda alınmış TV izlencelerinden, göstericilerde oynatılabilecek biçimde sağlanabilir. Tüm özgün filmlerden, dağıtılmak üzere görüntü kayıtları veya başka kopyalar elde edilebilir.

Asıl görsel önemin saydam resim, grafik, şekil, vb. üzerinde toplandığı eğitim programlarından **saydam resim gösterimleri** düzenlenebilir. Bunlar okullarda ve ilgili kurumlarda, özgün ses kayıtları ya da takaç (kaset), band biçimindeki kopyaları ile birlikte izlenebilir.

Son olarak söylemek gerekirse; birçok durumlarda, özellikle öğretmen, küme önderi, yetişkin eğitimler gibi ilgili izleyiciler, kağıdının ederinden (fiyatından) biraz fazlasına malolacak bir **senaryo** kopyasıyla yetiştirilebilir.

Bir ülkenin çıkarları düşünülürse bir veya iki kez yayımlanacak birtak uzgörüm (TV) izlencesi için harcanan çaba ve paradan yararlanmak küçük bir TV istasyonunun kaldıramayacağı bir lüktür.

JAPONYA RADYO TELEVİZYON KURUMUNUN EĞİTİM YAYINLARI VE YAYGIN ÖĞRETİME KATKILARI*

Derleyen ve çeviren:
İng. Ok. Ersan SÖZER

Kısa adı NHK olan Japonya Ulusal Radyo Televizyon Kurumu, anaokullarından yükseköğretim kurumlarına değin her düzeydeki öğrencilere çeşitli dallarda değişik öğretim izlenceleri sunmaktadır. Okullarda öğrenim gören öğrenciler için hazırlanan izlencelerin dışında, ortaöğretim ve yükseköğretim düzeylerinde NHK nin resmi eğitim kurumlarıyla işbirliği yaparak gerçekleştirdiği, meslekli kişiler için düzenlenmiş öğretim izlenceleri de bulunmaktadır.

Bu izlencelerle, çeşitli okullarda öğrenim gören öğrencilere sorumlu oldukları konularda yardımcı olacak pekiştirici bilgileri vermek ve daha önceleri orta ya da yükseköğrenim yapma olanağı bulamamış yetişkinlere bu olanağı sağlamak amacı güdülmektedir.

OKULLAR İÇİN HAZIRLANAN İZLENCELER

NHK nin radyo ve televizyon okul yayınları, anaokulu, ilkököl, ortaokul ve lise öğrencileri içindir. Bu izlencelerde Japonca,

(*) Çevirenin notu: Bu çeviri, NHK' nin eğitim izlencelerine ilişkin İngilizce olarak yayımlanan 1974 yılı bülteninden bir derlemedir.

fen ve sosyal bilimler, İngilizce, müzik, ev ekonomisi ve ahlak derslerinin öğretimine yer verilir. Radyo okul yayınlarının 1935 yılında başlamasından bu yana izlenceler her yıl giderek geliştirilmektedir. 1952 de okullar için ikinci bir yayın ağıının göreve başlamasıyla radyoda haftalık eğitim yayını 28 saate çıkarılmıştır. NHK, okul televizyon yayınlarına da 1953 de başlamıştır. 1959 yılında ise NHK TV Eğitim Bölümü kurulmuş ve televizyonla eğitim izlenceleri günden güne geliştirilerek 1973 eylülünden bu yana okullar için yapılan eğitim yayınları bugün haftada toplam 34 saate çıkarılmıştır.

Okullar için yapılan radyo ve televizyon yayınları yüzdesi dizgeli (sistemli) okul izlenceleri olarak aşağıdaki çizelgede görülebilir:

NHK Radyo ve TV Kültür Araştırma Enstitüsünce hazırlanmıştır.	TV		Radyo	
	Yararlanma yüzdesi	Yararlanan okul sayısı	Yararlanma yüzdesi	Yararlanan okul sayısı
Anaokulları	% 83.9	9.500	% 27.4	3.100
İlkokullar	% 93.3	22.800	% 46.6	11.600
Ortaokullar	% 40.0	4.390	% 36.2	3.980
Liseler	% 42.2	1.810	% 46.7	2.000

İzlencelerin tasarımı

Okul izlencelerini tasarımılamada ülkenin çeşitli bölgelerindeki NHK ye bağlı «Yerel Okul Yayını Danışma Kurulları» görev yapmaktadır. İnceleme ve tasarımılama sonuçları Tokyo'daki «Merkez Danışma Kurulu»nda tartışılır ve izlencelerin ana çizgileri için kesin karar burada verilir. Merkez Danışma Kurulu, Eğitim Bakanlığı yetkilileri, NHK Eğitim Yayınları Araştırma Kurulu temsilcileri ve sınıf öğretmenlerinden oluşur. Ayrıca her yıl, seçilmiş

olan 400 okulun kendi izlenceleri üzerine hazırladıkları yazanak (rapor) lardan da büyük ölçüde yararlanılmaktadır.

Okullar için hazırlanan eğitim izlencelerinin yıllık yayın sayısı aşağıda gösterilmiştir:

Okullar		Yıllık yayın sayısı
Anaokulları için (Radyo ve TV)		90.000
İlkokullar için (Radyo ve TV)	1. Basamak	210.000
	2. »	210.000
	3. »	210.000
	4. »	210.000
	5. »	210.000
	6. »	210.000
Ortaokullar için (Radyo ve TV)		150.000
Liseler için	(Radyo)	150.000
	(TV)	75.000

Araştırma yöntemi

Bağımsız bir kuruluş olan «Ulusal Radyo ve TV Eğitim Kurumu» okul yayınları ve çalışmalarına ilişkin önemli bir görev yapmaktadır. Kurum, okul düzeylerine uygun olarak ayrı ayrı çalışan beş ulusal kuruluştan oluşur. Ayrıca her ulusal kuruluşun da bölümleri vardır. Bu araştırma kuruluşları ve NHK bir işbirliği içinde zaman zaman araştırma toplantıları düzenler ve okul izlencelerini geliştirmek için yeni görüşler ortaya koyarak sonuçlara varırlar. Örneğin 1972 yılından bu yana ülke çapında üç yüz bin öğretme-

nin görev aldığı toplam bin yedi yüzden çok araştırma toplantısı yapılmıştır.

Okul izlenceleri yapımı - Durum ve sonuçlar

Okullar, öğretim yılı başlamadan önce çalışmalara girişerek yıllık izlencelerini ve bu izlencelere uygun olarak da okul yayını olmak üzere basılacak elkitaplarını hazırladılar. Bu başvuru gereçlerini kullanarak eğitsel tasarımlarını gerçekleştirme yoluna giderler. Okul izlenceleri öğretmene yardımcı olmayı amaçlar. Önemli olan, sınıftaki öğrenme etkinliklerini varsıllaştırmak (zenginleştirmek), öğrencinin çalışma ve öğrenme isteğini körüklemektir.

Öğrenciler, görerek-yaşayarak öğrenimin çok yararlı ve kalıcı olması nedeniyle kimi bilimsel çalışmaları ve toplumsal etkinlikleri yerinde görmek ve incelemek amacıyla zaman zaman kısa süreler için de olsa, okullarından ayrılmak ve büyük kentlere gitmek durumundadır. Oysa çok sayıda öğrenciyi uzak bölgelere götürerek oralarda inceleme yapmalarını sağlamak her zaman olanaklı değildir. Bu durumda, hazırlanan televizyon izlenceleriyle sınıf içindeki öğrenme etkinlikleri filmler yoluyla istenilen koşullarda öğrencilere sunulur ve böylece öğrenme olanakları varsıllaştırılır. Bu yöntemle, gerekli araç-gereç kendiliğinden öğretmenin eline verilmiş olmakta, bilgi kaynakları genişletilmekte ve eğitim-öğretim ilgi çekici bir duruma getirilmektedir.

MEKTUPLA VE RADYO-TELEVİZYONLA ÖĞRETİM

Ulusal eğitim siyasası içinde, devlet yönetimi düzgülü (normal) okul eğitimine ek olarak özellikle orta ve yükseköğretim basamaklarında mektupla ve çeşitli iletişim araçlarıyla yapılan öğretime büyük önem vermektedir. Bu tür öğretim, daha önceleri orta ve yüksek düzeyde öğrenim görme olanağı bulamamış ve gündüzleri yaşamını kazanmak için çalışmak zorunda olan yetişkinler içindir. Bu izlenceler her düzeyde dörder yıl sürelidir. Yalnız yükseköğrenim izlencelerini izleyenler ayrıca bir yıl süreyle okullarda ya da deneylik (laboratuvar) lerde uygulama çalışmalarına katılmak zorundadırlar. Bunun nedeni ortaöğretim, ilke olarak öğretmeyi amaçlar. Oysa yükseköğretim özellikle fen ve sanat dallarında araştırma ve incelemeyi gerektirir.

Mektupla ve radyo-televizyonla yapılan öğretim daha çok kendi kendine çalışma ve öğrenmeyi gerektirdiği için üst sınıflara geçiş, düzgülü okul öğrencilerine göre daha düşük bir oran göstermektedir. Bu tür öğretimde kullanılan yöntemler giderek geliştirilmekte ve sorunlarla karşılaşıldığında çok daha başarılı yöntemler bulunup uygulanmaktadır.

Japonya'da zorunlu öğretimi tamamlayanların %85 i ortaokullara gitmekte ve bu oran her yıl artmaktadır. Ortaöğretimini sürdüremeyen ve yaşamını sağlamak için çalışmak zorunda olan gençler yarı zamanlı (part time) öğretimi ya da mektupla öğretimi yeğlemek durumundadır. Düzgülü öğretim yapan okullarda haftada altı gün; yarı zamanlı okullarda haftada altı akşam ya da haftada üç-dört gün ders yapılmaktadır. Mektupla öğretim izlencelerinde ise, ayda bir ya da iki kez okul içi çalışmalara katılmak ve özel olarak hazırlanmış ders kitaplarından yararlanarak kendi kendine çalışmak zorunluğu vardır.

Değişik yıllarda mektupla öğretim izlenceleri hazırlayan okulların ve bu izlencelere katılan öğrencilerin sayısı şu çizelgede görülebilir:

Yıl	Okul sayısı	Öğrenci sayısı
1967	73	136.299
1968	73	143.638
1969	73	149.101
1970	74	152.330
1971	76	159.653
1972	78	161.038
1973	80	164.818

Mektupla öğretimde önemli sorun, daha önce de belirtildiği gibi, kendi kendine çalışma ve öğrenmedir. Yılda yirmi gün dolayında okul içi çalışmalara katılma gerekliliği de bulunduğundan çok sayıda öğrenci sonradan bu izlencelerden ayrılmak durumunda kalmaktadırlar.

NHK, mektupla öğretim için izlençe yayınlamada kimi sorunlarla karşılaşmaktadır: Radyo ya da televizyondan öğrenim görenlerin önemli bir bölümü, izlencelerin kendi iş saatlerine rastlaması nedeniyle düzenli olarak dersleri izleyememektedirler. Öğrencilerin boş zamanlarında, seçtikleri dallarda yapılan yayınları izleyebilmeleri için kısa ve sınırlı izlenceler hazırlama zorunluğu ortaya çıkmaktadır. İzlenceler ancak sabah saat 8:00 sıralarında yayınlanabilirse, öğrencilerin % 70 i dersleri izleyebilmektedir. Yalnızca bu saatlerde yapılan yayınlar ise tasarımılanan izlencelerin tümünü vermek için yeterli olamamaktadır.

NHK GAKUEN YAYGIN ÖĞRETİM OKULU

Özü: NHK nin okul yayınları yaklaşık 40 yıldır sürmektedir. Ama mektupla ve radyo-televizyonla yapılan geniş tasarımı ve düzenli yaygın öğretim izlencelerinin geçmişi bu denli eski değildir. NHK yapımcıları ve NHK GAKUEN öğretim çalışanları (elemanları) gün geçtikçe izlencelerini daha da geliştirmeye ve öğrencilerine daha çok yararlı ve etkili olmaya çaba gösteriyorlar. Bu çaba iki ana noktada ağırlık kazanıyor.

a- Kullanılan yayınlar konusunda NHK GAKUEN Yaygın Öğretim Okulundaki öğretim yöntemlerinin geliştirilmesi,

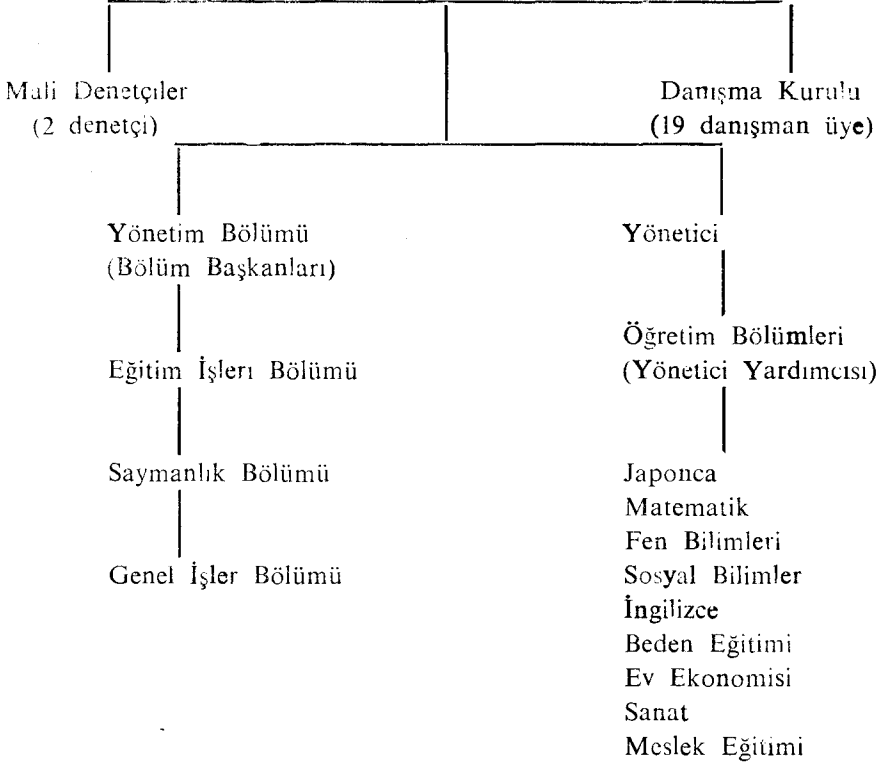
b- Geliştirilmiş öğretim yöntemlerinin ışığında, uygulanan izlencelerin geliştirilmesi.

Kuruluş: NHK GAKUEN Yaygın Öğretim Okulu, ortaokul ve lise düzeyinde öğretim sunmak amacıyla kurulmuş, NHK ye bağlı, ama bağımsız çalışan bir kurumdur. Gelir kaynaklarını öğrencilerin ödedikleri ücretler ve NHK nin ödeneği oluşturmaktadır. Okul ile NHK arasındaki ilişkiler şöyledir:

- a- Okul, kendi yöneticilerince bağımsız olarak yönetilir. NHK, okul yönetimi ve eğitimiyle doğrudan doğruya ilgilenmez.
- b- NHK yaygın öğretim derslerine ilişkin izlenceler hem NHK Yaygın Öğretim Okulu öğrencileri için, hem de radyo ve televizyonla eğitimden yararlanan tüm Japon ortaöğretim okullarındaki öğrenciler içindir.

NHK GAKUEN Yaygın Öğretim Okulunun kuruluş ve işleyiş biçimi şu çizimde (şemada) görülebilir:

Yönetim Kurulu
(Genel Başkan ve yedi yönetici)



YÜKSEKÖĞRETİM İÇİN İZLENCELER

Kolej eğitimi

Japonya'daki kolejler, lise ve dengi okulları bitirenlere iki ya da dört yıl süreyle meslek eğitimi veren yükseköğrenim kuruluşlarıdır. Japon halkı güçlü bir kolej eğitimine büyük bir gereksinim duymaktadır. Uygulayimbilimsel (teknolojik) ilerlemeler sonucu işleyim (endüstri) alanındaki değişiklikler, uygulayimsal (teknik) gelişmeler ve üstünlükler konusunda geniş bilgiler edinmeyi gerekli kılmaktadır. Bu koşullar ve durumlar karşısında, Japonya'da, yükseköğretimin bir türü olan kolej eğitiminin önem ve değer kazanması yıldan yıla ilginç boyutlara ulaşmaktadır. Kolejlerin, üniversitelerin ve dolayısıyla öğrencilerin sayısı hızla artmaktadır.

Aşağıdaki çizelge kolej ve öğrenci artışı konusunda bize örnek verebilir:

Sayı	Yıl	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973
Kolej sayısı		820	845	852	861	875	889	906
Öğrenci sayısı		1.335.665	1.462.705	1.618.189	1.669.740	1.743.794	1.817.136	1.920.342

Kolejlerin gündüz ya da akşam bölümlerinde haftada altı gün ders yapılır ve derslere sürekli katılma zorunluğu vardır. Kolejler ayrıca mektupla öğretim izlenceleri de sunmaktadır. Japonya'da mektupla kolej eğitiminin ilk kez 1948 yılında etkinliğe geçmesiyle halk için de bir fırsat eşitliği sağlanmış oldu. Bugün mektupla öğretim, resmi eğitim dizgesinin önemli bir bölümünü oluşturur. Öğrenciler evlerinde düzenli olarak kendilerine gönderilen kolej ders kitaplarını çalışırlar, yardımcı araç-gereçleri kullanırlar, zaman zaman verilen yazanak (rapor) larla çoğaltmalardan (teksir) yararlanırlar ve yılın belirli zamanlarında bağlı buldukları kolejlere giderek uygulama ve sınavlara katılırlar, başarılı olanlar daha üst sınıflara geçerler ve sonunda sorumlu oldukları izlenceleri bitirirler. Ama kendi kendine çalışmak ve öğrenmek zorunda olan bu öğrencilerin bir bölümü kimi güçlükler karşısında öğrenimlerini tamamlamadan dersleri bırakmak zorunda kalmaktadır. Mektupla öğretim bir yandan toplumumuza büyük yararlar sağlarken öte yandan önemli sorunları da birlikte getirmektedir.

NHK nin kolej eğitimi izlenceleri ve yayınları

NHK, kolejlerin mektupla öğretim izlenceleri için radyodan sonra televizyonla eğitim yayınlarına da 1961 yılında başlamıştır. O zamandan bu yana ekinsel (kültürel) ve toplumsal bilimlerle doğa bilimlerine ilişkin dersler ve yabancı dil olarak İngilizce öğretimi sürdürülmektedir.

Yayın zamanları ve ders konuları aşağıdaki çizelgelerde gösterilmiştir:

TV Eğitim Kanalı

Nisan - Eylül

Günler Saatler	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma	Cumartesi
6.30—7.00	Hukuk	Sosyoloji	Hukuk	Sosyoloji	Tarih	Japon Yazını
23.30—24.00	İ z l e n c e l e r i n			Y i n e l e m e s i		

Ekim - Mart

Günler Saatler	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma	Cumartesi
6.30—7.00	Psikoloji	Ekonomi	Psikoloji	Ekonomi	Tarih	Japon Yazını
23.30—24.00	İ z l e n c e l e r i n			Y i n e l e m e s i		

Nisan - Mart

Gün Saat	Pazar
6.30—7.00	Doğa Bilimleri

Radyo Eğitim Kanalı

Nisan - Eylül

Günler Saatler	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma	Cumartesi
5.45—6.05	Siyasal Bilimler	İngilizce	Siyasal Bilimler	İngilizce	Siyasal Bilimler	İngilizce
17.00—17.20	İ z l e n c e l e r i n			Y i n e l e m e s i		
23.00—23.20	İ z l e n c e l e r i n			Y i n e l e m e s i		

Ekim - Mart

Günler Saatler	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma	Cumartesi
5.45—6.05	Felsefe	İngilizce	Felsefe	İngilizce	Felsefe	İngilizce
17.00—17.20	İ z l e n c e l e r i n			Y i n e l e m e s i		
23.00—23.20	İ z l e n c e l e r i n			Y i n e l e m e s i		

NHK nin radyo ve televizyonla sunduğu dersler, resmi ders niteliği taşır. NHK ve mektupla öğretim yapan kolejler arasındaki ilke ilişkileri şöyle özetlenebilir:

- a- Yayınlanacak ders konularının saptanması NHK ve kolej temsilcilerinden oluşan bir kuruica yapılır.
- b- Kolejler ders verecek öğretim üyelerini salık verir; seçim işini NHK yapar.
- c- Seçilen öğretim üyeleri ders kitaplarını hazırlar. Hazırlanan ders kitaplarını öğrencilere kolej sağlar.

Vatandaşın üniversite eğitimi

Radyo ve televizyonda kolej eğitimine ilişkin verilen derslere ek olarak 1969 yılında radyoda, 1970 yılında televizyonda «Vatandaşın Üniversite Eğitimi» adlı bir izlençe yayına konmuştur. Bu izlençede ekinel (kültürel), ekonomik, siyasal konularda ve çeşitli bilim dallarında, seçkin öğretim üyelerince hazırlanan birer saatlik konuşmalar yer almaktadır. Bu izlençenin yayın saatleri değişik günlere göre aşağıdaki çizelgelerde gösterilmiştir:

RADYO : Eğitim Kanalı

Pazar	7:00-8:00	Vatandaşın Üniversite Eğitimi	I
	13:00-14:00	»	(Yineleme)
	8:00- 9:00	»	II
	14:00-15:00	»	(Yineleme)
	10:00-11:00	»	III
	15:00-16:00	»	(Yineleme)
Çarşamba	14:00-15:00	»	(Yineleme) I
Perşembe	14:00-15:00	»	(Yineleme) II
Cuma	14:00-15:00	»	(Yineleme) III

TELEVİZYON : Eğitim Kanalı

Pazartesi	20:00-21:00	Vatandaşın Üniversite Eğitimi	I
Salı	20:00-21:00	»	II
Çarşamba	20:00-21:00	»	III
Perşembe	20:00-21:00	»	IV
»	16:30-17:30	» (Yineleme)	I
Cuma	16:30-17:30	» (Yineleme)	II
Cumartesi	16:30-17:30	» (Yineleme)	III
Pazar	16:30-17:30	» (Yineleme)	IV

Üniversite için deneysel izlenceler

Çeşitli ülkelerde radyo-televizyonla yükseköğretim düzeyinde eğitim yayınları sunmak amacıyla yapılan atılımlar, bu konudaki odak noktasına geç ulaşabilmiştir. Japonya'da bu sorun devlet yönetiminin ilgi ve çabasıyla çözüme gitmektedir. Eğitim Bakanlığı 1972 kasımından başlayarak kimi taslaklar hazırlamış ve bu taslaklardan yararlanarak deneysel izlenceler düzenleyip yayınlama görevini NHK ye vermiştir. Bu deneysel izlenceler, Tokyo ve Osaka'daki UHF Televizyon Test Merkezlerinden yayınlanmaktadır. Deneysel izlencelerin yapımına ilişkin temel konuları içeren çalışmalar NHK nin kurduğu «Deneysel İzleme Yapım Kurulu»na bağımsız olarak yürütülmektedir. Bu kurul, 15 bilim adamı ve aydından oluşur.

Ayrıca, yine NHK içinde kurulmuş 9 bilim adamı ve aydından oluşan bir «Deneysel İzlenceler Danışma Kurulu» vardır. Bu kurul, yükseköğretim düzeyinde hazırlanan genel öğretim izlenceleriyle yayına konacak deneysel izlenceler üzerinde görüşlerini belirtir, eleştiriler yapar.

Yükseköğretim düzeyindeki dersler için düşünülen deneysel izlencelerin kapsam yönünden birlik ve bütünlük ilkesine dayanılarak hazırlanmasına özen ve çaba gösterilmektedir. Bu arada,

zaman zaman izleyiciler üzerindeki eğitsel etkiyi ölçmek ve artırmak amacıyla araştırmalar da yapılmaktadır. Yayınlanan deneysel izlencelerde özellikle şu ders konularına yer verilir: Yazın (edebiyat), Yöneticilik, Mühendislik ve Ev Ekonomisi. Bu derslerin hazırlanıp sunulmasında izlençe eşitliği ana ilkedir ve iki birimden oluşan yayınlar geceleri (21:00 - 22:00) yapılmaktadır.

Bedensel ve zihinsel özürü olan çocuklar için özel izlenceler

Japonya'da kör, sağır, bedensel ya da zihinsel özürü olan ve özel eğitime gereksinim duyan bir milyon yüz bin dolayında çocuk bulunmaktadır. Bu nedenle özel eğitime, zorunlu bir gereksinme vardır. Son yıllarda bu alanda önemli adımlar atılmıştır. 1961 de «Sağırlar İçin Televizyon Okulu» kurulmuş ve NHK bu konuda hazırladığı izlencelerle büyük aşama yapmıştır. Bu tür izlenceler yalnızca kutsuz (talihsiz) çocuklara bir yardım işlevini gerçekleştirmekle kalmamakta, ayrıca böyle bir eğitime gereksinme duyan ailelere de önemli ölçüde yarar sağlamaktadır.

Eğitim televizyonunda da konuşma güçlüğü olan çocuklar için «Dil Özel Eğitim Sınıfı» adlı bir izlençe; zihinsel yeteneği arık (zayıf) olan çocuklar için de «Neşeli Sınıf» adlı başka bir izlençe haftada birer kez yayına girer. Sonuç olarak, bu tür izlenceleri, gerek özürlü çocukların aileleri, gerekse eğitimciler alkışla karşılamaktadırlar.

Toplumsal eğitim izlenceleri

Radio ve televizyonun toplumsal eğitime ne denli önemli katkısı olduğu yadsınmaz bir gerçektir. Bu temel kavramdan yola çıkarak NHK, okul izlencelerine ekli şu türlerde de izlenceler sunar:

- 1- Okul öncesi çocukların ve gençlerin sağlıklı gelişmelerine yardımcı olmak amacıyla us (akıl) sağlığına yer veren ve törel (ahlaki) bilgileri besleyen eğitsel izlenceler,
- 2- Japon dili ve yazını öğretimiyle günlük yaşamda ekinç (kültür) ve dış ilişkiler açısından gerekli olan çeşitli yabancı dillerin öğretimine ilişkin izlencelerle meslek dallarında kıl-gisal (pratik) bilgiler veren izlenceler,
- 3- Özel dinleyici ve izleyici kümeleri için gençlik ve kadın izlenceleri.

Yabancı dil dersleri

NHK, yabancı dil derslerine ilk kez radyoda 1925 yılında İngilizce öğretimiyle başlamıştır. Radyoda «English Course» adıyla yayınlanan İngilizce öğretimi izlencesi, elli yılı aşkın bir süredir sürdürülmekte ve bugün de büyük bir ilgi görmektedir. 1959 yılında NHK Eğitim Bölümünün etkinliğe geçmesiyle televizyonda da İngilizce dersleri «English Conversation» adıyla yayınlanmaya başlamıştır.

Son yıllarda NHK nin yabancı dil yayınları altı dil üzerinden (İngilizce, Fransızca, İspanyolca, Almanca, Çince ve Rusça) yapılmaktadır. Bu yayınlar hem televizyon hem de radyo kanalları üzerinden verilir. Sona eren izlenceler, bir süre sonra yapılan küçük değişikliklerle yeniden yayınlanabilmektedir.

İngilizce öğretiminde (yeni başlayanlar ve orta düzeyde bilenler için) beş temel ders kitabı kullanılır. Bu kitaplar ayda bir milyon yüz bin sayı (yılda on iki milyon sayı) olarak basılır ve yayınlanır. Öteki beş yabancı dilin öğretiminde kullanılmak üzere de her ay, ya da iki ayda bir basılıp yayınlanan on çeşit ders kitabı vardır. Bu ders kitaplarının toplamı yılda yedi milyon yüz bin sayıyı aşmaktadır.

Mesleğe ve uygulamaya dönük dersler

NHK, doğrudan günlük yaşama ilişkin «Meslek Dersleri», «Hesap Tahtası», «Oto Onarım Dersleri», «TV Alıcıları Konusunda Tartışmalar» adlarında uygulamaya dönük dersler de sunmaktadır. Bu izlenceler, izleyenin görüş ve yeteneklerini geliştirmeyi, yeterlik belgesi sınavlarında başarı sağlamada yardımcı olmayı amaçlamaktadır.

Keman, piyano, flüt ve gitar çalmayı öğreten müzik derslerine de yer verilmektedir. Bu tür sanatsal ve uygulamalı dersler geniş ilgi görmektedir. Ayrıca 1961 nisanından bu yana zaman zaman yinelenen terzilik, muhasebe, mimarlık, TV onarımına ilişkin kısa öğrenceler (kurslar) ve geleneksel Japon sanatlarını öğreten, okul çocuklarından ev kadınlarına, iş adamlarına değin birçok insana seslenecek biçimde bölümlere ayrılmış değişik izlenceler geniş ilgi uyandırmaktadır. «TV Alıcıları Konusunda Tartışmalar» adlı izleniş ise televizyon alıcılarıyla ilgili temel kuramları öğretmekte,

izleyicilere daha iyi görüntü ve ses sağlama konusunda gerekli olan uygulamısal bilgileri vermede kılavuzluk etmektedir.

Tarım, ormancılık ve balıkçılığa ilişkin izlenceler

NHK, kuruluş tarihi olan 1925 yılından beri sürekli olarak çiftçilik, ormancılık, balıkçılıkla ilgili izlenceler düzenleyip yayınlamaktadır. İkinci Dünya Savaşından önce bu konulardaki izlenceler düzenli ve sürekli değildi. O zamanlar, olanak buldukça ya da gerek duyulduğunda bu tür yayınlar yapılıyordu.

Savaş yılları Japonya'sında büyük ölçüde yiyecek sıkıntısı baş gösterince, NHK ile Tarım, Ormancılık ve Balıkçılık Bakanlığı işbirliği yaparak dizgeli ve düzenli bir çiftçilik izlencesi oluşturuldu ve bu izlenceye «Erkenci Kuş» adı verildi. Erkenci Kuş'da, yiyecek üretimini artırmak için tarımsal uygulamalar ve tarım yönetim politikası yararlı ve yapıcı biçimde işleniyordu. Gerçi bu izlencenin kapsamı ve ereklere (hedefleri) zamanla değişikliklere uğradı, ama yeni koşul ve durumlara göre izlencelerin geliştirilerek geniş insan topluluklarına yardımcı olabilecek biçimde yürütülmesi sürdürüldü.

NHK nin tarım izlenceleri yapım düzeneği (mekanizması) zamanla gelişti, Yönetim Merkezinde «Çiftçilik İzlenceleri Hazırlama Bölümü» kuruldu ve ülkedeki her NHK istasyonuna bir «İzlençe Yönetmeni» atandı. Şu anda Yönetim Merkezine bağlı olarak görev yapan ve kırk kişiden oluşan bir «Tarım Uzmanları Kurulu» bulunmaktadır.

Çocuklar için izlenceler

Çocuklar için hazırlanan izlenceler çoğunlukla eğlendirici nitelik taşımaktadır. Radyoda, çeşitli müzik ve şarkılarla dolu «Pippo, Pippo, Bon Bon» ve «Çıkmın Dışarıya Öyküler!» adlı anaokulu çağrı izlenceleri çok sevilen (popüler)dir.

Televizyonda ise çok çeşitli çocuk yayınları vardır. Günlük oyun, şarkı ve eğlence yayınlarının yanı sıra haftada bir sunulan daha varsıl (zengin) izlenceler büyük ilgi toplamaktadır. Bunların içinde, bir çeşit kukla gösterisi olan «Uzaklara Uç, Butchie», sürekli filmler «Gel ve Gör» ile «Merhaba Peri Masalları» doğu ve batı ülkelerinin en güzel çocuk öykülerinden oluşur. Ayrıca «Bir,

İki, Üç Çocuk» adlı kukla oyunu, «Haydi El Ele Tutuşalım» adlı oyun izlencesi ve iki-üç yaşlarındaki çocuklar için «Yan Yan Moo-Kun» adındaki izlençe ilgiyle izlenmektedir.

Bunlardan başka «Yeni Hakkenden» adlı kukla gösterisi ve «Çocuklar İçin Tiyatro» dizisi, «Büyütekte Dünya» adlı ekinse ve bilimsel izlençe, «Şarkılar ve Arkadaşlar» adlı müzik yayını, «Savaşına Çağrı» adlı soru-yanıt izlencesi, «Kamera ile Bilimsel Çalışmalar» adlı doğa olaylarını sergileyen dizi izlençe, tümüyle televizyonda renkli olarak yayınlanmakta ve yalnızca çocukların değil, yetişkinlerin de büyük ilgisini çekmektedir.

Kadınlar için izlenceler

Özellikle ev işleriyle uğraşan kadınlar için iki tür izlençe sunulmaktadır: Birinci tür izlencede, günlük yaşamda gerekli görülen ve çeşitli ev işlerinde yararlanılabilecek kılgsal (pratik) uygulamalar öğretilir, açıklamalar yapılır. «Bugünün Yemekleri» ve «Kadın Ansiklopedisi» adlı yayınlar bu öbekte yer alır. Ayrıca yine bu öbekte, çiçek düzenlemesi ya da çay töreni gibi geleneksel ve ekinse konular da işlenmektedir. Bu izlenceler yeni yetişen kuşağa ev yaşamı ve ev işleri ile ilgili, gerekli her türlü bilgiyi ve uygulamayı öğretmeyi de amaçlar. İkinci tür yayında ise «Merhaba Saygıdeğer Bayan» adlı izlençe ilgiyle karşılanmaktadır. Bu izlencede, ev kadınları stüdyoya çağrılarak eğitse, toplumsal, ekonomik ve siyasal konularda tartışmalara katılırlar.

Gençlik için izlenceler

Televizyonun genel yayını içinde, her pazar sabahı «Gençlerle» adlı otuz dakikalık dizi izlençe yer alır. Bu izlencede birçok genç stüdyoya çağrılır ve kendilerine çeşitli konularda sorular yöneltilir. Böylece izleyiciler, daha doğrusu halk, gençlerin neler düşündüklerini ve neler yapmak istediklerini kolaylıkla öğrenebilirler, onları tanıma ve anlama olanağını elde edebilirler.

Eğitim televizyonu yayını içinde, yine her pazar günü bir saat süreli «Gençlerin Alanı» adlı izlençe yayına girer. Bu izlencede bugünün bol sorunlu ve karmaşık toplumunda yaşayan gençlere dayanıklılık, yüreklilik ve gönülgücü (moral) eğitimi yapılır, tartışmalar düzenlenir, filmler gösterilir, insanların nasıl çalıştıkları, nasıl öğrendikleri araştırılır, yaşam çevrelerindeki savaşım-larından örnekler verilir.

Radyoda ise «Gençliğin Sesi» adlı yayında gençlerin sevdiği şarkılar sevilen seslerden dinletilir. Her pazartesi sabahı da otuz dakika süreli «Gençlerin Sorunları» adlı izlençe yayına girer. Bu izlençede, aile büyükleriyle gençlerin ilişkileri, gençleri anlama, onlara yardımcı ve kılavuz olma konuları işlenir. Bu izlençelerle, gençlerle ilgili çeşitli sorunların izleyicilere en iyi ve en olumlu biçimde sunulmasına çaba gösterilmektedir.

Yöneticilik ile ilgili izlençeler

Uluslararası alanlarda, yeni gelişmeler, iş yönetimindeki ilerlemeler ve uygulamayı kapsamları, çağdaş iş adamının çevresindeki koşulları günden güne değiştirmektedir. «Yeni Yönetim Çağı» adlı izlençe, yönetim alanlarındaki yeni koşulların ortaya çıkardığı bilgileri bize sunmak üzere düzenlenmiştir.

Bu izlençede yer alan diziler haftanın değişik günlerine göre şöyledir:

- Pazartesi : Örgütlenme ve Siz
- Salı : Yönetim Yazanağı (raporu)
- Çarşamba : Süreci İçinde Bölgesel Tarih
- Perşembe : Dünya Tecim (ticaret) Haritası
- Cuma : Doruktaki Yönetici
- Cumartesi : İş Sorunları

Bilimsel izlençeler

Toplumun, bilimsel gelişmeleri yakından izleyebilmesi için NHK bilimsel izlençeler düzenler. Televizyonda yayınlanan «Sağlığımız» adlı izlençe, sağlık ve sayrılıktan (hastalıktan) korunma konularında kılğısal bilgiler verir. Bu yayın, pazar dışında her gün sabahları yirmi dakika sürer. Radyoda ise yine o amaçla «Sağlıklı Yaşam» adlı izlençe yayınlanmaktadır.

Ayrıca «Daha İyi Bir Yarın İçin» adlı izlençe de gelecekte daha iyi yaşam olanaklarına kavuşabilmek için bilimsel uygulamalarla çevre ve doğa koşulları arasında nasıl uyum sağlanabileceğini ortaya koyma konusunda çaba gösterir.

Televizyonda «Doğa Albümü», radyoda «Doğa ile» adlı izlençeler, Japonya'da dört sürem (mevsim) deki doğa olaylarını ve değişikliklerini film ve sesle bizlere getirmektedir. Bu izlençeler, özel-

likle büyük kentlerde yaşayan ve doğa ile ilişki kurma olanağını elde edemeyenler için oldukça yararlı olmaktadır.

«Herkes İçin Bilim» adlı izlençe ise çağcıl (modern) fen ve uygulayimbilim (teknoloji) alanlarında, izleyenlere bilgi verme amacını güder. Bu izlençe, aşağıdaki dizi sıralaması içinde sunulur:

- Pazartesi : Uygulayimbilimin Yeri
- Salı : Bilim Gezisi
- Çarşamba : Doğada Araştırma
- Perşembe : Deneyimlerden Hoşlanalım
- Cuma : Araştırma Konuları

Bir de, ilginç ve sevilgen (popüler) biçimde sunulan ve bize fen konularında bilgiler veren «Çağcıl Fen» adlı bir izlençe vardır. Bunun yanında, ilk kez 1969 yılında yayınına başlanmış olan ve belirli aralıklarla, değişiklikler yapılarak yinelenen «Bilgisayar Dersleri» adlı dizi, bilgisayar izlençesi yapımcılarını yetiştirmeyi amaçlar.

Ekinsel (kültürel) izlençeler

Halkın yaşam koşullarını ve olanaklarını geliştirmek amacıyla ekinsel izlençelere büyük önem verilir. Meiji Restorasyon Çağından başlayarak Japonya, ekonomik alanda hızlı bir çağcillaşma evresine girmiş ve savaşın bitiminden bir çeyrek yüz yıl sonra halkın toplumsal yaşamında büyük ve geniş çapta değişiklikler olmuştur. Yaşamın her alanında ortaya çıkan yeni yaklaşımlar, giderek insanların düşüncelerini de etkilemektedir. Toplumumuzun bu sorunu ekinsel izlençelerde önemle işlenmektedir.

Bu tür izlençelerin yapımında düşünülen erek (hedef), ülke ekincine ve halkın toprak, sanat ve tarih bilincine katkıda bulunmaktır. Geçmişten yararlanarak bugünkü Japon halkının yaşayış ve düşüncelerini yeni ve sağlıklı yaklaşımlarla beslemek en önemli amacı oluşturur.

«JAPON ÖDÜLÜ»

ULUSLARARASI EĞİTİM İZLENÇESİ KAPSAMI

Bu ödül, Japonya'da radya yayınlarının başlamasının 40. yıldönümü olan 1965 yılında NHK'ce oluşturulmuştur.

Her yıl ekim ya da kasım ayında Japonya'da düzenlenen yarışma sonucunda verilmekte olan bu ödülün amacı, bütün ülkelerdeki radyo ve televizyonla yapılan eğitim yayınlarına ilişkin izlencelerin geliştirilmesine yardımcı olmak ve uluslararası ilişkilere ve yakınlaşmaya olanak sağlamaktır.

«Japon Ödülü» yarışması, Uluslararası Uziletişim (telekomünikasyon) Birliğine üye olan ülkelerin bütün yayın kuruluşlarına açıktır. Bu ilke ışığında, her yıl yarışma için üç yüz dolayında üye ülkeye çağrı yapılmaktadır.

Yarışmaya gönderilecek yapımlar şöyle sınıflandırılır:

- 1- Yuva, anaokulu ve ilkokul çağındaki çocukların eğitimlerine ilişkin yapımlar,
- 2- Ortaöğrenim çağındaki gençler için hazırlanan izlenceler,
- 3- Meslek yüksekokullarıyla üniversitelerde öğrenim gören öğrencilerin eğitimleriyle ilgili yayınlar.

Bu türlerde yarışmaya katılan yapımlar arasından «en iyi» olarak belirlenen yapımlar «Japon Ödülü» ile ödüllendirilir. Ödül, «Onur Belgesi» ile birlikte iki bin dolardan oluşur.

Bu büyük ödülün dışında, radyo yayını bölümünde «Eğitim Bakanlığı Ödülü» ile bölgesel olarak «Valilik (ya da) Belediye Ödülü» verilmektedir. Televizyon yayını bölümünde ise, «Posta ve Uziletişim Ödülü» ile NHK eski başkanı Mr. Shinnosuke'nin anısına düzenlenen «ABE Ödülü» her yıl en değerli yapımlara verilen özel ödüllerdir.

«Japon Ödülü» yarışmasına katılan izlencelerin incelenmesi ve ayırımı on dört üyeden oluşan uluslararası seçiciler kurulunca yapılır. Bu üyelerin onu, katılan ülkelerdeki ilgili kuruluşlarca gönderilir; dördü ise Japon bilim adamlarıyla, eğitim yayınları alanındaki başarılarından ötürü ün yapmış kişiler arasından seçilmektedir.

FİLM GÖSTERMEDE ESKİ VE YENİ YOLLAR İLE FİLM — TELEVİZYON İLİŞKİSİ*

Peter HOPKINSON

Çeviren :
Ass. Naci GÜÇHAN

Bugün de, gelecekte de, gelişmekte olan ülkelerde kitleler için düzenlenmiş ve düzenlenecek film gösterileri, ekran, ses yükselticisi, gösterici ve dört-beş filmlik paket ile donanmış bir araba, bir gezginci gösterim birimi şeklinde yapılacaktır.

Bu yöntem, birimlerinden ilkinin 1935'lerde Doğu Afrika içlerine yola çıktığından beri, kırsal kesimdeki çoğunluk izleyiciye film göstermenin en benimsenmiş yöntemi olmuştur. Ancak söz konusu öncüler farkedilmemiş ya da unutulmuş gibi görünen bir temel etmeden habersiz kalmışlardır. Bu da gösterilen filmlerin mutlak gösterilen kişiler için yapılmış olmalarının gerektiği idi. Başka deyişle sinema salonları ve kentlerdeki eğitim kurumları için yapılmış otuzbeş milimetrelik filmlerin onaltılık kopyalarının gösterilmesi söz konusu olamazdı.

Geriye doğru giderek, Kenya, Uganda ve Tanganika'daki bu öncü deneyimlere bir göz atmak yararlı olacaktır.

(*) UNESCO, The Role of Film in Development, 1971, s.25-29.

Dört Afrikalıyla iki Avrupalı, ardlarında benzinle çalışan bir jenaratör ve film göstericilerini katıp, iki tonluk bir kamyonla, beş ayda 9000 mil yol alarak, yaşamlarında hiç hareketli resim görmemiş 80.000 kişiye 90'ın üstünde film göstermişlerdir. Filmler ortalama yirmi dakika uzunluktadır. Sıtma ve tenyanın nedenleri ile sağaltımından (tedavi) çocuk bakımı ve beslenmeye; toprak erezyonundan kooperatiflere; kahve pazarlamasından yumurta saklamaya; postahanelerde para biriktiriminden sığırlarda yapay döllenmeye kadar değişik konularda hazırlanmıştır. Bunların içinde Hintli uzman Saulat Rahman'ın(*) ilgisini çekecek bir film de bulunmaktaydı, adı «Seçme Tarlalardan Yüksek Ürün Elde Etmek» idi. Otuzbeş yıl sonra aynı adlı bir film de kendisi yaptı. Çünkü konular, gereksinimler hiç değişmeden aynı kalmış, sadece çözümleri ağırlaşmış, ivedi nitelik almıştı.

Ancak bu arada kullanılan araçlar daha gelişmiş, yapımcılar daha bir olgunlaşmışken; ortada görünen şey, bu tür filmleri yapanlarla izleyicileri arasındaki bağı gittikçe kopmuş olduğuydu. Pirinç tarlalarından yüksek ürün elde etmede yenilikler üzerine yapılmış bir film; otuzbeş yıl önceki gerçek misyonerlerce yapılanla (o zaman kahve idi) karşılaştırılınca görülen, otuz küsur yıl sonra anlatılmış olanın diğerine benzeyen açık başarısızlığıydı.

Notcutt ve Latham, kahvenin hasadı, özünü elde etme ve ölçümlemesini gösteren sahnelerin de olduğu tek kasetlik filmlerini, laboratuvardaki ve tarladaki oluşumunun araştırma çalışmasına ilişkin birkaç çekimi olarak betimlemişlerdir. **Benzer görünümdeki altı kahve bitkisinin altlarına, herbirinden çıkarılan ürünlerin açıkça görünmelerini sağlayan selefan çantalar konmuştur.** Bu ise, ürünün çoğunun, altı bitkinin ikisinden geldiğini göstermiştir. Film, daha sonra, çok verimli bitkilerden elde edilen fidanların sonuçlarının da aynı durumu sağladığını göstererek sürdürülmüştür.

Olay yalın, doğrudan ve **GÖRSELDİR.** Yorum değil resim temel noktayı açıkça belirtmekte, verimli bitkilerden elde edilen fidanların da aynı sonucu verdiği ortaya konmaktadır. İzleyici, ekranda yakın çekimlerle bunu görebilmektedir.

(*) Saulat Rahman: Kendisini görsel-ışitsel araçlarla kırsal kesimin eğitimine vermiş ve bu konuda yayımları olan Hindistanlı bir bayan. (Ç.N.)

Bantu Deneme Eğitimi Sineması diye adlandırılan bu kurumun seksenbeş kasetinin herbiri, otuzbeş yıl önce tarlaya götürülüp gösterilen filmleri izlemiş kişilerce yapılmıştır. Filmler, bunları yapanlara gösterilmiştir. Dolayısıyla izleyici tepkilerinin değerlendirilmesi, yapım-gösterim sürecinin anlık ve bütünsel bir parçası olmuştur. Burada gerçekten alınacak bir ders vardır.

Sınıflamadaki dört ya da beş temel paket programın değişik konuları bugüne değin yapılagelmıştır. Ancak bunlar, biçim açısından kırsal kesimin gereksinimlerine gereken biçimde bir yaklaşım olmuş mudur?

Kırsal kesimdeki izleyici için, bir film izleme gecesi, kendi içinde bir bütün olmakla birlikte, film konularının ayrı ayrı olmasından, her filmin başlangıcıyla, anlatımı kesilmiş bir 'bütün'e dönüşebilir. İzleyicilerin, bir önceki gösterim gecesinde gördükleri filmleri güvenilirliğini ve açıklığını anımsaması güçtür. Bir filmin konusu bir diğeriyle bütünleşme eğilimindedir; gösterimde eğer ara da varsa, izleyici, filmin ikinci yarısını sanki yeni filmmiş gibi izler. Kentlerdeki sinema salonlarının film makaraları bile bazen karışır. İzleyicinin kaçınılmaz olarak yakalar? Araç-ashında önceden de söylenmiştir- iletidir (mesaj). Olgunlaşmamış, deneyimsiz izleyici için başlangıç, son ya da filmin ortasının bir anlamı yoktur. Bu tümüyle sürekli bir akıştır. Hızla geçen görüntüler sanki bir düşteymişçesine yakalar izleyiciyi ve artık ne gelip ne gittiği sorun değildir.

Dolayısıyla film sunumu, her karesiyle, filmin doğası ve gösterimi kadar önemlidir. Gezici gösterim biriminin sorumlusu yalnızca bir mekanik-sürücü olmanın, araçları kurup gösterim yapabilme becerisine sahip olmanın ötesinde, izleyicinin uykusunu getirmeden, zamanı iyi kullanarak, onları, sürekli sigaralarını tellendirirken ekranda tutmasını da bilmelidir.

Bir çok ülkede, yanlışlar yapılarak, gezginci gösterim birimlerine kötü bir şöhret kazandıran neden, bu birimlerin bölgesel gelişim projelerindeki bilgili kişilerden başka, giderek onların yardımcılarından da yoksun kişilerce kullanılmasıdır. Filmleri izleyicilere götürmede ortak uygulama, bu arabalarla her hafta köylerde çok sayıda filmi göstermeleri istenen bir şoför-makinist ile belki bir de 'danışman' gönderilmesi şeklinde olmuştur. Genellikle gezginci araba işgörenleri, durumun özelliklerine göre gittikleri

yerlerdeki sağlık uzmanı, beslenmeci gibi uzmanlarla işbirliği yapacak şekilde özgün bilgiyle donatılmışlardır. Aslında bu da nadiren olur, çünkü birimin tüm uygulamaları, bölgenin gerçek kalkınma yapısından ayrı olarak düzenlenmiştir.

Film, yöresel olarak çalışan, eğitilmiş işgörenlerce kullanıldığı zaman ancak, kalkınma bölgelerinde etkili olabilir. Bunlar en iyi şekilde filmleri tanıtır, tartışmaları yönetirler. Kim neyi ne kadar biliyor, 'bilinçlenme' de köylüler nerelere ulaşmış; bunların gerçek sorunlarını, amaçlarını ya da kuşkularını bilenler işte bu yöresel «kalkınma görevlileridir»; köylülerin onlara güvenleri olmasa bile en azından onların tarafsızlıklarını beğenme şansı da yalnızca bu kişilerde vardır. Bu şekilde programlanmış gezginci gösterim arabaları etkisini sürdürüp, maliyetini çıkarabilmektedir.

Yirmi yıl kadar önce, Brüksel'deki «Özgür Üniversite»den Prof. OMBREDANNE ilk kez, hareketli resmin etkisi ve gücüyle karşılaşmış insanlar arasında ilginç deneyler yapar. Bir Afrika köyüne bir gezici gösterim birimi götürür. Köylülere, yaklaşık 15 cm uzunluğunda bir bıçağın nasıl yapıldığını çizgilerle adım adım anlatan bir film gösterir. Köyün becerikli kişilerinden biri filmi üç kez izledikten sonra benzer bir bıçak yapmak için yola koyulur. Birkaç saat sonra döner. Profesör'e el yapması bıçağını gösterir. Hemen aynı bıçaktır, her ayrıntısı doğrudur, ancak adam bıçağın özgün büyüklüğünden dört katı büyüğünü yapmıştı. Çünkü bu boy, perdede ona büyütülmüş olarak gösterilmiştir. Ne var ki, görüşit iletişimi -film olarak- ona bir bıçağın nasıl yapılacağını da öğretmiştir.

1967'de bir Nisan günü, gezici bir sinema, Küba'nın doğu bölgesinde, sakinleri hiç film izlememiş bir köye gider. Octavio Cortazar'ın yaptığı ve bu olayı saptayan filmde, köylülerle bir filmin ne olabileceği konusundaki düşüncelerini alan röportajlar yapılır. Onlarda böyle bir kavram yoktur, yalnızca olayı anlama için isteklilik vardır. Kadının biri «Çok güzel bir şey olmalı» sanısındadır, «parti gibi...» Bir adama, «Ne görülebilir filmde?» diye sorulduğunda, «Güzel kızlar ve yılanlar» diye öne sürer düşüncesini umutluca. Doğu Afrika köylerinde ilk kurulan öncü gösterim birimlerinden otuz yıl sonra bir Karayib adasında hareketli resimler yine giz oluyordu. Bir otuz yıl daha sonra, yüzyılın dönümünde, herhangi bir yerde durumun yine de aynı olacağına inanmak epeyce

güçtü. Birçok kişinin yaşadığı ulaşılmaz bölgelere, böylesi uzaklara taşı tarağı toplayıp gitme gerekliliği yoktu artık. Çünkü bu görüntüler radyo gibi her yere her zaman ulaşabilmekteydi gökyüzünden.

Altı bin yıl önce, Tigris (Dicle) ve Euphrates (Fırat) adlı iki nehrin ülkesinde Sümerler, resimli yazı'nın öncülüğünü yaptılar. Bugün biz, Gutenberg ötesi adam, akıcı konuşuruz ama, gelişmemiş ülkelerdeki insanlık Gutenberg öncesi çağı yaşıyor henüz. Daha, basılı sözcük delip geçmedi bilisizliğin bu kocaman alanını.

On beş yıl önce resimli iletişimin yeni bir biçimi Bağdat'ın Raşit Caddesindeki kahvelerin köşelerinde belirdi. Irak başkentinde bir işleyim (sanayi) ve tecim (ticaret) olayı henüz başlamıştı. Bir tecimsel ortaklık, tam kapalı devre televizyon kuruluş düzenini kurmuş ve gösteriye başlamıştı. Diğer sergiler ve pavyonlar arasında bu bölüm en ilgi çeken olmuştu. Ötekiler çadırlarını katlayıp toplanmışlar, ama bu elektronik birim yerinde kalmıştı. Daha sonra hükümet üstlendi bunu ve şimdi, Dicle'nin doğu kıyısındaki büyük bir binaya, Arab ülkeleri içinde Ortadoğu'nun ilk televizyon servisi olarak kuruldu.

Afrika'da beş yıldan az bir süre içinde ilk yayına başlayan ülke Doğu Nijerya idi. Ibadan'daki stüdyolardan yalnızca okur-yazarlığın öğelerini öğreten değil, bunun ne denli üstünlükleri olduğunu da anlatan oyunların, dramların filmleri de çikartılıyordu.

Her yeni ülke televizyon kurmak için belli bir baskı altındadır. Bir saygınlık nişanıdır bu, eğlenceyi davet etmektir. Ancak gelişmekte olan ülkelerin televizyonla ilk sorunu, ne zaman kullanacaklarına karar vermek ve bu karar sürecinde ne çeşit bir televizyon olacağını saptamak zorunluluğudur.

Birtakım temel, kesin kararları almak gereklidir. Gözönüne alınması gerekenler, hemen aynı önemde, şu ya da bu şekilde özünde radyo için de geçerli şeylerdir, ancak maliyetler çok daha büyüktür. Yayım aletleri, stüdyolar ve gereçleri, programlar, alıcılar, bunların tümü, radyo için gerekli olan haberleşme kalemlerinin birkaç katıdır. Bakım ve onarımları daha pahalı, kullanımları ise daha fazla bilgi ve beceri ister. Eğer bir ülkede televizyon kurulması gerekiyorsa, tüm bu harcamalar ve eğitim gereksinimleri üst düzeyde bir açıklık ve içtenlikle ele alınmalı, planları yapılmalıdır.

Gerçekte televizyon kuruluşunun kalkınmaya katkısı, kalkınmanın kendi içinde bir diğer adımı, değişik bir ilerlemesidir.

Asıl gerekli soru, televizyonun ulusal kalkınmada nereye bağlı olduğudur. Bu soru, televizyonun gezici gösterim arabalarının işlevini üzerine alan bir aygıt olmasından çok daha ötede bir konudur. Televizyon diye haykıran kişilerin çoğu; ekonomileri daha genişmiş ülkelere gittiklerinde, oralarda gördükleri eğlence programlarının başarı ve güzelliklerinden dolayı, bunun kendi ülkelerinde de olmasını isterler. Bu programlarda, kovboylardır, gangster rolleridir, komedilerdir, eğlenceli gösteri (show) programıdır, spor olaylarıdır. Tarla ekiminden, sürümünden, yüksek ürün alma çeşitlerinin gerekliliğinden pek uzaktır bu haykırımlar. Öte yandan, televizyon'un başladığı ülkelerde, kalkınmanın belli bir noktasında böylesi dinlendirici programları sunmak istenen birşey olabilir; eğlence programlarıyla iç içe girmiş haberler, kamu olayları ve öğretilerin, kalkınma dönemlerinde televizyon için yapılan harcamaları haklı çıkarmaya yeterli olduğu da tartışılabilir.

Gelişmekte olan bir ülkede, televizyon alıcısı yaklaşık 300 dolar kadardır. Bunu ödeyip alacak aile sayısı ise hemen hiç denecek kadar küçüktür. Bundan dolayı çoğunluk, halka açık genel yerlerde izleyeceklerdir onu. Bu da okul, yetişkinler merkezi, teletüpler gibi yerler olarak belirtilebilir. İzleyicinin ondan bu tür yararlanımı ise televizyonun kamu olaylarındaki etkililiği ve öğretici içeriğinden bilgi kazanılması, benimsenmesi için kuşkusuz ciddi ve pratik bir programlamayı da beraberinde getirir. Fakat bir ulusun televizyondan en üst düzeyde yararlanmaya ne zaman hazır olacağı sorusu da henüz yanıtlanmamıştır. Televizyon gibi böylesine pahalı bir aracı günde bir ya da iki saat kullanmak da yalnızca zaman yitirmektir. Gündüz okul yayımı, öğleden sonra ve akşamüstü yetişkinlere ve kırsal kesime yayım gibi bir sırada yapılacak olan düzenleme, televizyonun yeni kurulduğu gelişmekte olan bir ülkede akılcı biçimde kullanıldığını ummak olacaktır.

Televizyon henüz tüm olanaklarıyla kalkınmanın desteklenmesinde kullanılmamıştır. Caydırıcı etken, yüksek maliyet olabilir. Ancak, tüm canlılığı ve gücüyle televizyon ile öğretim okullarda, bir ülkenin yeni eğitim modelinin gelişimine yardım etmek amacıyla kullanılsaydı ne olurdu? Yine, televizyonun tüm öğretme ve inandırıcı gücü tarımcılığın çağdaşlaşması ve toplum gelişiminin

desteklenmesinde kullanılsaydı durum ne olurdu? Peki elde edeceğimiz yararlar nerede kıracaktı onun bu yüksek maliyetini? Kazançlar, toplumun değişim çizgisinin neresinde yakalayacaktı bu para yutucuyu?

Televizyonun program konusunda doyum bilmez iştahı, açgözlülüğü vardır. Hiçbir ülke de, ekranlarında yalnızca dışarıdan alınmış programları ya da haber okuyan, açık oturumda tartışan bir iki kişinin yüzünü izlemek istemez. Ekranı, onun sınırsız değişkenliği içinde görmek ve incelemek ister. Bunu da filmde yapabilir. Televizyon film yayımlar. Televizyon filme aşıktır. Hırsla yutar onu. Film, herhangi bir gelişen ülkenin yeni kurulmuş televizyon kurumunda en temel ham madde olacaktır.

Artık filmin televizyondaki yapısı ve rolünü inceleyebiliriz.

FİLM VE TELEVİZYON

Ekonomik ilerlemenin ve teknolojide ulaşılan yerin birincil üretimi olarak televizyon, artık gelişmenin bir nitelik göstergesi, bir güvence belgesidir. Kitle iletişimin özü, giderek ta kendisi olmuştur gelişmiş ülkelerde. Politikacılar onda kendilerine ayrılan zamana bel bağlar ya da tüm bir yeni kuşak onda gelişir olmuştur. Peki, gerçekte nedir o, izleyici gözönüne alındığında?

Evlerde pencelerin olmadığı zamanlar vardı. Aslında, gelişmekte olan birçok ülkede durum yine de bu. Kulübeler, mağaralar ve çadırlarda yaşayanların, dış dünyanın tehlikelerinden sığındıkları bu yerlere gidişten öte dışarıya açılmış pencereleri yoktur. Şimdi daha gelişmiş ülkelerdeki ev, tek bir kuşakda inanılmaz bir sihirli gücün yeni bir penceresini elde etmiştir. Televizyon alıcısı. Önce son derece pahalı lükslerden biri görünüp sonra da göz açıp kapayıncaya kadar geçen bir zamanda yaşamın en temel gereklerinden olmuştur. Gelişmiş ülkelerdeki en yoksul mahallelerin bile çatısına oturtulmuş antenler, zamanımızın gerçek bir simgesi olmuştur. Birleşik Amerika'daki ayaklanmalar sırasında, yağmacıların ilk hedeflerinden birinin, vitrinlerdeki renkli televizyon alıcılarının olması oldukça anlamlıdır. Önceki çağlarda küçük bir grup için kitap ne ise, bugün televizyon alıcısı gelmiştir onun yeri-

ne tüm dünya için. Buckminster Fuller'in(*) değindiği gibi, bugünkü kuşak üç aile büyüğü ile yetişmektedir. Bu, gelecek kuşaklar için de geçerli olacağına benzemektedir. UNESCO Genel Müdürü René Maheu, kuşaklar arasındaki ayrılığın ana nedenlerinden birinin de televizyon olabileceğini öne sürmektedir. İnsanlık tarihinde ilk kez karşılaşılan bir olayla yüz yüzeyiz: Karşımızda büyüklelerinden daha çok şey bilen bir kuşak var. Televizyonun bu olayda azımsanmayacak bir payının olduğu kuşkusuz.

Öyleyse televizyondaki film olayı nedir? Televizyon yalnızca, aslında yapılmış ve benimsenegelmiş filmleri tek bir kopya ve yayım yolu ile milyonlarca izleyiciye, onları sinema salonlarına toplamak gibi bir sürü sıkıcı ve pahalı işlerden kurtararak gösteri yapmak için uygun bir elektronik yayım yöntemi midir? Yoksa, kendi resimli koşulları içinde yeni bir film yapımı, yeni değerler kazanmış bir film isteminde bulunan bir araç mıdır?

Gerçekten önemli bir fark var bunların arasında. Televizyonda gösterilen bir film, **hepsi ayrı bireyler olarak izleyen** bir seyirci yığınına daha yakın bir kişisel tanıma (identification) olarak ulaşmalıdır. Toplu bir deneyim değildir bu. Daha çok, özel, çift yolu bir aynadır.

Hindistanlı film yönetmeni Satyajit Ray, yedi yaşında iken annesi ile ünlü ozan Tagore'u ziyarete gider ve bununla ilgili çarpıcı bir öykü anlatır. Bu büyük filozof-sanatçı, çocukluk anılarını anlatan kitabında, bu öyküyü o zamanlar anlamadığını, ancak büyüdükten sonra kavradığını yazar: «Nehirleri ve dağları görmek için bir sürü para harcamış, tüm dünyayı dolaşmışım. Çok uzun yollar gidip, herşeyi görmüştüm ama, evimin hemen dışındaki küçük çimen yaprağının üstünde duran çiğ damlasını görmeyi unuttum, o damlacık ki, kendi çeperinde, çevrenizi saran tüm evreni yansıtır.»

Satyajit Ray, daha büyük şeyleri açıklamak için, pek küçük bir ayrıntının içindeki asıl olan şeyden bilgili olmak ve onu kavramak gerektiği üzerinde durur. Kavramın bu niteliği, Hint sanatında, Rajput minyatürlerinde, Ajanta'da, Elloro'da gelenekseldir;

(*) Buckminster Fuller: Amerika'da sanayi-ötesi peygamberlerden biri diye anılan ve teknoloji-toplum ikilisi üzerine kafa yoran düşünür. (Ç.N.)

Yine klasiklerde, Kalisa'da, Sakuntala'da; halk şiirinde, halk türkülerinde de geleneği vardır.

Ve bu televizyonun özüdür.

Film ve radyonun birçok yoldan birleşimidir televizyon. Film gibi oynayan bir resimdir; radyo gibi havadan yayınlanır. Film hakkında öylesine çok konuşmuşuzdur, ancak onun televizyona uygulanmasını değerliyelebilmek için belkide gerilere gidip, radyonun hem belgesele hemde gelişmeye olan katkılarına bir göz atmamız gerekecektir.

Paris'te UNESCO tarafından 1969 Haziranının dört haftasında düzenlenen 'Ulusal Aile Planlaması ve Kitle İletişim Araçları (mass media)' Semineri'nde bildirilen şu idi: «..Televizyon, film ve benzer araçların özel üstünlükleri yadsınmamakla birlikte, radyo, kendi özellikleriyle dünyanın çok geniş bir bölgesine ve büyük sayılardaki insanlara ulaşmada diğer kitle haberleşme araçlarının yerini alır. Gerçekten, gelişmekte olan ülkelerin uzak bölgelerinde yaşayan bir çok insan için dış dünya ile olan iletişimin tek yolu radyodur. Bununla birlikte belirtilmelidir ki, bu alanda televizyon büyük bir gizilgüç (potansiyel) taşır ve olanaklar sağlandığı takdirde daha da etkili kullanılabilir.»

Yine bu konuda, televizyonun gelmesinden önceki, giderek radyonun çocukluk çağını yaşadığı dönemdeki gelişmiş ülkelerde düşünölmeye değer. Amerika'da radyo, 1926'da tecimsel ve bağımsız şebeke yayımına başladığında, bu aracın, dramatik biçimde gerçekle nasıl bir ilişki kuracağı konusunda sağlam bir anlayış yoktu. Radyonun önemli bilgi aktarma işlevlerini yerine getirebildiği kesindi ve bu programların hemen ardından da belli sayıda haber ve haber-yorum programları yayımlanıyordu. Altı yıl sonra dergi yayım imparatorları TIME ve LIFE, manşetlerindeki gerçek sözcüklerle bölümler oynayan aktörleri kullanarak, haber olaylarının dramatize edilmiş bir radyo serisi olan THE MARCH OF TIME'ı (Zamanın Yürüyüşü) başlattı. Bu biçim ve yöntem ilk akla gelen, sıradan ya da kasden yapılan bir seçim değildi; bir güç vardı yapımcıları bunu yapmaya iten. Çünkü bu dönemde yayımcılara olayın geçtiği bölgede kayıt yapmalarına olanak tanıyacak, taşınabilir gereçler yoktu. Bununla birlikte film kamerası götürölebilirdi ve 1935'de THE MARCH OF TIME, tüm dünyada her dört haftada bir, kendi ulaşım oranındaki 20.000.000 un üstünde bir izleyiciye

oynatılan, konuşan bir film oldu. Tüm dünyada **kitlesel** izleyiciye oynatılan ilk «belgesel» film dizisiydi bu.

THE MARCH OF TIME büyük sinema salonlarındaki perdeler için yapıldı. Ancak 1951 de televizyon tarafından katledildi, devre dışı kaldı. Küçük istemlerine kendisini uyarlayamamıştı. O, yine eski yolunda; aynı yayın ailesinin dergilerinin resimli araştırmaları ölçeğindeki öykülerini, sahibi görünmeyen seslerle büyük perdelerde anlatmaya devam etti.

Onun gerçek halefi bir diğer diziydi. Kökeni radyoda olan ama televizyon ile, televizyonun içinde başlayan, yapıma gitmeden ve yayımlanmadan önce tüm resimsel deneyimlerin gereklerinde tümüyle yeniden düşünülen ve gerçekleştirilen bir dizi. Bu, Edward R. Murrow - Fred Friendly ikilisinin radyo dizisi olan **HEAR IT NOW**'ın (Onu Şimdi İşit) film için geliştirilen **SEE IT NOW** (Onu Şimdi Gör) adlı programıydı. Dört yıl sonra ilk kez yayımlandıklarında Murrow şöyle özetledi: «Kamera ve mikrofonu bir ayna gibi kullanmak nesnellüğümüzü bizim... Öğrendik ki öykü ile kamera (dolayısıyla izleyici) arasında bağlantı kurmak işimizin bir parçası değil... Belirteçleri esirgeyerek, resim, hareket ve özgün sesin havayı (mood) yaratmasını sağlayan bir konuşma dili olmalı bu, sonra belki birkaç sözcük, daha azı daha iyi...»

Bu sözler kuşkusuz yabancı değil. Hindistanlı köylülere gösterilmiş filmlerin ardından, Saulat Rahman raporunda şunları belirtmişti:

«İzleyici, kendi deneyimleriyle ilişkili olan geçişleri anımsar... Özel efektlerden ve tekniklerden elden geldiğince kaçınılmalıdır... Tümüyle ağır bir bilgi aktarımı ile yüklü bir belgesel, iletişim aracı olarak tümüyle değilse bile, en azından yorumda başarısız kalır.»

Aynı devirde yaşasalardı, Saulat Rahman'ın **SEE IT NOW** için pek uygun bir raportör olabileceği geliyor akla. Edward R. Murrow kesinlikle büyük bir iletişimci idi.

Gelişmekte olan ülkelerdeki izleyicilere televizyon ya da taşınabilir gösterici ile oynatılan filmin model ve örneği ki bugün bizim için tartışmasız anlamda olanıdır, izleyicilerin kişiliklerine uygun biçimde anlatısını kazanmış, onların diliyle konuşan -gelişiminde radyodan olduğu kadar sinemadan da yararlanmış- tele-

vizyon programıdır ve artık geçmişin soğuk, tarafsız ve bilinmez kişilerce seslendirilmiş gelenekçi «film şenliği» belgeseli değildir.

«Paddy» de yüksek verim elde etmenin, ekim ve ürün sağlamanın tüm öyküsünü üç makara filmle anlatma yerine; izleyicilerin diliyle bir tarımcı tarafından açıklanan eski ve yeni örnekleri, altı yakın çekimle göstermek çok daha tutarlı olmaktadır. Aynı şekilde, grafik ve çizgi filmle tamamlanan değişik sulama yöntemlerinin bir dizi çekiminin teknik araştırması yerine; bir kır adamına, dışarıda bunun nasıl yapıldığını TV programında doğrudan doğruya bildiğimiz kimselerce gezdirilerek, gösterilip anlatılması izleyiciler için daha yararlıdır.

Kısaca, Murrow ve Friendly'nin **küçük resim** dedikleri; Tagore'un kapısının hemen ardında duran çiğ damlasındaki minik evren (mikrokoz) olmaktadır artık.

TUTUMLU YAPIM YÖNETİM*

Dietrich BERWANGER

Çeviren :
Ass. Haluk GÜRGEN

Amaçlar ve Önkoşullar

İngiltere'de başarılı ve deneyimli TV yapımcılarından biri olan Stuard Hood, bir film ya da TV yapımcısında bulunması gereken özellikleri şöyle açıklıyor:

«Kusursuz bir bütçe yapabilme yeteneğine sahip olması ve bu bütçeyi karşılayan kişileri olabildiğince geniş bir bütçenin gerekliliğine inandırması bir yapımının ana özelliklerinden biri olmalıdır.»

Gelişmekte olan ülkelerde uzgörümlü (TV) yayaçları (istasyon) ve film ortaklıklarının, savlarında fazla bencil olmayan ve hazırladıkları iyi bütçeye oranlı olarak en tutumlu (ekonomik) üretimi gerçekleştirebilen yapımcılara gereksinimi vardır.

Bunun için basit anlamda tutumlu olmak yeterli değildir. Uğraşmanın (profesyonel) yapım yönetimin amacı, iyi bir yapım için

(*) Dietrich Berwanger (Low-cost Film and TV Production in developing Countries) Printed in Federal Republic of Germany, 1976, s.90-100

elde bulunan akçalama (finans), uygulamayı (teknik) ve işgören kaynaklarını olabildiğince ucuz biçimde en üst kullanım noktasına vardırılmaktadır.

Bunun için oluşturulması gerekli ilk koşul, tam ve kusursuz bir üretim planlamasının gerçekleştirilebilmesi için yapım olanaklarının tüm ayrıntıları ile incelenmesi ve tüm elde edilmiş değer etkenlerinin (maliyet faktörlerinin) çözümlenmesi olmalıdır.

Burada biz, tüm yapım tasarımının elde edilmiş değeri denetimi ve en tutumlu düzeyde film ya da TV yapımı konusunda ortaya çıkabilecek sorunların çözümlenmesine ilişkin izlenecek, ölçünlü (standart) ve çizimsel (şematik) anlatımla sunulmuş bir yol gösteremeyiz.

Bunun yerine amaç, tasarım ve üretim süreci ile ilgili elde edilmiş değer etkenlerinin bir incelemesini sağlamak ve böylece okuyucunun uygulamalı (pratik) çalışmalarını belirleyen üretim ve tasarımlama (planlama) önkoşullarının çözümlenmesine olanak vermektedir.

Bu yöntem okuyucuları büyük TV yayaçlarından alınmış ve şimdi de yaygın olarak kullanılan yapım sayfalarından ve varolan yapım biçimlerinin verdiklerinden daha fazla gereksinimle karşı karşıya bırakır. Bu sayfalardaki sütunların çoğu doldurulmadığı gibi gerçekten önemli bilgiler de belirteçlerin altına not olarak düşülmez. Sunacağımız yöntemin okuyuculara tasarımlama için kendilerine özgü kuralları geliştirme şansını sağlayacağını umuyoruz.

Ayrıntılı tasarımlama sürecine geçmeden, genel yapım koşullarının gözden geçirilmesi aşamasında özen gösterilmesi gereken birçok nokta vardır ve bunlar uğraşman yapım-yönetim sırasında karşılaşılması olağan güçlüklerin çözümlenmesine yol gösterecektir. Burada asıl gözönünde tutulması gerekli noktalar, elverişli akçalama ilkeleri, iş yasası yönetmelikleri ve yapım için kullanılmak üzere elde bulunan uygulamayı araçlarıdır.

Akçalama İlkeleri

Devletin işlettiği birçok uzgörümlü (TV) yayaçlarında olduğu gibi katı bir bütçe yöntemi, ya da kamu kuruluşlarının katı akçalama ilkeleri izlenecekse yapım koşulları kötü demektir. Bütçenin dolaylı giderler için ayrılan bölümü, örneğin, ulaşım ve aygıtlar

için ayrılması gereken giderleri içermezse, zaman zaman bir bölümdeki küçük bir gideri engellemek için diğer bölümde anlamsızca büyük harcamalar yapmak gerekebilir. Örneğin, eğer yapımyerinde (stüdyoda) fazla pahalı olmayan bir aygıtın kurulması için para ayrılmamışsa, tüm yapımyeri (stüdyo) ekibi, yapımyerinin çok uzağında doğal bir dipyüzeyde (fon) çekim yapabilmek için günlerce gezinmek zorunda kalabilir.

Eğer uygulanan yönetmelik bütçe tasarısının bir mali yılı kapsamasını öngörüyorsa ve ne kadar küçük olursa olsun, giderlerin her maddesi için ulusal yol yapımı izlencesinde olduğu gibi, kesinlikle onay alma yöntemine bağlıysa yapım koşulları yine kötüdür.

Dışçekimde bulunan yapım ekibinin her gece fiyatları ayrımlı otellere dağılmak zorunda kalması nedeniyle günlük çalışma oranlarında ayrımlar oluşuyorsa, yine kötü yapım koşulları oluşmuş demektir. Ekibin her gece dağılıp, her sabah yeniden toplanma zorunluluğu olması, ekip devingenliğini, ayrıca yapım için çok gerekli ve parayla karşılaştırılmayacak düzeyde önemli bir yapım etkeni olan ekip birliğini de olumsuz yönde etkiler.

Film yapımında başarılı olmayı amaçlayan bir TV yayacı, izlence tasarımı için olabildiğince büyük ölçüde esnekliğe izin veren bir akçalama yönetmeliğinin düzenlenmesine büyük çaba göstermelidir. Özellikle kamu görevi yapan yerlerin ilkeleri bu denli çarpışırken bu kolay değildir. Ama yine de çok gereklidir, çünkü kısıtlı ve katı yönetmelikler genellikle uğraşman yapım-yönetim için salt-para yokluğundan daha büyük engeller oluştururlar.

İşgören

Ekipteki işbölümü ve işgörenin üreteceği iş, temel alınan hizmet süresini, örgütün durumunu, yeteneğe dayalı olmaktan çok diğer yasal ve yönetsel ölçütlere göre düzenlenmişse yapım koşulları yine iyi değildir. Bu durum, işçileri kamu görevlisi olan ya da katı sendika yönetmelikleri ile zorlanan yayaçlarda da söz konusudur.

Ekip üyeleri çalışmalarına ters düşen yasal ve yönetsel ilkelere karşın, aralarındaki basamaklar sırasını (hiyerarşik sırayı) ve katı işbölümünü gözardı edebiliyorlarsa yapım koşulları iyi demektir. Eğer bu konu sorun edilmemişse, büyük bir olasılıkla bu,

düşüncesiz, yarışma kaygusu olmayan ve elde ettikleri ayrıcalıklarda direnen eski ekip üyelerinin yanlıgsıdır. Ekibin uyumlu işbirliği, tüketilen zaman ve güç ile karşılaştırılmıyacak ölçüde önemlidir. Bu, ayrıca işgören anlaşmazlığını giderdiği gibi para ve zaman açısından da yarar sağlar.

Ekip üyeleri bilgilerini salt kendi etkinlik alanları içinde sınırlamıssa ve birlikte çalıştıkları arkadaşlarının görevlerine ilişkin çok az şey biliyorlarsa, yapım koşulları yine iyi değildir. Teknik okulların, bir yapımın tüm dallarına ilişkin genel bir bilgi verme amacıyla, yönlendirme alışıını (kursu) ile başlatılmasının nedeni de budur. Eğer ekip üyelerinin, iş arkadaşlarının görevlerine ilişkin bilgileri yoksa, ekibin tüm çalışanlarına, temel ilkeler ve uygulamalara ilişkin bilgi verme amacıyla böyle bir alışıım (kurs) açılmalıdır. Bu alışıım aynı zamanda, her ekip üyesinin çalışmasını, diğer arkadaşlarının istekleri doğrultusunda uyumlu olmasını sağlayacaktır. Ayrıca ekip üyelerine gerektiğinde, işi durdurduktan sonra, geçici olarak çalışamayan arkadaşlarının yerine çalışabilme olanağı verecektir.

Donatım

Eldeki araçlar yetersizse, yapım koşulları doğal olarak kötüdür. Bunun yanı sıra kullanılacak araçlar çok fazla ise ya da kullanımı aşırı ölçüde karmaşıksa, koşulların yine iyi olduğu söylemez.

Araçların fazlalığı, özensiz davranışlara neden olur. Ayrıca aşırı ölçüde karmaşık araçlar, uygulama başarısızlıklarının çoğalmasına neden olur. Araçların fazla olması durumunda, işgören, tüm sorunların çözümünü kendi yaratıcılığından çok uygulamabilimin (teknoloji) gücüne bağlar. Böyle durumlarda genellikle işgörenin, üzerinde tam bilgi sahibi olduğu araçlardan tek başına yararlanması, gerçekten gerekli olanlarla çalışması uygun olacaktır.

Eğer yapım araçları azsa, yaratıcılığın yanı sıra, özellikle çeşitli yapım uygulamaları ile ilgili tam ve ayrıntılı bilgi gereklidir. Araç yetersizliğinin bugünkü anlamını belirlerken, daha bir kaç yıl öncesine kadar -zoom aygıtı (değişebilir odak uzaklıklı mercek) olmayan çekiciler ve tek yönlü sesçoğaltanı (mikrofon) olmayan ses aygıtlarının- ölçünlü (standart) yapım araçları olduğu anımsanmalıdır.

Çekici ışıklarındaki teknik görevliler işlerini biliyorlarsa, yetersiz araçlar ucuz eklemelerle yeterli şekle dönüştürülebilir. Yaratıcı bir yapım tasarımı, sınırlı teknik olanaklarla, olanakları fazla, ama yaratıcılık yönü bulunmayan bir tasarımdan çok daha başarılıdır.

Araçların tümü birbirine uygun değilse, yine kötü yapım koşulları oluşmuş demektir. Film yapımında, belli bir merceğin tüm çekicilere uymaması ve ayrımlı araçların ayrımlı bağlama kanalları gerektirmesi gibi sık sık karşımıza çıkan bir araç çeşitliliği vardır. Gerçi, bu araçların çoğu için uyarlaçlar (adaptörler), vardır, eğer bunların bazıları doğrudan yapımcılardan sağlanamıyorsa, bir ışikte de yapılabilir. Her yapım bölümü için ilk görev, kullanılacak araçların birbirine uyumlu kılınmasıdır.

Her türlü tasarlamaadan önce gelen yapım koşullarının gözden geçirilmesi, dış örgütler ve bireyler yoluyla sağlanan yardım ve araçları da kapsmalıdır. Bunlar film deneyliklerini, çizge (grafik) gereçleri üzerine uzmanlaşmış küçük ortaklıkları, üstün nitelikli araçları ile özengen (amatör) film yapımcılarını ve ilgili yapımcıların yetkililerini içerir. Yapımın genel önkoşulları ne kadar iyi bilinirse, o kadar iyi tasarlanır ve o kadar ucuza üretilir.

Maloluş Değerlerinin Yapısı

Tecimsel film yapım ortaklarında ve büyük TV yayaçlarındaki maliyet muhasebecileri, her yeni yapımın ortalama maloluş değerini hesaplayarak yapımların akçalı (mali) görünümünü saptayabilirler. Ancak, küçük yayaçlarda bu tür bir destek bulunmadığından, her yapımcı, yardımcısı olmaksızın, bütçeyi kendi hazırlamak zorunda kalacaktır. Sonra burada, en önemli maloluş değer biçimleri ve bunların hesaplamalara katılış yöntemleri konusunda bir inceleme yapılır.

Yapım ortaklıkları ile, bireysel yayaçlar arasında öylesine ayrımlı ekonomik yöntemler vardır ki, bir akçalı (mali) hesaplamasının tüm ayrıntılarını deftere geçirmek ve hesaplamak için genel bir çizemin (cetvelin) saptanması olanaksızdır. Yalnızca sürekli çalışan işgöreni ve kendi gereksinimlerini karşılayacak araçları bulunan yayaçlar, tüm bir yılın yapım giderlerini hesaplarına temel olarak almayı belki de daha elverişli bulacaklardır, oysa bir ya da iki sürekli işgöreni bulunan küçük yapım işletmeleri, tüm kiralık

araçların ve geçici işgörenlerin ücretlerini de yapıma ilişkin dolaysız maloluş değerleri olarak ele alır ve salt genel giderleri kesirimli olarak deftere geçirir.

Bundan sonra, maloluş değerinin tek tek her kaleminin kaynakları arasında ayrımlar olması nedeniyle, çok genel olarak uygulanabilen bir maloluş değer biçiminden yola çıkılır. İzlenecek yolun yalınlaştırılabilmesi, yapım sırasında ortaya çıkan gereksinimlere bağlı olacaktır.

İki geniş maloluş değer kümesi arasında temel bir ayrım vardır: İlki, tek bir yapımla ilgili dolaysız olmayan tüm giderleri kapsayan ve genel giderler olarak da bilinen dolaylı elde edilmiş değerleri - ikincisi de yalnız yapıma özgü gereksinimlerden doğan dolaysız maloluş değerleridir.

Tam bir maloluş değer çözümlemesinde sık sık yapıldığı gibi, salt genel giderlere bakarak değil, her iki kümede de araçların yıpranma paylarına ilişkin giderler de hesaba katılmalıdır.

Aşınma payı, araçların kullanım sonucu değer yitirmesi anlamına gelir. Yapım aygıtları için bu (aşınma payı) çalışılan gün ve saatlere dayanılarak hesaplanır. Eğer stüdyoda kullanılan nokta ışıktopu (spot ampülü) en çok on saat kullanılabiliriyorsa, her saat için değerinden onda biri eksiltilerek yazılacaktır. Çekici mercekleri gibi tümüyle aşınması güç araçlarla ilgili hesaplamalarda kural, aracın şans ya da kaza sonucu kullanılmaz duruma gelip, yerine yenisinin konması dışında, deneyim sonucu bulunan ortalama bir kullanım süresinin saptanmasıdır.

İşdeki uygulamada yıpranma (amortisman) süresi aslında aracın gerçek ömründen çok, vergi yasalarına göre saptanmıştır. Bu yöntem gerçek maloluş değer tanımlamasında gözardı edilebilir, fakat yasal hesap kayıtlarında bunun göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Genel Giderler

Aşağıdaki maloluş değerleri genellikle genel giderlerin bölümleri içerisinde ele alınır:

İşyerleri ve diğer bölümler için maloluş değerleri-kira, ısıtma, bakım-onarım, temizlik, vb. olmaktadır.

Genel işyeri maloluş değerleri + kırtasiye, posta, telefon, işevi (büro) araçları ve işevindeki kahve pişirme aygıtından, ışıktoplama (ampüllere) kadar olan dayanıksız araç giderlerini kapsamaktadır.

Yapımla dolaylı ilişkili genel işgören maloluş değeri - yazmanlar (sekreter), temizleyiciler, belgelikçiler (arşivciler), saymanlar, odacılar, sürücülere ödenenlerin toplamıdır.

Yapımla dolaylı ilişkili genel ulaşım maloluş değerleri-araçlar, yakıt bakım-onarım vb. giderleridir.

Yardımcı görev maloluş değerleri- çekici işlikleri, belgelikler vb. giderlerdir.

Örneğin, bir yazmanın aylığı sosyal güvence düşerlikleri (prim) ve emekli kesintileri ile birlikte işlenmelidir. Basyazların (daktiloların) bakım-onarımına ayrılacak giderler de yıpranma payı ile birlikte gösterilmelidir. Kırtasiye gibi dayanıksız mallarda da salt satın alma maloluş değerini dolaysız olarak hesaba katmak yerinde olacaktır.

Böylece genel gider toplamı, tek tek tüm gider maddelerinin toplanması ile bulunur ve sonra bu giderlerin her yapıma eşit dağılımını sağlayan bir yolun bulunması gerekir.

Bu yöntem, ilk olarak, saymanlıkta olduğu gibi tüm bir yılın toplam giderlerinin saptanmasını, ikinci olarak dolaylı ve dolaysız maloluş değerleri için ayrılacak payların saptanmasını, üçüncü olarak da dolaylı maloluş katılma oranının saptanmasını içerir. Dolaysız yapım giderleri için yılda 100.000 dolar, dolaylı yapım giderleri için de 50.000 dolar ayıran bir yapım ortaklığının dolaylı ve dolaysız giderler oranı, 1/2 dir. Örneğin dolaysız giderlerin 12.000 dolar olduğu bir yapımda dolaylı giderler 6000 dolar olacaktır.

Başka bir yol da, bir yılın dolaysız giderlerini yıllık film yapımının dakika ya da metre sayısına bölerek filmin içerdiği dakika ve metrelerin sayısını her yapım payına düşen dolaylı giderlere katmaktır. Örneğin, genel giderler için 50.000 dolar ayıran bir ortaklığın, 10 saatlik bir yapım için saat başına düşen gideri 5000 dolar üzerinden hesaplanacaktır ki, bu da her dakika için 83,3 dolar demektir.

Eğer çok yalın ya da çok güç bir yapım, sonuçta aynı çalışma süresinin harcanmasına karşın, aynı genel harcama payı ile değerlendirilmemişse, ilk yöntem, daha seçkin yapımların, daha fazla dolaylı ve dolaysız harcamalara neden olduğu izlenimini verir. Bu yöntem için ilk koşul, dolaysız maloluşların kusursuz olarak deftere yazılmasıdır ki, bu da uzgörüm (TV) yayaçlarında pek yaygın değildir.

Filmin süresini saptamak, dolaysız yapım giderlerini araştırmaktan daha kolay olduğu için, ikinci yöntem, genel giderlerin hesaplanmasının daha çabuk olmasını sağlar. Bu yöntem özellikle, bir yılın çeşitli yapımları, süreleri ve harcamaları açısından birbirleriyle benzerlik taşıyorsa uygundur. Eğer durum böyle değilse, yapımın günlük derecesini de hesaba katmak üzere, her dakika ya da metre başına farklı bir oran hesaplanarak yaklaşık, uygun bir değer bulunabilir. Bu ayırıştırılmış oran, hesaplamaya başından başlayarak, doğrudan doğruya katılmalıdır. Yine daha önceki örnekte olduğu gibi, bir ortaklık 50.000 dolarlık bir gider ile 10 saatlik bir film yaptığında bu 10 saat, günlük düzeylerine dayanılarak değerlendirilmeli. Örneğin filmin 3 saati güçlüklerin en az olduğu dönem, diğer 3 saati orta derecede bir zorluk dönemi, 4 saatlik dönemde de güçlüklerin en yoğun olduğu bölümü oluştursun. Sonra ilk bölümde 3 saat üzerinden hareket ederek, ikincisi için 6 ve üçüncüsü için de 16 saat ayırarak toplam 25 saat üzerinden hesaplanacak bir süre oluşturulur. Şimdi her saatin maloluşu 2000 dolara varmıştır. İlk bölümün dolaylı maloluşlar için saati 2000 dolar, ikincisinin 4000 dolar ve üçüncüsünün 8000 dolar olacaktır. Bu hesaplama, yılda yalnızca bir kez yapıldığı için, iş olduğundan daha karışık gibi görünür.

Devletin uzgörüm (TV) yayaçlarının (istasyonlarının) film merkezlerinde olduğu gibi, yapımların ekonomik yönü dikkate alınmaksızın, çoğunlukla yönetsel ve teknik düşüncelere uygun olarak geliştirdiği yerlerde çalışanlara, bu konuda pek iş düşmediği halde, yine de genel giderler konusunda özenli bir hesaplama yapılması salık verilir.

Film yapım bölümünün, dolaylı maloluş giderleri için ayırdığı paranın dışında çıkan gereksiz giderlerin «kusursuz ekonomiyi» nasıl yıpratıp, yapım yetisini (kapasitesini) tümüyle kullanılmayacak biçime getirdiğini, ayrıca bakanlıklar ve okullar gibi dış ör-

gütlerin, genel giderleri kendilerinin karşılamaya hazır olduğuna, yayaçlardan da yalnız araç ve işgörenden başka birşey istemeyeceklerine ilişkin yapılan açıklamaların altından ne gibi harcamalar çıktığını, ancak geriye dönük bir genel gider hesaplaması açığa çıkarır.

Dolaysız Maloluşlar

Dolaysız maloluşlar, bir yapımın kendine özgü tüm giderlerini kapsar. Belirli bir yapım tamamlanmadan dolaysız giderlerin varlığı tam olarak belirlenemez. Örneğin yapacak işleri olmasa da, yerleşik (kadrolu) çekici görevlilerinin aylıklarının ödenmesi gerekir. Bununla birlikte onların işleri, yapımın dolaysız ilgili olduğundan, bir yapımın akçalı görünümünü açıklamak amacıyla yerleşik (kadrolu) çekici görevlilerinin ödemelerini dolaysız maloluş değerlerine sokmak yerinde olacaktır. Aynı şey, belirli bir yapım için kullanılan yapım aygıtları için de söz konusudur ve bunların yıpranma payları ile bakım-onarım giderleri de dolaysız maloluşlara girer.

Sürekli çalışan işgörenin ve kullanılan aygıtların giderlerinin dolaylı maloluşlar olarak işlenmesi, bir film ya da TV izlencesinin gerçek yapım giderlerinin gözlenmesi konusunda yüreklendirici bir etken olduğu gibi, her nasılsa geniş çapta yanlış algılanmış olan, bir yapımın en yüksek giderini ham film alımı oluşturur gibi bir düşünceyi de güçlendirir.

Bir yapımın dolaysız maloluş değerleri çeşitli yan kümelere ayrılabilir:

Zaman : İşgörenin ürettiği iş, yapım aygıtlarının kullanımı, daha önceden belirtilen giderler saat ya da gün kavramına dayanılarak hesaplanır.

Belirli bir yapım için kendi hesabına çalışan kişilerden tutulmuş işgörenlerin, ya da kiralanmış araç ve çalışma yerlerinin maloluşu, çalışanların ve kiralanmış yerlerin ücretlerinde yapılacak anlaşmalar ile belirlenir.

Sürekli işgören giderleri, genel giderlerde gösterilen işgören maloluş değerlerinde olduğu gibi saat ya da gün başına hesaplanır. İşçilerin bir yıllık dönemde aldıkları aylıkların oluşturduğu giderlere sosyal sigorta düşekleri (primleri) de eklenir. Sonra, bir yıl

içindeki çalışma günlerinin ya da saatlerinin sayısı hesaplanır ve bir günlük maloluşu bulmak için, tüm yılın giderleri bu sayıya bölünür. Gerçek çalışma günleri saptanırken hafta sonları, tüm dinlenceler (tatiller), genel yönetime ilişkin görevler ve ek görevler nedeniyle üretim yapılamayan dönemler de hesaba katılmalıdır. Yöresel çalışma koşullarına bağlı olarak, yaklaşık 100 gün hafta sonlarına, tüm dinlencelere ve artan zamanın üçte biri de verimsiz günlere rastlar. Yılın ancak 180 günden biraz daha fazlası gerçek çalışma günüdür ve tüm işgörenin bir yıllık gideri 364 gün yerine 180 güne bölünmelidir.

Kullanılan araç ve yerlerin yıpranma payları ve bakım-onarım giderleri genel giderlerde belirtildiği gibi hesaplanır. Büyük yapım işletmelerinde genellikle birim zaman maliyetinin kıstası saattir. Aslında, kolaylık için yarım günlük çalışma süresini en küçük hesaplama birimi olarak almak daha elverişli olacaktır. Film ya da uzgörüm (TV) yapımlarında, çok az çalışma 4 saatten önce tamamlanır.

Kullanılan Gereçler

Bunlar, ham film, bantlar, başlıkların yapımı için baskı araçları, aydınlatıcı (spot) için ışıktoptları (ampüller), bataryalar ve bunlar gibi çeşitli ayrıntılardır. Satın alma alındıklarından, bunların maloluş değerleri bulunur.

Dış Örgütler

Dış örgütlerden ya da işgörenlerden sağlanan yardımların giderleri kestirimli olarak hesaplanır ve sonradan gerçek alındı tutarı ile deftere yazılır. Burada genellikle en geniş birimi, filmin yıkama (banyo) ve eşlem (kopya) edilmesi oluşturur. Eğer bunlar işletmenin kendi deneyliklerinde (laboratuvarlarında) gerçekleştiriliyorsa, giderler, araçların yıpranma payları, burada çalışan işgören giderleri ve filmin yapımında kullanılan kimyasal özdeklerin (maddelerin) maloluş değerleri olarak hesaplanır. Belirli bir tür film ya da iş için metre başına düşen ortalama maloluş değerinin hesaplanmasında, tecimsel film deneyliklerinden alınmış, çok ayrıntıda bir eder (fiyat) çizelgesi karşılaştırma için temel olarak alınır.

Ücretler ve Yayın Hakları

Yapımda kendi hesabına çalışan kişilere, işde harcadığı zamandan çok, yaptıkları iş oranında bir ödeme yapılır. Bu tür ödeme, başlıca, sunuculara, düzenleyicilere, oyun yazarlarına ve müzik sanatçılara uygulanır.

Yayın hakları, plakların, ya da bantlardan alınmış müzik parçalarının kullanılmasında için anlaşılması süreleri üzerinden ödenmektedir.

Yayın ücretleri ise, yazılı bir eserden aktarılan bölümler için ödenmelidir. Hesaplamaya katılacak miktar da yapılan anlaşmadan bulunur.

Sigortalar

Yangın, hırsızlık, kaza gibi olağan çekinceler (riskler) çoğunlukla uzgörümler (TV) yayaçlarında, kapsamı belli bir güvence senedi ile karşılanır ve bu da genel giderler içinde gösterilir.

Film işleyiminde (endüstrisinde) özel çekinceleri kapsayan güvence anlaşmalarını her yapım için sonlandırmak olağandır. Bunların en iyi bilineni de film yapımına başladığı andan geçerli olarak, kayıp, bozulma (hasar) gibi tür çekinceleri içine alan günlük güvencedir. Eğer bir kazanım (hak) isteminde bulunulursa, kaybolan zamanın karşılanması durumunda genellikle bütün giderler ödenir.

Ayrıca hava koşulları ya da başka nedenler yüzünden, baş oyuncuların kaza veya hastalıkları durumundaki kayıpları karşılayan özel sigortalarda vardır. Büyük sigorta şirketleri bu tip işler için özel bölümler oluşturmuşlardır. Özel güvencelemenin (sigortalamanın) (maloluşları da dolaysız maloluş giderlerine geçirilir.

Çeşitli Giderler

Her bütçe, daha önceden kestirilemeyen ayrıntıdaki harcamaları karşılamaya hazır olmalıdır. Bunlar, araçların taşınmasında yardım eden kişilere verilecek üstelikler (bahşişler), ayrıca filmde görülecek kişilere ödenen küçük tutarlardır. Yoldaki telefon konuşmaları ve çekimin iyi yapılabilmesi için özellikle çalışanların ruh sağlığı açısından rahat olması gerektiği anlarda bir iki kez gidilen içkiyeri (pub'ların) giderleri bu tip kaynaklardan ödenir.

Bu tutarların kapsamı -ki bunlar için uygun bir alındı elde edilmesi her zaman olası değildir- ilgili kişi tarafından onaylanır ve dolaysız maloluş değerlerine geçirilir.

Kazanç

Bir film ya da TV yapımında elde edilen kazanç -ki bütün te-cimsel girişimlerin gerçek nedenidir- eğitim ve bilgi aktaran iz-lence türlerinde genellikle hiçbir şekilde gözetilmez. Her ne kadar kesintisiz kazancı hesaplayabilmenin olanaksız olduğunu söylemek gerekirse de, geçerli olan pazar koşullarına göre bir sonuç çıkartı-labilir. İstem (talep) fazla ise, müşteri yüksek kazanç paylarına katlanabilecektir. Eğer sunu (arz), diğerlerine oranla üstün gel-meye başlamışsa, yine, o yarışan (rekabet eden) girişimciler ara-sından nitelik (kalite) ve eder (fiyat) konusunda haklı olanı seçe-bilecektir.

TELEVİZYONDA OYUN*

Çeviren :

Prof. Robert BYLER

Ass. Feridun AKYÜREK

Oyun deruk noktasına yaklaşmaktadır. Yönetmen, birden bire, daha iyi bir etki için, ışığın bakış açısının değiştirilmesi amacıyla çalışmayı durdurur. Bu işlem yapılırken Yönetmen, sahne duygusal doruğuna ulaştığında, ses kaydının bunu bozmaması için «yavaş bağırımları» konusunda oyuncularını uyarır. Çekim yeniden başlar, ancak yine durur. Bir giysinın yakın çekimdeki görünüşü doğru değildir, düzeltilir. Sahne yeniden alınır, yine durdurulur. Oyuncuların yüzüne konuştukları sahnedeki duruşları yanlıştır. Birazcık değiştirilir.

Sonuçta, bu sahne başarılı bir biçimde tamamlanır. Dramatik anlatım, çekici (kamera) açıları, ışıklama, ses düzeni tümüyle doyurucudur. Görüntü kayıt kuşağındaki (video tape) bu bölüm «kesin kayıt» olarak kararlaştırılır.

Bir sonraki sahnenin kaydı öncesi, ışık ve bezem (dekor) düzenlenirken, oyuncular da dinlenir. Bu dinlenme anında,

(*) Education and Industrial Television, Ağustos 1977, s.34-40.

çok yorucu saatlerin ortaya keyduğu gerilimden kurtulma oyuncularında apaçık görüldü.

Üniversite drama öğrencilerinin, tiyatro oyunculuğu gibi, televizyon oyunculuğu uygulamalarını da öğrenme olanakları sınırlıdır. Fakat, Ohio'daki **Bowling Green State Üniversitesi'nde**, Tiyatro Bölümü ve WBGU/57. kanal, güçlerinin birleşimiyle, öğrencinin bu konudaki deneyimi zenginleşti. Eyaletin **Kamu Televizyonu** üniversiteye, eyaletin kuzeybatı bölümündeki ondokuz kente görev için yayın oluru verdi.

Öğrenciler, 1973'den beri bu yayaçca (istasyonca), görüntü kayıt kuşağına alınmış üç yapımda görev almışlardır: **Two-Way Street**: oniki dizilik bu yapımda, kent içindeki yoksul bir ailenin çevresindeki güçlüklerle savaşımları sergileniyor; Rus yazarı Maksim Gorki'nin ünlü oyunu **Ayak Takımı Arasında (The Lower Depths)** ve Shakespeare'nin **Hamlet'i**. Herbir yapım değişik koşullar altında yapıldı; öğrenci oyuncular, yapımyeri çekimcileri (stüdyo kameramanları) ve yönetim takımı büyük güçlüklerin üstesinden gelme durumundaydılar. Eğer televizyonda kullanılmak amacıyla, bir oyunu görüntü kayıt kuşağına çekmek ya da televizyona özgü bir oyun (drama) yapmak istiyorsanız, onların deneyimleri sizler içinde öğretici olabilir.

Televizyonda oyun yapmak, böylesi bir serüvende işbirliği yapacak tiyatro ve televizyon yönetmenlerinden; üst düzeyde karşılıklı anlayış, birbirlerinin ilgi alanlarını tanıma ve sıkıntılı durumlarda katlantı (sabır) ister. Bu saydığımız ana nitelikler, Bowling Green'de, BGSU Tiyatro Bölümünden Prof. Dr. Roger Gross ve WBGU'nun Eğitim Televizyonu yönetmeni Pat 'Fitz' Fitzgerald'ın bir araya gelmesiyle sağlanmıştı. Biri ötekinin uzmanlık alanında deneyim sahibiydi -Fitz tiyatrodada, Roger televizyonda -ve birbirlerini çok iyi tamamladılar. Fitz'in uyardığı gibi, **«Siz tiyatrodada sağlam kişilikli ve güçlü bir yönetmenle sonuç alabilirsiniz, fakat televizyon oyununda hayır. Bir takımın birlikteliğine gereksinir televizyon.»**

Bir öteki önkoşul, sahneleme sorunlarını, ışıklamayı ve çekici (kamera) açılarını hemen çözebilecek, ödünvermez bir yapım yönetmeninin gerekliliğidir. WBGU'da çalışan Larry Reid böyle bir kişi olduğunu kanıtlamıştı. Roger onu şöyle tanıtır: **«Herhangi bir terslikte, Larry: 'Niçin böyle yaptınız?', 'Olmaz' ya da 'Bu dü-**

zaltilemez' yer ne 'Bunu nasıl düzeltebiliriz' diye düşünür.» Yine Roger çoğu üniversitenin Radyo/TV/Film bölümünden gelen WBSU çekici takımını; olumlu tutumları ve sorunların çözümündeki becerilerinden dolayı övdü.

1973'de Ohio Eğitim Bölümü, aile yaşamı eğitimine katılımı canlandırabilmek için 80.000 dolarlık bir bağış yapmasıyla, Bowling Green'de Televizyon Oyunu yapma olanağı doğdu. Sonuç **Two-Way Street**'di. Böylece izleyici için en sevilen biçim olan, kendi içinde bağımsız izlencelerden oluşan televizyon dizisi (soap-opera) eğitim televizyonu içinde kullanılmaya başladı.

İzlenceler, Ekim 1973 ile Temmuz 1974 arasında kaydedildi. Herbir bölücünün (parçanın) kaydı genellikle bir hafta aldı. Denemeler, pazartesi sabahından cuma akşamına dek; kayıt ise cumartesi günüydü ve kimi zamanlar pazar gününe de sarkarak sürüyordu. Her izlencenin ortalama deneme zamanı onaltı, kaydı ise sekiz saattti ki, bu zaman, uğraşman (profesyonel) olarak çalışanların gereksindiğinden çok daha azdı.

Çalışma çizelgesi tasarımı yapma, birçok güçlüğü birlikte getirdi. Oyuncuların ve işgörenlerin dersleri ve öbür işleri vardı; bu nedenle çalışma çizelgesi yapmak her zaman sorundu. Uğraşman oyuncular sürekli çalışabilirlerdi, fakat onları kiralamak çok ücrete mal olacaktı. Bununla birlikte, kimi durumlarda uğraşman oyunculara harcanan para, diğer harcamaları büyük ölçüde azaltabilirdi. Fitz'in belirttiği gibi «Televizyonda zaman paraştır. Eğer oyuncular konuşma ve sahneleri uzatılırsa bu daha çok paraya mal olur.»

Bir öteki başağrısı da, **Two-Way Street** için yapılan; yapımyerini hantallığı ve büyüklüğü ile dolduran, dört odalı bir evin içini gösteren bezemdi. Öyle ki, ışığı düzeletim derken, duvara çarpma durumunda kalıyordunuz. Fakat en büyük sorun, yapımyerinin diğer yapımlar içinde kullanılması zorunluluğuydu. Örneğin, haftanın beş gecesi 17.30 haberlerinin sunumu gibi. Böylece bezem (dekor) hergün boşaltılıyor, ertesi gün yine kuruluyor, ışıklar yenden asılıyordu. Takım bu işte oldukça heceri geliştirdi. Onların bu tür dizileri yapacak kimselere ortak öğütleri: «Bezemin (dekorun) sürekli durabileceği bir yapımyeri (stüdyo) ya da yer bulunuz. Ayrıca, tüm yapım zamanınca yerlerinde kalacak fazladan ışıklama gereçleri sağlayınız.»

Yapım bitmeden önce, bir bayan oyuncunun ayrılma durumunda kalmasıyla özel bir sorun çıktı. Onun gözüktüğü tüm sahnelerin hemen kaydı yapılmalıydı. Dizi ilerledikçe, metinde istenen ev koşullarını yaratmak için duvarlar bozuldu, mobilyalar parçalandı, daha sonra bu gereçler yeniden onarıldı. Larry'nin belirttiği gibi «Bu bayan oyuncunun gözüktüğü sahnelerin bölümlerden çıkarılarak kaydedilmesi demek, bezemi arındırmak, yama yapmak, boyamak ve onarmak -yeniden tümüyle bozmak- sonra herşeyi yine yeniden yapmak zorunluluğu demektir.»

Uzun zamanda bir dizi yapmak, görüntüsel değişimlerde sorunlar çıkarabilir. Oyuncular saç biçimlerini değiştirebilirler ya da bir çekimden öbürüne geçerken giysi böleciklerini yitirebilirler. Bu televizyon için gerekli olan gerçekçilik etkisini bozar ve kayıt düzeninde değişiklikler gerektirebilir.

Fakat bunlara karşın, tüm zorluklar çözüldü ve *Two-Way Street* ilk kez 1975 başlarında WBGU-TV'unda yayınlandı. Yanısıra Ohio'daki diğer televizyon yayaçlarınınca yaygın olarak gösterildi ve eyaletin Aile Yaşamı Eğitim Merkezi'nde kullanılmak üzere filme de aktarıldı. İzleyicilerden gelen tepkiler, izlencenin iletisinin güçlülüğünü ve dizinin gerçeğe uygunluğunu ortaya koydu. Ohio Tasarı Yönetmeni Mabell Black, bu dizideki oyunların gösterimi ile «Dayton kentinde kullarında beyaz-zenci sevgi ve barış bağının kurulmasında önemli bir adım atıldığını» söyledi.

Gross, Fitzgerald, Reid takımı, birlikte çalışmanın olumlu sonucunu görmüş, yeni bir televizyon oyunu yapmak için istekleri bilenmişti. Üçlü, böylece Maksim Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında* adlı yapıtı üzerinde çalışmaya başladı.

Roger, oyunu, Tiyatro Bölümünde sahneliyordu. Mağaraya benzer bir bodrum bezemiyle, yüzyıl dönüşümündeki, aşağı sınıf Rusların yoksul yaşamları gösteriliyordu. 1975 başlarında, denemeler sırasında, Roger tüm oyuncularını 112 yıllık evinin bodrum katına götürdü. «Ben kişilerin soğuğu, çevrenin gelişmemişliğini, eski şeyleri duymasını ve alçak tavan altında (yükseklik yaklaşık 166 cm.) başlarını eğmelerini istedim. Bunun çok doğru olduğunu gördük ve yapımı gerçekleştirmek için orada kaldık» dedi.

Oyuncular, Roger'inde şiddetle savunduğu bir oyunculuk yöntemi geliştirdiler. «Organik oyunculuk» denilen, oyun kişisi ile

kendi kişiliğini imgesel olarak birleştirme çabası ki, mekanik uygulamaya dayalı oyunculuğun karşıtıydı bu. Gösteriler, sayıları gecede yirmiyi bulan ve bodrum duvarları dibine oturan izleyicilere; sahneler değiştiğçe bir odadan öbür odaya geçilerek yapıldı.

Güzel bir gösteriydi ve sorun bunun nasıl görüntü kuşağına kaydedileceğine değgindi. Bezem yetkindi, benzerini yapımyerinde kurmak olanaksızdı. Fitz'in belirttiği gibi «**Bunu yapmanın en iyi yolunun ne olduğu biçiminde bir gösterişe kalkışmadık.**» Böylece oyun, Amerikan Sivil Savaş ölülerini anma gününün hafta sonunda, uzun iki gün ve gecede bodrumda kaydedildi.

Çekici (kamera) ve yapım denemeleri için zaman yoktu. Çekim takımı oyunu da izlememiş, yansıra yapımevine yeni alınmış çekicileri kullanıyorlardı. Ancak oyunu sahnede oynandığı gibi 'gerçek zamanına' uyarak kaydettiler. Bu olağan televizyon çekim kurallarına aykırıydı. Çekim yaklaşık otuz kez durduruldu ve devinim mantıklı kesme noktalarından geri dönüş yapılarak, bırakıldığı yerden, yeniden kaydedildi. Basık bodrumda yapılan, onbeş kişinin rol aldığı bir şiddet sahnesi özellikle çok güçlü ve yedi kez yineleni. Fakat kimi sahnelerde kayıt yarım saatten fazla, durmaksızın, yinelenmeksizin yapıldı.

Gerçek sorun, ışıklama ve ses düzeniyle ilgiliydi. Mum ışığının yarattığı havayı bozmaksızın, ışıkların yukarı doğru itilmeleri gerekiyordu. Takım genel aydınlatma için, üç çekicinin gereksindiği 220 voltluk gücü bulmak amacıyla bir yere 50 amperlik iki çevrim (devre) yerleştirilmişti. Yaklaşık 80 porselen duy, 60 watt'lık ışıktoptlarıyla (ampüllerleriyle) binanın yukarıdan açık döşeme kirişine boydan boya asıldı. Birkaç, ışıtacı da direklerin arkasına gizlenerek genel aydınlatma tamamlandı. Doğrudan ışık gengüdümsel (stratejik) yerden nokta aydınlatıcılar (mini prospot) ve 150 watt'lık ışıktoptlar taşıyan yansıtıcılardan (reflektör) sanki mum ışığı gibi oyuncuların yüzüne geldi. Bu arada belirtelim ki, mumun alevi oldukça parlaktı ve bu kimi sahnelerde apaçık görünüyordu. Alışılmadık güzel bir etki de yaratmıştı.

En ağır iş sesçinindi. Bodruma sesalıcı (mikrofon) yerleştirmek çok zordu, çünkü bodrumda, sesleri istenmeyen bir düzeyde yayan geniş bir alan vardı. Sesçi, bu nedenden, kayıt sırasında durmaksızın ses yüksekliğini ayarlamak zorundaydı. Üstelik oyunu da

izlememişti. Yalnız Roger, oyuncuların bağırdığı, fısıltıyla konuştuğu ya da hızlı devindiği yerlerde sesçiye uyarılarıyla yol gösteriyordu.

Larry Reid önemle «**Oyunculara sahne ile televizyon yapımı-ri arasındaki ayrımlı ses ortamları, kesinlikle öğretilmelidir. Onların sesahıcıların kısıtlamasından dolayı, tiyatrodaki gibi aynı tümce içinde fısıltılı konuşma ve bağırma olanakları yoktur.**» diyordu.

Sonuncu dert kurguydu; oyun dört saat sürüyordu. Fakat kayıt, televizyonda kullanılmak üzere iki saate kurgulanmalıydı. Bu iş, Roger ile Fitz'in yüklü çalışma zamanlarından çaldıkları 'an'larla birbuçuk yılda yapıldı. Son birkaç kesmeyi yapmak acı duygular verdi. Bir yerde, kaydı iki aylığına kıyıya bırakma, böylece nesnelliklerini yeniden elde etme ve kesin kurgu için geri dönme zorundaydılar. Fakat iş sonunda bitti ve **Ayak Takımı Arasında** WBGU-TV'unca yayınlandı.

Televizyonda bir oyun yapmak, televizyon değerlerini, sahnenin değerlerinin yanında ikinci kerteğe düşürdü. Böyle olunca, Bowling Green takımı, televizyonda kullanılmak üzere bir tiyatro yapıtını tam olarak kaydetmeye karar verdi. Dramatik yoğunluğu, sahnelenmesindeki sav ve bezem olanaklarından dolayı **Hamlet'i** seçtiler.

Bu yapım için ana sorun bütçeydi. Sonra gereken para, güçsüz olanaklar zorlanarak bir araya getirildi. Roger Gross'un da vurguladığı gibi, sinekten yağ çıkarırcasına, çok para harcamadan bir televizyon oyunu yapmak için etkili bezem ve giysiler yaratmaya zorlandılar. Onların yaratıcı çözümleri, başka biri tarafından, benzer sorun için kullanılabilirlikti.

Bezemler (dekorlar) büyük ölçüde bez kullanılarak yapıldı. Bezler, bir uzay belirlemek için yere serildi ya da arka planlara ortam yaratma amacıyla asıldı. Roger «**Biz doğaya uygun bezem istemedik. Fakat soyut biçim içinde oldukça görevci bir birim olsun dedik. Siz de televizyonda kumaşla, şaşılacak kerteğe güzel şeyler yapabilirsiniz**» dedi. Öğüt olarak da şunları ekledi «**Dokunuşu biraz kusurlu niteliksiz mal alın, önemli değil.**» Roger, **Hamlet'in** bezemleri için bir depoda özel amaçlar için saklanan metresi iki dolara niteliksiz ağır döşemelik kumaşlara 130 dolar harcadı.

Döşemelik kumaşlar, Danimarka Sarayındaki yeri ve tahtın gerisine asılmış ince asıları (panoları) kapladı. Taht olarak kullanılmak üzere üç gösterişli koltuk, üniversitenin küçük kilisesinden ödünç alındı. Bir sahnede alanın bir bölgesi kırmızı halı ile kaplandı ve güçsüz ince asılarla çevrildi. Roger «Asılar yarı saydamdı» diyerek açıkladı: «Ve devingen çekimlerde, çekici kayma devinimi yaparak asıların (panoların) önünden geçerken güzel bir etki elde ediyorduk.» Özellikle, bir başka etkileyici çekim Hamlet'in asılar arkasından, oyunun o bölümüne kulak konuğu olduğunu gösteren çekimdi.

Roger «Anladık ki, ışıkları kaydırmak ya da kumaşları buruşturmakla değişik etkiler, renkler ve dilediğimiz havayı yaratabiliriz» diye ekledi. Kumaş asılar önündeki canlı alev olağanüstü etkiler ortaya koydu.

Oyun için, diğerlerine oranla daha sağlam birkaç döşem kuruldu. Bunların başlıcaları, değişik amaçlar için kullanılan iki yüksekti ve çok sayıda geniş hasırlardı. Örneğin bir yatak yapmada, hasır ve tiyatro bölümündeki kumaş kırpıntılarından yararlanıldı. Depodaki giysi parçalarından uygun giysiler yapmak da benzer biçimde beceri gerektirdi. Zekice uygulamalardan birisi, cenaze töreni sahnesi için, mezuniyet cübbelerine, ucuz siyah satenden başlıklar eklenmesiydi.

Televizyon takılık (aksesuvar) ve giysilerin etkili kullanımı konusunda hem büyük bir özgürlük, hem kısıntı getirmektedir. Özgürlüğü konusunda Roger «Gösterdiğiniz sahnenin sayı ve nehlğini denetleyebilirsiniz. İzleyicinin gördüğü şeyi siz seçersiniz. Bizim giysilerimizden kimiler tam olarak kapanmadı, fakat biz bunları gösterme zorunda değildik.» derken; Fitz kısıntı hakkında şunları ekler «İzleyici yirmi metre ötede olduğu zaman, bir paçavrayı alır, sahnedeki görüntüsünü güzel yapabilirsiniz. Fakat bir televizyon yakın çekiminde bir paçavra, bir paçavra gibi görünür. Bu bakımdan siz, çekicide göstereceğiniz şeyin doğru görüntü vermesi konusunda güvenli olmalısınız.»

Onaltı haftalık çekicisiz denemelerden sonra, Hamlet otuzsekiz bölcek olarak, coşkuyla, Ocak ayının son iki haftasında kaydedildi. WBGU-TV'nun tüm işgörenleri yapıma yardım etti. Daha önemlisi, Fitz ile Roger arasındaki dostça ilişkiler ender görülen

bir düzeye erişti. Çekim anında daha etkili bir eşgüdüm için yan-yanaydılar.

Denemeler sonucu yapılan çalışma düzenlemesine karşın, kimi sahneler, önceden düşünüldüğü gibi olmadı ve yineleni. Örneğin 'sis' konusunda olduğu gibi kaçınılmaz sorunlar ortaya çıktı. Yerden 60 cm. yükselmesi istenen sis için kuru buz kullanıldı, fakat başarılı olmadı. Buz, çekici merceği önüne tutulduğu zaman sis yarıldı, son kertede yoğunlu. Sorun, çalışmanın aşında tasarım gerisinde kaldığı bir günü geç saatlerinde ortaya çıktı. Böyle bir saatte kim kuru buzun etkisine ilişkin deneme yapmayı düşünecekti? Buradan çıkarılacak ders, yapımda verimliliği yükseltmek için sürgit çok zamana ve tasarıma gereksinme olduğudur.

Beklenmedik sorunlardan birisi, çok sayıda denemesi yapılan, hem zor, hem de çekinceli (tehlikeli) gerçekçi, kılıçta bir dövüş sahnesinin kaydıydı.. Roger'in belirttiği gibi **«Siz tüm bu gösterişli kılıç dövüşlerini biliyor, filmde izliyorsunuz. Bu kusursuzluğa, tekrar tekrar yapılarak ve sonrada çok özenlice kurgulanarak ulaşılmıştır.»**

Büyük sahnelerde, bezemin önce bir yanında ve hemen sonra öteki yanındaki yüz anlatımları ve konuşmaları yakalamak zordu. Bunun çıkar yolu, ayrı devinme bölceciklerini çapraz olarak çekmek ve onları görüntü kuşağında kurgulamaktı.

Sonunda, birçok sahne beklenilenden daha iyi gerçekleştirildi. Her ne denli işiklaması çok zaman aldıysa da, Hamlet ve Babasının düşgörüntüsü (hortlağı) arasındaki sahne son kerte etkiliydi. Düşgörüntü mavi ışık içinde gösterildi, elektronik düzenler ve bindirme ile de yarı saydam duruma getirildi. Roger'in sahnede bir düşgörüntü görünümü yaratma girişimi başarısız olmuştu. Roger bu konuda **«Televizyon düşsel bir gerçeği yansıtmak için gerçek insan kullanmanıza olanak verir, fakat baktığımızda gördüğünüz bir düşgörüntüsüdür.»**

Büyük oyunsal (dramatik) etkiye sahip başka bir sahne de, Kral Claudius'un kendi kendine konuşma sahnesiydi. Roger bu sahneyi şöyle betimler: **«Mumlardan oluşturulmuş ve ortasında yalnızca Kral'ın başının devindiği karmaşık bir görüntünüz var. Hamlet görüldüğü zaman, onun Kralı öldürme kararı somutlaşıyor. Hamlet, bu karar anında, ayakta, yüzüne ışıklar gelerek bezemle büyük bir uyum sağlayarak durur.»**

Bu sahnede, televizyonun bir diğeri olanağını daha gösterdi. Claudius'u oynayan oyuncunun, gizlenmiş ve pille çalışan bir ses-alıcıya (mikrofona) fısıldamasının etkisine, sahnede yapılacak hiçbir alçak sesle konuşma ulaşamaz. Bu yakın çekimli araç oldukça, oyuncunun, tüm duygularının şiddet ve değişimlerini iletebilir.. Öğrenciler sahne için gerekli olan abartılı davranışlardan (jestlerden) ve yüz anlatımlarına (mimiklerine) oranla daha belli belirsiz yüz ve sınırlı gövde devinimleri yapmayı öğrenmeliydiler.

Televizyonun çalışma doğasından gelen, sürekli yinelenen «**dur ve başla**» komutlarına uymayı öğrenmeliydiler -ki bu kimileri için can sıkıcıydı- Bununla birlikte Roger «**Bu da çok önemli deneyimdir. Gecikmeler, işin doğası gereğidir ve oyunculuk uğraşısını ileride sürdürecektir olanlar bu koşullar altında çalışmayı öğrenmeleri gerekir**» diye açıklar. O, 'Daha havaya giremedim', 'Hazır değilim' diyenler değil, tüm gereçler hazır olduğu zaman çekicinin karşısına geçip, iyi oyun çıkartabilen oyuncuların gerçek uğraşmanlar olduğunu vurguladı.

Roger'e, oyuncuların, oynadıklarında; çekici açıları ve televizyonun özel gereklerinden haberleri olmalı mı diye sorduğunda, «**Hayır**» diye bağırdı. «**Oyuncuya verilen bu tür bilgiler, onun oyununu engellemektir. Oyuncunun birincil işi her bir düşünceyi kafasından atıp, imgeleminde yaşattığı kişiliği oynamaktır. İşin ince noktası, oyuncuyu yapım gerekleri ve çekicileri düşünmekten uzak tutmaktır. Çekicinin yaylarından, oyuncu yönetimine; iğneden ipliğe düzenleme benim işimdir.**»

Roger şunları da açıkladı «**Oyuncular, önceleri televizyonun sıkıcılığından gönülsüz çalıştıkları halde, beş-altı denemeden sonra rahatça yakın çalışmaya başlayacaklardır.**» Oyuncuların «birbirleriyle olan oyunsal ilişkileri nedeniyle bulunmaları gereken doğru yer ve yönü» onların, çekicilerin nerelere yerleştirildiğini bilmeleri, değil, yapılan özenlice düzenleme ve deneme ortaya çıkaracaktır.

Hamlet, iki saate kurgulandığında, Fitz onun **Ayak Takımı Arasında**'dan daha kolayca kurgulandığını söyledi. Çünkü çekimlerin başlangıç ve bitimlerini kesmek ya da kısa sahneleri birbirine bağlamak televizyon için düzenlenmemiş, gerçek zamanlı bir izlenmeyi kurgulamaktan daha kolaydır. WBGU-TV'ü gösteriyi, Haziran ayı içinde yayınladı.

Televizyon oyunundaki, takım birlikteliği kavramı, Hamlet'te tümüyle gerçekleşti. Fitz ve Larry, gerektiği zaman çalışma düzenlemesi konusunda önerilerde bulundular; Roger'ın da çekici açlarına ilişkin iyi düşünceleri vardı. Oyuncular iyi anlaştılar. Larry Reid'in söylediği gibi «Roger bize uygulamalı olanaklarımızı zorlamamız için baskı yaptı. O yaptığı işin yetkin olmasını isteyen bir kişi. Fakat yine de onunla çalışmak güzel birşey, buluşu ve yapım-yerinde son kerte serinkanlıydı. Bu gerekliydi, çünkü oyuncular ve işgörenler zaman zaman zaman değişken davranışlarda bulunuyorlardı.»

Roger, takım raporunda «Çok yerde olmayacak iyi bir kişilik uyumu oldu. İşbirliği ile gerçekleştirilen sanat düşünüşünde bir çelişki vardı. Çünkü işbirliği, herşeyin tüm ayrıntıları ile düşünme tartışılmasını gerektirirken; sanat, içinizdeki duyguların özgür bırakılmasını ister.» diyordu.

Gerçi bu tiyatro/televizyon işbirliği başka bir yerde öykünülebilir olmasına karşın, Bowling Green takımının işbirliği düzenine ulaşmak zor olabilir. Gross, Fitzgerald ve Reid bu televizyon oyunu çalışması sırasında ortaya çıkan beş yöneltici noktayı şöyle sıralamışlardır:

1. Parasal kaynak bulunuz. Böylece takılık (aksesuar), giysi, bezem ve kayıt zamanından kısıntı yapma zorunda kalmayacaksınız.
2. Tiyatro yönetmeninin televizyondan, televizyon yönetmeninin tiyatrodan anlaması gerekir. Ters durumda zamanın büyük bir bölümü, neyin gerekli olduğu konusunun tartışmasıyla geçer. Bu durumda da katlantı (sabır) gerçekten çalışma zamanında gereksinim duyulan şeylerden biri olacaktır.
3. Denemeler (provalar) için tasarım yapınız. Bu sahne düzenlemelerini de kapsamalı. Çekimciler, ses ölçmeni (mühendisi) ve ilgili kişilerle deneme yapılacaktır.
4. Çekici devinmelerini saptayınız. Fakat oyuncuların bunlarla ilgilenmesini önleyiniz. Bir durum, eğer çekici için doğrusa, oyuncular için doğru olması gerekmez. Oyunculara ses vurgularını düşürmelerini öğretiniz; böylece çığlıkları, sesalıcıları bozmayacağı gibi, tüm fısıltılar da kayıt edilecektir.

5. Denemeler, deneme odaları, kayıt zamanları ve yapılacak tüm öteki işler için kapsamlı bir izlençe hazırlayınız. Ama yine de kimi nedenlerle yanlış durumların olabileceğini ve yaratıcı buluşlara gereksinim olabileceğini bekleyiniz. Öteki katılanların destek ve uzmanlık bilgilerine saygı temelidir.

Televizyon oyunu, Bowling Green'in oyuncu, yönetmen ve öteki işgörenlerin zaman ve coşkularını azaltırken, tat da veriyordu. Özellikle bugün yapılan oyunların %90 ının televizyon ya da film için yapıldığı gözönüne alındığında Gross, öğrencilerin edindiği eğitimin değer biçilmez olduğu görüşündedir. Az sayıda üniversite izlenceleri bu araçların gereksinim duyduğu yeteneklerin eğitime ve öğrencileri bu uğraşıya deneyim sahibi olarak hazırlamaya ayrılmıştır. Bowling Green State Üniversitesi bu gereksinimi anlamakta ve karşılamaya çalışmaktadır.

TELEVİZYONUN TARİHİ*

Çeviren :

Raymond SPOTISWODE Ass. Yük. Müh. Mehmet **KESİM**
Bernard HAPPE

Uzgörümün (televizyonun) tarihine, ilk fotoğraf girişimleri ile başlamak gerekir. İlk uzgörüm (televizyon) için-bu kelime 1900 yılına kadar kullanıma girmedi- hareketsiz resimlerin gönderilmesini (transmission) sınırladı denebilir. Bu ilk deneysel döneme bakıp, fototelgraf, uzgörüm ile karıştırılmamalıdır. Ancak şunu da anımsamak gerekirken, ikisi de aynı kökeni paylaşmaktadır.

Kusursuz, yüksek nitelikli (high-definition) uzgörümün kamu hizmetine girmesi, radyo ile ses yayınının iyi bir şekilde kurulmasına kadar mümkün olmadı. Radyo ile görme radyo ile işitmeyi izleyecekti. Bu da, teknolojik gelişme kavramları içerisinde mantığa uygundu. Yine belli bir uzaklıktaki görüntü olasılığı, sesin radyo ile yayınlanmasından, giderek telsiz telgrafın gerçekleştirilmesinden çok önceleri, insanların düşüncesine yer ediyordu.

(*) The Focal ENCYCLOPEDIA of FILM and TELEVISION Techniques S.326-335

İLK KAYNAKLAR

Uzgörüm, ışık ile elektrik arasındaki ilişkinin işlevine bağlıdır. Uzgörümün temelini hangi zamana dayandığını bulabilmek için, 1839 yılına, Edmond Becquerel'in, ışığın elektrokimyasal etkisini bulduğu tarihe inmek yerinde olacaktır. Becquerel, bir eriyik içersine iki metal plaka koydu. Plakalardan birini bir ışık hüzmesi ile aydınlattığında, her iki plaka arasında elektriksel bir gerilim oluştuğunu gördü. Buluşu ile ilgili herhangi bir pratik öneride bulunmadı. Ancak farkında olmadan, rastgele gözlediği bu olay-ışık ile elektriksel etkileşim veya fotoelektrik-uzgörüm sisteminin temellerinden biriydi.

IŞIĞA DUYARLI İLK HÜCRELER

Fotoiletkenlik etkisinin (photo-conductive effect) ilk pratik önemi, Valentia Island (Eire) telgraf istasyonunda çalışan genç telgraf operatörü Joseph May tarafından farkedildi. May çubuk biçiminde yüksek dirençli yeni bir tür selenyum çubukları kullanıyordu. Bu çubuklar üzerine ne zaman güneş ışığı düşse, telgraf istasyonundaki aygıtların, düzensiz davranışlar içersinde olduğunu görüyordu. Etkileşim, ışık yoğunluğuna göre selenyum çubuklarının elektriksel dirençlerinde, farklı izlenimlere neden oluyordu.

Selenyumla ilgili gizliliğin açığa vurulmasına karşın, kısa zamanda herhangi bir pratik sonuca ulaşamadı. Bu buluş az sayıda öge kullanarak, ışığa duyarlı yalın bir hücre yapımı olasılığını arttırdı. Bir süre sonra, 1887 yılında polarize ışığı(1) elektriksel anlamda değiştiren bir düzenek ortaya çıktı. -Kerr cell-(2)

RESİM TELGRAFI

1842 yılında bir İngiliz fizikçisi olan Alexander Bain, resimlerin telgrafla iletilmesi hakkında bir öneride bulundu. Bu, çağcıl

- (1) Titreşimleri, yayılım çizgisi boyunca tek bir düzlemde dikey olarak sınırlandırılmış ışıktır. (Çevirenin Notu)
- (2) Kerr, Revd. John, 1824-1907. Ardrossan da doğmuş İskoçyalı bir fizikçidir. William Thomson ve Lord Kelvin ile çalışan Kerr'in ışığın doğasını etkileyen iki büyük buluşu vardır. (Çevirenin Notu)

uygulamadaki bazı temel ilkelerin kurulmasına yol açtı. Vericide (transmitter) harfler metalden yapılmış öğelerden oluşuyordu. Alıcıda (receiver) ise bu harfler, açak (kontak) hareketleri ile yeniden elde ediliyor ve kimyasal olarak bir kağıda çiziliyordu. Bain'in yöntemi, parçalara ayrılan resim öğelerinin alıcı ve vericide eşzamanlamaya (synchronous) gerek olduğunu ortaya çıkardı. Bunu elde etmek için elektrik kontrol edilen hakeketli bir sarkaç kullandı.

Diğer bir kimyasal telgraf 1847 de F. Bakewell tarafından ortaya kondu. Sistem alıcı ve vericiden oluşuyordu. Alıcı ve vericide bulunan metal bir silindir üzerindeki ince bir iğne, silindir boyunca kıvrım çiziyordu. Gönderici silindirde özel bir parlatıcı kullanılmasıyla ve her iki silindiri de aynı anda döndürerek; alıcı sonunda, kimyasal işlemden geçirilmiş bir kağıt üzerine sivri uçlu bir iğneyle izler çizilebiliyordu. Gerçekte, resmin bir soyutu (negatifi) gönderme silindiri üzerindeydi.

1861 yılında İtalyan Abbé Caselli, fototelgrafın başarılı bir uygulamasını, İngiliz yaptırması (patenti) altında çıkardı. Bu aygıtın ana bileşeni, kalay levhayla kaplı bir silindirdi. Caselli resmi, küçük parçalar halinde, elle yazılmış iletiler (mesajlar) gibi gönderdi. Bir süre bu çeşit haberleşme sistemi, Fransa'da bir ticari hizmet olarak çalıştırıldı. Fakat gönderme işleminin uzunca bir süre devam etmesinde, görüntünün sık sık nokta ve tire işaretleri ile üstüste geldiği görüldü.

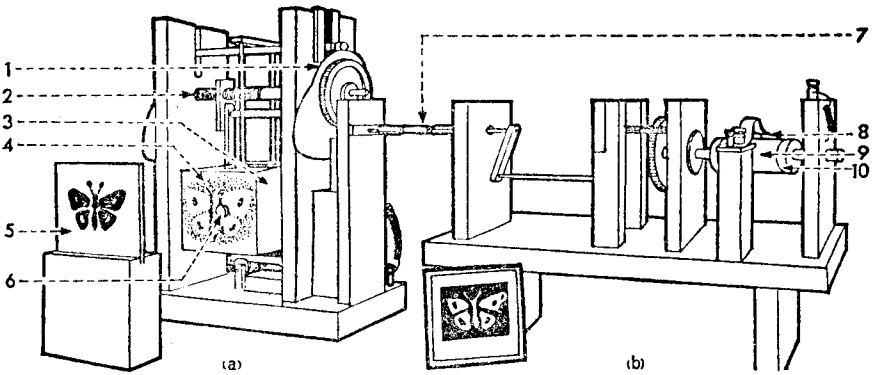
Eski ve oldukça fazla kullanılan projelerden biri de Kuzey Fransada M. Senlacq'ındı. «Telectroscope» denilen bu aygıt taramanın önemli ilkelerini biraraya getiriyorsa da, mekanik ayrıntılarının anlaşılması biraz zordu. Doğrusunu söylemek gerekirse, Senlacq'ın düşüncelerine uygun bir çalışma yapması olası değildi. İlk önerisi; resmin, parlak olmayan cam bir tabaka üzerinde bir parça selenyumun çapraz şekilde hareketiyle, çizilerek gönderilmesiydi. Bu işlem sürerken, resmin görüntüsü de alıcıda tekrar çiziliyordu. İşlemin devam ettiği süre içinde, çizimi yapan kalem bir elektromıknatıs tarafından kontrol ediliyordu. Selenyum, resim üzerinde hareket ederken, resmin koyu ve açık kısımlarını farklı şekillerde almaktadır. Oluşan akım da, farklı şiddetlerde olmakta, bunlar alıcıya geldiğinde, çizici kalem, kağıdın bazı yerlerini koyu bazı yerlerini de açık çizmektedir. Yeniden elde edilen resmin de, bazı yerleri açık, bazı yerleri koyu olmaktadır.

Senlacq'ın pratik açıdan kullanışsız olan bu düşüncesi belki gerçekleşebilirdi. 1880 yılında yeni bir önerisi yayınlandı. Yeni verici çok sayıda küçük selenyum hücrelerden oluşuyordu. Herbir hücre, alıcıdaki benzer bölümle bir platin kablo aracılığı ile bağlı idi. Kayıcı anahtar sistemi, hücrelerden herbirini, platin kabloyla devreye sokuyordu.

Bu tarihlerde, Senlacq'inkine yakın bir görüş ileri sürüldü. Yeni görüşte ayrıntılara biraz daha giriliyordu. Şunu söylemek gerekir ki, ileri sürülen bu düşüncelerin hiçbirisi gerçek bir deneyimden geçmemişti. Projeler, uzgörümünden öte bir resim telgrafını andırıyordu.

TARAMA DÜZENEKLERİ

İngiliz Shelford Bidwell 1881 yılında önemli bir aşama yaptı. Bu aşama, düşüncelerini pratik deneyimlere dönüştürmesiydi. Yaptığı makina ile gölge resimleri (silhouettes) başarılı bir şekilde gönderdi. Böylece etkin bir tarama sistemi kullanmış oldu. Resmin gölge grafiği (shadowgraph), ufak delikler ve selenyum hücreleri içeren bir kutu önüne düşürülerek gönderildi. Görüntü, kutunun düşey ve yatay hareket etmesiyle tarandı. Alıcı, platinle kaplı pi-



BİDWELL'İN TARAMALI FOTOTELGRAFI (1881). (a) Verici 1- Yukarı ve aşağı hareket işlemini yaptıran düzenek, 2- Kutuyu yana doğru hareket ettiren vida, 3- Kutu, 4- Gölge grafiği, 5- Aydınlatılmış resim, 6- Kutunun ufak delikler ve selenyum içeren yüzü. (b) Alıcı, 7 Vericiyle alıcıyı birleştiren bağlantı, 8- Platin uç, 9- Kağıdın sarıldığı metal tambur, 10-Duyarlı kağıt.

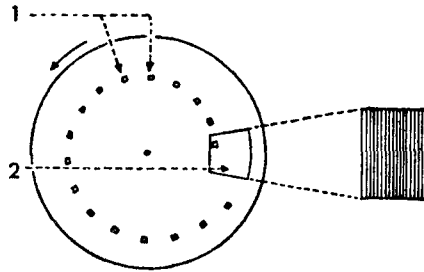
riñç bir tambur üzerine potasyum-iodid emdirilmiş bir kağıt sarılmasından oluşmuştu. Platin bir uç selenyum hücrelerden geçen akımın şiddetine göre, kağıt üzerinde kahverengi çizgiler çiziyordu. Resim böylece gölge grafiği halinde tekrar elde ediliyordu.

Alıcı-verici arasındaki çok kutuplu bağlantılardan kaçınmak için, herhangi bir resim gönderme sisteminde taramanın ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

NIPKOW DİSKİ

1884 yılında bir Alman mühendis Paul Nipkow meydana getirdiği diskinin yaptırmasını aldı. Nipkow Diski çok iyi bilinen bir tarama diskiydi ve daha sonraki deneylerde yaygın olarak kullanıldı.

Nipkow aygıtında temel ilke olarak insan gözünün görüş duyarlılığı, (persistence of vision) özelliği kullanıldı. Disk, çevresinde kıvrımlar halinde birbirini izleyen deliklerden meydana gelmiş, büyükçe çaplı bir daireden oluşuyordu. Tarama diski hem vericide hem de alıcıda kullanılıyordu. Bu kullanılış şekli, iki sistem arasındaki eşzamanlamayı sağlıyordu. Verici disk ışık kaynağı ile cisim arasına konup yavaşça döndürüldüğünde, ışık belli bir süre deliklerden geçecekti. Diskin tam bir dönüşünden sonra, cismin her ögesi, lambadan gelen bir ışık hüzmesi ile aydınlatılmış olacaktı. Bu yolla görüntü alanı taranacaktı. Tarama alanı, diskin büyüklüğü ile karşılaştırıldığında küçük kalıyordu. Nipkow'un,



NIPKOW TARAMA DİSKİ (1884). 1- Küçük deliklerden oluşmuş tek bir kıvrım, 2- Taramayı sağlayan açıklık. Her delik birbirinin ardı sıra istenen alanı tarar. Tarama satır sayısı, delik sayısına eşittir ve delik izlerinin yanyana gelmesiyle tüm alan taranmış olur.

düşüncelerini uygulamaya koyup koymadığı bilinmiyor. Eğer uygulayabilseydi, resmi alıcıda tekrar elde etme işlemi başarılı olmayacaktı. Diskin düzenlenmesinde bir yanlışlık yoktu. Fakat vericideki selenyum hücreden geçen akım çok azdı ve güçlendirilemiyordu.

Nipkow'un fikrinden esinlenerek delik yerine merceklerden oluşan bir disk türetildi. Bu mercekler ışık kaynağından daha fazla ışın topluyordu.

AYNALI TAMBUR

Diğer bir önemli tarama sistemi 1889 da Alman Profesör Lazric Weiller tarafından ortaya atıldı. Weiller deliklerden oluşan disk yerine, bir tambur kullandı. Tambur üzerine belli açılarda aynalar yerleştirilmişti. Döndürüldüğünde görüntü alanı taranıyor ve resmin her parçası aynalar yardımı ile bir selenyum hücre üzerine yansıtılıyordu.

Nipkow diski gibi, Weiller'in aynalı tamburu da daha sonraki ilk televizyon sistemlerinde kullanıldı. Fakat o sıralarda ne Nipkow'un ne de Weiller'in yöntemi başarılı bir sonuç için yeterliydi. Bunun iki ana nedeni vardı. Selenyumun ışığa karşı tepkisi oldukça yavaştı. Gerekli elektriksel vurguları güçlendirmekten yoksundu.

Böylece, ondokuzuncu yüzyılda uzaklardaki görüntüyü alabilmek için yapılan çalışmalara ilgi azaldı ve televizyonun gelişmesindeki ilk evre sona erdi.

YAKIN TARİH

Yirminci yüzyılda televizyona yeniden bir ilgi başladı. Çünkü gün geçtikçe fotoelektrik öğelerde gelişme oluyordu. Braun tüpünün ortaya çıkış haberi, modern katot ışınlu tüpün bir mustucusu idi.

KATOT IŞINI DENEYLERİ

Katot ışınlarının iletme geçirilmesi işi 1859 yılına dayanır. Bu tarihte Alman matematikçi ve fizikçisi Julius Plücker ışına

katot ışını (kathode ray) adını verdi. (Daha sonraları kathode kelimesindeki k harfinin yerini c harfi aldı. Bu yöntemde, havası boşaltılmış bir cam tüp içine, katot ve anot adı verilen iki elektrot yerleştirilir. Anoda yüksek değerde bir pozitif gerilim uygulandığında katottan bir elektrik yükü boşalması olur. Bu olay sırasında tüp içinde, akkor halde beyaz bir parlaklık görülür.

Katottan görünmeyen ışınların yayıldığını ise Alman fizikçisi J. W. Hittorf ve İngiliz kimyacı-fizikçisi William Crookes saptadılar. Deneyler sırasında şunlar izlendi. Katotun önüne başka bir elektrot konulduğunda-Crookes bu elektrotu Malta haçı şeklinde yapmıştı- elektrot gölgesinin tüp yüzeyinde parladığı görüldü.

Termoionik lambanın (thermoionic valve) bulucusu Ambrose Fleming-fizikçi ve mühendis-Crookes tüpü ile bazı deneyler yaptı. Tüpün etrafını telle sarıp, elektrik akımını bu tel sarımlardan geçirdiğinde, katot ışınlarının saptığını ve boyuna bir odaklamanın olduğunu gördü.

BRAUN TÜPÜ

1897 yılında Alman fizikçisi Karl F. Braun katot ışınlu bir osiloskop(3) yaptı. Tüp Crookes tüpüne benziyorsa da, bazı önemli değişiklikler vardı. Braun, katot ışınlarını belli bir açıklıktan bir zar üzerine yöneltti. Işınlar tüpün sonundaki, üzerine ışık düştüğünde parlayan bir maddeyle kaplı mikadan yapılmış bir ekran üzerine çarpıyordu. Tüpün boyun bölgesine dışardan bir magnetik alan uygulanarak, ışınlar ekran üzerinde istenen bir yere saptırılabilirdi.

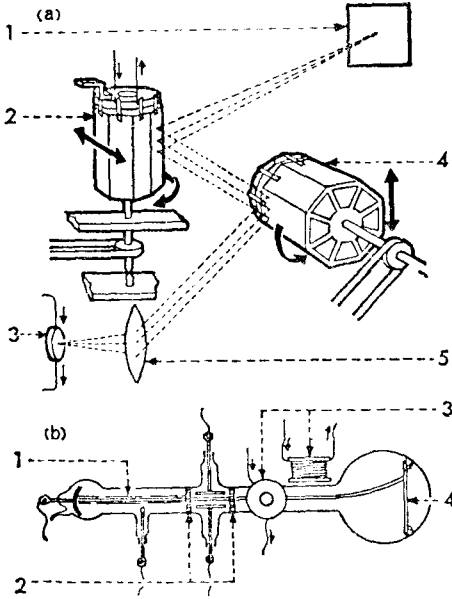
Birkaç yıl sonra, yine bir Alman fizikçisi A.R.B. Wehnelt, Braun tüpünde önemli bir değişiklik yaptı. Yaptığı tüp sıcak katotlu oldu ve daha parlak bir ışık beğeni veriyordu. Elektrotlardaki gerilimde daha düşüktü.

1887 yılında Hertz mor ötesi (ultra violet) ışını buldu. 1905 yılında Julius Elster ve Hans Geitel Almanya'da bir fotoelektrik hücre geliştirdiler. Bu hücre H.R. Hertz ve W. Hallwachs'ın daha önceki çalışmaları ile belirlenmişti. Elster ve Geitel'in geliştirdiği

(3) Gözle görülemeyecek bir hızda değişen elektriksel uyarıların, gözle görülebilir ve izlenebilir bir biçime girmesini sağlayan bir aygıt.

hücrenin işlevi, ışığın değişimine bağlı olarak, selenyum hücresin-den daha hızlı idi.

RUSLARIN YAPTIĞI GELİŞTİRMELER



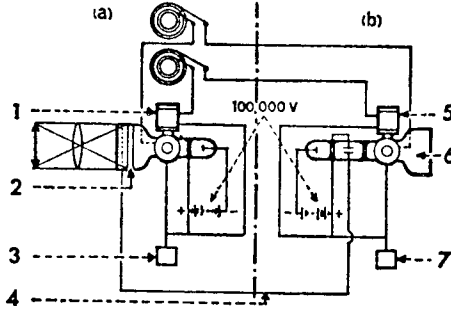
ROSING'İN YAPTIĞI AYGIT (1907). (a) Mekanik taramalı verici, 1- Gönderilecek resim, 2- Yatay tarama için aynalı tambur, 3- Fotohücre, 4- Düşey tarama için aynalı tambur, 5- Odaklaştırıcı mercek, (b) Tüm elektronik alıcı, 1- Katot ışını hüzmesi, 2- Delikli disk, 3- Saptırma bobini, 4- Floresan ekran.

1907 yılında Rusya'da Boris Rosing, alıcıda bir katot ışını tüpü, vericide ise iki aynalı tamburun yaptığı mekanik taramayı kullanarak bir televizyon sistemi oluşturdu. Cisimden yansıyan ışınlar selenyum hücreye geliyordu. Hücreden geçip katot ışını tüpe gelen uyarı bir güçlendirmeye uğramıyordu. Yapılan iş küçümsenemeyecek kadar önemliydi. Rosing'in sistemi, çağcıl uzgörümlerine doğru atılmış bir adım sayılabilirdi.

CAMPBELL SWINTON

Rosing'in gösterisini izleyen 1908 yılında, bir İngiliz elektrik mühendisi A. A. Campbell Swinton, bu gösteriden haberi olmaksızın

zın «Nature» deki bir yazısında şu öneride bulundu: Uzgörüm sisteminin tümünde, alıcı ve vericinin ikisinde de katot ışınli tüp kullanılabilirdi. Üç yıl sonra bu düşüncelerinin ayrıntılarını «Röntgen Society» de yayınladı. Campbell Swinton'un kağıtta kalan düşünceleri dikkate değer bir şeyi ortaya koyuyordu. Bu nedenle çağcıl uzgörüm sistemi, önerilen görüşlerle aynıydı.



CAMPBELL SWINTON'UN KATOT IŞINLI TELEVİZYONU (1908-1911). (a) Verici, (b) Alıcı, 2- Görüntünün düştüğü ekran, 1 ve 5- Elektron hüzmeli sapırcısı, 3 ve 7- Topraklama, 4- Resmin taşındığı hat, 6- Alıcıdaki katot ışınli tüp.

DÜŞÜK NİTELİKLİ UZGÖRÜM (TELEVİZYON)

1907 yılında B. Amerika'da telsizin öncüsü olan Lee de Forest, termoiyonik lamba içine ek bir elektrot-ızgara-ekledi. Bu düzenek, işareti elektronik olarak güçlendiriyordu. Daha sonraki yıllarda güçlendirme tekniklerinde dikkate değer ilerlemeler görüldü. Uzgörümüne ilgi yeniden arttı. 1920 de daha önce mekanik taramayla alınan sonuçlar alınmaya başlandı. Bu alandaki yol göstericiler; Almanya'da Denes von Mihaly, Amerika'da C.F. Jenkins ve İngiltere'de J.L. Baird idi.

Mihaly ilk deneylerinde salınan aynalar kullandı, ama pratik bir sonuca ulaşamadı. Daha sonra yaptığı tarama sisteminde iç yüzeyine birkaç küçük ayna yerleştirilmiş, sabit bir eksen etrafında dönen, bir ayna kullandı.

TARAMA DİSKİ DENEYLERİ

Amerika'da Ives ve Jenkins resim göndericisi metotları geliştirdiler. Jenkins 1923 yılında başkan Harding'in resmini, Was-

hington'dan Philadelphia'ya radyo ile göndermeyi başardı. 1925 yılında Jenkins, yavaş dönen model bir yel değirmeni görüntüsünü radyo ile halka gösterdi. Tarama sisteminde bir çift eğik kenarlı (bavellededge) cam disk kullandı. Kenarlar prizma şeklindeydi ve disk dönerken ışın demetlerini saptırıyordu. Bir diskin, diğerinden daha hızlı dönmesiyle, görüntü tamamen taranmış oluyordu.

Herbert Ives, Bell Telephone Laboratuvarlarının olanakları ile desteklenerek aynı yönde çalışmalarını sürdürdü. Nipkow diskinde benzer öğeler, ftohücre ve akkor lamba kullanarak, bir resmi 50 satırla taramayı ve saniyede 18 resim göndermeyi başardı. 1927 yılında bir portrenin tüm yüzünün deneysel resim-telefonu (pictu-rephone) ile Newyork ve Washington arasında gönderilmesini sağladı.

Bell mühendisleri birkaç izleyicinin aynı anda resmi görebilmeleri için, 5 sq.ft. (4) lik alan kaplayan bir katlamalı neon akkor lamba yaptılar.

1927-1928 yıllarında B. Amerika'da General Electric (GE)'de danışman mühendis olarak çalışan Dr. E.F.W. Alexanderson, tarama diski deneyleri yapıyordu. 1928 de GE Schenectady WGY istasyonundan uzgörüm yayınlarına başladı. Haftada üç gün yarımşar saatlik yayınlar yapıyordu ve dünyada ilk defa düzenli deneysel uzgörüm yayını yapmış oluyorlardı. Satır standardı sadece 24 idi.

Aynı yılın Temmuz ayında Jenkins, düzenlenmiş resimleri Washington, D.C. yakınlarındaki W3XK radyo istasyonundan yayınlamaya başladı. Satır sayısı 48 idi ve saniyede 15 resim gönderiliyordu. Tarama işlemi çoğu kez filmde oluyordu.

BAIRD'IN KATKISI

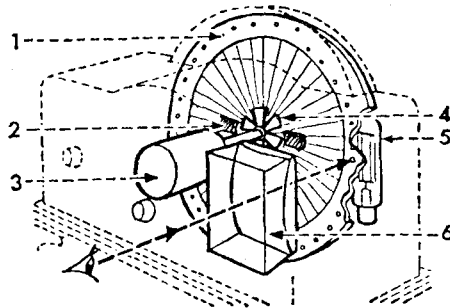
İskoç, John Logie Baird 1923 yılında İngiltere'deki Hastings'de deneylerine başladı. Daha sonra Londra'ya geçti. Yaptığı ilk aygıtta bir Nipkow diski ve selenyum hücresi kullandı. Aygıt oldukça kaba idi. Buna rağmen 1925 yılında bu aygıtla Londra'daki büyük bir mağazada halka bir televizyon gösterisi yapabildi. 1926 yılında «Royal Institute» üyelerine yaptığı bir gösteride, insan yüzünün

(4) 5 foot², 1 foot = 0,3048 m

aydınlık ve gölgeli kısımlarının görüntüsünü, hareketli olarak yayınlamayı başardı. Yayınlanan resmin satır sayısı 50 idi ve saniyede 5 resim gönderiliyordu. Görüntü alanı ölçüsü $2 \times 1 \frac{1}{2}$ in. (5) idi.

1927 yılına gelindiğinde Bell resimleri, telefonla 200 millik bir uzaklığa-Washington, Newyork arasında-gönderildi. Buna karşılık Baird, resim iletim uzaklığını iki katına çıkararak resmi Londra-Glasgow arasında gönderdi. 1928 yılında ise Londra ile Newyork arasında iletişim sağlanmış oldu. Renkli (Televizyonun) Uzgörüm gösterilişi, dışarda doğal ışık altında TV kullanılmı ve stereo TV nin tümü elbetteki çok ilkel bir biçimdeydi.

Baird, «Televisors» adını verdiği tarama-diskli alıcılarını artık satışa çıkarmaya hazır. Fakat öncelikle düzenli bir yayın hizmetini güvence altına almak istiyordu. Yeni aygıtın, eğlence değerinin olmayışı yüzünden BBC (British Broadcasting Corporation) isteksizce Baird'in yayın dileğini kabul etti. Yayın 30 Eylül 1929 da başladı. Bu dünyada ikinci düzenli TV hizmetiydi ve halkı ilk defa TV alıcısı almaya özendiriyordu. Satır sayısı 30, saniyedeki resim sayısı $12 \frac{1}{2}$ idi. Yayın için normal bir radyo yayın kanalı kullanılıyordu. Tüm radyo yayın kanalları görüntü (video) uyarısı ile tutulmuştu ve resim ses uyarılarının aynı anda yayınlanmaları 31 Mart 1930'a kadar gerçekleşemedi. 1932 yılı sonlarında 10000 Televisors satılmıştı.



BAIRD TELEVISOR'I (1929) Dünyanın piyasaya sürülen ilk alıcısı, 1- Nipkow tarama diski, 2- Çarkın arasında döndüğü magnet, 3- Diski çeviren motor, 4- Hızı düzenleyen çok kutuplu çark, 5- Neon lamba, 6- Gözleme büyüteci.

(5) 1 inch = 25,4 mm

Elektronik çekici (kamera) olmadığından Baird, taramayı gerçekleştirebilmek için bir uçan nokta tarayıcısı (flying-spot scanner) (6) kullandı. Bu prensip olarak bir çok çağcıl uzgösterici (telecine) (7) aygıtları ile aynıydı. Merkezci aydınlatıcı, aynalı bir tambur ile birleştiriliyor, şiddetli bir ışık beneği ile de cisim taranıyordu. Karanlık stüdyoda cisimden yansıyan ışık, foto hücreler tarafından toplanıyor ve çıkışta elektriksel uyarı elde ediliyordu.

DİĞER DÜŞÜK NİTELİKLİ SİSTEMLER

İngiltere'de Gramophone Company, bir mercek tambur sistemi geliştirdi ve alıcıda kullanılan ark lambasının parlaklığını Kerr hücresi kullanarak bir çeşit değişime uğrattı. Resim satır sayısı 150 saniyedeki resim $12 \frac{1}{2}$ idi. Marconi Company 1939 yılında Nipkow diskleri kullanarak iki gösteri yaptı. Bunlardan biri Avustralya'da Chelmsford'dan Sydney'e kısa dalga radyo ile bir resmin başarıyla gönderilmesi idi.

Bu deneysel göndermelerin ne bir eğlendirici özelliği vardı, ne de taramada kullanılan mekanik sistemlerin gelecek için geçerli olması sözkonusuydu. Yine de halkın televizyon (uzgörüm) ile ilgilenmesi cesaret vericiydi. Yüksek nitelikli sistemleri gerçekleştirebilmek için, güçlü bir kaynak birleşimine gereksinme vardı.

YÜKSEK NİTELİKLİ UZGÖRÜM (TELEVİZYON)

B. Amerika'da bu alanda Vladimir Zworykin, Rusya'da Rosing'in öğrencisiydi. Amerika'ya göç ettiği zaman Westinghouse'a girdi ve 1920-1921 yıllarında elektronik uzgörüm çalışmalarına başladı. Yaptığı ilk iconoscop'un yaptırmasını (patentini) 1923 yılında aldı. Bu en eski çekici (kamera) tüpünü, Newyork'taki Institute of Radio Engineers'de yaptığı bir toplantıda gösterdi. 1930 yılında Camden, N.Y. RCA Electronic Research Group'un başına geçti.

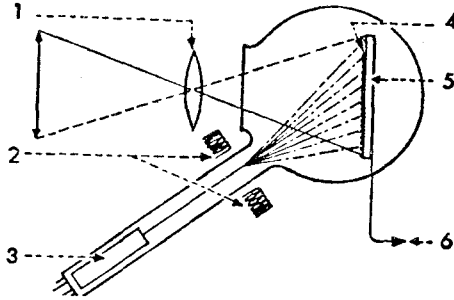
-
- (6) Uzgörümde (Televizyonda) bir tarama düzeneğidir. Küçük ve parlak ışık huzmesi bir ekran veya film üzerinde hareket ettirilir. Film veya ekran üzerindeki koyu ve açık yerler elektriksel uyarılara çevrilir.
 - (7) Film görüntüsünü, elektriksel görüntüye çevirerek, televizyonda izlenmesini sağlayan aygıt. (Çevirenin Notu)

SİSTEM YAKLAŞIMI

Camden Group önemli bir isimdi ve uzgörümde bir sistem yaklaşımının gerekliliği bilincine varmayı ilk başarılarından biriydi. Günümüzde yerinde bulunan bu anlayış büyük bir yenilikti. Bu yaklaşım, satır ve çerçeve frekanslarının (sanjyedeki titreşim sayılarının) kabul edilmesinde, gönderici-alıcı arasındaki pratik eş-zamanlama arasında ve 40-80 MHz bandında geniş frekans kanallarının yüksek nitelikli resimlere uygun duruma getirilmesinde dikkatli bir çalışma için yol gösterici olmuştu. Yukardaki açıklamalarla iki nokta arasındaki doğrudan iletimde ciddi sorunlar ortaya çıktı. Bu sorunlar ilk kez alan güçlüğü'nün düzenli olarak incelenmesine neden oldu.

DEPOLAMA İLKESİ

1933 yılında «iconoscope» geliştirilerek uzgörüm iletimi için pratik bir toplayıcı (pick-up) (8) tüp haline getirildi. Zworykin'in yaklaşımındaki önemli etmen depolama fikri idi. Cisimden sürekli ışık enerjisi geldiğini kabul ederek ve bunu birbirini izleyen taramalar arasına depolayarak elektronik bir çekici oluşturmak istedi. Bundan önceki sistemlerde, çekici her taramada cismin her bir ögesini çok kısa bir zaman aralığında görmekteydi. Işık enerjisini depolamakla, daha güçlü uyarılar elde etmek olası idi. Depolama ilkesini içeren öneriler daha önceleri Campbell Swinton tarafından ileri sürülmüştü ve bu tarihlerde Zworykin bundan habersiz çalışıyordu.



ZWORYKIN'İN ICONOSCOPE KAMERA TÜPÜ (1934). 1- Cismin görüntüsünü toplayan mercek, 2- Saptırma sarmıları, 3- Elektron hüzmesi 4- Işığa duyarlı küçük kürecikler, 5- Uyarı elektronu, 6- Çıkış akımı.

GEÇMELİ TARAMA

1933-1934 yılları arasında Camdan Group önemli ilerlemeler kaydetti. 1934 yılında yaptıkları testlerle tarama satırları sayısını 240'dan 343'e yükselttiler. Resim frekansı, saniyede 24 resim olarak kaldı. Tümü elektronik olan bir eşzamanlama üretici (synchronizing generator) geliştirildi ve çok önemli olan geçmeli tarama ortaya çıkarıldı. Tarama sistemi ile resim iki kez taranıyor ve böylece kırpışma (flicker) önlenmiş oluyordu. Günümüzde de kullanılan bu yöntemle, resim önce çift sonra tek satırlarla taranıyor ve her tarama bir alan; iki geçmeli tarama ise tam bir resim veya çerçeve oluşturuyordu. Camden Group, R.C. Ballard üyesi iki Britanyalı birbirine geçme (interlacing) işlemini bularak 1933 yılında yaptırmasını aldılar.

GÖRÜNTÜ PARÇALAYICI

Diğer bir elektronik sistem Amerika'da Philo T. Fransworth tarafından geliştirildi. Fransworth 1927 yılında «image dissector» -Görüntü Parçalayıcı- tüpünün yaptırmasını aldı. Zworykin, «iconoscopta» cismi birbirini izleyen evrelerde taramıştı. Fransworth tüm elektron görüntüsünü, gönderilen resimde gerekli resim öğeleri sayısını mümkün olduğu kadar çok parçalara ayırarak bir tarama açıklığı önünden geçirdi. «Görüntü parçalayıcı» depolama ilkesini kullanmadıkça fazla duyarlı olmayacaktı. Fransworth, sorunun çözümünü bir elektron çoğaltıcısı kullanmakla buldu. Az sayıda elektronu biraraya getirmek için «second emission» -ikincil yayılım-(9) kullanarak, elektronları tarama açıklığı içine aldı.

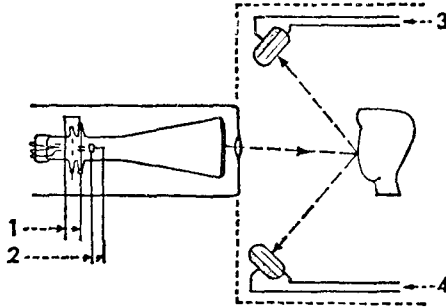
Görüntüyü parçalama işlemini yapan tüp, hiçbir zaman ticari bir tüp olarak kullanılmadı. Işık girişi ve elektriksel uyarı çıkışı arasında doğrusal bir ilişki olduğu için, «flying spot scanner» -uçan nokta tarayıcısı-ortaya çıkana kadar, uzgöstericilerde (telecine'lerde) tercih edildi.

ALMANYADAKİ GELİŞMELER

1930 yılında Manfred von Ardenne ve Rudolf Thun tümü elektronik TV sistemleri ile deneylere başladılar. Von Ardenne belkide

(9) Başka elektronların elektrota çarparak, elektrottan elektron çıkarma. (Çevirenin Notu)

katot ışınli tüp kullanarak, pratik uçan nokta tarayıcısını tasarlayanlardan ilkiydi. Oldukça nitelikli resim veren alıcılarında, her çerçeve için 50 satır vardı.



VON ARDENNE'NİN STÜDYO SPOT TARAYICISI (1930). 1- Çerçeve tarayıcısı, 2- Satır tarayıcısı, 3 ve 4- Foto hücreler.

İNGİLTERE'DEKİ GELİŞMELER

1931 yılında güçlü bir endüstri kümesi olan Electrical and Musical Industries (EMI) elektronik uzgörüm sorunlarına el attı. RCA gibi EMI'de sistem yaklaşımının önemini başlangıcından beri biliyordu. Amerika'daki rakiplerinden daha ileri giderek dünyanın ilk halka açık yüksek nitelikli uzgörüm yayınına başladılar. Bunun için de yüksek güçte verici ve anten üreten büyük şirketlerle işbirliği yaptılar.

EMI geliştirme kümesinin başında, ünlü Rus bilgini Isaac Shoenberg ve yanında B. Amerika'daki Columbia Graphophone Company'den gelen birkaç mühendis vardı. İngiliz A.B. Blumlein ve P.W. Willans ünlü olanlarındandı. Bir yıldan fazla katot ışınli alıcı sistemlerin, mekanik film tarayıcı sistemleri ile geliştirilmesi için çalışıldı. Çalışmalar sonunda 180 satıra ulaşıldı. Kırpışma sorunu, kümeyi geçmeli taramayı benimsemeye yöneltti ve 1932 yılı sonunda, ilk görüntü uyarıları elektriksel olarak üretilmeye başlandı.

RCA ile işbirliği «iconoscop» tan faydalanma dönemini açtı. Bu aşamada «seconder emissionun» -ikincil yayılımın- neden olduğu istenmeyen uyarılara katlanılması gerekiyordu. Blumlein ve

arkadaşları istenmeyen uyarıları yok etmek için bir devre tasarladılar ve katot gerilimini dengeleyerek çözüme ulaştılar. Ortaya çıkan Emitron tüpü ilke olarak «iconoscop»a benziyordu. Fakat bu tüpün gelişmesini farklı saymak gerekir.

1934 yılında EMI ve Marconi Company arasında bir birleşme oldu ve ticari sistem için 405 satır ve saniyede 25 resim temel olarak kabul edildi. Bu gün İngiliz VHF uzgörümü (televizyonu) için aynı standartlar geçerlidir. Baird'in deneme dönemi sona eriyor ve BBC İngiltere'de tek yayın yetkilisi oluyordu. Daha gelişmiş bir sistem aranıyordu. Eldeki sistemlerden Marconi-EMI ve Baird'in yüksek nitelikli sistemleri araştırma kurulunda görüşülerek minimum standardın 240 satır ve saniyede 25 resim olduğu belirlendi.

Baird yakın çekimler (close-ups), stüdyo sahneleri (studio scenes) ve film taraması için flying spot çekici önerdi. Daha geniş sahneler için, ara film işleminin yapıldığı bir sinema makinasıyla, film çekiliyordu. Film banyoya giriyor ve banyodan çıkıncada negatif (soyutu) ıslak olarak taranıyordu.

Kurul, düzenli yayınların deneme dönemi sırasında her iki sisteminde sırayla kullanılabileceğini söyledi. Yayın 2 Kasım 1936 yılında başladı. 1938'e, Marconi-EMI sisteminin kalıcı bir hizmet olarak benimsenmesine kadar sürdü. Baird düş kırıklığına uğruyordu. Yaptığı mekanik sisteme büyük bir emek vermiş ve başarılı olması için aralıksız çalışmıştı. İstekli ve yetenekli olması, bu konudaki çalışmalara karşı ilgi uyandırmış endüstri alanında ciddi çalışmalara hız kazandırmıştı. Baird'in yaptığı aygıt kaba ve pahalıydı Scophony'ninki gibi gecikerek gelişmiş olmasına karşın geleceğin elektroniği idi.

BBC yayınlarını Kasım 1936 dan Eylül 1939 a kadar sürdürdü. Savaşın başlamasıyla Londra Televizyon (uzgörüm) istasyonu Haziran 1946 ya kadar kapalı kaldı.

B. AMERİKA'DAKİ GELİŞMELER

Zworykin kümesi, Fransworth, A.B. Dumont ve diğerlerinin çoğu yüksek nitelikli bir ticari (tecimsel) hizmet gerçekleştirmeye devam ettiler. 1938 yılında RCA 340 satır ve saniyede 30 resim içeren bir sistemin denemesine hazırdılar. Deneysel iletimlerini Empire State Building'den, resim için 49,75 MHz ses içinde 52 MHz

kullanarak yaptılar. Düzenli yayınlara 30 Nisan 1939 yılında New-york Dünya Fuarının açılışında National Broadcasting Company ile başlandı. Fakat bunu izleyen yılda Federal Haberleşme Komisyonu (FCC) kabul edilebilir bir standart oluşturulmadığı için yayın iznini geri aldı. FCC, National Television System Committee (NTSC) yi kurdu ve 525 satır, saniyede 30 resimlik bir standartlaşmaya gitti. Bu standart Temmuz 1941 de kuvvet kazandı ve bir-daha değişmedi. Beş ay sonra B. Amerika İkinci Dünya Savaşı'na girdiği için ticari (tecimsel) televizyon kapanmış oldu.

ÇAĞCIL GELİŞMELER

Savaşın bitmesiyle uzgörümlük yayın endüstrisi yeni bir hareketlilik kazandı ve standartlar konusu yeniden gözden geçirildi. Avrupa 625 satır, Fransa 819 satırlık sistemi benimsediler. İngiltere 405 satırda kalırken, Kanada ve Uzakdoğuda 525 satırlık Amerikan standardı benimseniyordu.

Yeni istasyonların kurulması hızlandı ve İngiltere'de televizyonu izleyen nüfus savaş öncesi %25 iken, 1949 da %46,5'e ve 1957 de %98'e ulaştı. B. Amerika'da ise 1946 yılına kadar gerçek anlamda yayınlar başlamadı. Uzgörümlük izleyen nüfus 1952 yılında artış göstererek 22 Milyona, 1964 yılında ise 70 Milyona ulaştı.

ÇEKİCİ (KAMERA) TÜPLERİ

Uzgörümlük (televizyon) yayınları 1946 yılında tekrar başladığında İngiltere'de kamera tüpü olarak Emitron, Super Emitron ve Image Iconoscope kullanılmaktaydı. Bu tüplerde mozaik (10) ten elde edilen (ikincil yayılım ile) elektronlar, iconoscope tüpünden on kat daha fazla duyarlılık elde etmek için kullanılmıştı. Super Emitron 1939 yılında ortaya çıkmış fakat savaş bu uygulamayı durdurmuştu. Benzer image iconoscope 1940 yıllarında Amerika'da geliştirilmişti.

RCA'nın orthicon tüpü-elektron tabancası doğrudan mozayiğe bakıyordu. Iconoscop'de ise elektron tabancasından çıkan elektronlar mozayiğe doğru yöneliyordu- biraz farklı bir yaklaşımdı.

(10) Görüntüyü elektriksel olarak depo eden bir aygıt. (Çevirenin Notu)

Fakat 1946 yılında yerini «image orthicon» tüpü aldı. Bu tüpte görüntü güçlenmesi (image iconoscope da olduğu gibi), düşük hızla etkin bir elektron yayılımı (orthicon da olduğu gibi) ve bir elektron çoğaltıcısı (eski tip Fransworth dissector da olduğu gibi) vardı. Sonuçta «image orthicon», eski çekici tüplerine göre 100 kez daha fazla duyarlı oldu. Ayrıca istenmeyen uyarılardan da etkilenmiyordu. İngiltere’de 1949 yılında kullanıma girdiğinde özgün biçimi 3 inch idi. 1955 yılında Marconi bu ölçüyü $4\frac{1}{2}$ inche çıkardı.

Tüm tüpler şimdiye kadar ışık yayıcı yüzeyli olarak tanımlandı. Fakat fotoiletkenlik özelliği kullanılarak çekici tüpleri oluşturmak ve bu şekilde «image orthicon»un çıkış akımını daha fazla yapmak olasıdır.

Selenyumun fotoiletkenlik özelliğinin, çok önceleri bulunmuş olmasına karşın, 1950 yılına kadar kullanılmadı. Selenyumun bu özelliğinin kullanılmasıyla yapılan ilk ticari (tecimsel) tüp Vidicon RCA tarafından ortaya çıkarıldı. Fotoiletken maddelerin yüksek duyarlılığı, «image orthicon» un elektron görüntü yükselticini ve görüntü çoğaltıcısını ortadan kaldırdı. «Vidicon» tüpü kullanıldığında hızlı değişimler halinde resim üzerinde lekeler oluşmaktaydı. Fakat aydınlık düzeyi çok fazla olmadıkça, ucuz ve çalışma maliyetinin düşük olması kapalı devre televizyonda, stüdyolarda ve uzgöstericilerde (telecinelerde) kullanılmasını olası kıldı.

Daha sonraki büyük ilerleme 1964 yılında Eindhoven’deki Philips Gloeilampen fabrieken’nin «Plumbicon» tüpü ile oldu. Bu

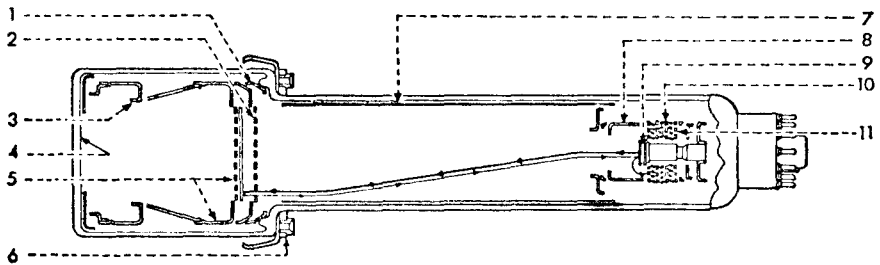


IMAGE ORTHICON ÇEKİCİ TÜPÜ (1946) 1- Yavaşlatıcı, 2- Alan ızgarası, 3- Görüntü hızlandırıcısı, 4- Fotokatot, 5- Tel ızgara, 6- Tüpün yatay olarak düzgün görüntü vermesini sağlayan kısım, 7- Hüzme odaklayıcı elektrot, 8- Elektronik hüzme odaklayıcısı, 9- Sekonder katot, 10- Katlayıcı, 11- Anot

«Vidicon»a benzeyen bir toplayıcı tüptü. Plumbicon'daki fotoiletken madde, antimüvan süllit veya Selenyum yerine kurşun monoksitti (Pb0) ve «Vidicon»un eksik yanları büyük ölçüde tamamlandı. Bu tüp özellikle renkli televizyonda kendine önemli bir yer kazanmış oluyordu.

UYDULAR ARACILIĞI İLE UZGÖRÜM YAYINI

1962 yılındaki ilk büyük ilerleme, Telstar uydusunun yörüngeye oturtulmasıyla, ilk defa canlı uzgörüm yayınının Atlantik ötesine ulaştırılmasıydı. Bunu hemen renkli programların uydu aracılığı ile ilk defa gönderilmeleri ve iki yıl sonra da uydunun Japonya ile Avrupa arasında yapılan ilk canlı yayında tekrarlayıcı olarak kullanılması izledi.

Bununla beraber, Telstar bir tekrarlayıcı olarak ancak kısa eşşürelerde, alıcı ve verici arasında $157\frac{1}{2}$ dakikalık yörüngede olduğu zaman kullanılabilirdi. Ticari (tecimsel) yönden başarılı olabilmek için uydunun değışmez bir yörüngede olması gerekiyordu. Birkaç deneysel çalışmadan sonra «Early Bird» adı verilen Amerikan uydusunun uzaya atılmasıyla bu amaca ulaşıldı (Nisan 1965). İlk zamanlar Amerika ile Avrupa arasında, daha sonra Amerika ile Japonya arasında uydular aracılığı ile karşılıklı uzgörüm yayınları yapmak olasıydı. Early Bird'ün uzaya fırlatılmasından üç hafta sonra, Rusya ilk haberleşme uydusu olan Molniya I (Lightning)'i yörüngeye oturttu.

1966 yılında ilk iki yollu uzgörüm iletimi İngiltere ve Avustralya arasında yapıldı. 1967 yılında, Amerikan ve Sovyet uydularının bir araya gelmesiyle yeryüzünün tümüne ilk kez aynı anda yayın yapılabilirdi.

RENKLİ UZGÖRÜM (TELEVİZYON)

1909 yılında A.C. ve L.S. Anderson mekanik bir tarama, bir selenyum hücre ve cismin renk bileşenlerini ayıran dağıtıcı bir prizma içeren renkli bir sistem önermişti. Alıcıda bulunan eşzamanlı bir disk renkleri yeniden oluşturuyor ve ekranda gösteriyordu. 1920 lerde H.E. Ives Amerika'da ve Baird İngiltere'de kaba bir biçimde renkli televizyon (uzgörüm) sistemlerini sundular.

1940 da RCA üç «orthicon» çekici ile kırmızı, mavi ve yeşil renklerin herbiri için süzücü kullanarak renkli uzgörümün elektronik ve ışık yöntemini açıkladı. Alıcıda kullandığı üç kineskobun (11) herbiri kırmızı, mavi ve yeşil renge duyarlı fosforlu bir maddeyle kaplı idi. Bu Eş anlı Alan Sistemi (Field Simultaneous System) olarak bilinmektedir. Zincirlemeli Alan sisteminde (Field Sequential System) ise, kırmızı yeşil ve mavi süzücüler çekici tüpü önünde alan taraması ile ve alıcıdaki benzer diskle eşzamanlı olarak dönmektedir. Gözleyici bir kırmızı, bir yeşil ve bir alan bileşenini birbirini hızla izleyecek şekilde görecektir. Böylece bu üç karışım, tek bir doğal resim oluşturacaktır. Bu sistem Dr. P. Goldmark tarafından CBS de geliştirildi. 1940 yılında ve savaştan sonra B. Amerika da gösterildi. Zincirlemeli Alan ve Eşanlı Alan Sistemlerinin her ikisi için de siyah beyaz-resmin üç katı kadar bir görüntü bandı genişliği gerekiyordu. Çevrilebilirlik özelliği olmadığı için siyah-beyaz alıcılarla renkli resim alınmazdı.

Bununla beraber, CBS'nin de öncülüğü ile 1950 yılına kadar güçlü elektronik meraklıları çevrilebilirlik özelliği olmayan bir sistemin benimsenmesi için baskı yaptılar. Karşıtları ve RCA, kullanılmakta olan 10 Milyon alıcıya göre, çevrilebilirlik özelliğini temel alan görüşü benimsediler. Böylece endüstrinin diğer kesimlerinin yardımıyla, çevrilebilirlik özelliğine göre ilk renkli sistem tamamlanmış oldu ve 8 Aralık 1953 de NTSC tarafından onaylandı.

RENKLİ SİSTEMLER

Günümüzde ticari (tecimsel) olarak çalışabilen ve çevrilebilen üç renkli iletim sistemi vardır.

NTSC sisteminde iki renkli işaret-luminance (resmin parlaklığı) ve chrominance (renk doyumu ve renk ayrıntısı)- bir arada gönderilmekte ve alınmaktadır. NTSC alıcılarında farklı renk kontrolleri vardır. (Renk doyumu ve renk ayrıntısı)

SECAM sistemi Fransız Televizyon Şirketi (Compagnie Française de Télévision) tarafından geliştirilmiştir. Bu sistemde üç ayrı renk; kırmızı, yeşil ve mavi iki bileşenli bir uyarı oluşturarak birbirinin peşisıra satır satır gönderilmektedir. Alıcıda gönderilen

(11) TV alıcılarında kullanılan bir tüp. (Çevirenin Notu)

uyarayı yeniden elde etme işlemi, ilk bileşenin ikincisine ulaşabilmesi için yeterli derecede alkonmasıyla olmakta; renk denetimi alıcıda kendiliğinden yapılmaktadır.

PAL sistemi Telefunken Company tarafından gerçekleştirilmiştir. NTSC sistemine benzeyen bu sistemde, iki renk bileşenini kapsayan uyarı birbirinin peşisıra gönderilir. Fakat «chrominance» bileşeninin fazı satır eşsüresi (periyodu) değişimi ile ters fazdadır. Alıcıda renk ayrıntısı denetimi gerekmemektedir ama bir renk doyumu denetimi sağlanmıştır.

Üç renkli sistemde de RCA'nın geliştirdiği «shadowmask» (gölge maskesi) resim tüpü kullanılmaktadır. Gölge maskesi, ince bir metal tabaka üzerine düzenli aralıklarla yayılmış, daire şeklindeki binlerce delikten oluşmuştur. Gölge maskesi ile ekran arasında bir inch'den daha az bir uzaklık vardır ve fosfor ekranın arkasındadır. Ekran üçgen birimler şeklinde kırmızı, mavi ve yeşil fosfor noktalarla kaplıdır.

Üç elektron tabancasının ürettiği sık aralıklı hüzmeler gölge maskesindeki deliklerden geçerler. Bu yolla geçen kırmızı hüzmeye yalnız kırmızı benekler üzerine, mavi hüzmeye yalnız mavi benekler ve yeşil hüzmeye yalnız yeşil benekler üzerine düşer.

Gölge maskesi günümüzde ticari (tecimsel) olarak kullanılan tek tüp ise de, değişik tek tabancalı tüplerde farklı ilkelere geliştirilmektedir. Bunlardan ikisi, «Philco-Apple Index» tüp ve Mullard Banana'nın kullandığı mekanik düşey taramadır.

ÖZET

Uzgörümün (televizyonun) tarihine bir göz attığımızda, belli bir uzaklıktan görebilme düşünce uygulamalarının 1840 da başladığını ve I. Dünya Savaşı sırasında elektronik güçlendirmenin geliştirilmesine kadar 80 yıllık kısa bir sürenin geçtiğini görmekteyiz. Daha sonraki 20 yıl; sınırlı birikimdeki düşük nitelikli mekanik TV sistemleri ile yüksek nitelikli sistemler arasındaki çekişmelere, geniş kanal bandlarının sorunları ile çekici tüpleri ve genel elektronik düzenlemelere sahne olmuştur. 1940 larda bu zorluklar yenilmiş, II. Dünya savaşının bitmesiyle uzgörüm bugünkü düzeyine gelmiştir.

FİLM STOKU*

Russell CAMPBELL

Çeviren :
Ass. Yalçın DEMİR

Bir programa başlarken film çekimcisinin öncelikle karşılaşacağı ilk sorun film stokunun seçimidir. Bu seçimi yapımla ilgili genel bütçe kararları kısıtlamaktadır. Söz konusu kararlar, filmin ölçüsünü (16, 35 ya da 65 mm. olmasını), ayrıca siyah-beyaz ve renkli filmler arasındaki seçimi de kapsar. Filmin türü ve bir dereceye kadar da aynı firmanın filmleri arasında yapılacak seçim yapım kararı olabilir. Bununla beraber çekimcinin en az maliyetle olası olan en iyi sonucu elde edebilmesi için, film seçimi konusundaki yapım kararlarını değiştirme serbestisi de vardır. Başlıca seçenekler; filmlerin değişik türleri arasında, hızlı ve yavaş duyarlı filmler arasında ve negatif - pozitif sistem ile evrilir (reversal) sistem arasındadır.

Film Cinsi

Şu an varolan değişik türdeki filmlerin, birbirleri ile ilintili değerlerini gözden geçirmek olanak dışıdır. Özel koşullar dışında

(*) Practical Motion Picture Photography, The Tantivy Press, London, 1974, s.11-21

gözetilmesi gereken, yapımda kullanılan tüm filmlerin hem çekim hem de baskı sırasında aynı türden olmasının sağlanmasıdır. Çekici (kamera) filminin, özellikle bu amaçlar için üretilmiş aynı firmanın filmleri ile kopyası ve baskısı yapılmalıdır.

Bazı durumlarda bu istem varolan filmlerin seçimini sınırlandırır. Başka deyişle televizyon film yapımında, içinde düşük kontrastlı baskı filmi bulunmayan bir film cinsini kullanmak uygun olmayacaktır.

Yine buna bağlı bir nokta da, renkli ve siyah-beyaz evrilir sistemde banyo olanakları özellikle bu filmlerin işlenişine olanak sağlayacak şekilde planlanmalıdır. Varolan laboratuvar olanakları da film seçimini etkileyebilir.

Çekimcilerin büyük çoğunluğu, çekim süresince olanaklar ölçüsünde aynı firmanın filmini kullanmayı yeğlerler. Çünkü, bu yolla kullandıkları filmlerin özelliklerini bütünüyle bilme olanakları vardır.

Film Duyarlılığı

Filmin ışık düzeylerine göre etkileşim hızı, o filmin «duyarlılığı» olarak bilinir. Üretici firmalar tarafından ASA diye adlandırılan duyarlılık sistemine bağlı şekilde sayısal olarak belirtilir. En yüksek sayı en yüksek duyarlılığı gösterir.

Genel olarak amaç, programın çekiminin büyük bir kısmında, karşılaşılması beklenen ışık düzeyine uygun duyarlılıktaki film türünü seçmektir. Buna göre parlak gün ışığındaki dış çekimler, pozlama çizelgesi ya da ASA duyarlılık oranı 20-50 arası az duyarlı, stüdyo içi çekimler 50-100 arası hafif duyarlı, kapalı gün ışığındaki dış çekimler ve aydınlatılması güç olan iç çekimler 100-300 arası orta duyarlı, gece çekimleri 300 ya da daha fazla derecedeki çok yüksek duyarlı filmlerin kullanımını gerektirir.

Çekimciler stüdyo içi çalışmalarında ,öncelikle film tanıtma kitapçığında yayımlanan düşen ışık çizelgesindeki (incident light table) önerilere göre film seçimini yaparlar. Bu çizelgede istenen diyafram açıklığında ya da 'f' noktasında (f stop) film çekimi yapabilmek için, ışığın şiddetinin mum cinsinden sayısal değerleri verilmiştir.

Günümüzde varolan renkli filmlerin duyarlılık sınırları siyah-beyaz filmlere göre daha kısıtlıdır. Fakat filmin duyarlılığının seçimini etkileyen nedenler aynıdır.

Mademki, duyarlılığa bağlı olarak filmin tanecek'liliği (grainliliği) artmaktadır, normal olarak arzulanan, birbiriyle uyumlu tam bir pozlama verebilen yavaş duyarlılıkta bir film seçmektir. Eğer çekicide ışık şartlarına göre daha duyarlı bir film varsa, aşırı pozlamayı önlemek için alınacak hiçbir önlem yan etkilerin olmasını engellemeyecektir. Bununla ilgili üç olasılık vardır. Mercek en küçük diyafram açıklığına düşürülebilir. Ancak bu durumda, ışınların kırılması ve normal bir alan derinliği ilişkisinin bozulması görüntü seçikliğinde yine belirsizliğe neden olacaktır. Doğal yoğunluk süzgeci (neutral density) kullanılması da görüntü seçikliğinde yine belirsizliğe yol açacaktır. Bir diğeri de, örtücü açısının kısılmasıdır. Bu durumda örtücünün hareketi sarsıntı yapabilir. Bununla beraber, bazan ortalamadan daha duyarlı film seçimini olası kılan nedenler vardır.

- a) Çok duyarlı film seçmek aydınlatmada tutumluluk demektir. Orta duyarlılıktaki bir filmi az duyarlılıktaki filme yeğlemek, elektrik harcamalarının yarı yarıya düşmesi, az aydınlatma aracının kullanılması ve giderlerde azalma demektir.
- b) Çok sığ bir alan derinliğine ve mercekte oluşabilecek ışık yansımalarının görüntüyü bozma olasılığına karşın genel olarak en açık diyaframda çalışmak arzu edilmeyen bir durumdur. Az duyarlı film kullanmakla çekimlerin çoğunluğu en geniş diyafram açıklığında yapılacağından, salt tanecek yönünden üstünlük sağlayacak az duyarlı film kullanmından vaz geçmek ve daha duyarlısını seçmek yeğlenmelidir.
- c) Çok duyarlı film seçimini etkileyen bir diğeri neden de yavaş hareketli film çekimini olası kılmaktır. Bu durumda, film saniyede 24 kareden daha fazla bir oranda çekici içinde hareket edeceğinden, doğru pozlanmanın sağlanabilmesi için kullanılan filmin duyarlılık düzeyinden daha fazlasına gereksinim duyulacaktır. Çünkü, filmin pozlanma anı çok kısa olmaktadır.

- d) Net alan derinliğini çoğaltmak için de duyarlı film az duyarlıya yeğlenmelidir. Net alan derinliği, net görülebilen en yakın ve en uzak iki nokta arasındaki uzaklığı tanımlamak için kullanılır. Net alan derinliği, diyafram açıklığına ve merceğin odak uzaklığına bağlıdır. Merceğin odak uzaklığının uzun, diyafram açıklığının geniş olması net alan derinliğinin çok sığ olmasına; yine merceğin odak uzaklığının kısa, diyafram açıklığının kısık olması, net alan derinliğinin büyük olmasına neden olur. Sonuçta, çekimci derin bir netlik alanı istiyorsa, kısık odak uzaklıklı mercekler ve kısık diyafram açıklığı ile veya her ikisini de kullanarak çalışmalıdır. Pozlamaya bağlı olarak kısık diyafram açıklığını karşılamak için, ya ışığın şiddetini çoğaltmak (Bu güç ve pahalı olacaktır) ya da çok duyarlı film kullanmak gerekecektir.

Gece çekimlerinde iyi bir sonucun elde edilebilmesi için, filmin hangi duyarlılık derecesinde olacağına ilişkin geniş kapsamlı bir kestirim yapmak yanlıştır. Çoğunlukla karşılaşılabilecek sorunlardan biri, düşük ışık seviyesinininkine göre daha aşırı bir kontrastlık olacaktır. Araba farları, sokak lambaları, genel olarak konunun diğer öğelerine oranla daha yüksek pozlama değerleri verirler.

Sonuçta, resmin belirli bir kısmı aşırı derecede pozlanacak ve diğer olumsuz etkilerin yanısıra bu durum, duyarlı filmlerde yüksek olan tanecik'lilik derecesini daha da arttıracaktır.

Negatif ve Evrilir Film

35 mm. profesyonel film çalışmalarının büyük çoğunluğu negatif filmlerle yapılmaktadır. 16 mm. film çalışmalarında ise, özellikle renkli çalışmalarda evrilir filmler yeğlenmektedir. Evrilir film seçimini etkileyen pek çok nedenler vardır.

- a) Renkli çalışmalarda film duyarlılığının sınırlı olması sık sık sorun yaratmaktadır. Şimdiki durumda yüksek duyarlılıktaki filmler, ancak evrilir film çeşitleri arasında bulunmaktadır.
- b) Özellikle siyah-beyaz evrilir filmler, kullanım sırasında film üzerinde oluşabilecek aşınmaların, toz zerreciklerinin vb.

görünümünü aza indirger. 16 mm. negatif-pozitif sistemde, film üzerinde beyaz noktalar şeklinde görünen aşınmalar, gösterim sırasında daha da büyüyeceğinden sorunun önlenmesi oldukça zordur. Halbuki evrilir filmlerde, bunlar karanlık noktalar halinde olacağından çok az farkedilirler.

- c) Belirli durumlarda gerekli kopya aşamalarının sayısının aza indirgenmesiyle, evrilir filmlerin kullanımı yüksek kalite sağlar. Siyah-Beyaz Negatif-Pozitif sistemde dağıtım kopyası elde edebilmek için, ana-pozitif ve ara-negatif aşamaları gerekmektedir. Evrilir sistemde, çekici filmi ve baskı işlemi arasında tek bir ara-negatif (internegative) aşaması bunların yerini almaktadır. Renkli sistemde ise, son zamanlarda renkli evrilir ara filmlerindeki (colour reversal intermediate) gelişmeler nedeni ile çoğunlukla ana-pozitif (master pozitive) aşamalarına gerek duyulmamaktadır. Böylece negatif film kullanımının neden olduğu olumsuz etkiler eskisi kadar büyük olmamaktadır. Dağıtım kopyasının niceliği ölçüsünde baskı aşamalarının gerekliliği, negatif ya da evrilir film arasında seçim yaparken gözönünde tutulması gereken bir etkidir.
- d) Kuramsal olarak, pozitif duyarkat ince tanecikli görüntüler üretir. Pek çok çekimci filmin özgününde bunu hissederek, ancak filmde kopya üretildiğinde nitelikteki üstünlük kaybolur. Walter Lassaly, bu konuda şunları söylemektedir :

‘Siyah-beyaz evrilir, özgününde çok iyi niteliğe sahiptir. Ancak ondan kopya ürettiğinizde, negatif film kullandığınızda elde edeceğiniz sonuçlara ulaşabilirsiniz.’

Renkli çalışmalarda, evrilir duyarkatın tanecik açısından hiçbir üstünlük sağlamadığı görüşündedir.

‘16 mm. renkli çalışmalarda, negatif filmlere karşı evrilir filmlerle çalışmak yeğlenmektedir ve genellikle evrilir filmlerin çok az tanecikli olduğu söylenir. Buna karşın 16 mm. filmler arasında değerlendirme sınamaları yaptım ve sonuçta negatif filmlerin evrilir filmlerden daha iyi olduklarını buldum. Sanırım 16 mm. negatif filmlerin tane-

cikli olması büyütülen efsanelerden biridir. Bir zamanlar için doğru olabilir. Ancak şimdi en son malzemeler kullanılmaktadır. Kişisel olarak negatif filmlerle çalışmak görüşündeyim.'

- e) Evrilir filmlerin niteliği başka nedenlerden de seçilebilir. Lassally'nin belirttiği gibi:

'Özgün siyah-beyaz evrilir, diğer film çeşitlerinden hiçbirisi ile elde edilemeyecek düzeyde siyah renklerde çok hoş kadife niteliğindedir.' Bununla beraber kalite kopyada kaybolmaktadır.

- f) Bazan, laboratuvarların renkli negatife oranla 16 mm. evrilir filmlerin banyo işlemleri için daha iyi donatılmış olmaları, film seçimini etkileyebilir. Yine ek olarak, bazı evrilir banyo teknikleri yüksek ısıda çok hızlı banyo kullanımını gerektirdiğinden, işlemlerin çabuk sonuçlandırılması önem taşıyorsa evrilir film kullanmak yeğlenebilir. Bir çekimcinin düşüncesine göre; laboratuvarlardaki 16 mm. renkli evrilir banyo işlemlerinin eski yoğunluğu renkli negatif filmlere karşı bir önyargının gelişmesine neden olmuştur.

'Herzaman önyargısız hareket etmişimdir ve her zamanda öyle olmuştumdur. Sonunda 16 mm. Eastman Colour filmlerin bu memlekete gelmesinden çok mutluyum. Ancak, daha önceki Eastman Colour filmlerden pekçok kişi memnun değildi. Sanırım büyük bir çoğunluğu da önyargılı davranıyordu ve buna da laboratuvarların çoğunlukla evrilir filmlerin işlenmesi için donatılmış olması ve 16 mm. negatif filmler için gerekli hizmetin verilmeyişi etken olmuştur. Yani Eastman Colour filmler öyle kaliteli ve duyarlı ki inanıyorum çok acele ve özel işler için kullanımı dışında evrilir filmlere ilgi azalacaktır.'

Genel olarak negatif filmler, hem çekim hem de baskı işlemlerindeki pozlama denetimlerinde büyük olanak ve esneklik sağlar. Evrilir çekici filmlerinde pozlama hoşgörüsü kesinlikle daha sınırlıdır. Walter Lassally bu konu ile ilgili şu örneği vermekte:

‘Renkli negatiflerde, normal pozlamanın bir diyafram aşığı ve iki diyafram yukarısı pozlama hoşgörüsü olarak düşünülebilir. Halbuki evrilir filmlerde, iyi sonuç elde edebilmemiz için her iki yönde de pozlama hoşgörüsünü yarım diyaframdan fazla düşünemezsiniz.’

A.A. Englander haber ve aktüel çalışmaların dışında, her çeşit televizyon film yapımında kullanılan negatif- pozitif sistemin baskı işlemlerinde hataların düzeltilmesine olanak sağladığını vurgulamaktadır.

‘Üzerinde yüzde yüz denetime sahip olunması nedeni ile negatif-pozitif seçim nedenidir. Eğer çekim sırasında yanlışlığa düştüyseniz, koşullar kötüyse, ya da mekanik bir hata varsa, kullandığınız film negatif-pozitif ise banyo ya da baskı işlemleri sırasında hatalar düzeltilebilir, programın yaşam şansı çoğaltılabilir. Eğer filminiz evrilir ise bir sorun ile karşılaştığınızda büyük bir olasılıkla hatalı kısmı gözden çıkartmanız gerekecektir.’

Ses transferi, kopya vs. amaçlar için televizyon sistemlerinin negatif-pozitif sistem gereğince donatılmış olmaları evrilir filmlerin kullanımını kısıtlamaktadır.

Değişik Film Çeşitlerinde Arakesme

Filmin tamamında görüntüsel devamlılığı sürekli kılabilmek için, çekimde kullanılacak ham filmlerin;

a) Cinsinin,

b) Duyarlılığının,

c) Duyarkatını (emülsion) oluşturan kimyasal karışımın aynı olması gereklidir. Ancak, bu kuralın uygulanmasını etkileyen nedenler de vardır.

a) Normal olarak filmin tüm sahnelerinin çekiminin, aynı üretici firmanın filmleriyle gerçekleştirilmesinde karşılaşılabilecek bir güçlük yoktur. Eğer bazı nedenlerden değişik cinsteki filmlerden arakesmeler yapılırsa, film parçaları arasında uyumsuzluk sorunu ile karşılaşılabilir. Renkli filmlerde bu sorun aşılamaz boyuttadır.

- b) Görüntüsel devamlılığın aynı üretici firmanın değişik duyarlılıktaki filmleriyle yapılmasında sorun yoktur. Genellikle, sahnelerin değişik ışık düzeylerine uygun duyarlılıktaki filmlerle çekilebilme nedeni, siyah-beyaz sistemde değişik duyarlılıktaki filmler arasında sık sık arakesmeler yapılması sonucunu doğurur. Karşılaşılacak temel ayrılık tanecikliliktir. Fakat çok duyarlı filmlerin kullanımı dışında, diğer filmlerle yapılacak çekimlerde gösterilecek özen bu sorunun farkedilmesini aza indireyecektir.

‘Eğer bir programda çok duyarlı, tanecikli filmlerle gerçekleştirilmiş çekimler varsa, bunları kullanmaktan başka çözümde yoktur. Bence bu önemli bir sorunda değil. Farklılık çok az belirgindir. Düşünülmesi gereken tüm bir filmi salt uyum sağlamak amacıyla düşük kaliteli çok duyarlı filmle çekmek mi, yoksa sadece gerekli bir kaç sahnenin çekimini bu filmlerle yapmak mı yeğlenmelidir? Açıkçası düşük nitelikli bir sonucu kabul etmemek daha iyi olacaktır. Ayrıca duyarlı filmler dış çekimlerde büyük sorun yaratabilir.’

Bazan düzenli bir alan derinliği ilişkisi yaratmak için belirli çekimlerde çok duyarlı film kullanılabilir.

‘Gerektiğinde kullandığım filmi değiştirmekte bir an bile düşünmem. Plus x filminin büyük oranda mevcut olduğunu düşündüm. Her zaman onu kullandım. Fakat değişik ışık çeşitleriyle donatılmış ve belirli bir film kullanımı gerektiren bir sahnenin çekimi beni hiçbir zaman sıkıntıya sokmaz. Eğer bir çekim ve bu çekimde de daha fazla alan derinliğinin gerekli olduğunu düşünürsek, çekimin ortasında filmi değiştirmekte bir an bile duraksamam.’

Filmlerin uyumluluğunu kolaylaştırdığı halde deneyimler göstermiştir ki filmlerdeki duyarlılık farklılıklarına koşut olarak ışık zıtlık oranı pek az değişmektedir.

‘Bir çekimi Plus x filmi ile yaparken, Double x filmi ile çekimi kesmek istediniz. Sadece benim deneyimlerime göre anahtar ışığın şiddetini biraz yükseltir, dolgu ışığinkini ise biraz azaltırsanız, iki ayrı film arasındaki ışık zıtlık oranı kesinlikle aynı olacaktır.’

Renkli çalışmalarda, günümüzde var olan film türlerinin sınırlı olması nedeni ile sorun aynı boyutlarda değildir. Değişik duyarlılıktaki renkli evrilir filmlerle arakesme yapmak olasıdır.

‘Bunu oldukça sık yaparım. Çünkü kurallara uygun kesme yapmak olanağı vardır. Duyarlı filmlerde fazla tanecik elde edersiniz. Normal olarak iki değişik duyarlılıktaki filmlerden kesme yapıldığında durumun farkında olmayabilirsiniz. Şüphesiz dikkatlice baktığınızda farklılığı görürsünüz, ancak bunu seyircilerin hiçbir zaman fark edeceklerini sanmıyorum.’

- c) Özellikle renklilerde, eğer mümkünse tüm programın çekiminin, duyarkatları tek bir zamanda oluşturulmuş kimyasal karışımdan üretilmiş filmlerle yapılması yerinde olur. Renkli filmlerdeki üç ayrı duyarlı tabakanın duyarlılık derecelerini oluşturan kimyasal karışımlar, birinden diğerine farklılıklar gösterebilir. Bu farklılıkların renk dağılımında yaratacağı sorunlar, aynı kimyasal karışımdan üretilmiş filmlerin seçimi ile önlenmiş olur. Bu konuda çekimciye yardımcı olması açısından, kimyasal karışımların özgün numaraları üretici firmalar tarafından ham filmin tanıtıcı etiketinde belirtilir. Çekim sırasında bu durum gözetilerek seçilmiş filmlerde değişiklik yapmak gerekirse, sorunların önlenmesi için süzer (filitre) kullanmak yersiz olur.

‘Herhangi bir nedenden çekimin ortasında kullandığınız filmi değiştirirseniz, durumu laboratuvara bildirmekten başka bu konuda yapacak başkaca bir şeyiniz yoktur. Rengin niteliğindeki olumsuz değişimlerin düzeltilmesini onlara bırakın.’

Filmin Piyasaya Sunulması ve Özellikleri

Filmin duyarkat üretimi ve kaplama işlemi bir dizi kimyasal karışımla gerçekleştirilir. Filmin duyarkatını oluşturan tek bir kimyasal karışımdan 5 milyon feet uzunluğunda 35 mm. film üretilir. Duyarkat 40 inch genişliğinde, 2.500 feet uzunluğundaki ana filmin ‘triasetat’ tabanı üzerine kaplanır, daha sonra, 16 mm. ya da 35 mm. genişliğinde dar şeritlere bölünür. Şeritlerin bir tarafına veya heriki tarafına kenar delikleri açılır, istenilen uzunlukta ke-

silir, birer 'foot' arayla kenar numaraları (edge numbered) verildikten sonra uygun makaralara ya da göbeklere sarılır.

Filmler yaygın olarak siyah kağıtlara sarıldıktan sonra, ışık geçirmez kutulara yerleştirilir ve ağızları bantla kapatılır. Kısa uzunluktaki filmler ise makaralara sarıldıktan sonra kutu içine konur.

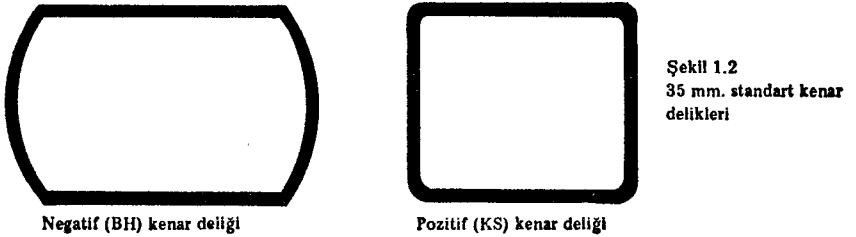
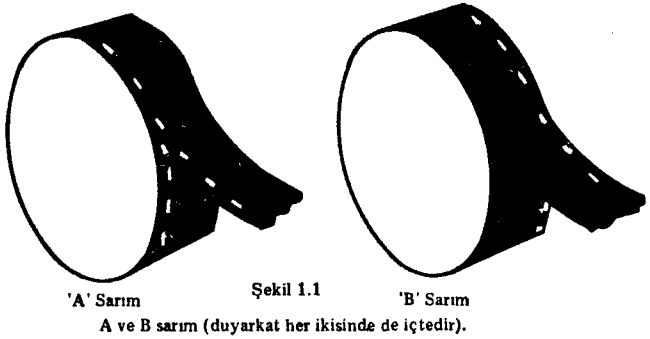
Filmlerin değişik duyarlılıklarını oluşturan kimyasal karışımlara göre seçilmelerinin öneminden daha önce söz etmiştik. Bu nedenle, her filmin duyarkatını oluşturan kimyasal karışımların özgün numaraları göze çarpacak bir şekilde film kutusunun ya da etiketinin üzerine yazılır. Bu numaralar, özellikle çekimciler için önemlidir. Diğer tanıtıcı işaretler filmin kenar numaraları ile birleştirilerek etiket veya kutu üzerine basılır. Bazan da filmi ve siyah torbayı kapatan bant üzerine damgalanırlar. Bu numaralar belli bir film parçasının banyo ve çekim süreleri boyunca kolayca izlenmesini sağlar.

Bu bilgiler ana film numarasını, şerit numarasını, kesim numarasını (genellikle bir ya da iki; ara film şeridinin birinci ya da ikinci bin 'feet'lik bölümünü gösterir), ayrıca filmin duyarkatını oluşturan kimyasal karışımın özgün numarasını kapsadığından, ham film üreticileri kimyasal veya fiziksel hataların kaynaklarını kolayca bulabilirler. Bazan da bu numaralara filmin kenar deliklerini açan makinanın veya çalıştırıcısının numarası da eklenmektedir.

Filmin kenar deliklerinin açılması çok dikkatli bir işlemi gerektirir ve standart ölçülerin belirlediği çok az bir hoşgörülülük içinde gerçekleştirilir. Düzensiz kenar delikleri, film perdede gösterilirken hoşgörülemez sarsıntılara neden olacaktır.

35 mm. filmlerin her iki tarafında kenar delikleri vardır. Ayrıca görüntü çerçevelerinin her iki tarafında bulunan kenar deliklerinin sayısı dörder tanedir. 16 mm. filmlerde ise her çerçeve için bir tek kenar deliği vardır. Bunlar filmin her iki tarafında veya yalnızca bir tek kenarında bulunabilirler. Filmlerin kenarlarına magnetik yahut optik ses şeritleri de eklenmektedir. Tek sıra kenar deliği bulunan filmlerde kenar deliklerinin filmin hangi tarafında olduğunun belirtilmesi gereklidir. Film sarımı normal yolla yapıldığında filmin duyarkatı iç kısma gelmekte ve film sarımları A ve B diye adlandırılmaktadır. (Şekil 1.1)

35 mm. filmlerde kullanım amaçlarına göre iki ayrı şekilde kenar deliği vardır. Örneğin, negatif film salt bir kez çekicide birkaç kez de baskı makinası içinde hareket edeceğinden, kenar delikleri sağlam olmalı ve hatasız açılmalıdır. Pozitif film aydınlatıcı (projektör) ve baskı makinası içinden pek çok kez geçeceğinden, kenar deliklerinin aşınmalara ve yırtılmalara karşı dirençli olması gereklidir. Kenar delikleri, şekillerine göre 'negatif' ya da 'pozitif' diye adlandırıldıkları gibi, film gruplarına göre de 'BH' (bell and howell) ve 'KS' (kodak standart) şeklinde de adlandırılırlar. (Bkz. şekil : 1.2)



Hem 35 mm, hem de 16 mm. filmlerin kenar deliklerinin, birbirlerine olan uzaklıkları (pitch) arasında değişimler vardır. Bazı filmlerde bu uzaklık kısa (short pitch), diğerlerinde ise uzundur (long pitch). Değişim, yaklaşık %0,2 kadardır. Bu farklılık filmler kontak baskı yapılırken, baskı filmi dış kısımda, banyo işlemleri yapılmış ve baskı sırasında kullanılan ham filme oranla daha küçülmüş negatif film iç kısımda olacak şekilde, bükey (kavisli) dişliler üzerinde beraberce geçmelerine olanak sağlar.

Özgün negatif ve evrilir filmler sonradan baskı yapıldıklarından, genel olarak, kenar delikleri arasındaki uzaklık kısa olmaktadır. Buna karşın, kopya ve baskıda kullanılan filmlerde ve hemen gösterime sunulacak evrilir çekici filmlerinde kenar deliklerinin arası uzundur.

Çekim amacıyla kullanılacak filmler dürümün (rulunun) boyutuna ve kullanıldıkları çekicinin türüne göre makaraya ya da plastik göbek üzerine sarılmış olabilirler.

100ft. uzunluğundaki 35 mm. filmler ile, 100 ft. ve 200 ft. uzunluğundaki 16 mm. filmleri bir dereceye kadar ışıktan korumak ve onların ışıktaki çekiciye veya çekicinin doldurmalığına takılabilmelerine olanak sağlamak için, makara içine sarılmışlardır. Diğer uzunluktaki filmler, bir göbek etrafında sarıldıklarından, bu filmler karanlık odada çekiciye takılmalıdırlar. Hem 35 mm. hem de 16 mm. standart boyutlardaki film göbekleri, 2 inch çapındadır. Ancak değişik çaplarda film göbekleri de kullanılmaktadır.

Olağan film uzunlukları, 35 mm. de; 100, 200, 400 ve 1000 ft., 16 mm. de ise; 100, 200, 400 ve 1200 ft. tir. Bunların dışında film uzunlukları da vardır. (Auricon PRO-600 kamera için, 600 ft. lik filmler gibi).

Filmler, duyarkat yüzleri içe, merkeze doğru gelecek şekilde sarıldıkları gibi, çekici ve doldurmalığın film takılma düzeninin gerektirdiği özel şartlara koşut olarak, dışa gelebilecek şekilde de sarılabilirler. Genel olarak, filmler makaraya çözülmeyecek şekilde çok sıkı sarıldıkları halde, gerektiğinde çıkarılabilmeleri için bazı makaralar, film sarıldıktan sonra filmin içine yerleştirilirler 35 mm. ve 16 mm. çekiciler için, onların doldurmalıklarına uygun standart film sarımları, Tablo 1.1 ve 1.2 de verilmiştir.

TABLO 1.1
35 mm. Çekiciler İçin Standart Film Sarımları

	Makara Veya Göbek	Dürüm Uzunluğu	Göbek sonradan film içine yerleş- tirilmiş/film üye- rine sarılmış	
			Duyarkat İç / Dış	
Akeley	1 inch göbek	200 ft	İç	Yerleştirme
Arriflex	2 inch göbek	200/400 ft	İç	sarım
Bell-Howell	2 inch göbek	400/1000 ft	İç	sarım
Debrie Parvo	2 inch göbek	400 ft	dış	sarım
Debrie Super-Parvo	78 mm göbek	1000 ft	dış	sarım
De Vry	Makara	100 ft	İç	sarım
Eclair (Cameflex)	2 inch göbek	200/400/1000 ft	İç/dış	sarım
Eyemo	Makara	100 ft	İç	sarım
Leblay	1 inch göbek	100 ft	İç	yerleştirme
Mitchell	2 inch göbek	200/400/1000 ft	İç	sarım
Newall	2 inch göbek	400/1000 ft	İç	sarım
Newman Sinclair	2 inch göbek	200 ft	İç	yerleştirme
Vinten	2 inch göbek	400/1000 ft	İç	sarım

TABLO 1.2
16 mm. Çekiciler İçin Standart Film Sarımları

	Makara veya Göbek	Dürüm Uzunluğu	Göbek sonradan film içine yerleş- tirilmiş/film üye- rine sarılmış.	
			Duyarkat İç / Dış	
Arriflex	Makara	100 ft	İç	Sarım
Arriflex	2 inch göbek	200/400/1200	İç	Sarım
Auricon Cine-Voice 11	Makara	100 ft	İç	Sarım
Auricon Pro-600	2 inch göbek	600 ft	İç	Sarım
Auricon Super 1200	2 inch göbek	1200 ft	İç	Sarım
Beaulieu	Makara	100/200 ft	İç	Sarım
Bell and Howell	Makara	100/200 ft	İç/dış	Sarım
Bell and Howell	2 inch göbek	400 ft	İç/dış	Sarım
Bolex	Makara	100 ft	İç	Sarım
Bolex	2 inch göbek	400 ft	İç	Sarım
Debrie	Makara	100 ft	İç	Sarım
Debrie	2 inch göbek	400 ft	İç	Sarım
Eclair	Makara	100/200 ft	İç	Sarım
Eclair	2 inch göbek	400/1200 ft	İç	Sarım
Kodak	Makara	100 ft	İç	Sarım
Kodak	2 inch göbek	400/1200 ft	İç	Sarım
Maurer	Makara	100 ft	İç	Sarım
Maurer	2 inch göbek	400 ft	İç	Sarım
Mitchell	Makara	100/200 ft	İç	Sarım
Mitchell	2 inch göbek	400/1200 ft	İç	Sarım
Pathe	Makara	100 ft	İç	Sarım
Pathe	2 inch göbek	200 ft	İç	Sarım

Not : 1200 ft. dürümler bazan 3 inch'lik göbekler üzerine sarılır

Depolama ve Kullanım

Filmleri sıcaktan, rutubetten, zararlı gazlardan ve radyasyon etkilerinden korumak için, bazı öngözetimler gerekmektedir.

- a) Sıcak : Aşırı sıcak, filmin 'triasetat' tabanının yumuşamasına ve duyarkatın etkinliğinin azalmasına neden olur. Eğer ham film, kullanılmadan önce uzun zaman bekletilmişse bu etken gözönünde tutulmalıdır. Üretici firmanın kendilerine özgü önerileri değişebilir, ancak filmlerin altı aylık depolama zamanı için aşağıda sunduğumuz sıcaklık dereceleri gözönünde tutulabilir.

Siyah-Beyaz negatif evrilir	13° C (55° F)
Siyah-Beyaz pozitif	18° C (64° F)
Renkli negatif ve pozitif	10° C (50° F)
Renkli evrilir	18° C (64° F)

Düşük sıcaklık dereceleri depolama süresince filmlere zarar vermediğinden, ham filmlerin, buzdolaplarında ya da soğutmuş bölmelerde saklanması önerilir. Ancak, film buzdolabından çıkarıldıktan sonra, ortamın sıcaklık derecesine ulaşabilmesi için ısına kadar kutusu açılmamalıdır. Yoksa, oluşacak buğulanma filmin duyarlı yüzeyinde zararlı etkilerde bulunabilir.

Önerilen ısınma zamanı, film paketinin büyüklüğüne, sıcaklık değişimlerine ve dışarının nemliliğine bağlıdır. Bir tek 16 mm. dürüm film %70 nemli bir ortamda, ortalama sıcaklığa yarım saat içinde ulaşabilir. Bir karton içindeki on dürüm 35 mm. filmi %90 nemli ortamda 55° C (100° F) ısıtmak için de 46 saat gerekecektir.

Fazla sıcaklıkta çekim yapıldığı zaman, filmleri (eğer siyah doldurmalıklara takılmış iseler) arabanın ön gözleri ve bagajı gibi sıcak ortamlardan uzak tutmak gereklidir. Eğer varsa, havalandırma sistemine sahip odalar mükemmeldir. Yoksa film açık havada gölge bir yerde veya suni köpükten yapılmış bir aygıt içinde korunmalıdır.

- b) Rutubet : Rutubet, yoğun nem kadar, belkide onun zararlı etkilerine eşit derecede filmin duyarkatını etkiler. Film üreticileri, rutubetin filme ulaşmasını önlemek ve son ana kadar onu rutubetten korumak için, film kutusunun ağzını kapatan bantı önermişlerdir. Yine film pozlandıktan

sonra hemen kutusunun içine konulmalı ve kutunun ağzı bantlanmalıdır. Depolama süresince bant filmin kendisini koruduğu halde, metal kutunun paslanmaması, etiketlerinin bozulmaması için, havanın nemlilik oranı %70 - %75'i geçmemelidir. Eğer rutubet tehlikesi varsa ve doldurulmalıklardan birkaçına önceden film takılmış ise, filmler kullanılabileceği kadar olası en küçük oylumda, hava geçirmez koruyucular içinde saklanmalıdırlar. Filmlerin sarıldığı siyah kağıtlar, (film çekimi zamanına kadar) filmlerin çözülmesini ve rutubetli havadan pozlanmalarını önlemek için doldurulmalık içine yerleştirilmelidir. Gazete ya da başka kağıtlar bu iş için kullanılmamalıdır. Film çekimi uzun süre ertelenmiş ise, filmler çekiciden çıkartılıp kuru, buhar geçirmez depolara konulmalıdır. Bazan, silisli jelatin kullanılması, özellikle tropikal iklimlerde rutubeti önlemesi açısından önerilmektedir. Ancak, 35 mm. filmlerin kuruşması düzensiz olacağından ve uzun zaman dilimini gerektireceğinden, bu uygulama meslekten (profesyonel) film yapıcılığı için önerilemez.

- c) Zararlı Gazlar : Bazı gazlar, zararlı olabilecek şekilde filmi lekeleyebilirler. Giderek bazıları, eğer yeterli yoğunlukta iseler, film kutusunu kuşatan banttan içeri girebilirler. Yaygın olarak karbon monoksit, asetilen, hidrojen, sülfür dioksit, formaldehit, amonyak, terebentin, havagazi filmler için tehlikelidir. Ayrıca, filmler egzoz dumanından, kuru temizleme sıvılarından, yağılardan, boyalardan vb. uzak tutulmalıdırlar.
- d) Radyasyon: Röntgen ışınları ve yaygın radyoaktif parçaları gibi bazı radyasyon çeşitleri, gümüş taneciklerini pozlandırarak filmi donuklaştırır. Bir çekimci, İngiltere'den çıkışta veya İngiltere'ye dönüşte, gümrükte, filmlerin röntgen ışınlarına tutulması nedeni ile çekimleri tekrarlamak için Yeni Gine ormanlarında kaldığından söz etmekte:

«Bir gün, Londra'dan filmlerin bazı bölümlerinde donukluk olduğundan sözeden bir telgraf aldık. Çekiciyi parçalarına ayırdık, fakat ne bir delik, ne kayıp bir vida, ne de buna benzer birşey bulabildik. Kısa bir zaman sonra filmlerin gümrükte röntgen ışığı almış olduğunu anladık. Film-

lerin büyük bir bölümünün etkilenmiş olmasına karşın bu olay, iki ya da üç hafta orada kalmamıza neden oldu. Eve dönüş hazırlığı yaparken, aldığımız rapor nedeniyle iki haftalığına yeniden ormana döndük. Orada dört hafta geçirdikten sonra, bu olay pek hoş değildi.»

Film gümrük denetiminden geçecekse, üzerine uyarı notu yazılmalıdır. Ayrıca laboratuvarlarda, hastanelerde ve sanayi alanlarında film çekimi yapıyorsa, radyasyon etkilerine karşı önlemler alınmalıdır.

Film pozlandıktan sonra, olası en kısa zamanda banyosu yapılmalıdır. Bazı nedenlerden, filmin banyosu haftalar ya da aylar sonra yapılacaksa, bazı film üreticileri, duyarkat üzerinde oluşan gizli görüntünün solmasını önlemek için 1/2 veya 1 diyafram fazla pozlandırılmasını önermektedirler.

KARIŞIK AYDINLATMA*

Joseph V. MASCELLI

Çeviren :
Ass. Levend KILIÇ

Film pozlamasında, değişik renk ısısı yayan iki ya da daha fazla aydınlatma kaynağı kullanıldığı zaman, aydınlatma karışiktır. Bu olay, dış çekimlerde güneş gölgelerini hafifletmek için yapay ışıklar kullanıldığı zaman meydana gelir. İç çekimlerde bu, gün ışığı ve yapay ışığın aydınlattığı bir oda ya da floresan ışığı gün ışığı ile ve/veya yapay ışıkla karıştığı zaman olur.

Eğer uygun renkli olan bir görüntü isteniyorsa, sahneyi aydınlatan ışık kaynakları aynı renk özelliğinde olmalıdır. Aydınlatma kaynaklarının filmle eş renk dengesinde olmaları yeğlenir. Ancak birbirinden az farklılarsa, tek düzeltme süzücüsü belki baştan başa çekicide ya da film basılırken kullanılır. Dikkat edilmelidir ki bu uygulamalar sadece baştan başa renk düzelme içindir. Görüntünün bir tarafına bir pencereden gelen mavimsi gün ışığı gibi, yöresel renk düzeltme-çekicide olası değildir ya da yapay ışıkla aydınlatılmış kısmın sahnenin ters yanıyla renk dengesi laboratuvar tarafından eşlenemez.

(*) «Mixed Illumination», Mascelli's Cine Workbook, Hollywood, 1973, s.98-101

Eğer özel bir renk etkisi isteniyorsa, herşey yapılabilir. Değişik aydınlatma kaynakları bir arada ve aydınlatma kaynaklarının önünde renkli jelatinler olabilir. Bununla birlikte, sonuçta tam istediğimiz renk etkisini sağlayabilmek için renk ısı ve karışık aydınlatma hakkında bilgili olmak yararlıdır.

Karışık aydınlatma film çekerken, filmi gün ışığı ya da yapay renk dengesi ile pozlandırmak en iyisidir, buna karar verilmelidir. Bazı durumlarda, yeterli aydınlatma kaynaklarında çekimcinin (kameraman) pozlama için düşünmeye gereksinimi yoktur. Değişik durumlarda birçok etken düşünülmelidir. Çekim alanının büyüklüğü, var olan aydınlatma kaynaklarının yoğunluğu, fotoğrafik aydınlatma araçları ve eldeki elektrik gücü, istenilen renk etkisi, yapay ya da gerçek gece çekimlerinin olup olmayacağı ve çekilen sahnelerin, değişik aydınlatma durumları altında çekilen diğer sahnelere eklenecek midir yoksa tek başına mı kullanılacaktır. Bu bilinmelidir.

GÜN IŞIĞI RENK DENGESİ-DIŞ ÇEKİMLER

Çekimcinin dışardaki gün ışığı çekimlerinde seçeneği yoktur. Gün ışığı dengesinde (daylight balance) güneş ışığı yeterlidir. Gölgeyi aydınlatmak için «yapay» ışıklar (tungsten lights) gün ışığına dönüştürülerek kullanılır. Yapay ya da halogen «quartz» lambalarının önüne yansıtılı (dichroic) süzücü konularak onları günışığı dengesine dönüştürmek, belki yerinde olabilir ya da FAY aydınlatma kaynakları (PAR-tipi sealed-beam «quartz» ışıklar ile ışıklara takılabilen gün ışığı yansıtılı süzücüler) kullanılabilir. ROSCO «maviyi güçlendiren» çeşitli tip renkli malzemeleri yapay (Tungsten) lambaların önüne koyup onları gün ışığı niteliğine dönüştürmek olasıdır.

Kabarık bütçeli çekim ekipleri «Büyük»ark lambaları ile «beyaz flama» günışığı tipi karbonlar ve destekleyici ışıklar için dış çekimlerde Y-1 (saman rengi) süzücüsü kullanılabilir. Ayrıca bu günlerde yeni hafif ark lambaları yararlı ve yeğlenmektedir. Xenon ark lambalarının da kullanılma olanağı vardır. Küçük çekim ekipleri elle taşınması daha kolay olan hafif ışıkları, FAY ışıklarını ya da «quartz» ışıkları ile mavi jelatinleri yeğlerler.

GÜN IŞIĞI RENK DENGESİ-İÇ ÇEKİMLER

Gün ışığı renk dengesi ile bir bina içinde de gün ışığı filmi çekilebilir. Ya gün ışığı film ya da 3200 K'lık yapay ışık filmi (tungsten film) Wratten No. 85 süzücüsü ile kullanılır. Ark ışıkları ile «beyaz flama» karbonlar (eğer alan çok geniş ve çapaşık) ya da yapay halojen «quartz» ışıklar ile yansımali süzücüler kullanılır. Rosco «gün ışığı» mavi renk gereçleri (çeşitli tipleri vardır) yapay ışığın önüne konularak, onu, gün ışığı renk niteliğine dönüştürebilir. Mavi gün ışığı-tipi No. 2 ya da No. 4 dolgu ışıkları kullanmak olasıdır fakat onların renk ısısı oldukça azdır (yaklaşık olarak 4800 K). Bunun için onların ışıkları ortalama gün ışığından daha sıcaktır. Bu, gün ışığı-tipi ışıkların biri ya da tümü, odadaki gün ışığına yaklaşık uygun renk sağlayabilmek için tek ya da içinde bazı birleşimlerle kullanılır. Dış sahneler çok parlak ve/veya pozlandırma dengesinin dışında gün ışığı pencere içinden gelmedikçe, yapay ışıkla aydınlatılan bina içi çekimlerde pencerelerin süzücüsüne gereksinimi yoktur. Bu durumlarda iç ve dış çekim alanlarının gün ışığı yoğunluğu ve dengesini azaltmada yoğunluk süzücüler(*) (bu tür amaçlar için çeşitli Rosco süzücüler bulunabilir) kullanılabilir.

Geniş pencereli ya da gökyüzünü içine alan, birçok pencereli geniş fabrika tesislerinde, uçak hangarlarında, geniş kapılı, pencereli benzeri yerlerdeki bina içi çekimlerde genellikle yalnız gün ışığı dengesi kullanılır. Bu gibi çok durumda, güneş ışığı etkisi doğal ve istenilendir. Çünkü kılavuz ışık (key-light) olması dışında doğal güneş ve gölge şekillerinin duvarlar ve taban üzerinde şekillenmesi, güneşin etkisini artırır.

Gün ışığı çekimlerinde, yapay aydınlatma sadece yumuşak ışık görevi görür. Oyunculara fazla yapay ışık vererek yapay bir aydınlatma sonucu yaratılmamalıdır. Yumuşak ışık (yapay aydınlatma-ç.) gün ışığında şiddetli görülür, bundan dolayı yapay aydınlatma fazla güçlü olmamalı güneş/kılavuz ışık dengesi sağlanmalıdır.

(*) Neutral Density filter, yerine Türkçe'de «Yoğunluk Süzücü» sözcüğünü kullanıyoruz. -ç.n

YAPAY RENK DENGESİ-İÇ ÇEKİMLER

Yapay renk dengesi (tungsten color balance) ile de bina içinde gün ışığı film çekimleri olabilir. Süzücüsüz yapay ışık, yapay halogen «quartz» lambalar, «beyaz» dolgu ışıkları ya da arklar ile yapay dengeli «sarı flama» karbonlar (YF-101 süzücüsü ile) tek ya da bir arada kullanabiliriz. Pencere 85 tipi süzücülerle kaplanmalıdır (çekicinin merceğinde Wratten No. 85 kullanılmakta, yapay dengeli filmi gün ışığına dönüştürmekle aynıdır. Tek ya da yoğunluk süzücüsü birleşimleri (N3, N6, N9) olarak Rosco çeşitli tiplerde 85'ler yapmıştır. Pencere 85 jelatin süzücü takmak gün ışığını yapay renk niteliğine dönüştürür. Gün ışığının (dışardan pencereden gelen ışığın-ç.) yoğunluğu, yoğunluk süzücüsü tarafından 1-2 ya da 3 diyafram sıra ile azaltılır.

Yapay dengede film çekiminde mercek ve ışıklara süzücü gerekmediğinden, film duyarlılığının ve ışık yoğunluğunun tüm yararı sağlanır. Yapay aydınlatma, gün ışığında kılavuz ışık etkisi için gün ışığını güçlendirici olabilir. Yapay aydınlatma, yumuşak ışık olarak gün ışığını dengelemede kullanılabilir ya da oda bina içi etkisi için, ışık, setdeki lamba ya da diğer ışık kaynaklarından geliyormuş gibi aydınlatılabilir. Bu varolan gün ışığı raslantı gibi görünmelidir. Son çalışma, gün ışığı az ve yapay ışık yakıldığı zaman, en iyi öğleden sonra, akşam üstü, ölü renklerle ya da donuk günlerde yapılmalıdır.

BİNA İÇİ—BİNA DIŞI RENK VE IŞIK DENGESİ

Eğer yapay ışık kaynakları 85 süzücü ve yoğunluk süzücüsü (eğer gerekirse) birlikte kullanıldığında, binanın içindeki ve pencere dışındaki görüntünün renk dengesi ve pozlaması doğru olacaktır. Eğer 85 jelatinler ve yoğunluk süzücülerini (eğer gerekirse) kullanılmaz, pencere dışındaki görüntü mavimsi görünecek, fazla pozlanacaktır (çok fazla pozlanmışsa yanmış çıkabilir) ve bina içindeki güçlü güneş ışığı ile yapay ışığın karıştığı yerler mavimsi görünecektir.

Küçük bütçeli birçok yapımcılar, TV tecimsel (reklam) yayınlarının etkisinde kalarak pencereleri fazla pozlanmış, yanmış ola-

rak yeğlerler. Yönetmenler çekimcinin renk ve ışık dengesi sorunlarını dert etmezler. Bu tür durumlarda, en iyisi çekimi, pencereden mümkün olan en uzak yerlerde yapmaktır. Eğer uygun ışıklar ve yeterli elektrik gücü bulunabiliyorsa, oyuncular doğrudan gün ışığından uzaklaştırılmalı, gün ışığından daha güçlü ve yoğun yapay ışık ile aydınlatılmaya çalışılmalıdır. Hareket halinde araba içindeki oyuncular aku ile çalışan bir iki «taşınabilir ışık» kaynağı tarafından aydınlatılır. Eğer arabanın dışı parlak güneşli ise burası çok fazla pozlanacaktır. Uygun pozlama için T-değeri oyuncularından alınmalıdır. Arabanın camlarına kendi kendine yapışan «Roscovin» 85 ve yoğunluk süzücüleri koyarak, dışarıya araba içindeki yapay ışığın rengine ve yoğunluğuna getirilerek, bu sorun birkaç dakikada çok kolay çözümlenebilir.

Bir dış göreyin görünümüne (bina içinde pencereden-ç.) konunun maddesine, günün saatine, hava durumuna, güneş açısına v.b. bağlıdır. Eğer görey gölgedeyse ya da kuzeye doğru yönelmişse- bu göreyin rengi pencere üzerinde bulunan 85 nolu süzücüye karşı mavimsi olarak çıkacaktır. Güneş ışığının odaya girdiği durumlarda, pencere dışındaki görey arkadan aydınlatılmış bir durumdadır. Güzel dengeli pozlandırma sağlanabilirse, dışardaki görey, içerden biraz daha sıcak renkte çıkacaktır. Güneş ışığının odaya girdiği durumlarda, pencere dışındaki görey arkadan aydınlatılmış bir durumdadır. Güzel dengeli pozlandırma sağlanabilirse, dışardaki görey, içerden biraz daha sıcak renkte çıkacaktır. Çoğu meslekten sinemacılar pozlama değerinde, dışarısını (pencere dışındaki göreyi-ç.) içerden iki diyafram daha «sıcak» yeğlerler. Örneğin, eğer dışarıya (yansıyan ışık ölçerle 85 ya da 85/yoğunluk süzücüyü birleşimi olan pencereden gelen ışığı ölçün) T-8 ise, yapay aydınlatmalı oda içi T-4 olmalıdır. (düşen ışık ölçer ışık ölçer kullanılır). Dışardaki görey çok aydınlık olduğunda T-16 ya da daha fazla 85 süzücü ile birlikte (pencerede-ç.) yoğunluk süzücüsü kullanmak dengelemeyi kolaylaştıracaktır. Örneğin, 85N6 süzücüsü ışığın gücünü iki diyafram azaltacak, T-8 olacaktır. (85 nolu süzücü 2/3 diyaframlık süzüm değerini ekleyip ışık ölçer pencereye doğru tutulup filimin yapay pozlama değerine göre ölçüm yapılır) 85/N9 ile T-5.6 ölçüldüğünde içerdeki yapay aydınlatma T-2.8 olmalıdır. Sonuçta dışarıya ve içerisi arasındaki iki diyaframlık fark sağlanacaktır.

Eğer dışardaki göreyin ayrıntıları isteniyorsa, en büyük farklılık üç diyafram olmalıdır. Üç diyaframdan daha fazla «çok sıcak» pozlamada genellikle aydınlık dış görey yanar. Ancak, dış görey gölgesiyse, koyu bir bina ya da yeşillik bulunmaktaysa ya da dışarda bu durumlara benzeyen aydınlatma varsa daha büyük farklılıklar olumlu sonuç verecektir.

Eğer günışığı ve yapay karışık aydınlatma ile bina içinde yapay bir gece (day-for-night) çekimi yapılıyorsa 85 nolu süzücü kullanmayı yalnız dışarısını (pencereden görülen yerleri-ç.) koyu laştırmada yoğunluk süzücüsü kullanılır. Dış görey mavimsileşir ve arka taraf tipik «ay ışığı aydınlatması gibi olur. İstenirse penceredeki yoğunluk süzücüsüne mavi jelatin eklenir, böylece dış görey karartılır ve mavileştirilebilir. Bu belki istenilenden daha çok mavimsilik sonucu verebilir. «Sıcak» (sıcak renklerin etkili olduğu-ç.) açık gökyüzü ve (ona bağlı küçük-ç.) koyu yerleri baştan başa kapsayacak yoğunluk süzücüleri, sadece gökyüzü içinde mavi jelatin kullanılabilir. Yapılacak bir parça deneme ile ne olup olmadığı görülecektir. Kullanılan filmlerin sonunda kısa yapay gece (day-for-night) denemeleri yapılarak çalışma tekniği, farkı ve denemelerin sonuçları nasıl olduğu karşılaştırılır.

Dış çekimlerde cadde ışıkları, ışıklı levhalar v.b. akşam kızılığında büyüdü anda çekilebilir- Güneş battıktan 10 ya da 15 dakika son güneş ışıkları yine gökyüzünden yansır ve çekilecek filmde bazı ayrıntılar mavimsi olur. Akşam kızılığında, bina içi yapay aydınlatma kolaydır. Bu yöntem; yalnız bir ya da iki sahne çekimi için iyidir. Çünkü kısa zamanda akşam karanlığa dönüşebilir. Bununla birlikte, birbiri ardı sıra gelecek sahneler ya da iki ayrı gece etkisi dikkatli planlanarak ve denemeleri yapılarak, güneş ufuktan aşağı inmeden çekilebilir.

Eğer renk araçları (süzücüler-ç.) bulunmamaktaysa, arasıra meydana gelen sahnelerde, belki anlık olarak ortaya çıkan güç durumlarda, pencerelerin perdeleri kapanıp, film çekilir ya da kısmen jaluziler kapanır. Böylece gün ışığı yoğunluğu azaltılır ve içeriye çok mavimsi ışık girer. Eğer pencereden dışarısı görünmeyecek ve yalnız bir ışık etkisi kullanılacaksa pencerenin önüne bir «yumuşatıcı» konulabilir. Unutulmamalıdır ki; pencerelerde 85 nolu süzücü kullanılmazsa, perdeler, ışık yumuşatıcı kumaşlar vb. mavimsi görünecek ya da mavi renkliler koyulaşacaktır. Oyuncular bu

durum da perdeyi çekerek ayrılırlar, böylece süzücüsüz gün ışığı onları etkilemez, çoğu zaman mavimsi gün ışığı ve yapay iç çekim ışığı karışımı ilginç görüntüsel etkiler sağlar. Kışın pencereden giren mavimsi gün ışığı ile ateşin sesini dinleyen iki oyuncu aydınlatan ateş ışığı birleşirse, görünüş doğal ve yetkindir.

GÖRÜNTÜDE YENİDEN RENK ÜRETİMİ*

Ron WHITTAKER

Çeviren :
Ass. Emre DAĞDEVİREN

Renkli TV'de renk doğruluğu ve aslına bağlılığı ile ilgili tüm çalışmalar, apaçık bir bilim kapsamına girmez.

Böyle bir sonucun bu alandaki tüm çalışmalarını tutarlı bir davanağa kavuşturmak için çeşitli yöntemler ve çözümlükler (formüller) bulan birkaç renk uzmanı tarafından hararetle onaylanmaması doğaldır. Çünkü çabaları pek bir işe yaramamıştır.

Bu başarısızlığın nedeni, tüm tv işlemlerinde devreye giren sayısız değişkenden kaynaklanmaktadır. Bunların içinde insanın renk algılaması en değişken öğedir.

Bu makalede konunun iki yönü de ele alınacaktır. Önce insanın önemli algılama sorunlarından bazılarını, sonra «aygıtların algılanma» sorunlarından birkaçına değinilmiştir.

İnsan aklı ve duyuları harika şeylerdir, fakat yine de bunların yetersiz kaldıkları birkaç nokta vardır. Araya giren, kontrolsüz ve

(*) «Color Reproduction is not an Exact Science», **Broadcast Engineering**, March 1978, s. 88-97

bazan da kontrol edilemeyen bir çok değişkene bağlı olarak bu harika Şeyler renk ayırımı yapmakta hiç de tutarlı değillerdir. Kaldı ki algılamakta tutarlılık açısından ele alınırsa, ölçü aygıtlarımızın çoğunda bazı peşin yargıların programlanmamış olduğu gürölür.

Ortalama Renk Uyumu

Bazı ölçü aygıtlarımızın tersine, insan belleği ve gözü bir kristal titreşim kesimine sahip değildir. Bu nedenle, beyaz gibi tipik renkler, Kelvin renk ısı zincirinde aşağıya veya yukarı sapmalara açıktır. Daha doğrusu, bunlar tamamen izleme ortamının koşullarına göre değişirler.

Eğer dışarıda, ortalama bir gün işığında iseniz, 400 ile 700 milimikron dalga boyları arasındaki her rengin kabaca eşit miktarda karışımını algıyorsunuz. Renk ısı ölçme aygıtınız, günün saatine, mevsime, vb. bęli olarak yaklaşık 5000 derece Kelvin kaydedecektir. Beyaz olduğunu bildiğiniz (anımsadığınız), tanıdık bir cisme bakacak olursanız, yapınızdaki renk dengenizi bu ölçüne (standartta) göre ayarlıyorsunuz. Böylelikle bütün renkleri çok yaklaşık olarak bu ölçünle (standartla) ayırdedebilirsiniz.

Standart akkor (flamanlı) ampul aydınlatmalı (2800-3200 derece K) bir yerden içeri girerseniz, eşyaları aşağıyukarı «sarı» ışıkta görüyor olursunuz. Aslında bu bir sorun değildir. Yine beyaz olarak anımsadığınız herhangi bir Şey, size renk dengenizi yeniden ayarlayacak bilgiyi oluşturur, Bir kere daha renkleri tam olarak ayırdedebilirsiniz.

Sorun, bir Őeyi televizyona alırken ya da fotoğrafını çekerken ortaya çıkar. Eęer bir resmin rengini gün işığında dengeler ve bu resmi yapay ışıkta seyretmeye çalışırsanız, iki beyaz ölçünü birbirlerinden 2000 derece K ayrı dūőecektir. Resmin izlendiği ortamdaki tungsten ışık algılamayı etkilediği sürece gün işığında çekilmiş resim daha mavi görünecektir.

Ortalama renk tutarlılığınız yardımı ile bu sorunun üstesinden kolaylıkla gelebilirsiniz. Yalnızca tüm ışıkları söndürün, böylece bir tek tv camını görebilirsiniz. Resimdeki renklerin hemen normale döndüğünü algılayacaksınız. Aslında gözleriniz, renk dengesinden ciddi Şekilde yoksun bir tv resmine göre kendilerini ayarlamışlardır- kuşkusuz bu resim, başka bir başvuru rengini görmeyeceğiniz kadar karanlık bir ortamda gösterildiği sürece.

Bu savı kanıtlamak için ilgi çekici bir deney yapabilirsiniz. Bir odaya iyi bir renkli alıcı yerleştirin ve tüm ışıkları söndürün. Sonra sırayla, renk dengeleri farkedilir düzeyde birbirinden ayrı iki diapositifi gösterin. Diyelim ki bir tanesinin renk dengesi normal, diğersinin ise yeşile doğru sapmış. Karartılmış odada izleyicilerin çoğu hangi dia'nın dengesinin «bozuk» olduğunu ayırtedemeyeceklerdir. Eğer yeşile doğru sapmış olanı önce gösterirseniz, ikinci dia (ilk anda) renk dengesiz olarak görülecektir.

Fakat eğer ikinci bir alıcı ekler de, her iki diayı aynı anda gösterebilirseniz, izleyiciler her ikisinin birden doğal olmadığını, doğru dengenin iki dianın arasında bir yerde olduğunu söyleyeceklerdir.

Renk dengeleri bozuk fakat aynı yöne sapmış başka iki diayı gösterecek olursanız, izleyiciler doğru renk dengesinin iki dia arasında bir yerde olduğunu söyleyeceklerdir.

Fakat oda aydınlatılmaya başlandığında mükerrer bir renk ölçünü de kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Odayı aydınlatan ışık 2800 vey 3200 derece K ise, göz tarafından ölçün olarak kabul edilen beyaz, gün ışığına ya da renk ısısı 6300 den 6500 dereceye kadar değişen resim tübü fosfor tabakasına göre «sarı» olacaktır. (Bazı fosforları 10,000 derece K'e ulaşırlar)

Floresan aydınlatma ise düzensiz renk demetinden dolayı daha da karmaşık ve önceden kestirilemeyecek değişikliklere neden olur. Bu tür aydınlatma, renk ısısında düzenli olmayan sapmalara neden olur. Bir çok floresan ışık kaynağı renk demetindeki keskin iniş ve çıkışlardan dolayı, demetlerinin içerdiği renkleri, aralarındaki gerçek ilişkilerden renk doyumu ve parlaklık bakımlarından «farklılaşmış» olarak görülmesine neden olur. İnsanın ortalama renk tutarlılığı, bu tip kırık renk demetli (spektrumlu) kaynakları algılamakta gerekli düzeltmeyi yapamaz çünkü, sorun demet içi düzeltmelere gerek duyulmasıdır.

Neye Güvenebilirsiniz?

Renkli alıcıyı gerektiği şekilde ayarlayan bir uzgörüm (tv) mühendisinin yalnızca gözlerine güvenemeyeceği artık bu noktada açıktır. Bir alıcının ayarlanmasında, renk ısısı ölçme aygıtını kullanmak tek tutarlı yoldur. Bunun dışındaki her yol o andaki en iyi varsayımdan başka bir şey değildir.

Bir süre önce, Los Angeles'de bir uzgörüm (tv) yayın kuruluşu mühendisi alışıl gelmiş renk sapması göstergesi (vektörskop) yaklaşımı ile bir görüntü geçirini (bandını) okumaya hazırladı. Geçer (band) dönmeye başladığında, ten renginin rahatsız edici bir morlukta olduğu baş mühendisin dikkatini çekti. Baş mühendis görüntü kayıt bölümüne koşup bir açıklama istediğinde, sorumlu mühendisin ona, her renk sapmasının kusursuz doğrulukta olduğunu gösteren renk sapması göstergesini (vektörskop) işaret ettiğini gördü. Olaydan sonra baş mühendisin «seyircilerin renk sapmasını gösterecek aygıtları yoktur» dediği öğrenildi.

TV yapımında araya giren pek çok değişken, renk sapması göstergesinin her zaman yeniden iyi renk üretiminde, son söz kabul edilmesini önlemektedir. Renk ısısı ölçme aygıtı ile yeni ayarlanmış iyi ve güvenilir bir renkli alıcının yerini hiçbir şey tutamaz.

Bulucuların Dikkatine

Bu özgün konuyu kapatmadan önce, uzgörüm (tv) alıcılarından renk dengesini geliştirecek bir buluşu önermenin yerinde olacağı kanısındayız.

Bilindiği gibi, gözünüz tv resminin aydınlığını çevre aydınlatma koşullarına dayanarak algılar ve tv camındaki bir görüntü çevre aydınlatmasına bağlı olarak ya çok parlak ya da çok karanlık görülür. Bazı gösterişli tv alıcılarında, oda aydınlığına duyarlı, özışlet (otomatik) parlaklık düzenleyicilerin bulunmasının nedeni budur.

Tasarlanması daha da karmaşık olmasına karşın, odaya yaygın ışığa -varolan başvuru rengi beyaza- göre renkleri dengeleyen devreleri içeren alıcılar konusunda söylenecek çok şey olmalıdır. Duyarganın mavi bir duvarı veya kırmızı bir halıyı görmeyecek bir yere yerleştirilmesi ve floresan ışık kaynaklarını da değerlendirilmesi kuşkusuz ki gereklidir.

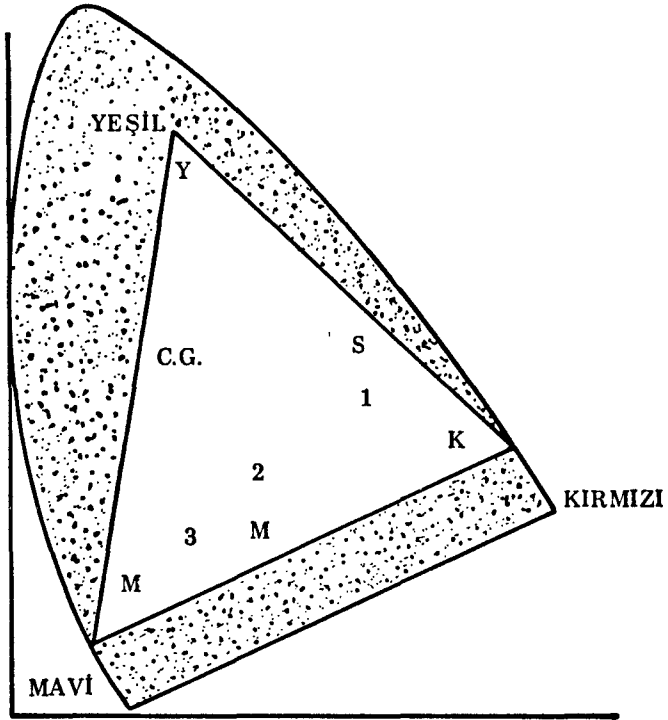
Kişisel renk yeğlemeleri

Yazımızın başında değindiğimiz olgulardan biri de renklerin, gerçek cisimlerde oldukları gibi yeniden üretimleri ile ilgili idi. Araştırmalar fotoğraf ve tv de renklerin tamamen gerçeğe uygun olmasını toplumun çok kere istemediğini göstermiştir. Sorulduğunda bunu istediklerini söylemelerine karşın iş seçmeye geldiğinde,

genellikle olağandan biraz kontrast (karşın) ve doğadakinden biraz daha «sağlıklı» ten renklerini seçmektedirler. (Bu sonuncusu doğal olarak doymuş kırmızılardan parıldamasına neden olur). «Sağlıklı ten rengi renk doyumu arttırılması demektir ve bu da abartılmış bir renk doyumu gidişten başka bir şey değildir. Onun için, az kusurlu ama izleyicilerin kişisel beklenti ve izleme koşullarına uygun bir görüntü, sizin «kusursuz» renkli görüntünüze yeğlendiğinde buna şaşmamanız gerekir.

Aygıtlardaki algılama sorunları

Buraya kadar öncelikle insanın algılama sorunlarını inceledik. Gerçi karmaşık da, olayın tümü insanda bitmemektedir. Uzgörü (tv) aygıtlarının da «algılama sorunları» vardır.



ŞEKİL—1 : Standart renkli tv tübü fosforları, üçgenin içinde kalan renklerin çoğunu üretebilirler. Bununla birlikte, bu renk çizgesinde eğrinin içinde üçgenin dışında kalan yüksek doyumdaki renkler gözle görülebilmesine karşın televizyonda doğru olarak yeniden üretilemezler. Şekildeki sayılar «beyaz ışık» ölçünlerini göstermektedir.

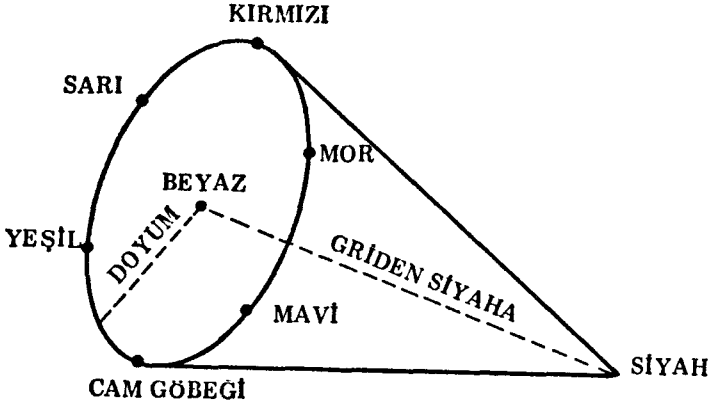
ŞEKİL — 1'de şöyle bir sorunu görmekteyiz: At nalı biçimindeki çizimin içindeki üçgen standart tv fosforlarının oluşturabil-

dikleri renkleri göstermektedir. Üçgenin dışındaki yüksek doyuma ulaşmış renkler gerçi insan gözünce ayırdedilebiliyorsa da standart tv işlevi ile yenidenüretilemezler.

Yakın zamanda, (Temmuz-Ağustos 1977) dergimizde, iki bölümden oluşan derinlemesine bir renkli tv araştırması yer almıştı. Tornberg ve Whittaker tarafından yapılan bu çalışmada, standart tv işlevi ile yenidenüretilen 500 den fazla renk tek tek ve (dizgeli) olarak çözümlenmiştir.

İlk bulgu, (beyaz ile açılmış) çok açık renklerin doğru yeniden-üretimlerin olanaksızlığı idi. Bunlar ŞEKİL—2'deki koninin üst-ortasında oluşurlar. Bu bölgedeki renkler giderek solarlar ve beyaz ya da açık gri tonlara dönüşürler.

Diğer sınırda, koyu renkler de çabucak ayırdedilemez olurlar. Bunlar ŞEKİL—2'de koninin sivri ucu çevresinde bulunan renk karışımlarıdır. Bu yönde oluşan renkler gerçi çıplak gözle açıkça seçilebiliyorsa da, standart tv sisteminde, renksiz-koyu gri görünürler.



ŞEKİL—2 : Bu üç boyutlu koni, renk ile parlaklık arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Koninin sivri ucu yönündeki renkler, koyu gri içinde kaybolurlar ve koni tabanının ortasına yakın renkler, renkli tv işlevi sırasında yokolurlar.

Belirli Renklerin getirdiği sorunlar

Bu bulguların ötesinde, sorun yaratan belirli renk bölgeleri de vardır. Tornberg - Whittaker araştırması iki belirli bölgede renk sıkışması ortaya çıkarmıştır. Renk sapması göstergesinin kırmızı bölgesinde 100 ile 130 dereceler arası ve mor bölgesinde 330 ile 350 dereceler arası. Kısa yoldan bunun anlamı, ateş kırmızısı ile mor

arasında ve menekşe ile mavi arasındaki renklerin renkli tv sistemimizde, demetin geri kalan alanlarındaki renkler kadar çok ayrıntıda yeniden üretilmeyeceğidir.

Eğer bir ressam, kırmızı bir cismi -örneğin bir elmayı- ateş kırmızısı tonları ile gölgelemek isterse, bu araştırmanın bulguları ateş kırmızısı tonlarının birbirinden ayırdedilemez olduğunu gösterdiğine göre, kullanacağı tonların tümü renkli tv alıcısında eşdeğer renkler olarak görüneceklerdir.

Tornberg-Wittaker araştırmasında en büyük renk sapmalarından biri menekşe renginde görülmüştür. İnsan gözüne menekşe rengi olarak görünen renk aslında renk sapması göstergesinde televizyon mavisi olarak görünmektedir.

Yine çalışmalar şunu göstermiştir ki, başka renkler elde etmek için boyaların karıştırılması sonunda, önceden kestirilemeyen ve çıkarmalı renk işlemi ilkelerine uymayan tv renkleri ortaya çıkmaktadır.

Örneğin canlı tv mavisi rengini bulmak için menekşe ve mor boyaların karıştırılması gerekecektir. Şu kadar ki, büyük bir boyama işlemine girişmeden önce, renkleri kamera karşısında denemek en doğru yöntem olacaktır.

Renkli ve Siyah-Beyaz Uyumu

Renk konusunda bu kadar derinlemesine bir araştırma bize renkli ve siyah-beyaz uyumunu unutturabilir. Renkli tv camında kusursuz görünüm ve ayrıntı oluşturan renklerin büyük çoğunluğu siyah-beyaz tv alıcılarında ayırdedilemez ve bulanık olarak gözüktür.

Çekilen nesnede renkler ne kadar karşıt olursa olsun, yeterli bir ton farklılaşması veya gri karşıt tonları elde edilmedikçe, bu resmin siyah -beyaz uzgörümüne uyumlu olamayacağı da unutulmalıdır.

Halk tarafından kullanılan uzgörüm alıcılarının çoğunluğunu siyah-beyaz alıcılar oluşturduğundan, tv yayıncılığında renkli ve siyah-beyaz uyumu kalıcı, önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Renkli ve siyah-beyaz uyumu özellikle yapım ve film başlıklarının anlaşılabilirliği açısından da çok önemlidir. Burada üç veya daha fazla gri ton açık veya koyuluğu istenir.

CANLANDIRMA SİNEMASI*

John HALAS

Çeviren :
Ass. Ahmet SİPAHİOĞLU

Devinen herşey canlandırılmıştır. Özellikle yaşam içerdikleri için devinen herşey... Böylece tüm filmlerin aslında canlandırma oldukları söylenebilir. Fakat bir sinemacı «Canlandırma» sözcüğünü kullandığında, bunun çok özel bir anlamda anlaşılmasını amaçlar.

Her film doğası gereği, devininin (hareketin) bir dizi durağan evreye ayrıştırılmasıdır. 1880'lerde Marey «fotoğraf tüfeği» ile bir kuşun uçuşunu «vurduğu» zaman, aslında kuşun devinimlerinin resimli bir analizini, birbirinden az farklı ve durağan bir resim dizisi içinde üretiyordu. (**) Bu nedenle normal bir hızda çekilen

(*) Bu bölümde, ASİFA (Uluslararası Canlandırma Film Birliği) başkanı ve «Halas and Batchelor Canlandırma Stüdyosu» yöneticisi John HALAS'ın Dr. Roger MANWELL'ile ortak bir çalışması olan «THE TECHNIQUE OF FILM ANIMATION» adlı kitap için yazdığı giriş bölümü; John HALAS'ın, 1976 Ottawa Canlandırma Festivali dolayısıyla yayınlanan «ANIMATION...WHAT NEXT?» adlı makalesi ve yine John HALAS'ın ASİFA adına yazdığı ve ilk kez 30 Mart 1978'de yayınlanan «ANIMATION MANIFESTO» (Canlandırma Bildirisi) yer almaktadır.

(**) Zamanın Fransız fizyoloji, psiko'oji bilgini ve devininin doğası üzerinde başlıca otoritesi Etienne Jules MAREY'in 1882'de devinimi parçalara bölerek fizyolojik açıdan incelemek amacı ile, cam tabakalar üzerine görüntü alan tüfek biçiminde bir aygıtla giriştiği, sinematik sayılabilecek denemeler. (Çevirenin Notu)

bir filmin, canlı olayın her saniyesini herhangi bir sayıda ve birbirini izleyen devinim evrelerine dayanarak çözümlediği söylenebilir. Film normal hızda gösterildiğinde, durağan fotoğraf dizisi perdede doğal ve sürekli bir devinim yanılmasına dönüşür.

Sinemanın ilk günlerinden beri film maddesinin, sanatçıya bir dizi durağan resmi, perde üzerinde sürekli devinimin üstün niteliğini taşıyan bir görüntüye dönüştürebileceği bir araç (medium) sunduğu belli idi. Fakat sinemanın bulunuşunun grafik sanatçısı için yarattığı sınırsız olanaklar bu güne değin hemen tümüyle yüksek bir düzeyde geliştirilmek üzere - karikatürcülere bırakılmıştır. Bir sinemacı «Canlandırma Filmi» terimini kullandığında dar anlamı ile bundan, bir grafik sanatçısının perdede seri halde gösterildikleri zaman sürekli bir devinim yanılmasına yol açan ayrışık devinim evrelerini, kağıt ya da sellüloit saydam yapraklar üzerinde yeniden yaratması işlemi anlaşılmalıdır.

Bir ressam tuvalinde yaşam ve devinim yanılmasını yaratmak istediğinde bunu, modelinin devinirken sanki ansızın 'dondurulduğu' izlenimini veren bazı anlık görünümleri ayırarak vermedi dener. Yana doğru uzanan bir el, yukarı yönelmiş bakışlar, uçuşan saçlar... Durağan görüntü sanki devinmek üzeredir. **'Discobolus', (Disk Atan Atlet Yontusu)** ancak saniyenin çok küçük bir bölümü boyunca tutulabilecek bir denge içinde yorumlanarak yapılmıştır ve gövdenin yaptığı çevrinme deviniminin yalnızca bir anlık evresini simgeler. Sanatçı (yontucu veya ressam) bu devinimi ayırıp, onun öncesi ve sonrasını bununla güçlü bir biçimde anlatır. Yaşam havada asılı kalmış gibi duran organlarda, gülümsemek üzere bulunan dudaklarda dolaşıyor gibidir. Film canlandırıcısı için böyle bir an, perdede bir saniyelik bir devinim görüntüsünü yeniden yaratan bir dizi evreden yalnızca biri demektir. Canlandırıcı, devinimin tümünü sürekliliği açısından görmek zorundadır.

Canlandırma çalışmalarının belki de en az imgelem (düş gücü) gerektirenlerinden biri de, canlandırıcının çekilmiş bir film şeridi alarak, birbirini izleyen görüntü evrelerini kare kare bir kağıda kopya etmesi, sonra bu evreleri çizgi-film karakterinin çizim dizileri olarak kağıt üzerinde yeniden yaratmasıdır. Bu teknikle, örneğin bir canlı balerinin filme çekilmiş canlı devinimleri, bir çizgi-film perisinin çizilmiş devinimlerine dönüştürülebilir.

Her ne kadar sanatçı böyle bir çalışma ile gerçek yaşamdaki devinimlerin nasıl oluştuğunu öğrenebilirse de, aslında tümüyle farklı iki dünyayı; gerçeğin ve çizim masasının dünyalarını birleştirmeye çabalamış olacaktır. Kuşkusuz günümüz sanatı ve özellikle ressamlığında iyi bir fotoğrafa karşın, tümüyle gerçekçi bir gösterim (illüstrasyon) için yine de yararlı bir alanın bulunduğu söylenebilir. Ancak bizce, tümüyle gerçekçi ya da simgesel bir canlandırma filmi görüntüsü için hiç bir geçerli sav ileri sürülemez. Canlandırma filmi tekniği açısından gerçeğin yapay bir yeniden yaratımı öylesine iğne ile kuyu kazmak gibidir ki; örneğin **'Sugar Plum Fairy' (Bonbon Şekeri Perisi)** nin normal bir sinema filmi, yaşamdan en ayrıntılı bir biçimde yeniden oluşturulmuş bir canlandırma kopyaya her zaman için yeğlenir.

Canlandırma sineması bu nedenle, hemen her dönemde bir ölçüde grafik biçimleşme (stilleşme) demek olmuştur. Aslında bu durum, işin güçlüğü'nün özü olduğu kadar, bir parça da zevkli yanındır. Uğraş olarak canlandırma sinemasına yönelen sanatçı çok geçmeden, ne denli zor bir 'ince işi' benimsemekte olduğunu anlayacaktır. O, hem sinema sanatı ve tekniğini, hem de doğadaki devimlerin özelliklerini anlamak ve değerlendirmek zorundadır. O, gerçekte bir devinim uzmanı olmak durumundadır. İnsanın, farenin, suyun, makinelerin ve canavarların devinimlerinde neyin özgül (karakteristik) olduğuna duyarlılık göstermelidir.

Canlandırıcı, sürekli olarak kendisini kuşatan yaşam içindeki devinim dolu geniş çevreyi araştırır. Bu onun **'taslağıdır'**. O, bir otomobilin devimleri ile olduğu kadar, bir kedinin devimleri ile de ilgilidir. Giderek belleğinde gerek duyduğu an kullanabileceği bir devinim sözlüğü oluşturur. Canlandırma sanatı sinemanın bir dalı olduğundan, canlandırıcı ve devinim içgüdü'sünü diğer bilgileri ve film tekniği ile birleştirmek ve eğer başarılı olacaksa, sinemanın gücünü ve olanaklarını benimseyip, bunları kullanmak zorundadır. Canlandırma sanatının temeli ve aslında en önemli büyü'sü, temelde durağan olanı kesin olarak yaşam ile doldurmaktır.

Çağımız **«Televizyon Reklamcılığını»** gereksemeleri ve ekonomisi (üretilen reklam filmlerinin %25'ini canlandırma filmleri oluşturmaktadır.) 1950'den beri, çizgi-film (cartoon film) yapımında şimdiye dek görülmedik bir gelişme ve yayılmaya yol açmış; canlandırma tekniğini aşağı-yukarı ilk başladığı noktaya geri ge-

tirmiş; canlandırıcıları bu sanat dalı üzerinde en basit, hatta en ilkel açılardan yeniden düşünmeğe zorlamıştır.

Canlandırma sinemasının gelişimi, büyük ölçüde, kendi sanatsal özelliklerini yeterli bir iş düzeni ile bağdaştırmasını başarabilen, az sayıda sanatçı-yapımcı bireyin girişimlerine bağlı kalmıştır.

Her ne kadar az sayıda üstün nitelikli film, tek başına çalışan bazı öncülerce gerçekleştirilmişse de, canlandırma sineması bu günkü yaygın ve özel amaçlı film yapım düzeylerine daha çok, uzun yıllar boyunca gelişmelerini sürdürmüş ve sanat geleneklerini halka benimsetebilmiş, sınırlı sayıda işliğin (stüdyonun) devamlı üretimi sonucu ulaşmıştır. Yalnızca son zamanlarda, özel televizyon ortaklıklarının kurulmasından beri, bu işliklere çok sayıda yeni canlandırma işliği eklenmiştir. Bunlar biraz da ıvecen bir tavırla ve reklamcıların isteklerini karşılamak amacı ile, düşünülebilecek her türde canlandırma tekniğini kullanmağa hazır görünmektedirler.

Canlandırma filmi kuşkusuz yalnızca **çizgi-film** (canlı-resim, karikatür film) ile sınırlanmamıştır. Canlandırmanın bir diğer türü de **kukla-film**'dir. Kukla-film'le, çizgi-film arasında bir yerde de, ekli-parçalı figürler kullanılarak yapılan '**cut-out film**'(*) ve **gölge-film**(**) türleri yer alır.

Geniş anlamda, canlandırma sineması tarihinin dört belli, başlı evre geçirmiş olduğu söylenebilir:

(*) «Cut-out film» (Kesik-ekli film) de, gölge oyununda kullanılan figür hazırlama tekniğini andırır bir teknik kullanılır: kağıt ya da karton üzerine çizilmiş, kesilerek çıkarılmış ve gövdelerinin belirli bölümleri eklem yerlerinden devinecek şekilde eklenmiş figürler, (çekim sırasında istenilen etkiye göre bu bölümler yenileri ile değiştirilebilir.) Üstten ışıklandırılmış bir tek-kare çekim masası üzerinde canlandırıcı tarafından devimlendirilir ve her devim evresi kare-kare filme çekilir. Devimleri oldukça hızlı, etkileyici görüntüsü olan bir canlandırma türüdür. Günümüzde en başarılı uygulayıcısı Polonyalı sanatçı Jan Lenica'dır.

(**) **Gölge film** (Shadow film) Bir tür sinema gölge oyunudur. Kullanılan teknik Karagöz Gölge Oyunundakine çok benzer. «Cut-out» filmde olduğu gibi hazırlanan, ama ön yüzleri çizimsiz bırakılan figürler, tek-kare çekim masasında yer alan ve alt bölümde bir ışık kaynağı olan, buzlu bir cam levha üzerine konur. Figürler, evre-evre devimlendirilip, kare-kare filme çekilir. Çekim sırasında ışık figürlerin arkasından geldiğinden, film perdede gösterildiğinde figürlerin ön yüzü siyah görünür ve böylelikle gölge oyunu benzeri yüksek nitelikli bir görüntü oluşur.

Gölge film, Alman canlandırıcı Lotte Reiniger tarafından 1920'lerde geliştirilmiştir. Reiniger bu canlandırma tekniğini, gölge oyunu, özellikle Karagöz Gölge Oyunundan esinlenerek oluşturduğunu sık sık vurgulamıştır Ç.N.

- 1- Başlangıçtaki büyücülük ve gözbağcılığı dönemi,
- 2- 1920'lerde, çizgi-filmin sinema endüstrisinin tecimsel eğlence araçlarından biri durumuna gelmesi,
- 3- 1930 ve 40'larda, canlandırma filminin uzun gösterimli (metrajlı) eğlence filmi biçimine dönüşmesine yol açan, teknik gelişim dönemi,
- 4- İçinde bulunduğumuz ve canlandırma filminin, televizyon reklamından özel deneme ve eğitim filmlerine değin, hemen her alanda büyük ölçüde yaygınlaşması dönemi.

İlk sinema seyircileri için perde üzerinde devinen resimler, sinema büyüsünün yeni bir bölümünü oluşturuyordu. Fransa'da Emile Cohl, 1908 gibi oldukça erken bir tarihte, siyah arka fon üzerinde, küçük, beyaz ve kibrit çöpünden yapılmışa benzeyen figürlerini oynatıp, zıplatmağa başlıyor; bir yıl sonra da Amerikalı Winsor Mc Cay '**Gertie the Trained Dinosaur**' adlı çizgi-filmi yaparak, (Bu film için tek başına 10.000'den çok resim çizdiği söylenir) seyircileri normal sinema salonu gösterisi kapsamında ilk kez kısa çizgi-filmle tanıştıyordu.

1903-1917 yılları arasında, John R. Bray'in '**Colonel Heezaliar**', Ben Harrison ve Manny Gould'un '**Karzy Kat**', Pat Sullivan'ın '**Felix the Cat**' ve Max Fleischer'in '**Coco the Clown**' gibi, çeşitli Amerikan çizgi-film dizileri yapılmaya başlandı. 1908-1917 arasında geçen on yıllık dönem içinde canlandırma, seyircilerin teknik bir ustalık olarak ilgilendikleri bir yenilik olmaktan çıkarak, güldürücü eğlence şeklinde benimseyip alkışladıkları bir film türü durumuna geldi. Sanatçı eliyle hızla eskisi yapılarak ortaya çıkarılan çizgi-film kahramanı, daha sonra kaleminden ayrılarak, sanki kendine özgü ve bağımsız bir yaşam kazanıyordu. Bu durum, sinema perdesindeki bu yeni büyü'nün bir özelliği idi. Karakterlerin çizimleri günümüz resimli roman tiplerinin kaba biçimleri kadar sert ve basitti. Yarım yamalak diyaloglar karakterlerin dudaklarına iliştilmiş konuşma balonları içinde uçuşuyordu. Fakat çizgi-filmler bir eğlence aracı olarak o kadar başarılıydı ki; onların hayvan tipleri, sonunda zamanın yaşayan film yıldızları kadar ün kazandı ve bunları konu edinen resimli roman dizileri dönemin tutulan gazete ve dergilerinde yayınlanmaya başladı. Örneğin bunlardan '**Felix the Cat**' adlı karakterin özel bir tanıtma ezgisi ve tema müziği bile vardı.

Canlandırma filmleri ancak sinemada ses şeridi kullanılmağa başladıktan sonra önem kazandılar. Walt Disney 1923'te işliğini kurmuş ve **'Little Red Riding Hood'** (Kırmızı Şapkalı Kız) adlı filmi yapmış olmasına rağmen, uzak görüşlülükle, filmlerinde eşli (senkronize) ses tekniğinden yararlanmak amacı ile 1928'de ilk **'Micky Mouse'** (Miki Fare) filmlerinin piyasaya sürülmesini bir süre erteledi.

Çizgi-filmin, bir sinema eğlence aracı olarak olağanüstü gelişimi 1928-1938 arasındaki on yıl içinde oldu. Bu dönem, Walt Disney yapımı **'Micky Mouse'**, **'Donald Duck'** ve **'Silly Symphonies'** gibi film dizileri için çok başarılı geçti ve ilk uzun dönemli canlandırma çizgi-film olan, **'Snow White and the Seven Dwarfs'** (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler) filminin yapımı ve piyasaya sürülmesi ile sona erdi. Bu filmde renk, müzik ve ses efektleri bir araya getiriliyor, çizgi-film bir sinema eğlence türü olarak yeni bir olgunluk düzeyine yükseltiliyordu.

Çizgi-film sanatında, o dönemde görülen teknik gelişme ve denemeler, bazı daha basit canlandırma biçimlerinde de görüldü. Böylece, ileride savaş sonrası canlandırıcılarının ve özellikle **'United Productions of America'** (Birleşik Amerika Yapımları. U.P.A. Kuruluşu: 1943) adlı ortaklığın yararlanacağı bir biçimleme örneği oluştu.

1934 gibi erken bir tarihte, Fransa'da Antony Gross ve Hector Hoppin tarafından gerçekleştirilen ünlü çizgi-film **'Joi de Vivre'**de, Walt Disney'inkilerinden daha serbest ve basit çizgiler kullanılmıştı. Walt Disney'in canlandırıcıları, çoğu kez yaratıcı karikatür anlayışını, Doğalcı (Natüralist) bir biçim (stil) kullanmak ve insanınkini andırır devinimler uğruna harcamaktan çekinmiyorlardı. Tüm bunlardan önce ise, Moholy Nagy, Francis Picabia, Fernard Leger, Walter Ruttmann ve Viking Eggerling gibi, sinemanın soyut denemeler için elverişli bir güzelsanat dalı olduğuna inanan bazı sanatçılar, bu alanda sanat filmi yapmayı denemişlerdi. Örneğin Oscar Fischinger, müziğe uyumlu soyut devinim desenlerinin yapımına 1931 yılında girişmişti. Bunu 1933'te İngiltere'de Len Lye'nin başlattığı renkli, soyut deneme filmleri izledi. Bu filmler, Norman Mc Laren'in ileride **'National Film Board of Canada'** (Kanada Ulusal Film Kurulu) için yapacağı benzer filmlere de bir model oluşturuyordu.

1930-1934 arası dönemde Berthold Bartosch 'LL dée' filmi üzerinde çalıştı. (Bu film için tahta baskı tekniğinden uyarlanmış kesik-ekli (Cut-Out) figürler kullanıldı ve filmin özgün müziği Honegger'ce bestelendi. Alex Alexieff ve Calire Parker ise, iğne başı tekniğiyle(*) harika güzellikteki gölge filmleri 'Night on the Bare Mountain' (Çıplak Dağdaki Geceyi) Moussorsky'nin aynı adlı müziğine eşleyerek gerçekleştirdiler. Bu öncü filmler, çeşitli yollarla, canlandırma filminin bazı daha ileri biçimli grafik tarzlar ile neler başarabileceği konusundaki görüşlerin büyük ölçüde gelişmesine yardımcı oldu.

Bu arada, diğer öncüler de kukla filmi geliştiriyorlardı. 1934'te Ptushko 'The New Gulliver' (Yeni Gülliveri), Starevitch ise Fransa'da 'The Mascot' (Maskotu) yaptı. Macar George Pal'da aynı yıl içinde, Hollanda'da, ünlü kukla reklam filmlerine başladı. II. Savaşın sonrasına ise bugüne değin kukla sinemasının en verimli sanatçısı sayılan Çekoslovak Jiri Trnka, Prag'da devlet desteği ile kendi işliğini kuracaktı.

O dönem içinde canlandırma sanatı ile yüreklilikle deneme yapanlardan yalnızca çok az bir bölümü bir ya da iki filmden ileri gidebilmiştir. Buna karşılık, yapıtlarının çeyrek yüzyıldır değerlerinden bir şey yitirmemiş olmaları bir yana, ayrıca aynı dönemin en iyi sinema yapıtları kadar önem kazandıkları ve klasikleştikleri de söylenebilir. Bu sanatçıların anlatım tarzları birbirlerinden çok değişiktir. Çoğu, güçlerini çağdaş sanat içinde yer alan çeşitli biçimlerden (stillerden) almışlardır. Normal çizgi-film sinemasının kaynağını yaygın grafik çizimler ve resimler roman-karikatür geleneklerinin oluşturmasına karşın; bu filmlerin kökenleri doğrudan doğruya sanat dünyasında yer alıyordu.

Savaş sonrası dönemde, canlandırma filmi kullanımının giderek yaygınlaşmasına koşut olarak, alışılmış biçimlerde (stillerde) de bir devrim oluştu. Bu biçim savaşında filmler kadar, bazı diğer etkenler de rol oynadı. Örneğin, İngiltere, Amerika ve Fransa'da

(*) Alexeieff ve Parker'in buldukları ve geliştirdikleri bu teknik, kamera karşısındaki 125x100 cm.lik bir tahta tabakaya açılan 0.5 mm çapında bir milyon kadar deliğe geçirilmiş aynı sayıdaki iğnenin içeri-dışarı hareketiyle bloğun ön yüzünde gravürdekine benzeyen gölgeli, derinlikli resimlerin tek kare filme alınmasından oluşur. (Çevirenin Notu)

ortaya çıkan ve daha ileri tasarım biçimleri kullanılan afişler; daha çok reklamcılıkta ilintili, daha nitelikli bir tür tecimsel (ticari) sanat; haftalık gazete ve dergilerde, oldukça bireysel biçimleri olan karikatürcülerin incelikli çizgileri gibi. Tüm bunlar, eğlenti türü çizgi-film geleneğinde daha az şekilsel (figüratif) bir grafik biçimin ortaya çıkmasına katkıda bulundular. Canlandırma sinemasında Walt Disney'in katı, yuvarlak bir şekil (figür) tasarımı ve insan, hayvan devinimlerini en ince ayrıntısına kadar tekrarlama eğilimi ile oluşan, gelişen, ama oldukça da pahalıya mal olan bir Doğalcılık (Natüralizm) anlayışı yerini; anlatımlarını Matisse ve Picasso'nun son derece serbest, basit ve canlı çizgilerinden alan bir canlandırma biçimine bıraktı. Bu yeni tür film, yeterli imgelem ve anlayış (zeka) ile yapıldığında, örneğin Steinberg ve Arno gibi ünlü basın karikatürcülerinin «durağan» karikatürlerinde görülen türlü çağdaş biçimler rahatlıkla kullanılabilirdi.

U.P.A. Ortaklığı '**Gerald Mc Boing-Boing**' filmi yapıp, bunun tecimsel dağıtımında sağlanan başarı sonucu işlik olanaklarını geliştirdiği zaman, halkın artık çeşitli çağdaş sanat geleneklerinden kaynaklanan grafik biçimlerinin kullanıldığı canlandırma filmlerini benimsemeğe ve bunlardan hoşlanmağa hazır olduğunu kanıtlamış oldu. Aynı sıralarda, İngiltere'de '**Halas and Batchelor**' ve '**The Larkin Units**', Fransa'da '**Andre Sarrut**' gibi firmalarda ileri düzeyde renk ve çizgi biçimlerini benimsemeğe başlamışlardı. Bu arada Norman Mc Laren'in soyut filmleri, Hollywood'dan bir Oscar Ödülü de kapsamak üzere, hemen her sinema ödülünü kazanıyordu.

Canlandırma sinemasına otuz yıla yakın bir süre boyunca ege- men olmuş bir geleneğin sonrasında, U.P.A. ve diğer canlandırma işliklerinin tecimsel alandaki bu başarıları pek çok canlandırıcıyı yüreklendirerek, kendi canlandırma anlatım tarzlarını ortaya çıkarmağa ve geliştirmeğe yöneltti. Bu durumda, sanatçıların çoğu canlandırma sanatının başlangıcına; Emile Cohl'u kibrit adam şekillerine; kısacası son derece basit, tek çizgi ile çizilen, örneklenmemiş, fakat yaşam dolu bir gülmece birikiminin indirgenebileceği en yalın biçimler olan düz çizgi ve bükeye döndüler. Böylece '**Yakışıklı Prens**'in, '**Pamuk Prens** ve '**Yedi Cüceler**' filmindeki tıpatıp insanı andırır devinimlerinin yerini, '**Rooty-TootToot**'un geo-

metrik karakterleri ve küçük dişli çarklar gibi dönüp duran biçimlenmiş ayaklar alıyordu. (*)

Bu denli yalınlaştırılmış canlandırma yaratıcılıkla imgelendiğinde, canlandırıcılar için, özel televizyon kurumlarında reklamcılardan sağlanabilen sınırlı bütçeler ile de yapım olanağının oluşması gibi, rastlantılı bir üstünlüğü de sağlıyordu.

Günümüzde canlandırma, başlıca film üreticisi ülkelerin çoğunda hızla gelişmektedir.

Sovyetler Birliği, Çekoslovakya ve Çin'de herşey gibi bu tür film üretimi de, doğal olarak devletçe işletilen, bu konuda uzmanlaşmış, birim ve işliklerde yapılmaktadır. Filmlerin çoğundaki grafik biçim, geleneksel ve figüratif yapıdadır. Seçilen konular ise, genellikle eski öykü ve masallardır. İleri düzeyde, figüratif olmayan çizim biçimleri bilinmemekte, ya da geliştirilmemektedir. Bunların doğal grafik sanatında da yeğlenmediği görülmektedir.

Batı'da canlandırma ile uğraşanların karşılaştıkları güçlükler daha büyük ölçüde olmakla birlikte, çalışma alanlarının çeşitliliği daha çok ve kalite daha yüksektir. Örneğin yalnızca eğlence sineması alanında, canlandırma filminin yapım giderlerini salon gösterileri ya da televizyon yolu ile çıkarmak gerekmektedir. Ismarlama film yapımı alanında reklamcı, hem televizyon, hem de sinema için sürekli canlandırma filmi hazırlanmasını ister. Endüstride, canlandırma filmine halkla ilişkiler ve eğitim alanlarında gereksinme vardır. Ulusal ve uluslararası örgütler ile hükümet daireleri ise canlandırma filminden tanıtma ve bilgi verme amacı ile yararlanmak isterler. Ayrıca çeşitli kültür kurumlarından arada sırada elde edilen para ile yapılan deneme ve sanat filmleri de küçük bir yapım alanı oluşturur.

Günümüzde canlandırma sanatındaki verim artışının başlıca dürtüleyicisi televizyondur. Yapıldan istatistiklerdeki insan çalıştırma verilerinin gösterdiğine göre 1956'da on yıl öncesine oranla canlandırma işliklerinde çalışan sanatçı ve teknisyenlerin sayısı, İngiltere'de dört kat, Amerika'da ise üç kat artmıştır. Yine aynı

(*) II. Savaş sonrası dönemde, renk tekniği açısından canlandırma sinemasında ortaya çıkan gelişmelere en iyi örneklerden biri sayılan ve John Hubley'in 1952'de Amerikan U.P.A. Ortaklığı adına yaptığı çizgi-film. (Çevirenin Notu)

dönemde, Uzak Doğu Ülkelerinden Çin ve Japonya'da tümüyle yeni canlandırma merkezleri kurulmuştur.

Televizyon, canlandırıcılara bu denli çok ve yeni iş olanağı sağlarken, sinemalar için yapılan eğlenti türünde canlandırma filmlerinin sayısında büyük düşüşler olmuştur. Örneğin Disney işlikleri daha çok normal film üretimine geçmiş olup, kısa çizgi-filmler şimdi yalnızca televizyon için tasarlanmakta ve sinemalar için arada, sırada uzun gösterimli (metrajlı) film yapılmaktadır. Daha önceleri canlandırma birimleri bulunan büyük işlikler üretimlerini tümüyle durdurmuşlardır. Örneğin U.P.A. İşlikleri üretimlerinin yalnızca küçük bir bölümünü sinemalar için planlamaktadırlar. Giderek, canlandırma filminin daha verimli üretim merkezlerinden biri durumuna gelmekte olan İngiltere'de ise, sinemalara dağıtım için çok az sayıda film üretilmektedir.

Televizyon reklamının zorunlu olarak çok sınırlı bir film yapım biçimi olduğu kabul edilmelidir. Ama, imgelem ve özgür bir grafik biçim, bu kısa film türüne beğeni ve sanat katabilir. Reklam filmi, genelde canlandırıcının ekmek parasını oluşturmakla beraber, ona reklamcılar için sürdürdüğü çalışmalarının yanısıra yürütebileceği bir bağımsız film üretimi olanağının, parasal kaynağını da sağlayabilir.

Canlandırma filminin televizyondaki üstün başarısı, genelde, televizyon programları için yapılan kısa canlandırma filmi, ya da **katık filmin (insert) (*)** öneminin artmasına yol açmıştır. Burada sanatçı için eylem alanı, süresinin saniyeler ile ölçüldüğü reklam filmindekinden çok daha geniş olacaktır. Fakat iyi kalite reklam filminde oluşturduğu serbest canlandırma biçimi, canlandırıcıyı, kendi özgün çalışmasını genel televizyon programı için geliştirmeğe başladığı zaman çok iyi bir duruma getirecektir.

Televizyon dışında, ismarlama film (sponsored film) alanı da canlandırıcının çalışmalarının çok önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Yalnızca İngiltere'de pek çok ismarlama canlandırma filmi coğrafya, dil öğretimi, elektronik matematik, tarım ve en-

(*) Bir televizyon izlencesinde (programında), ya kendi içinde bağımsız, ya da belirli bir konuyu açıklamak için kullanılan, genellikle çok kısa canlandırma filmi. (Çevirenin Notu)

düstri gibi konularda yapılmıştır. Bu tür, sinema dışı canlandırma filmi yapımcılığı da hızla gelişmektedir.

Sinema gösterimi için yapılan kısa eğlence filmlerinde en düşük yapım bütçesini bile karşılamak için, uluslararası dağıtımına geçilmesi gerekmektedir. 1930'larda Disney, canlandırma filminin pahalı teknik işlemlerini karşılayabilecek bir geliri sağlamak amacı ile uzun gösterimli film yapımına girişmiştir. Ancak en geniş uluslararası dağıtım ile canlandırma filmlerinin giderleri karşılanabilir.

1970'lerin başında, Disney İşlikleri dışında uzun gösterimli çizgi-film yapımı birdenbire hızlanmış ve bu alanda yeni bir çığır açılmıştır. Bunlar arasında Underzo ve Coscinny'nin, Fransız-Belçika ortak yapımı 'Asterix'i, Japonya'da Tezuka'nın 'Thousand and One Arabian Nights' (Binbir Gece Masalları), Amerika'da Steve Krantz ve Ralph Bukshy'nin 'Fritz the Cat' ve İngiliz - İtalyan ortak yapımı 'Glorious Musketeers' (Şanlı Silahşörler) filmleri sayılabilir.

Batı dünyasında, günümüzün başlıca canlandırma filmi yapım alanları aşağıdaki biçimde özetlenebilir:

- 1- Sinemalar için tasarlanarak yapılan uzun gösterimli filmler,
- 2- Yine sinemalarda gösterilmek amacı ile sınırlı ölçüde üretilen kısa eğlence filmleri,
- 3- Sinemalarda gösterilmek üzere yapılan reklam filmleri,
- 4- Halkla ilişkileri geliştirmek ve endüstri, bilim, teknoloji ya da satış arttırımı sağlamak gibi alanlarda kullanılmak için yaptırılan çok sayıda film,
- 5- Ulusal ve uluslararası kuruluşlarca yaptırılan belirli sayıda film,
- 6- Özellikle televizyon için üretilen ve çocuklar için tasarlanan eğlence çizgi-filmleri ve kukla filmler,
- 7- Üniversite ve liselerde, çeşitli bilim dallarında öğretim amacı ile, giderek daha çok sayıda üretilen filmler ve özellikle bilgisayar canlandırma filmleri,

- 8- Öğretim kurumlarında, öğrenciler ve sanatçılarca bireysel anlatım ve devinim çalışması biçiminde yapılan deneme filmleri.

NE YAPILMALI?

Son kuşak içinde canlandırma sanatının çehresi çarpıcı bir biçimde değişmiştir. Bu tür filmin kullanımı eğitim, bilim ve kitle bildirişiminin bazı alanlarını ve bu arada çok çeşitli deneme türlerini kapsayacak şekilde yaygınlaşmış ve dünyada giderek artan sayıda ülke canlandırma filmi üretimine başlamıştır. Enstitüler, okullar ve üniversiteler gibi kuruluşlar da küçük yaşlardan başlayarak, daha ileri düzeylere değin canlandırma öğretimine girişmişlerdir. 'Cell Animation' (Saydam, sellüloid yapraklara resimleme yolu ile yapılan canlandırma. Canlı-resim) gibi alışılmış tekniklerden, bilgisayar ve video canlandırma gibi yeni ve ileri tekniklere doğru sağlanan gelişme sonucu, canlandırma sanatının görsel dil dağarcığı da genişlemiş, artık meslekten olmayan kişilerin de bu oldukça karmaşık sanatla uğraşmaları olanağı doğmuştur. Grafikler ve ressamalar şimdi, eskiden olduğu gibi bu sanat dalından korkuyla uzak durmamakta, çeşitli denemelere girişerek, kişiden kişiye değişen başarılar kazanmaktadırlar. Dünya çapında, bir kuşak boyunca ortaya çıkan bu denli bir yaygınlaşmanın sonucu, canlandırma endüstrisinde çalışan sanatçı ve teknisyenlerin sayısı üç kat artmış; giderek, televizyonun egemen iletişim aracı (medium) olduğu Japonya ve İngiltere gibi bazı ülkelerde, bu alanda çalışanların sayısında yirmi yıl öncesine oranla on kat artış görülmüştür. Sinemanın aynı dönemde bir çıkmazdan ötekine sürüklenmiş olduğu düşünülecek olursa, kuramsal olarak, canlandırma sinemasının diğer sinema endüstrisinden çok daha sağlıklı bir gelişme göstermiş olduğu söylenilebilir.

Ulaşılan bu ileri düzeye karşın, şimdiki durum gerçekte doyurucu değildir. Televizyon yolu ile çocukları eğlendirme ve tüketim maddeleri satma gibi işlevleri dışında, canlandırma sanatı, asıl kendisi olarak henüz tanınmamış, kullanılmağa hazır bir sanat biçimi olarak daha yeni ele alınmış; bilgi aktaran bir araç olarak eğitim, bilim ve toplumsal iletişim alanlarında gerektiğince kullanılmamış ve yeterince önemsenmemiştir.

Bu durumda ne yapılabilir?

İlk adım, daha çok emek gücüne dayalı bir sanat olan canlandırma sinemasının bu temel ve türsel niteliğinde bir değişikliğe gidilmesidir.

Gelecekteki erek, **BİLEK GÜCÜNDEN BEYİN GÜCÜNE** doğru bir değişimi sağlamak olmalıdır. Canlandırma sinemasında uzun süredir egemen olan fabrikasyon türü bir yapım kavramına karşı küçük, fakat yaratıcı canlandırma birimi kavramı bir süredir benimsenmektedir. Tüm dünyada, bu alana yeni ve bireysel sanatçı biçiminde eğitilmiş olarak gelen binlerce genç canlandırma öğrencisinin, karşı konulmaz gücü ile bu yaklaşımı yerleştirmek güç olmayacaktır. Canlandırma filmi yapım teknolojisi, yavaş yavaş yarı otomatik bir süreç durumuna gelmektedir. Çok geçmeden, canlandırma filmi üretiminin bazı yönleri, daktiloda yazılan bir senaryo gibi, şimdiki zaman içinde makine tarafından işlenebilecektir. Canlandırma film tekniği için kullanılan alışılmış tek kare çekim işlemi tanımı artık geçerli olmayabilir. Fakat canlandırma sanatı için en önemli gelişme, onun çağımızın hızla değişmekte olan toplumu içinde kendisine bir yer bulması ve toplumun dönüşüm ve evrimine iletişim kavramı yolu ile gereken katkıyı yapmasıdır.

Eğitim-öğretim uluslararası düzeyde giderek daha karmaşık ve çekişmeli bir duruma gelmekte olduğundan, canlandırma sanatı herkesin anlayabileceği bir biçimde bilgi aktarımı için son derece gerekli bir araç olmaktadır. Dünya söze dayalı bir iletişim evresinden, görüntüye dayalı bir iletişim evresine doğru hızla değişirken, canlandırma sanatının bu alanda daha olumlu bir rol oynayacağı kesindir.

Bir iletişim aracı (medium) olarak canlandırma son derece esnek yapıdadır. Dönüşümler, değişimler, geçişimler ve bağıntıları kapsamlı bir biçim içinde göstermeğe elverişlidir. Toplumların hizmetinde çok yararlı bir araç olabilir. Gelecekteki gelişiminde, bu amaca ulaşabilmesi için, canlandırmanın bir çift el kadar, **BEYİN GÜCÜNE DE** gereksinimi vardır. Bir us gücü olarak son derece etkili birikimi henüz ortaya çıkarılmamıştır.

Mimarlıkta, Amerikalı mimar-düşünür Buckminster Fuller, geleneksel bina yapım modeli anlayışını daire şeklinde, içerden desteksiz, daha ucuz ve az araç-gereç kullanılarak yapılan, daha

güzel ve göze hoş gelen yapı biçimlerine elveren bir yapı modeli benimsemeğe dayalı, oldukça basit bir düşünce ile değiştirmiştir. Bu örnekte olduğu gibi, canlandırma sanatında da, canlandırıcıların bulucu yetilerinin, yaratıcı becerileri kadar geçerli olmamasına bir neden gösterilebilir mi?

Canlandırma filmi, Norman Mc Laren'in metafizik kavramları biçim, şekil ve devinim öğeleri içinde birleştirmeyi başardığı çalışmaları (bu öğeler arası etkileşim, canlandırma sanatına özgü bir özelliği vurgulamaktadır) ve aralarında Miroslav Kijowics de olan bazı Orta Avrupa sanatçılarının çalışmaları (örneğin, Kijowics'in 'The Cage' KAFES filmi, ussal bir derinliği içerir ve duygusal olmayan bir felsefi düşüncenin de duygusal bir çekiciliği olabileceğini göstermektedir.) ile hatırı sayılır ölçüde kendini kanıtlamıştır.

Bu alanda beceri sahibi sanatçı oranı yüksek olduğundan, canlandırma sanatının toplumlar için en gerekli ve ileri bir görsel iletişim aracı durumuna gelmemesi için hiçbir neden bulunmamaktadır. Canlandırma sanatı, kendini eskimiş göreneklerden kurtarmalı ve bu alandaki sosyo-ekonomik örgütlenmeye geçişte daha ileri bir benimseyici tutum oluşturmalıdır. Bu sağlandığında, ASIFA (Uluslararası Canlandırma Film Birliği)nin ödevi sanatsal, teknik ve toplumsal düzeylerdeki bu tür başarıların tüm ulusların çıkarına kullanılmasını gözetmek olacaktır.

A S I F A CANLANDIRMA BİLDİRİSİ 30 Mart 1978

Güncel Durum :

Son yıllarda, canlandırma filmi televizyon ve sinema çocuk programlarına (izlence) katkıda bulunmağa ve reklam endüstrisine etkili bir şekilde hizmet etmeğe devam etmiştir. Fakat canlandırmanın bir sanat aracı ve etkili bir eğitim gereci olma birikimi gözönüne alındığında, bu konularda pek fazla iz bırakmamış olduğu söylenebilir.

Canlandırma, kolay kolay plastik sanatlara, bale, müzik, yazın veya normal filme eşdeğer olarak bile kabul edilmemekte ve bu konulardaki gizilgücüne hakkı olan değer biçilmemekte, yanlış anlaşılmakta ya da görmezlikten gelinmektedir.

Bu örgütün amacı, söz konusu durumu düzeltmekte etkili olmaktadır.

Daha Geniş Kullanım Alanları :

Canlandırmanın kendine özgü bir sanat aracı, eğlence ve reklamcılık alanlarında yararlı bir gereç olması yanında, temel insan-cıl ve toplumsal sorunların anlaşılmasına da etkili bir katkıda bulunabileceğinin kanıtlanması zorunludur.

Canlandırma, çocukların ve gençlerin yetiştirilmesine yardımcı olabilir ve erişkin eğitiminde de çok etkili bir rol oynayabilir. Canlandırma, ekonomik koşulları ortaya çıkarıp, yayabilir ve bunların çözümü konusunda yollar gösterebilir. Bilimsel, teknik bilgi aktarımına açıklık getirebilir ve toplumların işleyişlerinin açık bir şekilde anlaşılmasını sağlayabilir.

Aslında olanak tanındığında, canlandırma; insanlığa hizmette sanıldığından çok daha fazla katkıda bulunabilir.

Yapılması Gereken :

Canlandırma sanatı ile ilgili kişiler, yapımcılar, yönetmenler, sanatçılar, yazarlar, yöneticiler ve eleştirmenler v.b., etkinliklerini, henüz değer arttırımı (Promotion) gereksinimi olan bu araca, gereken önemin verilmesi için kullanmalıdırlar.

Standart, koşullar ve gereksinmeler temelde ülkeden ülkeye değiştiği için bu tür bir değer arttırımı, öncelikle yöresel düzeyde ele alınmalıdır.

Aşağıdaki alanlar ivedi ilgi beklemektedir:

- 1- Bu araçtan (mediumdan) bir sanat biçimi olarak daha iyi yararlanması,
- 2- Okullarda ve bilimsel öğretimde, bilgi aktarımı ve eğitim amacı ile, canlandırmanın daha yaygın kullanımı,
- 3- Sinema ve televizyonda, canlandırma filmi dağıtımının daha geliştirilmesi,
- 4- Dernekler, üniversiteler ve okullarda, canlandırmadan daha iyi yararlanması,

5- Genelde, basın ve televizyonda canlandırma sanatına karşı daha iyi bir duyarlılığın oluşturulması,

Bu amaçların gerçekleşmesi için :

- a- Canlandırma sanatının, hükümet kurumları ve diğer kurumlarda daha iyi yer alması,
- b- Değişik kaynaklardan, daha çok parasal destek sağlanması,
- c- Canlandırmanın, film ve televizyon endüstrilerinde daha iyi yer alması,
- d- Diğer sanat dalları ile olan bağlantıların daha da güçlendirilmesi, gerekmektedir.

Sonuç :

Ulusal düzeyde yukarıda sıralanan adımları atmakla birlikte, dünya çapında düşünce ve film değişimi için sürekli çaba gösterilmesi de zorunludur.

Canlandırma sanatını uluslararası düzeyde ilerletmek için, şimdiden **ASIFA** yolu ile bir işleyiş oluşturulmuştur.

Artık gerekli olan, tüm ilgililerin birleşik çabaları ile canlandırmanın; teknolojiye dönük toplumların önemli bir iletişim aracı ve yeni bir sanat dalı olarak, en iyi şekilde benimsenmesini sağlamaktır.

B. AMERİKA'DA KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ EVRİMLEŞMESİ*

Robert K. BAKER
Dr. Sandra J. BALL

Çeviren :
Ass. Nuray SERTER

B. Amerika'da toplum ve basın, 19. Yüzyıl sonlarından başlayarak, değer yargılarını biçimlendiren ve yönlendiren 18. Yüzyıl ortamına göre, hızlı değişmelere uğramıştı. İngiliz Kolonisi (U.S. A.) bir göçmenler toplumu olma yolundaydı. Basın; basılı, işitsel ve görsel iletişimin araçlarını değiştiren yeni bir teknolojik devrimin eşliğindeydi. Öte yandan basının bu yeni yapısı, ekonomik boryut da kazanmıştı.

A. GAZETELER

Lincoln Steffens, 1897 de, Birleşik Devletler çapında gazeteciliği inceledi ve bulgularını «SCRIBNER'S» dergisinde yayınlıyarak, okuyuculara sundu. Yazıları arasında, iki büyük, gazete sahibinin, kendi kuruluşlarını fabrikaya; ve yönetim bölümlerini de büyük mağazalara benzetmelerinden söz eden yazar «Gazetecilik, günü-

(*) Mass Media and Violence. Robert K.Baker- Dr. Sandra J.Ball. November 1969
pp. 25-29

müzde büyük bir iştir» demiş, ancak bu buluşundan dolayı kendi de ürküntüye kapılmıştır.

Gerçekten, yeni çağın başlangıcında, gazetecilik büyük bir iş durumuna geldi. Sömürgecilik günlerinin kişisel gazeteciliği ve 19. Yüzyılın ilk yarısının parti yayın organları, çok gerilerde kalmıştı. Eğitim ve Sanayileşme süreci ile gazetelerin basım sayılarının (tirajlarının) artması, kurnaz yayımcılık anlayışıyla birleşince, gazetecilik sanatı, yerini iş anlayışına bıraktı. 1833 yılında 340.000 dolara Pulitzer tarafından satın alınan «WORLD» gazetesinin değeri, 10 yıl sonra, 10 milyon dolara yükselmiş ve 1300 kişiyi çalıştırır duruma gelmişti. (1) Diğer bir çok gazete, özellikle, kendilerini «halkın gazetesi» olarak duyuranlar da aynı biçimde büyüdüler. Artık basım sayısının yüzbinlere ulaşması olağan karşılanıyordu.

B. DERGİLER

20. yüzyılın başlamasıyla, dergiler de büyümeye başladı. Gerçi Andrew Bradford 1741 de ilk Amerikan dergisini yayınladı ise de (ki bundan bir kaç gün sonra Benjamin Franklin ikincisini çıkarmıştı) dergiler, yüzyıldan fazla, düşük basım sayısının, (tirajın) çok az reklâmın ve dar görüşlü yazarlık anlayışının sıkıntısını çekmiştir. 1890 lara kadar, S.S.Mc Clure, Frank Munsey ve Cyrus H.K. Curtis de dergilerin içeriklerini, geniş orta sınıfın zevklerine ve ilgilerine uygun duruma getiremediler. Munsey, 1893 te, «Munsey's Magazine» i 10 sentten satışa çıkarınca, Curtis, «Saturday Evening Post» u kısa bir süre sonra 5 sentten satmaya başladı. Böylece her ikisi de, diğer dergi yayımlayıcılarına, gazetecilerden edindikleri deneyimleri açısından, örnek olmaya, onları yönlendirmeye başladılar. Şöyleki; kitleleri etkileri altına alarak beğenilerini kazanacaklar, yayınlarını, sırasında maliyetlerinden⁴de düşük satıp katabalık okuyucu kitlesini kendilerine çekecekler, böylece reklâm için harcanan dolarları kasalarına koyacaklardı. Yüzyılın değişmesinden kısa bir süre sonra, «Ladies Home Journal», basım sayısı bir milyona ulaşan ilk dergi oldu. Yazar Erward W. Bok, kadın okuyuculara, yuva kurmak ve ev yönetmek konularında pratik öğütler vermiş, onların ev düzenleme ve sanatsal düzeylerini yükselterek; genel içki düşkünlüğü (alkolizm) ve ilkel sağaltım (tedavi) yöntemlerine savaş açmış, böylece büyük basım sayılarına (tiraj) yol açmıştı.

Bu dönem, aynı zamanda, Lincoln Steffens, Ida Tarbell, Ray Stannard Baker ve diğer bazıları gibi, gizli kapaklı olayları ortaya çıkaran yazarların, ilginç açıklama ve çabalarıyla, hükümeti etkiledikleri zamana rastlamaktadır.

1890 lardan 1900 ların başına kadar olan on yıl içinde, gazeteler ve dergiler duraklama göstermemişlerdir. Ancak, bu dönem gazete ve dergilerin başarılarını etkilemiş olan durumlar, bugün de geçerliliğini korumaktadır.

FİLMLER

Gazete ve dergilerin, sütunlarını eğlenceli yazılarla doldurmaları gibi, şehirlerde, bütünüyle eğlenceye yönelik bir başka iletişim aracı, «Nickelodeon» (beş sente film seyredilen otomatik makina) adıyla dev film endüstrisinin habercisi olarak ortaya çıkıyordu. Bu olay, demokratik hareketlerin tam gelişmesi ve şehircilik anlayışının halk yığınlarını şehirlere çekmeye başladığı zamana rastlar. Sinema, daha başlangıcında, geniş bir seyirci kitlesinin beğenisini kazanmıştı. Aslında, 1890 ların, küçük delikli sinema makinelerinde seyredilen filmlerine karşılık, ilk filmler, biraz daha gelişmiş olarak, kısa yergili öyküler, alışılmış güldürüler ve boks maçlarının hareketli görüntülerini sergilemişlerdir. (2)

Küçük, makineli film gösterileri, yerini önce, yergili öykülere bıraktığı gibi, sonradan, gezici gösteriler ve eğlence parkları oluşturmuştur. Edwin S.Porter'in «Büyük Tren Soygunu» isimli ve kesin-tisiz tam bir hikaye olan ilk film, sadece film gösterilerine yer veren Pittsburgh tiyatrosunda ayrı bir başarı elde etmişti. Bir yıl içinde, daha başka 5 bin küçük tiyatro kurulmuştu. Bunların çoğunluğu, özellikle göçmenlerin geniş çapta yoğunlaştığı büyük şehirlerde açıldı. Sinema, ilk defa gelenlerin bile eğlenceli ve ucuz buldukları bir gösteri şeklini aldı; çünkü giriş ücretleri genellikle 5 sentti.

Bu ilk günlerde, filmler, yüksek sınıflardaki kişilerin, yeteri kadar ilgisini göremedi. Yapımcıların, uzun filmlerin seyircileri sıkabileceği düşüncesi, filmlerin gelişmesini başlangıçta etkiledi. D.W.Griffith, uzun gösterimli (metrajlı), filimler yapmak için gerçi sabırsızlanıyor idiyse de, yardımcıları, kendisini iki makaradan (yaklaşık yirmi dakikalık oynama süresi) yukarıya çıkmamasına

inandırdılar. Sonradan, serbest yapımcı Adolph Zukor, başrolünü Sarah Bernhardt'ın oynadığı ve Kraliçe Elizabeth (Queen Elizabeth) isimli 4 makaralık Fransız filimini getirtti. Film 1912 de, New York'ta, seçkin bir seyirci kitlesi önünde oynadı ve Zukor şunu gördü ki, seyirciler, bütün bir akşam süresince, film seyrederek eğlenebileceklerdi. Böylece Zukor, uzun filimler yapmaya başladı. Daha sonra Griffith, kararsız ve cesaretsiz ortaklarından ayrılarak, 1915 Martında ilk kez New York'taki Liberty Salonunda 2 dolara gösterilen «Bir Ulusun Doğuşu» (The Birth of a Nation) filmini yaptı. Bu başarılı denemenin ardından ve özellikle sinema salonları işçi bölgelerinden, orta sınıf çevrelerine doğru kaydıkça, film yapan şirketler de çoğalmaya başladı. Söz konusu gelişmeyle, önce yeni seyirciler oluştu. Sonradan, büyük yapımlar, bunun hızlanmasına yol açtı. Film yapımcısı ve eleştirmen Paul Rotha, bu konuda şöyle diyordu:

«1912 den 1920 ye kadar geçen sürede, halkın büyük bir bölümünün, her yeni filmi hayretler içerisinde ve bir bakıma ağızları açık izlemeleri, stüdyoların, daha çok ve büyük yapımları gerçekleştirecek şekilde kurulmasına yetti» (3).

Bu gelişmeden sonra, stüdyolar, «yıldız» (star) sistemini yarattılar. Charlie Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Francis X Bushman ve Beverly Bayne gibi isimler, ülkenin her yanında, film izleyicilerini sinemaya çektiler.

Film endüstrisi büyüdükçe, yapım maliyetleri de aynı şekilde yükseldi. Seyirci çekmekte büyük etken olan yıldız sistemi, yıldızları çok değerli bir varlık durumuna getirdi. Dolayısıyla, bunların yüksek ücretleri ve film çekimi için gerekli büyük örgütlü stüdyolara olan gereksinme, film yapım maliyetlerinin de fırlamasına neden oldu. Sinema filimleri giderek kanıksandı. Stüdyolar, başlangıçtaki az maliyetli çalışmalarında kullandıkları çatı katları ve ara sokaklardan çok, şehir dışındaki geniş bölgeleri yeğ tutuyorlardı. Yapay ışıklandırma güneşin yerini alırken, daha önceki çekimlerde yönetmen veya çekimcilerin (kameramanların) anında uydurdukları yönergeler de, yerini film öyküsüne (senaryoya) bıraktı. Film çekiminde kullanılan araç-gereç giderek daha gelişti ama dolayısıyla da pahalılaştı. Yapımcılar, bir filmi tamamlamak için, gittikçe her zamankinden daha çok paraya gereksinme duymaya başladılar. Giderlerine karşılık sermayelerine en büyük kârı

eklemek için, film yapımcıları da elden geldiğince, çok kalabalığı çekecek filimler yapmaya çalıştılar.

Gazeteler gibi, fakat onlardan çok daha kısa bir süre içinde, sinemacılık da «büyük iş» durumuna geldi.

RADYO

Radyoculuk da, filim endüstrisi gibi şanssız başladı. Radyo yayınları, ilk zamanlarında, herkes için serbestti. Bu konuda, yürürlükte olan herhangi bir yasa yoktu. Devletin, bu konudaki gücü, 1912 yılında çıkan ve sadece telsiz telefonla ilgili bir yasa ile sınırlı idi. Sonunda yasalar doğrudan bu endüstriye olan istem (talep) ile ilgilendi, ve ilk yayıncılara göre, bu haberleşme aracının korunması, kültürün yayılması açısından, başlangıçta gerekliydi. Çok kimseye göre, radyo alıcısına sahip olanlar, radyoculuğu desteklemek için, yıllık ruhsat ücreti ödemeliydiler. Tek kâr, radyo alıcısı ve ona bağlı diğer araç-gereçlerin satışından elde edilebilecekti. Amerikan Yayın Birliğinden (RCA) David Sarnoff, zaman zaman, radyonun, kütüphanelerden, müzelerden ve kültürel kuruluşlardan alınan zevke eşdeğer bir ilgiye lâyık duruma geldiğini ileri sürdü. «Big Business and Radio» yazarlarından Gleason Archer, «bütün yardımseverlerin, zor durumdaki bu endüstriye yardım etmeleri gerektiğine inandığını» belirtiyordu (4).

Hemen hemen, bütün öncüler, reklamcılığın, radyoyu destekleyeceği fikrini reddettiler. Sonradan ticaret bakanı olan Herbert Hoover, Washington'daki I. Geleneksel Yayın Konferansındaki tebliğinde «Hizmet için inanılmaz derecede büyük bir olanak reklâmcılığın içinde boğulmuş» diyordu. «Printer's ink» isimli haftalık Ticarî dergi bile, 1922 de, Radyo Reklâmcılığının saldırgan olacağını belirterek, «Aile çevresinin herkese açık bir yer olmadığını, istenmedikçe oraya girmenin doğru olmayacağını» söylüyordu. Radio Broadcasting dergisi, radyoya yerleşmeye başlayan reklâmcılıktan yakınıyordu, şöyle ki:

«Radyoda konserler, zaman zaman reklam biberleri ile acılandırılmaktadır. Eğer amaç sadece, programı düzenliyen müzikeyinin adını, adresini veya telefon numarasını duyurmak ise, görülecektir ki, her küçük müzik parçasının, kendine özgü bir belirteci (parolası) vardır. Buna benzer daha pek çok örnek beklenebilir ve bunlar

çiğ gibi yuvarlanmaya başladımı, onu, bir yasa ya da Nuh Peygamberin buyruklarından (emirlerinden) başka hiçbirşey durduramayacaktır» (5).

Radyonun, haberleri ve eğlenceyi yayan ana araç olarak öne çıkması, 1920 Başkanlık seçimlerinin, KDKA tarafından yayınlanmasıyla başladı. Belirli firmalar tarafından desteklenen programların, deneme niteliğinde 1922 de WEAf da yayınlanmasıyla da güç kazandı. 1924 Başkanlık seçimleri zamanında, dinleyicilerin elinde 3 milyon radyo alıcısı vardı. Bundan başka, 556 radyo istasyonu da yayın yapmaktaydı ve Amerikan Yayın Birliği de (RCA) hızla gelişmekteydi.

Radyonun ilk yıllarının tamamında, reklâmcılığın gelişmesine karşın, radyo alıcıları ve parçalarının satışları, yayıncılığın en kazançlı yönü olarak belirlendi. Amerikan Yayın Birliği (RCA) 1925 te, kendisine bağlı National Broadcasting Co (Ulusal Yayın Kuruluşu)'nu kurdu. Onu izleyen yılda, başka bir yayın şebekesi ortaya çıktı. Önce Judson Radio Program Corp. (Judson Radyo Program Birliği) ve sonra (United Independent Broadcasters) Birleşik Bağımsız Yayıncılar adını alarak, aslında yayına 1927'de geçti ve sonra adını Columbia Broadcasting System (CBS) olarak değiştirdi. Kırmızı ve yeşil Yayın ağlarında, 1926 da 19 istasyonu olan NBC nin, 1927 sonunda 48 istasyonu vardı. SBC'in ise 1927 de 16 ve bir sonraki yılda ise 28 istasyonu bulunuyordu. Böylece, Guglielmo Marconi'nin, babasının Bolognese'deki arazisini boydan boya geçen telsiz iletisini (mesajını) yayımlama başarısından, 30 yılı biraz aşan süre sonra, yayıncılığın büyük yapısı biçim kazanıyordu. 1934 te, reklamcılık için çaba gösteren güçlü bağımsız yayın istasyonları, birlikte, Mutual Broadcasting System'i (Ortak Yayın Sistemi) oluşturdular.

Bu sırada kongre, sonunda, dalga uzunluklarının kullanımı ve dağılımındaki karışıklığın farkına vararak, 1927 de Radyo (Yayın) Yasasını çıkardı. Bunu 1934 deki iletişim (Haberleşme) yasası izledi ki, söz konusu yasa, yayınların, kamu yararına elverişliliğine ve gereksinmesine uygunluğunu düzenleme amacıyla kurulan «Federal Communications Commission» (FCC) (Federal Haberleşme Kurulu) nun oluşmasına yol açtı. Kongre bu komisyona, yayın istasyonlarına izin vermek, dalga uzunluklarının kararlaştırılması

ve kamu yararına hizmet etmeyen istasyonların izinlerini durdurmak veya geri almak konularında yetki verdi.

1934 yılı ile birlikte, radyo kendisini, kesinlikle ve güçlü bir şekilde, reklâm aracı olarak kabul ettirdi. Yıldız sistemi (Star System) giderek artan bir şekilde daha da aranan eğlence programlarına seve seve uyum gösterir duruma geldi ve yayın sorumluları bunu hemen çıkarlarına kullandılar.

TELEVİZYON

Bir bakıma, televizyonun geçmişi yoktur. Televizyon, radyonun, yayın istasyonları sistemi, yayın şebekeleri, reklamcılığın desteği ve giderek, 15 dakika, yarım saat ve bir saatlik programlara bölünmedeki zamanlama yapısı gibi özellikleri bakımından, hazırlandı. Bu verilere göre, söz konusu yeni iletişim aracının gelişmesi ve görüntüsel etkisi ile artan boş zamanlar, televizyonun, uğraş göstermeden kurumsallaşmasına ve yerleşmesine neden oldu. Gazetecilik dünyasında kısmen yavaş, film ve radyoculukta biraz daha hızlı gelişme göstermiş olan Yıldız Sistemi (Star System) ve onun meslekleşmesi, görüntüsel bir iletişimi üstlenen televizyonda hızlı gelişti. Aslında bu konuda, FCC aracılığıyla devlet denetimi de vardı.

Temelde, sonradan televizyon, sadece televizyon yayınlarına olanak veren teknik koşullar için önlemler aldı. 1920 lerde bu ilk amaçtı ve 1938 lerdeki gelişme günlerine yakın bir zamanda David Sarnoff, evlerdeki televizyon alıcıları için «Teknik olarak artık mümkün» dedi. II.-Dünya Savaşı televizyonun gelişmesini durdurmuştu. Fakat 1948 Ocak ayı ile birlikte, ulus, üçte ikisi New York'ta olan 102.000 TV alıcısına sahipti. Nisan ayında ise, alıcı sayısı iki kattan fazla artış gösterdi. On yıl sonra, Amerikan evlerinin beşte dördünde televizyon alıcısı vardı. Televizyonla ilgili çalışmalar, giderek ulusal şebekeden, daha çok yayın zamanı, ilgi ve para isterken, ulusal radyonun etkinliği azalmaya başladı. Kısa zamanda, özet haberler ve magazin programları dışında kalan ulusal yayınlar, televizyon yayınları içine alındı ve radyo istasyonları, varlık nedenlerinin sürekliliğinin, bölgesel yayınlarda olduğunu anlamaya başladılar. Televizyon, savaşı kazandı.

KAYNAKCA

1. Edwin Emery, *The Press and America: An Interpretative History of Journalism* (New York: Prentice-Hall, 2d. ed., 1965), p. 98
2. Theodore Peterson, Jay W. Jensen, and William Rivers, *The Mass Media and modern society* (New York: Holt, Richard X Winston, 1965), p.49
3. 1 bid., pp. 50-51
4. 1 bid., p.27
5. 1 bid., p.55

GENEL İLETİŞİM KAVRAM ve MODELLERİ*

Roger E. WILLIAMS

Çeviren :
Ass. Akın ERGÜDEN

«Merhaba, tanıştığımıza sevindim». «Ben de». Bir bebek ağlıyor, annesi uyanıp bebeği emziriyor. Bir telefon çalıyor. New York'ta bir televizyon alıcısı önündeki bir haber yorumcusu aynı anda Honolulu'da izleniyor.

Bu ve benzeri olaylar bize doğal geldiğinden üzerinde pek durup düşünmeyiz. Ama üzerinde biraz durup düşündüğümüz zaman, günlük yaşamımızın büyük bir bölümünün iletişimle ilgili olduğunu görürüz. Amerika'da yapılan bir araştırmaya göre, bir kişi, gününün çalışma saatlerinin % 70 ini iletişimle geçirir. (Önem sırasına göre, dinliyerek, konuşarak, okuyarak ve yazarak). İletişim yaşamımızda öylesine önemli yer tutar ki, en genelde, «yaşamak iletişimde bulunmaktır,» demek pek yanlış olmaz.

Doğduğumuzdan beri iletişimde bulunuyorsak birbirimizi anlamamız pek kolay olmalı diye düşünülebilir. Öyle ki, bunca yıldır hepimizin pek etkin birer iletişim uzmanı olmamız gerekirdi. Geri-

(*) Basılmamış Ders Notları, Michigan State Üniversitesi, E.Lansing, Michigan, U.S.A. Yazar adı geçen Üniversitenin İletişim bölümü öğretim üyesidir.

ye dönüp son bir-iki haftaki yaşayışımızı düşündüğümüzde bile, bunun böyle olmadığını anlarız. Yanlış iletişim sonucu ortaya çıkan birtakım gerilimler, çatışmalar, ve düş kırıklıklarını anımsamamız pek olasıdır. Yine, karşımızdakinin ne dediğini anlayamadığımız ya da onun bizim ne dediğimizi anlamakta güçlük çektiği durumlarla sık sık karşılaşmışızdır. Örneğin: Samimi bir arkadaşınızla tartıştığınızı varsayalım. Burada aslında iki yanın da o konuda anlaşma içinde olduğunu fark edecek kadar sabırlı olması bu çatışmayı önleyebilir. Anababanın çocuğun sorununu yanlış anlaması ve bu yüzden gereksiz yere uzun öğütlerde bulunması, nişanlılardan birinin ötekenden duyguları hakkında daha içten davranmasını istemesi, karşısındakinin bu isteği anlamakta güçlük çekmesi, öğrencinin matematik öğretmeninin ne konuda konuştuğunu anlayamayıp sinirlenmesi, vb. gibi.

Bu sıraladıklarımız kişisel düzeyde iletişim sürecinde bozukluklar olduğu zaman ortaya çıkacak durumlara örnektir. İletişim sürecinde ortaya çıkabilecek bozuklukların daha geniş kapsamlı olması durumunda örneğin toplumun çeşitli kesimleri veya ülkeler arasında sonuç kargaşa (anarşi) ya da uluslararası çatışmalardır.

«İletişim neden genellikle güçtür?» Sorusuna şöyle bir yanıt bulunabilir: İletişim yaşamımızda o kadar yaygın bir olgudur ki çoğu kez onu göremeyiz ya da iletişime doğuştan yetenekli olduğumuzu varsayıp karşının olabileceğini aklımızdan bile geçirmeyiz.

İletişim olgusunun bu yaygınlığı çoğu kez iletişime fazla önem vermemeğe ya da ilgisizliğe yol açar. İletişimi ders olarak okutma gereği de işte buradan kaynaklanır. Hergün içinde bulunduğumuz iletişim sürecini o kadar doğal karşılarız ki, oturup bu süreci çözmek aklımıza bile gelmez. «İletişimin zorunlu öğeleri nelerdir?» «Bu öğeler birbirleriyle ne tür bir ilişki içindedirler?» «Değişik durumlar karşısında ileti stratejisini nasıl saptayıp değiştirebiliriz?» «Kişilerarası roller ya da örgüt yapıları iletişimle ilgili davranışlarımız üzerine ne tür etkiler yapar?» «Guruplararası iletişim konusunda ne biliyoruz?» «Kitle haberleşme araçlarının toplumsal davranış üzerine ne gibi etkileri vardır?» İşte bu ve benzeri sorulara yanıt aramak, iletişimin bir ders olarak eğitime sokulup yaygınlaştırılması gerektiğini vurgular.

Bir an için iyi iletişim yeteneğine sahip olmadığımızı düşünelim. Bu durumda çevremizle ilişki kurabilmemiz büyük ölçüde güçleşir. Aldığımız iletiye tepkide bulunmakla herşeyden önce biz kendi davranışlarımızı oluştururuz. Dahası, çevremizdekilere alıp verdiğimiz iletiler aracılığıyla ki özleştirmeler yaparak, bir süreç içinde kendi kişiliklerimizi tanımlarız. Bu nedenle, kişiliğimiz, iletişim çabalarımızın bir sonucudur denebilir. Ayrıca iletişim, çevremizi değiştirdiğimiz bir araçtır da. Bu araç konusunda bilgimiz arttığı ölçüde parçaları, bu parçaların birbirine nasıl bağlandığı vb. gibi çevremizi etkileyebiliriz. Özetle, iletişim konusunda bilgimiz arttığı ölçüde, kendimizi daha kolay bir biçimde çevremizdeki değişmelere hazırlayabilir ve daha etkin düzeyde iletişim bozukluklarından kaçınabiliriz.

Bu yazıda amacımız iletişim sürecinin anlaşılabilmesi için gerekli ana kavramları açıklığa kavuşturabilmektedir. Öncelikle, «süreç» kavramını ve bu kavramın iletişim olaylarıyla olan ilişkisini araştıracağız. İkinci olarak bazı basit iletişim tanımları yapıp bu tanımları «sistem» kuramı çerçevesinde inceleyeceğiz. Son olarak da, iletişim sürecinin dört değişik modelini ele alacağız.

SÜREÇ OLARAK İLETİŞİM

İlk bakışta bu bölümün başlığı «gök mavidir», «İnsan nefes alır» gibisinden anlamsız gözükebilir. «İletişimin süreç oluşu da bu sözler gibi apaçık değilmi?» diye düşünülebilir. Bu nedenle açıklamamıza «süreç» sözcüğünden başlayalım. Sözcükler süreci, «Zaman içinde sürekli değişen bir olgu» ya da, «süregelen herhangi bir durum» olarak tanımlıyorlar. Süreç kavramının bilimsel düzeyde ele alınmasının oldukça yeni olmasına karşın, tarihsel açıdan bu kavram pek eskilere uzanır. 2500 yıl önce yaşamış olan eski Yunanlı düşünür Heraklit der ki: «İnsan bir nehre iki defa ayak basamaz». Niçin? Çünkü, nehir sürekli olarak «değişim» içindedir. Aynı biçimde insan da her an değişir. Bir şey **süreçtir** dediğimiz zaman o şeyin (olgunun) **tek bir** başlangıcı ve **tek bir** sonu olan belli bir olgular düzeni **olmadığını** vurgulamak istiyoruz. Süreç içinde olan bir şey durağan değil devingendir, etkindir ve sürekli değişim içindedir.

Süreç içindeki öğeler birbirleriyle ilişki içindedirler. Her bir öğe öteki öğelerin tümünü sürekli olarak etkiler.

İletişime davranışçı yaklaşım süreç kavramını içerir. Süreç olarak iletişimde kesin bir başlangıç ya da kesin bir sondan söz edilemez. Süreç içinde bir iletiyi tümüyle incelememiz, bu iletinin kaynağını, iletenin verildiği özel durumu, kaynağın tutumunu, hedef alıcıyı, olayın geçtiği toplumsal sistemi, kullanılan dili, vb., gözönüne almadan olanaksızdır. Tüm bu etkenler birbirine bağlıdır ve karşılıklı ilişki içindedirler. Sonuçta, süreç olarak bir iletişim olgusu (konuşmak, yazmak gibi), şu temel sorunu içerir: Bu olguyu inceleyebilmemiz için dinamik iletişim sürecini, tıpkı bir fotoğraf çekiminde olduğu gibi bir anlık durdurmamız ya da dondurmamız gerekir. Ama açıktır ki bu da süreç olarak iletişim olgusunu anlayabilmek için yetersizdir. Örneğin, bir futbol oyununu açıklamak istiyoruz. Bir oyuncuyu gol atarken gösteren bir fotoğraf, oyun hakkında bazı gözlemlerde bulunmamıza yarayabilir ama futbol dediğimiz «oyun» sürecinin tümünü açıklamakta pek yetersiz kalır. Söz konusu fotoğraf, süreç içinde ögelerin birbirleriyle ilişkilerini kapsamaz. Bu devingen süreci anlayabilmek için oyunun filmine gereksime vardır. Aynı biçimde, bir iletişim sürecini anlamak amacıyla bir model kurarken gözönünde bulundurulacak en önemli nokta, bu modelin, sürecin ögeleri arasındaki karşılıklı etkileşimin sürekliliğini göstermesi gerektiğidir. Göz önünde bulundurulması gereken bir önemli nokta da, gerçekte iletişimde, kurulan modelde sıraladığımız ve tanımladığımız ögeler dışında, rollerini kesin olarak saptayamadığımız ya da ayrıntılı olarak soyutlayamadığımız, iletişim sürecini etkileyen başka ögelerin de bulunabileceğidir. Bu ögelerin bazıları konumuzun dışında da kalabilir. İletişimin bir süreç olarak görülmesi ve ögelerin sürekli karşılıklı etkileşimde bulunması bu belirttiğimiz noktaları içerir. Belli bir iletiyi incelerken, «burada başladı», «burada bitti» gibi sözcüklerin yalnızca bir süreci çözümllemek amacıyla kullanıldığını vurguluyalım. «Başlar», sona erer» gibi sözcükler iletiyi çözümllemek amacıyla rastgele olarak adlandırılır. Gerçekte hiçbir iletinin kesin bir «başlangıcı» ve kesin bir «sonu» yoktur. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu süreci incelemek amacıyla «donduran» biziz.

İLETİŞİM TANIMI

«İletişim» sözcüğü, bir çok değişik davranış biçimlerini kapsaması açısından «sevgi» sözcüğüne çok benzer. Geniş kapsamlı

tanımından en dar anlamına kadar yüz'den fazla yayınlanmış iletişim tanımı vardır. En geniş anlamda iletişim; herhangi bir bilgi (information) paylaşma eylemidir. Bu tanım, bir elektrik akımından bilgisayara; bir arının belli davranışlarından termostata kadar pek çok olayı kapsar.

Biz bu tanım ya da başka bir geniş kapsamlı tanımların yararlığına inanmakla birlikte, iletişim tanımını daha sınırlı tutmak istiyoruz. Amaçlarımız açısından hayvan ya da mekanik iletişimle değil, insan iletişimiyle ilgileniyoruz. İnsancıl iletişimde belli bir kaynak bir iletiyi alıcı hedefe (ya da hedeflere), onların davranışlarını değiştirmek amacıyla iletir. En basitinden iletişimin amacı, hedefte istenen bir takım değişimleri oluşturmaktır.

Bir iletiyi kaynaktan alıcıya iletmek söz konusu olduğunda vurgulanması gereken yalnızca «iletim» konusu değildir. İletişimde vurgulamanın iletim üzerine oluşunda, bir iletinin bir yerden alınıp bir başka yerde mümkün olduğu kadar aslına yakın bir biçimde yinelenmesidir. Telefon işletmelerinin temel uğraşısı da budur. Bir telefon işletmesi iletişimin **iletim boyutu** ile ilgilenerek iki taraf arasında iyi bir bağ kurmak amaçındadır. Telefon işletmesi, bir iletinin **anlamının** belli bir amaçla, belli bir biçimde algılanıp algılanmadığıyla ilgilenmez. İletenin iletim sorunu teknisyenleri, iletiye **anlam** verme ve davranış etkilenmesi yönleri işe, iletişim bilimcilerini ilgilendirir.

Bir başka açıdan vurgulamak istediğimiz nokta da, iletişimciler olarak bizim amaç güden iletişim ile ilgilendiğimizdir. Bir rastlantı sonucu ortaya çıkan iletişim bizi ilgilendirmez.

İletişimin bir süreç ve bu süreç içindeki tüm öğelerin zaman içinde karşılıklı etkileşim içinde olduğunu belirtmiştik. Şimdi, bu süreci bir an için «donduralım» ve iletişim tanımını açıklığa kavuşturalım. Bu amaçla, iletişim öğelerini ayırıp bu öğelerin bir iletişim olayı için gerekliliğini belirliyelim. İletişimin temel öğeleri **kaynak, ileti, oluk, alıcı ve etkilemedir.**

a) **Kaynak; iletiyi gönderendir.** Bu tek birey ya da televizyon haber servisinde olduğu gibi birlikte, çalışan birkaç bireyden oluşabilir. Kaynak bir kurum ya da örgütte olabilir. «Beyaz saraydan verilen son bilgiye göre» .. ya da «Bu günkü New York Times'a göre..» örneklerinde olduğu gibi.

b) **İleti**; Kaynaktan alıcıya gönderilen uyarı, ya da iletilen bir düşüncedir. Yazı yazarken yazı, resim yaparken resim, bir harekette bulunduğumuzda el kol ve yüz anlatımı, iletilerdir. Şunu hemen belirtelim ki, iletinin kendisi karmaşık uyarılar toplamından başka bir şey değildir. Kendi içinde hiç bir anlam taşımayan kağıt üzerindeki şekiller ve havadaki ses dalgaları yalnız insanlar için ve bir alıcı tarafından kod açma (decode) işlemi sonunda **anlam** kazanırlar.

c) **Kodlama (Encoding)**; **Bir düşüncenin iletme hazır bir ileti (message) biçimine konulmasıdır.** Örneğin futbol hakemi bir oyuncuyu dışarı atarken düdüğü çalar, bir yandan da kırmızı kart gösterir. Kodlama burada hakemin «dışarı atma düşüncesinin» düdüklü ve kırmızı kartlı bir ileti biçimine sokulmasıdır. **Kod açma (decoding) ise algılanan bir uyarının yorumlanarak anlamlı bir biçime sokulmasıdır.** İleti; böylece kâğıt üzerindeki anlamsız işaretler, ya da bir takım ses dalgaları toplamı olmaktan çıkıp anlam kazanır. Örneğimizde futbol oyuncusu, kod açma işlemiyle «dışarı atıldığını» anlar. Kodlama kaynak tarafından; kod açma hedef alıcı tarafından yapılır.

d) **Oluk (kanal)**; **bir iletinin kaynaktan alıcı hedefe iletilmesini sağlayan araçtır.** İletişim olukları bir kaç biçimde sınıflandırılabilir. Bunlardan ikisini inceliyelim: Önce bir oluk, ya bir kitle iletişimi (mass Communication) ya da bir kişilerarası iletişim (interpersonal communication) aracı olarak görülebilir. kişilerarası iletişim olukları kaynak ile alıcı (lar) nın yüzyüze gelmesi durumunda söz konusudur. Kitle iletişim olukları, bir iletinin televizyon, gazete, film radyo vb. gibi bir kitle iletişim aracıyla iletimi durumunda söz konusudur. Bu oluklar, birey ya da küme (grup) olarak kaynağın bir çok sayıdaki alıcı kümeyle iletileri ulaştırmalarını sağlar.

İletişim oluklarını bir başka sınıflandırma yolu da bu olukları beş duyu olarak düşünmektir. (Görme, duyma, dokunma, tatma, koku alma.) Alıcı kod açmayı bu beş duyudan bir ya da birkaçıyla yapar. Örneğin bir ileti görülebilir, işitilebilir, dokunulabilir vb. Bir oluk hangi açıdan ele alınırsa alınsın tanım yine aynı kalır. Oluk bir iletinin kaynaktan alıcıya iletimini sağlayan araçtır.

e) **Alıcı**; **kaynağın gönderdiği iletiye hedef olan kesimdir.** Alıcı, iletişim sürecinin en önemli ögesi olmasına karşın, genellikle

günlük yaşamda bu öğeye fazla önem verilmez. Çoğu kez anlatılmak istenen konuyu ayrıntılı olarak açıklamaya o denli önem verilir ki (iletiye yönelik iletişim), iletenin alıcının anlayabileceği biçimde kodlanması gerektiği gözden kaçırılır. Çoğumuz, bir uzmanın konusunda-bizim pek az anlayabileceğimiz dilde konuştuğuna tanık olmuşuzdur. Öğrenciliğimiz sırasında da, bu biçimde ders anlatan öğretmenleri kolayca anımsayabiliriz. Bu tür iletişim, alıcıya yönelik olmayıp, kaynak bir iletiyi hazırlarken, alıcının yetenek ve özelliklerini gözönünde bulundurmaz.

Kaynak kişi ya da kişiler, bazen de oluğa yönelik iletişim yaparlar. Bu durumda, iletiyi belli bir olukla iletme o denli önem verilir ki, alıcının özellik ve yetenekleri yine gözden kaçırılmış olur. Buna örnek olarak bir üniversite öğretim üyesinin sınıfta ders anlatma yöntemine fazla ağırlık verip, film, görüntü bantı ya da sınıf içi tartışma yollarına hiç başvurmayışi verilebilir. Böyle bir öğretim üyesi tek bir oluk içine «kilitlenmiş» bir kaynak örneğidir. İletişim kaynağa yönelikte olabilir. Örneğin, yazarların öğrencilere değil de başka yazarlara seslenircesine ders kitabı yazmaları.

Belirttiğimiz bu ilkeler ışığında şu yargıya varabiliriz: Bir ileti alıcı hedefe yönelik olduğu ölçüde etkinlik kazanır, («etkinlik» ten ne anlaşıldığı belirtilecektir). İletişim çabalarımızı yönlendiren en önemli ilke iletişimde bulunurken sürekli olarak alıcı-hedefin gözönünde tutulmasıdır.

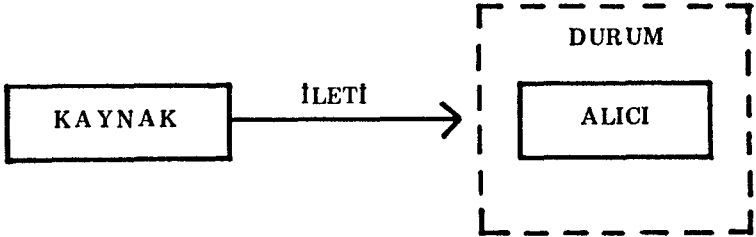
f) **İletişimin etkileri; Alıcının davranışlarında kod açma sonucu olarak ortaya çıkan değişimlerdir.** Alıcının davranışlarında değişme oluşturmak iletişimin temel amacıdır. «Tuzu uzatırmısınız?» dediğimizde, karşımızdakinden bize tuzu uzatma davranışında bulunmasını bekliyoruz. Eğer size tuzu uzatırsa, iletişim etkinidir diyoruz. Tuz yerine size hardalı uzatırsa, iletişim amacına ulaşmamıştır. Şimdi, etkin iletişimin ölçütünü şöyle belirleyebiliriz: Etkin iletişim, alıcıda ortaya çıkması kaynak tarafından amaçlanan davranışın iletişim sonucunda alıcıda görülmesidir.

Üç ana iletişim etkisi vardır:

1. Alıcının bilgi düzeyinde ortaya çıkan değişme.
2. Alıcının tutumunda (attitude) görülen değişme.
3. Alıcının açık davranışında ortaya çıkan değişme.

Her zaman olmasa bile çoğu kez bu üç değişme ard arda görülür. Yani, bilgide değişme tavır takınmadan önce, tavır takınma ise davranış değişikliğinden önce gelir. Reklâmcılar iletilerini bu sırayı gözönünde tutarak hazırlarlar. Tüketici, hakkında hiçbir bilgisi olmadığı malı almaz, bu yüzden reklâmcı, iletişime satmak istediği bir malın iyi taraflarını vurgulamakla başlar. İletiler, söz konusu mala karşı tüketicide olumlu bir tavır oluşturma amacıyla düzenlenir. Bu tavır takınma sonunda, satınalma davranışı beklenir. Reklâmcılar ileti kampanyalarının etkinliğini, alıcının açık davranışlarıyla, kısacası kaç kişinin söz konusu malı satın aldığı araştırarak ölçerler.

Alıcı davranışındaki değişmeler (iletişim etkinliği), iletişime bir süreç olarak bakma açısından çok önem kazanır. Eğer iletişimi basit biçimde kaynaktan alıcıya tek yönlü bir ileti akışı olarak tanımlasaydık; iletişim etkinliği, yalnızca iletiyi kusursuzlaştırma ve ustalıkla düzenlemek olarak düşünülebilirdi. Bu durumda bizler de, iletiye yönelik kaynaklar olurduk. Bu görüşe uygun bir modelde şu biçimde olurdu.



ŞEKİL – 1 Tek yönlü eylem olarak iletişim

Şimdi, bu iletişim modelini daha önce tartıştığımız süreç kavramıyla bağdaşırıp bağdaşmadığını görelim. ŞEKİL-1'e baktığımızda alıcının kaynaktan hiç bir karşılıklı ilişkiye girmediğini görürüz. Alıcı, kaynağın gönderdiği iletiyi edilgen biçimde alır yalnızca. Gerçekte günlük deneyimlerimizden de anlaşıldığı gibi, durumun hiç te böyle olmadığını görürüz. Birisiyle konuşurken ya da önemli bir sorunu tartışırken karşımızdakinin yüz anlatımı, bize kızgın olup olmadığı, olumsuz biçimde başını sallaması, kaşlarını çatması,

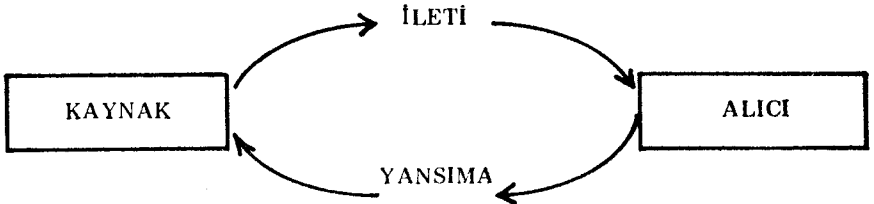
ya da birdenbire gülümseyip başını olumlu bir şekilde sallayışı, bizim iletimizi yerine göre değişik biçimde kodlamamıza neden olur. Alıcıdan gönderdiğimiz iletiye gelen yanıtları sürekli olarak göz-önünde bulundurmamız gerekir. Alıcı da kaynağın iletisini yanıtlarken, kaynaktan, değişik yüz anlatımı, olumlu ya da olumsuz devinimler biçiminde **tepki** görür. Bu karşılıklı tepki veya yanıtlar alıcı ile göndericiyi birbirine bağlayıp süreç olarak bir iletişimin doğuşunu sağlarlar. Bu çok önemli karşılıklı bağ, yansıma (feedback) olarak adlandırılır.

**Yansıma (feedback) alıcının kaynağın iletisine verdiği yanıt-
tır. Kaynak, bu yanıtı algılayıp iletilerini bu yanıtla göre değiştirmek amacıyla kullanılabilir.** Yansıma; Kaynağa iletişimin etkin olup olmadığı konusunda ipucu veren bir ileti biçimidir. Yansıma adını verdiğimiz iletiler sözlü-yazılı anlatım ve sözlü-yazılı anlatım dışı biçimlerde ortaya çıkar. Kaynak, bir iletiyi kodlamaya başlar başlamaz alıcı sözlü yanıt vermeden önce yüz ve beden anlatımlarıyla yanıt gönderebilir. İki tür yansıma vardır: **Olumlu yansıma, olumsuz yansıma.** Olumlu yansıma kaynağın amaçlamış olduğu etkiye ulaşıldığını kaynağa bildirir. Öte yandan olumsuz yansıma kaynağa, alıcı üzerinde amaçlanan etkinin elde edilmediğini söyler. Kaynak bu noktada amaçladığı etkiyi elde etmek istiyorsa davranışını ve iletisini aldığı olumsuz yansıma göre yeniden düzenlemelidir. Sonuçta, iletişimde bulunurken yansıma verilen önem ölçüsünde iletişimin etkinliği artar denilebilir.

Yansıma, bir başka açıdan da **gecikmesiz** (immediate) ve **gecikmeli** (delayed) olarak sınıflandırılabilir. Gecikmesiz yansıma yüz yüze iletişim sırasında söz konusudur. Bu tür yansıma kişilerarası iletişimin önemli bir özelliğidir. Öte yandan, gecikmeli yansıma, alıcı yanıtının kaynağa iletilmediği durumlarda söz konusudur. Gecikmeli yansıma kitle iletişiminde kişilerarası iletişimden ayıran temel özelliktir. Kişilerarası iletişimde kaynak çoğu kez alıcı ile fiziksel bir yakınlık içinde olmasına karşın, kitle iletişiminde bu nedenle yansıma anında yüz yüze olmayıp gecikmelidir. Örneğin, bir gazete başyazarına tutumu konusunda bir mektup yazarız. Ya da radyodaki bir yorum için eleştirilerimizi telefonla iletiriz.

İletişim üzerine yapmış olduğumuz tanımlamaları bir sonuca bağlamak için özetle şu söylenebilir: **Süreç olarak iletişim** kavramının temelinde yansıma olarak adlandırdığımız alıcının yanıtlarla

ması gerçeği yatar. Kaynak ile alıcı arasındaki etkileşim yansıma olmazsa süreç niteliğini yitirip, doğrusal, tek yönlü bir iletişim akışı biçimine gelir (ŞEKİL—1). Öte yandan yansıma ögesinin katılışıyla, iletişim sadece eylem (action) değil, eylem ve tepki (reaction) biçimine dönüşür. Yalnız uyarımı (stimulus) değil, yanıtı (response) da içerir; Hem iletiyi, hem iletişim etkilerini kapsar.



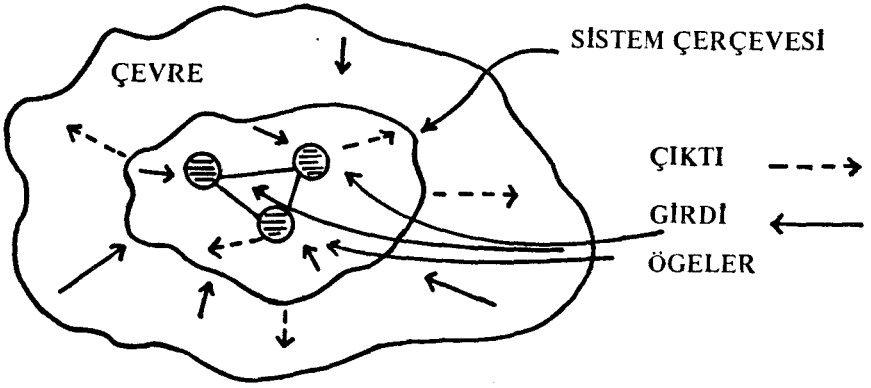
ŞEKİL – 2 Karşılıklı etkileşim olarak iletişim

Sonuç olarak iletişimi Şekil-2’de görüldüğü gibi, kaynaktan alıcıya olan karşılıklı ileti akışı biçiminde tanımlarsak, şunu belirtmeliyiz ki, iletişime katılan tüm kişiler iletilerini birlikte (simultaneous) gönderir ve alırlar. Her kesim aynı zamanda kaynak ve alıcı olarak rol değiştirir. Tüm kesimler sürekli bir biçimde birbirini etkiler.

İLETİŞİM SİSTEM İÇİNDE OLUŞAN BİR SÜREÇTİR.

İletişim biliminin bir başka temel kavramı da «sistem» dir. Gün-lük yaşamımızda da sık sık geçen bir sözcük olan «sistem» nedir? «Sistem yaklaşımının öğeleri nelerdir?» «Sistem kavramının iletişim süreciyle ilgisi nedir?» Bu sorulara verilecek yanıtlar sistem kuramının temel kavram ve ilkelerini tartışmamız için bir başlan-gıç olacaktır.

Bir tanımla başlayalım: Sistem, daha bir bütün oluşturmamış parçaların, belli bir etki ortaya çıkarmak amacıyla, belli biçimde, bir bütün oluşturmalarıdır. Daha özeldir, sistem, bir çerçeve (boundary) ile sınırlı, birbirleriyle karşılıklı etkileşim içinde olan ve sisteme gelen girdi (input) lerin akış, cins ve niceliğini düzenleyebilen bir bütündür. (ŞEKİL - 3)



ŞEKİL - 3

Bu tanımlamaya bir örnek verelim: «Bir müzik sistemi» denildiğinde, müzik oluşturmaya yarayan bir elektronik araçlar bütünü anımsarız. Bu araçlar bütünü bir sistem olarak düşünersek, pikap, radyo alıcısı ve hoparlörler bu sistemin parçalarını oluşturur. Bu öğelerden her birinin tüm sistemin işlevine yönelik belli bir görevi vardır. Başka deyişle, sistemin müzik oluşturabilmesine her bir öğe belli bir biçimde katkıda bulunur. Bir sistemin girdileri (inputs) iki türdür; a) sistemce değerlendirilen bilgi (signal inputs); b) sistemin işlevini sürdürebilmesi için gerekli güç (maintenance inputs). Birinci tür girdi, müzik sistemi örneğinde pikap üzerine koyduğumuz plâktır. İkinci tür sistem girdisi de örneğimizde elektrik gücüdür. Sistemin çıktısı (output) ise işittiğimiz müziktir. Müzik sistemi örneğinde her iki tür girdiyi ve çıktıyı biz dışarıdan düzenleriz. Örneğin, plâğı seçeriz; elektrik bağlantısını açıp kapatırız; müziğin sesini, tonunu vb., düzenleriz.

Şimdi örnek olarak verdiğimiz bu üç parçalı müzik sisteminin teyp ve daha başka teknik birimleri de içine alan daha kapsamlı bir müzik sisteminin bir parçası olduğunu varsayalım. Biz isteseydik bu ek parçaları da sistemimize katabilirdik. Ancak müzik sistemine bu parçaları katmadık ve sistemi yukarıda saydığımız üç parça olarak tanımladık. Başka deyişle, biz bu üç parça ile sistemi çevresinden ayıran çerçeveyi seçtik. **Bu sistemin çerçevesi (boundary), o sistemin içine neyin katılıp, neyin sistemin dışında bırakılacağını, belirlediğimiz araçtır.** Burada önemli olan, çerçevenin

gerçek dünyada doğal biçimde hazır olmayışıdır. Kısaca müzik sistemleri zorunlu olarak yalnız üç parçadan oluşmazlar. Bu çerçeveyi doğadan «keşfetmeyip», kendimiz yaratırız. Bu yaratmada ölçüt, amaca göre değişir. Müzik sistemi örneğinde çerçeveyi belirleyen ilke «ekonomi»dir: En basit sistem bu üç parçadan oluşur. Çerçeveyi yaratmada genel ölçüt belli bir olguyu araştırmak için en yararlı biçimde bir araç ortaya koymaktır.

Önceki sistem tanımını, müzik sistemi örneğini de göz önünde tutarak yinelersek şunu diyebiliriz: Bir müzik sistemi, birbirleriyle etkileşimde bulunan, sınırları bir çerçeve ile belirlenmiş, girdi ve çıktı akışını, hem nicelik, hem nitelik yönünden düzenleyebilen öğeler bütünüdür.

Bu aşamada, müzik sistemlerinden (elektro-mekânik araçlardan) toplumsal sistemlere (insanlara) geçebiliriz. İki ya da daha fazla sayıdan kişiyi içeren her örgütlenme biçimi bir «insancıl iletişim» sistemi oluşturur. Aile, okul, dernek, işletme vb. gibi örgütler toplumsal iletişim sistemleridir. Bu nedenle, «toplumsal sistem» terimini, «çoklu insancıl iletişim sistemi» ile eşanlamda ele alıyoruz. Bu tür sistemlerde bireyler (ya da birey kümeleri) belli bir amaçla bir araya gelmişlerdir. Sistem kuramı deyişle, bu bireyler, belli bir çerçeveye sınırlı, girdi ve çıktıları düzenleyebilen bir «sistemin» öğeleridirler. Burada «çerçeveyi» belirleyen amaç ya da işlev, kanserle savaş için yardım toplamaktan, öğrencilere belli beceriler öğretebilmeye değin değişik biçimler olabilir. Örneğin bir sınıfı «öğrenci» ve «Öğretmen» öğelerinden oluşan, belli amaçlar için bu öğelerin birbirleriyle sürekli olarak etkileşimde bulunduğu bir sistem olarak düşünebiliriz. Burada belli bir «çerçeve» vardır: Yeryüzünde yalnızca belli bir gurup insan bu sistemin öğelerini oluşturur. Yine sistem, girdi ve çıktıları belli amaçlarla düzenler. Sistem girdileri, örneğin, kullanılan ders kitapları, dışarıdan çağırılan konuk konuşmacılardır. Sistemin çıktıları, öğrencilerin ortaya çıkardıkları ve ilettikleri bilgiler, dekanlığa iletilen öğrenci notları vb.dir. Bir sınıf, böylece saydığımız tüm öğeleriyle bir sistem oluşturur.

Buraya kadar sistem kuramının temel öğeleri ele alınmıştır. Şimdi, sistem kavramının iletişim süreciyle olan ilgisi incelenebilir. Sistem yaklaşımını anlayabilmek için, önce süreç kavramının sistemle olan yakın ilgisini vurgulamak gerekir. Belli bir işlevi olan

Her sistem bir süreç içindedir; başka bir deyişle sürekli bir değişim içindedir. Bir sistemin her ögesi, diğer bütün öğelerle, sistemin işlevini yerine getirme amacına yönelik bir etkileşim içindedir.

Sistem yaklaşımının anlamada önemli ikinci bir kavram, «**karşılıklı- bağımlılık**» (İnterdependence) dır. Bir sistemin etkin biçimde işlev yapabilmesi için öğelerin karşılıklı bağımlılık içinde bulunması gerekir. Bu karşılıklı bağımlılık ortadan kalkarsa sistem doğal olarak işlevsizleşir. Müzik sistemi örneğinde, parçaları birbirine bağlayan telleri kestiğimizde ortaya çıkan durum gibi. Bunun gibi, sınıf örneğinde de, öğeler arasında karşılıklı etkileşime izin verilmediği durumlarda sistem işlevini büyük ölçüde yetirir. Karşılıklı bağımlılık ilkesi sistem kuramının temel ilkesidir ve bu ilke şöylece özetlenebilir: «Bir bütün, o bütünü oluşturan parçaların toplamından daha büyüktür». Bir müzik sistemi, pikap, radyo, alıcı ve hoparlör ünitelerinin yalnızca bir araya toplanmasından daha fazla birşeyi içerir. Yine bir sınıf, bir grup öğrenci ve öğretmenler toplamından fazla bir bütünü içerir. Bu örneklerdeki «fazla» dan anlaşılması gereken şey, bütün öğeleri arasındaki karşılıklı bağımlılıktır. Parçalar arasındaki bu ilinti, «bütüne» ayrı bir kişilik, ayrı bir canlılık kazandırır. Öğelerin birbirleriyle ilişkide bulunmaya başlayıp, birbirine bağımlı duruma gelişiyle, parçalar toplamı yani bir bütünlük kazanır. İşte bu yeni «bütün» bir sistemdir.

Tüm bu açıklamalar ışığında, sistem yaklaşımının temel özelliklerini aşağıdaki biçimde özetleyebiliriz:

- 1) Temel ilke, sistemin öğelerinin karşılıklı bağımlılığıdır. Öğeler birbirini sürekli olarak etkiler ve düzenlerler.
- 2) Bir sistemi anlayıp açıklayabilmek için öğeleri tek tek soyutlanmış biçimde incelemek yerine, öğelerin karşılıklı ilişkilerini ve etkileşimlerini araştırmak gerekir. Bir başka deyişle, sistemi bir bütün olarak incelemek zorunluğu vardır.
- 3) Bir sistem, yapısı (öğelerinin birbirleriyle ne tür ilişkide olduğu) ve sistemin girdileri tarafından belirlenen bir işlevler bütünüdür.
- 4) Bir sistemin çerçevesi, araştırmacı tarafından «yaratılmıştır.» Araştırmacının tanımlama biçimi Sistem çerçevesini belirler. Bir kez çerçeve ortaya çıkınca, sistemin temel öğeleri buna göre belirlenebilir.

Bu bölüme başlarken yanatını aradığımız son soru şu idi: «Sistem kavramı iletişim süreciyle nasıl bir ilişki içindedir?» Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi «sistem» ve «iletişim» kavramları, birbirleriyle ilişki içinde olmanın ötesinde kesinlikle birbirinden ayrılmazlar. Gerçekten de, iletişim her toplumsal sistemin vazgeçilmez ögesidir. İletişim, bu sistemlerin öğeleri arasındaki ilişkileri (karşılıklı bağıntıları) kuran ve sürdüren bir araçtır. Günlük konuşmalarımızda «iletme» ilişki kurmak» sözcükleri de, bir toplumsal sistem içinde karşımızdaki kişilerle bir iletişim içinde olduğumuz gerçeğini belirtir. Sonuçta, iletişimsiz toplumsal sistemler varolmazlar, diyebiliriz.

Toplumsal sistemlerin iletişimle olana yakın ilişkisi, bu sistemlerin «yansıma» dediğimiz olguyu içermesi ile de kanıtlanmıştır. Sistemin öğeleri ilişki içindeyken birbirlerine iletiler gönderirler. Bir toplumsal sistemin öğeleri arasındaki karşılıklı ileti bağlantılarına «yansıma halkaları» (feedback loop) denir. Yansıma olgusu iletişim sisteminin işlevini sürdürebilmesinde sistemin öğeleri arasında ve sistemle çevresi arasındaki ilişkileri düzenleme yönünden çok önemli rol oynar.

Son olarak şu da belirtilebilirki, insan iletişimi toplumsal bir sistem içinde oluştuğuna göre, insan iletişimi olgularını çözmek için sistem yaklaşımını uygulamaktan daha doğal birşey olmaz. Örneğin, bizden, geçimsiz bir karı-kocaya, aile içi iletişim güçlüklerini çözmemiz için yardım istenebilir. Biz ancak sistem yaklaşımının yukarıda özetlediğimiz dört önemli ilkesini gözönünde tutarsak durumu ve sorunları çok daha iyi anlayıp değerlendirebiliriz. Ancak aileyi bir sistem olarak görüp, aile içindeki bütün kişilerin karşılıklı olarak birbirleriyle olan ilişkilerini saptayabilirsek, sorunun ya da suçun yalnız bir kişiyi değil, ailenin bütün üyelerini ilgilendirdiğini anlayabiliriz. Yine, böyle bir durumda, aile sisteminin çevresinden aldığı girdiler de incelenebilir, şöyleki: Yeterli gelir olmayışı, kötü bir kaynana, iş baskısı, vb. sorunlar. Çözümleme süreci içinde bütün bu noktaları gözönünde bulundurup, çözümü istenen sorunu tanımladıktan sonradır ki sistemin çerçevesi belirlenebilir. Örneğin, sistemi karı-koca ile sınırlamak, ya da bu çerçevenin yeterli olmadığı, kaynana, elti vb., öğelerin de çerçeveye eklenmesi gerektiği düşünülebilir. Bütün bu sınırlamalar belli bir sorunu tanımlama biçimine bağlıdır. Bu örnek çok basite in-

dirgenmiş olmakla beraber, insan iletişiminde sistem yaklaşımının önemini vurgular.

Özetle, iletişim olmadan hiçbir toplumsal sistem var olamaz. Sistem kuramı da bize, iletişim sürecini inceliyebileceğimiz pek yararlı bir dizi araç sağlar.

İLETİŞİM MODELLERİ

Hepimiz günlük yaşamımızda model kullanırız. Erkek çocukları oyuncak otomobille, kız çocuklar bebekle oynarlar. Uçak mühendisi, yeni bir kanat modeli oluşturur. Kent planlama uzmanı bir kent modeli geliştirir. Muhasebeci para akışı için bir model kurar. İş adamı örgüt içi otorite dağılımı için model çizer. Fizikçi olayların matematik modellerini ($E = mc^2$ gibi) yaratır. Psikanalist, düş dünyamızı kendince yorumlayıcı, açıklayıcı modeller kurabilir. İletişimbilimci de iletişim sürecini çözümlenmek amacıyla model oluşturur.

Model nedir? En geniş anlamda, model, bir nesne ya da olgunun dizgeli (sistematik) bir simgelenmesidir (representation). Doğal bilimlerde genellikle elle tutulup gözle görülür bir olgunun yine somut bir modeli oluşturulur. Örneğin, bir molekülün yapısal modelinde, insan böbreğinin işlevsel modelinde olduğu gibi. Toplum bilimlerinde (örneğin iletişimbilim), durum doğal bilimlerdekinden farklıdır. İletişimbilimde ilgilenilen konular, elle tutulup gözle görülür nesnelere değildir. Tersine, iletişim bilimin amacı, insanların iletişimle ilgili tüm davranışlarına kesin ve yararlı biçimde, neyin temel oluşturduğunu açıklayabilecek bir model oluşturmaktadır. (Bunun dışında iletişimbilimci iletişimin bir alt sistemi için de kitle iletişimi ya da reklâmcılık gibi modeller oluşturabilir). Model oluşturma ve çözümlemede bize iki önemli ilke yol gösterir: 1) Düzgünlük (accuracy); bir modelin simgelemeyi amaçladığı gerçek dünyadaki olguyu düzgün biçimde simgeleyebilme derecesidir. 2) Yararlılık (utility); bir modelin yararlı ya da elverişli olma derecesidir. Genellikle bir model düzgün ve yararlı olduğu ölçüde «daha iyidir» diyoruz.

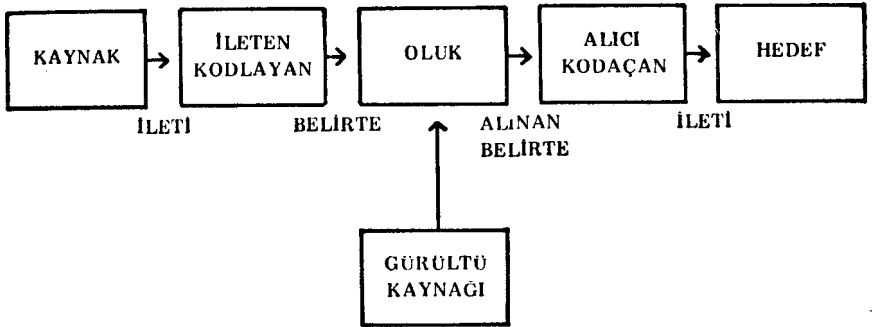
«Bir model nedir?» sorusunu yanıtladıktan sonra şimdi de, «niçin model kullanıyoruz?» sorusuna geçelim. İlk olarak, modeller, bizim karmaşık olayların yapılarını açıklığa kavuşturmamıza,

örneğin bir iletişim sürecinin öğeleri arasındaki ilişkinin belirlenmesine, yararlar. Bir iletişim bilimcinin de belirttiği gibi: «Bir modelin amacı, gerçek bir olgunun karmaşıklığını görmezlikten gelmek ya da bir iletişim ögesini «kaynak» diye adlandırdığımızda, o ögenin aynı zamanda «alıcı» rolüne de girdiğini ve sürekli biçimde değişik roller aldığı anımsamamız gerekir. Kısacası model kurarken aşırı basitleştirme yanılsından kaçınmak gerekir. Yoksa, karmaşıklığı açıklığa kavuşturma yerine basitleştirme yanılsına düşünölmüş olunur.

Burada dört temel iletişim modeline değinmeyi yararlı bulmaktayız. Bunlar sırasıyla, **Shanon ve Weaver Modeli**; **Değıştirilmiş Bilgi (Enformasyon) Kuramı Modeli**; **Berlo Modeli**; **Westley ve Maclean Modelidir**.

Shannon ve Weaver Modeli

Claude Shanon ve Warrer Weaver, Bell Telefon Şirketi Laboratuvarlarında görevli oldukları sırada bir iletişim modeli geliştirmişlerdir. 1949 yılında yayımlanan bu model ileti gönderimiyle, başka deyişle, bir iletinin kaynak tarafından hedef-alıcıya iletiminde ortaya çıkan sorunlarla ilgilidir. Bu model (ŞEKİL—4) bilgi (enformasyon) iletimi için gerekli olan beş öğeden oluşur:



ŞEKİL – 4 Shanon ve Weaver Modeli

- 1) **Kaynak** iletiyi bir ileti olasılıkları alanından seçer.
- 2) Bu ileti bir **iletin** (transmitter) içine verilir.

- 3) İleten bu iletiyi bir belirteç (signal) biçiminde kodlayarak, bir **(oluk)** aracılığıyla,
- 4) Bir **alıcıya** yollar.
- 5) Alıcı kesime iletilen bu belirteç, orada bir **hedef** için başlangıçtaki biçimine çevrilir. (decoding).

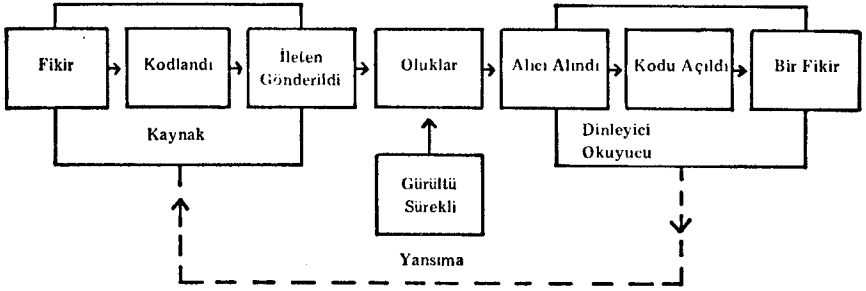
Bu modelde «ileti» kavramı, ileten içine gönderilmiş herhangi bir girdi olarak tanımlanmaktadır. «Gürültü» (noise), iletinin düzenine karışıp onu herhangi bir biçimde bozan, istenmiyen belirteçlerdir. Telefon konuşması örneğinde görebileceğimiz gibi: Önce bir kişinin sesi kodlanarak bir elektrik gücü biçimine gelir. Daha sonra bu güç bir oluk (telefon telleri) aracılığıyla bir alıcıya iletilir. Dinleyici için bu belirteç yeniden duyulabilir bir ses biçimine çevrilir (encoding).

Bu model bilgi (enformasyon) iletiminde düzgünlük ve doğruluk üzerine yoğunlaşarak iletişimin birçok yönünü açıklığa kavuşturur. Düzgün (accurate) iletişimin önemli engellerinden birisi de «gürültü» dür. İletiler bu nedenle hedefe ulaşmadan önce bozulup değişikliğe uğrayabilir. Örneğin, «gürültü» dediğimiz olgu, telefonla iletişimde, kusurlu bir tel, bozuk bir telefon alıcısı ya da aynı olukta oluğa başka iletilerin karışması durumlarında ortaya çıkar. Yüzyüze iletişimde «gürültü» olgusu alıcı kişinin kafasının iletiyi aldığı sırada başka bir şeyle uğraşması biçiminde ortaya çıkar. Bu durumda sonuç, kodlanmış bir iletinin kodu açılmış bir iletiden değişik olmasıdır.

Shannon ve Weaver Modeli uzun süre iletişimbilimde araştırmalara ve daha geliştirilmiş modellere öncülük etmek açısından çok yararlı olmuştur. Öte yandan, büyük katkılarına karşın bu model iletişimi, durağan (static), tek yönlü bir olgu olarak ele almış, yansımaya ise hiç yer vermemiştir.

Değiştirilmiş Bilgi Kuramı Modeli :

Bu guruba bir çok model girer. ŞEKİL—5'de bunlardan yalnızca birisi gösteriliyor. Bu model, bilgi kuramının, insan iletişimini iletişimini vurgulamak amacıyla değiştirilmiş bir biçimdir.



ŞEKİL - 5 Değiştirilmiş bilgi kuramı modeli

Kaynak, bir iletiyi gönderen kesimdir. Tek kişi, bir küme ya da bir kurum olabilir. Bu modelde kaynağın zihninde bir düşüncenin var olduğunu varsayıyoruz. Bu düşünce bir iç dürtü, ya da dışarıdan gelen bir uyarıya gösterilen bir tepkiden kaynaklanabilir. Genellikle bir düşünce başkasından gelen bir iletişime yanıttır. Düşüncenin gönderime hazır bir ileti olması için kodlanması gerekir.

İleten (transmitter), iletiyi fiziksel belirteç ve ses titreşimleri biçiminde bir oluğa sokar. Oluk, iletinin gönderildiği araç ya da ortamdır. «Dikkat dağıtıcı uyarın» olarak tanımlanan «gürültü», oluk içinde vardır ve alıcı tarafından algılanabilir. Alıcı, oluk içindeki uyarıyı algılayıp onu kodaçıcıya (decoder) iletir. Çoğu kez alıcı, uyarıyı süzgeçten geçirerek yalnız belli uyarıyı seçer. Örneğin bir sokak köşesinde karşılaşan iki kişinin durumunu düşünelim. Burada, iletişim sırasında, uyarılar «seçici algı» (selective perception) dediğimiz olgu aracılığıyla süzülür (filtering). Ancak bu olgu aracılığıyla ki karşılıklı etkileşim bir kargaşa durumundan kurtulur ve düzenli iletişim biçimine girer.

Kodaçan (decoder), alıcı tarafından algılanan uyarıyı, alıcı için «anamlı» bir biçimde sokar. Alıcıda düşünce, bu kodaçma olayının sonucunda ortaya çıkar. Bu düşünce ileti adını verdiğimiz uyarının kodlanması sonucunda ortaya çıkan anlamdan daha değişik bir anlam taşır. Şöyle ki, alıcı kişi, bu iletiye önceki yaşam deneyimlerinin ve birikimlerinin etkisiyle yeni anlamlar ekler. Eğer dinleyici kesim tarafından kodaçması yapılan düşünce, kaynak tarafından kodlanması yapılanla özdeşse tam bir iletişim olurdu. Ancak böyle bir durum gerçekte hemen hiç olmaz. En iyi koşul-

larda, kaynak ve dinleyicinin düşünceleri birbirine oldukça yaklaşıyor. Bu düşüncelerin çok az benzerlik taşıdığı durumlarda iletişim sürecinin sık sık «aksadığını» (communication breakdown) görebiliriz. Bu modelde «yansıma», dinleyicinin, kaynağın gönderdiği iletinin kodu açılmış biçimine vermiş olduğu yanıttır. Bu yanıt kaynağa iletişimin etkinlik derecesi konusunda bilgi verir. Yansımanın böylece, iletişimi değiştirici ve geliştirici (düzeltici) bir niteliği vardır.

Bu model insan iletişim olaylarının pek çoğunu oldukça yararlı biçimde simgeler, örneğin iki kişinin karşılıklı konuşması durumunda, konuşan, bir düşünseyi ortaya çıkarma, kodlama ve iletim görevlerini yerine getirir. Benzer biçimde, dinleyen kesim, iletiyi alan alıcı, kod açma ve aldığı düşünceyi türlü biçimlerde türetme işlevlerini görür. Bütün bunları «yansıma» izler: Bu demektir ki, Dinleyen kişi, bu kez kaynak işlevini üstlenir ve aynı süreç yeniden başlar. Bu model ayrıca, kitle iletişimi gibi daha karmaşık iletişim sistemlerini simgelemede kullanılabilir.

Bu yararlarına karşın, modelimizin önemli yetersizlikleri de vardır. Örneğin, model dokunma ve tatma yoluyla gönderilen iletleri içine almaz. Ayrıca, kaynakla, kaynağın gönderdiği ileti arasında bir yansıma halkası modelde gösterilmez. Gerçekte, çoğu kez bir sözcüğü yanlış söylediğimizde bu yanlış dışarıdan herhangi bir karışma olmadan, kendimiz anlayıp düzelteriz. Buna neden, kaynakla ileti arasında bir yansımanın var oluşudur. Bu modelin bir başka yetersizliğide, iletişimi yalnızca bir tür eylem-tepki (action-reaction) olarak anlamasıdır. Bir iletişim bilimcinin belirttiği gibi: «iletimden söz ettiğimiz zaman John'nun bir eylemde bulunup, Mary'nin John'un eylemine bir tepkide bulunmasını ve sonra da John'un Mary'nin bu tepki eylemine bir eylemle yanıtta bulunması biçiminde basit, peşpeşe gelen ayrı ayrı eylemler dizisinden söz etmiyoruz. Önce John Mary'ye bir iletişimde bulunup sonra da Mary John ile iletişimde bulunmaz. Mary ve John karşılıklı iletişim süreci içindedirler. Burada anlaşılması gereken önemli nokta şudur ki, konuşan ve dinleyen kişiler arasında sözlü ya da sözsüz ileteler **eşanlı** ve **sürekli** biçimde bir akış durumundadır. İletişim, katılan kişiler arasında daha konuşma başlamadan önce, ve konuşmanın bitiminden sonra da vardır. Bir başkasının yanımızda var oluşu ile iletişim başlar. Bu, «iletim bir süreçtir» dediğimizde an-

latmak istediğimiz şeydir. İletişim öğeleri sürekli olarak ve eşanlı biçimde iletişim içindedirler.

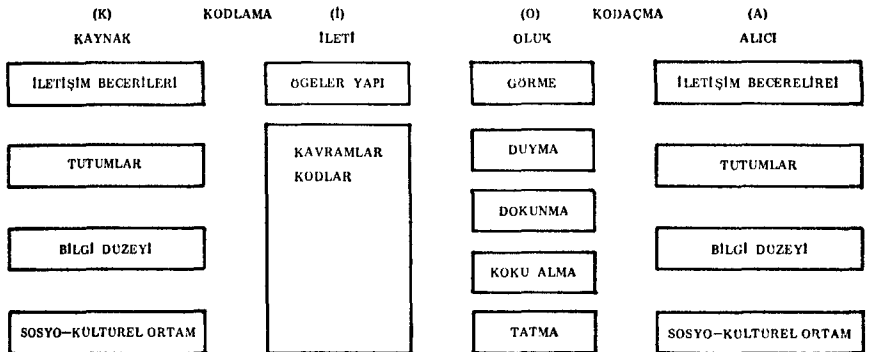
Özetle, bu model tüm kısıtlamalarına karşın, yine de Shannon-Weaver modelinden daha yararlı ve kesindir.

Berlo Modeli

Bu model iletişimbilimci David Berlo'nun «bir iletişim olayındaki temel öğeler» kavramına dayanır. Bu öğeler: Kaynak, ileti, kanal ve alıcıdır. (ŞEKİL—6'ya bakınız).

Şekilden de anlaşılacağı üzere, bu model öğelerin birbirleriyle karşılıklı ilişkileri üzerinde durmadığı için sürece yönelik değildir. Yansıma modelde hiç belirtilmez. Model yalnızca iletişim süreci için gerekli temel öğeleri belirgin biçimde ortaya koyar.

Berlo'ya göre kaynağın iletişim süreci içindeki davranışını belirleyen bir kaç önemli etmen vardır. Bu etmenlerin başında kaynağın iletişim becerileri (düşünme, konuşma, yazma, çizme vb. gibi) gelir. Bir başka etmen de kaynağın hem iletişimde bulunduğu kişi, ya da kişilere karşı hem de kendi içinde yaşadığı sosyo-kültürel çevreye karşı tutum ve davranışlarıdır. Bunlar örneğin, kaynağın iletişimde bulunduğu kişi ya da kişileri tanınması, içinde bulunduğu kültürel değerleri saptaması, iletişimin yapıldığı özel durumu iyi değerlendirebilmesi (kişinin eğitim durumu, Sosyo-ekonomik durumu, geçmişteki deneyimleri vb.) gibi etmenlerdir.



ŞEKİL—6 Berlo ya da (K I O A) Modeli

İleti, kaynak tarafından gönderilen uyarımlarla ilgilidir. Bir dil kodu genellikle doğal dillerden (İngilizce, Fransızca, Türkçe gibi) seçilir. Bunun yanı sıra, el-kol hareketleri, müzik, sanat gibi başka «diller» kullanmanız gerekebilir. Tüm bu durumlarda kaynak olarak özen göstermemiz gereken nokta, bu «dillerin», dinleyicilerin iletimizi anlayabilmelerini kolaylaştırıcı biçimde olup olmadığıdır.

İleti konusunda özen gösterilmesi gereken şey, iletenin içeriğini belli bir dinleyici kümesinin ve kullandığımız oluğu özelliklerini gözönünde bulundurarak seçip düzenlememizdir.

Oluk, bu modelde beş duyumuz olarak düşünülebilir. Ya da bir iletiyi gönderdiğimiz bir araçtır. Örneğin, bir telgraf teli, bir gazete sütunu, bir TV istasyonu gibi. Oluğun türü ve sayısı büyük ölçüde iletişim yapanların amaçlarına göre saptanır. Genelde diyebiliriz ki, iletişim etkinliği kullanılan oluk sayısının büyüklüğü ile doğru orantılıdır.

Kaynağın karşısında bulunan kişi ya da kişiler olan **alıcı**, iletişim zincirinin bu modelde belirtilen son halkasıdır. Kaynağın iletişim süreci içindeki davranışını belirleyen yukarıda saydığımız etmenler alıcı kesim için de geçerlidir. Alıcının iletişim becerileri o kişinin duyularını iyi ve etkin bir biçimde kullanabilme derecesidir. Alıcının sosyo-kültürel ortamı da, bir çok yönlerden kaynağınkinden değişik olmasına karşın, yine de benzer öğelerden oluşur. Bu ve benzeri etmenlerden herbiri alıcının iletiyi algılama biçimini etkiler.

Bu model araştırma yapmayı özendirme yönünden çok önemlidir. Temel ve yan öğelerin birbirlerini ne biçimde etkilediğinin araştırılmasından iletişim konusunda pekçok yeni düşünceler ortaya çıkmıştır. Örneğin, bu model, karşımızdaki kişinin, bizim iletişimimizi kabullenip, bu iletişim sonucu ne gibi davranış değişmelerine uğradığının araştırılmasına yol açabilir. Yine örneğin, kaynak olarak bizim geçmiş deneyimlerimizin, toplumsal statümüzün, alıcı kesimin iletime gösterdiği tepki üzerine ne tür etkileri olduğu araştırılabilir.

Bu modelin de önemli yetersizlikleri vardır. Etkileşim devingen değil durağan bir nitelik taşır. Ayrıca, yansıma ögesi gerekli ölçüde önemsenmeyip, iletişim şekilde de görülebileceği gibi tek

yönlü bir ileti akışı olarak gösterilir. Bu sınırlamalarıyla da olsa, model insan iletişimi öğelerini açıklığa kavuşturma açısından oldukça yararlıdır.

Westley ve Maclean Modeli

1957'de Westley ve Maclean adlı iki iletişimbilimci, en yalın yüz yüze konuşmadan en karmaşık toplumsal örgütlere ve kitle iletişimine değin her türlü iletişimi simgeliyebilecek bir model geliştirdiler. Bu modelin temel öğeleri objeler (X'ler) ve kişilerdir (A'lar, B'ler.). Bu iletişimbilimcilere göre iletişim, konuşmaya başlamadan-kaynağın bir iletiyi kodlamasından-çok daha önce başlar. İletişim yakın çevremizdeki uyarıcılara bizim «seçici» bir biçimde yanıt vermemizle «başlar». Örneğın iki kişi parkta yürürken, birisi ilgisini çevrenin güzelliğı üzerine yoğunlaştırırken, diğeri de parktaki güzel kızları saymakta olabilir. ŞEKİL—7'de gösterilen bu modele göre her ilişkide bulunan (B) kendi duyarlık alanına (sensory field), X 1, X 2.. X, bu alandaki belli objeleri (X 1, X 2, X 3) soyutlamakla yanıt verir. Örneğimizde kişilerden birisi çiçekleri ağaçları vb. soyutlarken, öteki belli güzellikteki kızları soyutlar. ŞEKİL — 8'de bu nesnelere yorumlanıp, iletişim yapan tarafından (A) kodlanması gösterilmektedir. Yine aynı şekilde, nesnelere yorumlayan (A)'nın, iletisini (X 1) bir başka kişiye (B) göndermesi görülebilir. Kişi (B)'nin kendi duyarlık alanında aynı nesnelere var olsa bile kişi (A) ya yine de bir yansıma gönderir.

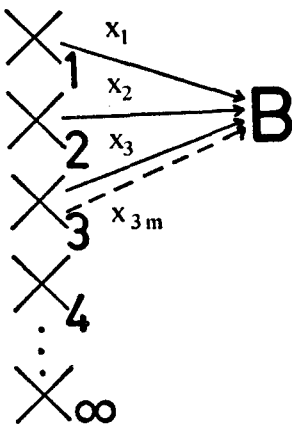
Bu model, önceki modellerde olmayan bazı öğelere yer verir. Önce «duyarlık alanı» (Sensory field) kavramı bu modelde yer alır. Duyarlık alanı, iletişimde bulunanların «yönelindikleri nesnelere» içinden seçtikleri uyarıcılar alanıdır. İkincisi, önceki modellerden değişik olarak, bu modelde yansıma, iletişim sisteminin doğası

içindedir. Model, iki türlü yansımayı içermektedir: **Kasıtlı** (deliberate) ve **kasıtsız** (unintentional) yansıma. Model ayrıca, kasıtsız yansımanın iletişim durumlarında her zaman var olduğunu vurgular. Bu modele özgü üçüncü bir öğe de, ŞEKİL—9'da gösterilen (C) lerin varlığıdır. Modelde (C) rolünü üstlenen kişi (B) ile çevresi arasında yer alan bir «aracıdır». Cumhurbaşkanı için Beyaz Saray'da günlük haberleri toplayıp özetleyen kişi, ya da kişiler, bu (C) öğesinin örneğidir. Bu öğenin işlevi bir eylemi sürdürüp onun

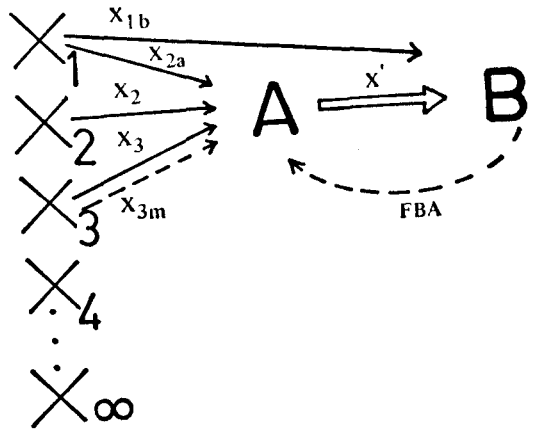
çevresini genişletmektedir. (C) ögesine bir başka örnek te, bize en son dedikoduları ileten «komşular»dır.

Komşu örneği üzerinde biraz daha durulabilir, şöyleki: ŞEKİL—8’de görüldüğü gibi komşumuz (C), bize (B), (A) konusunda birtakım bilgiyi, (A) ortada yokken vermişse, modelimiz bu durumda, bütün iletişim kesimlerinin hepsinin bir arada bulunmadığı iletişim biçimini simgeler. Kısacası, bu durumda modelimiz aynı zamanda **kitle iletişimini** de simgeler. Bir gazete örneğini ele alalım. ŞEKİL—10’daki (A) nın bir gazete bildirmeni (muhabir) olduğunu varsayalım. Bu bildirmen bir yangın olayı üzerine duyarlık alanından bir kesim bilgiyi seçici biçimde algılar. Yaptığı yorumdan sonra, algıladığı bilgileri bir ileti (X 1) biçiminde kodlar. Bu ileti yayıncıya (C) gider. Yayıncı (editör) bu iletiyi, kendi duyarlık alanındaki yangınla ilgili bilgilerle belli ölçüde değiştirir (X 11). Gazete okuyucusu (B) böylece, yangınla ilgili doğrudan hiçbir duyarlık alanı olmayıp, bildirmen, yayıncı ya da yangını görmüş herhangi birisi ile karşılaşmasa bile, yangın konusunda bilgi edinmiş olur.

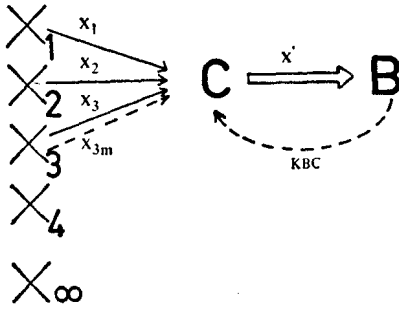
İşte kitle iletişimi bu son örnekteki biçimde olur: Çok sayıda (C) ler, (gazete, radyo TV), iletileri çok sayıda (A) lardan (bildirmen, yayıncı, TV haber yorumcusu) alıp, çok sayıda (B) lere (halk) gönderirler.



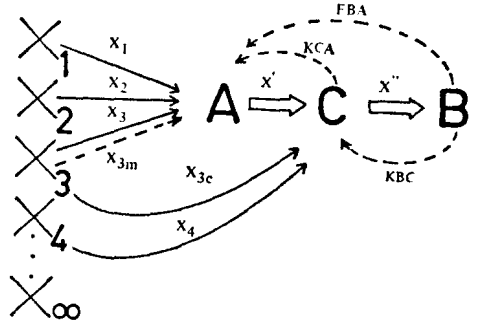
ŞEKİL - 7



ŞEKİL - 8



ŞEKİL - 9



ŞEKİL - 10

Son olarak, bu modeldeki iletişim kesimlerinin (A,B,C) yalnızca kişiler olmadığını vurgulamamız yerinde olur. A,B,C,'ler bir örgütten ötekine, bir kitle iletişim kurumundan bir guruba, ya da bir kültürden ötekine bilgi akışını simgeleyebilir.

Bu model, bütün iletişim eylemlerini simgeleyebilmesi ötesinde, iki yönden kitle iletişimini yüzyüze iletişimden ayırır. Önce kitle iletişimi, yüzyüze iletişimden çok daha az sayıda ileti oluşunu (duyular) içerir. Örneğin, radyo yalnızca işitme, televizyon işitme ve görme duyu organlarını ilgilendirir. Yüzyüze iletişimi çoğu kez bir kaç duyu organını birden içermektedir. İkinci olarak, kitle iletişiminde yüzyüze iletişimden değişik olarak yalnız dolaylı ve gecikmeli yansıma vardır. Yüzyüze iletişimde yansıma anında ve doğrudan doğrudur.

Bu modelin en önemli özelliği genel oluşudur. Aynı temel çizge (diyağram) üzerinde kişilerarası iletişimden kitle iletişimine değin, her tür iletişim olayı simgeleştirilebilir. Bu model aynı zamanda yansıma olgusunun gerçek doğasını açıklığa kavuşturur. Böyle yararlarına karşın, bu modeli yazılı olarak anlatmak son derece güçtür. Ayrıca, model, iletişimi sürecini tüm olarak simgeleyebilmekten uzaktır. İletişimin belli bir başlangıç ve sonu olduğu vurgulanır. Örneğin, (A) ögesi hiçbir yere yanıt göndermez. A'nın iletişim sürecini «başlattığı» varsayılar.

Sonuç : Özetle, bu çalışmada belli başlı iletişim kavramları ve modelleri incelenmiştir. Söz konusu modelin her biri, iletişim sürecine değişik bir bakış açısı getirir. Hiç bir model ya da yakla-

şım iletişimi tümüyle gerçekten simgeliyemez. İletişim modellerinin iletişim bilimcilerin amaçlarına yardımcı araçlar olduğu ve bu nedenle, zorunlu olarak seçimli nitelik taşıdıkları, model kurarken anımsamak gereken önemli noktalardır.

Buradaki amaç, ileride karşılaşılabilecek karmaşık iletişim sorunlarını çözümlenmede temel olacak konulara bir genel bakıştır. «Sistem» ve «süreç» kavramları; iletişimle bu kavramların ilgisi; temel iletişim tanımları ve iletişim sürecinin bir model kullanıp, bu modelin öğeleri arasındaki karşılıklı ilişkileri tartışarak kavramlaştırılması bu çalışmanın iletmeyi amaçladığı temel bilgilerdir.

TELEVİZYON İZLEYİCİSİ*

Denic Mc QUAIL

Jay G. BLUMLER J.R. BROWN

Ass. Ali GÜROL

İster kitle iletişim araçlarının başlıca ırsal (karakteristik) niteliği, ister tipik izleyicinin güdüleri gözönüne alınsın, kitle iletişim araçları deneyimine ilişkin tartışmalarda, en çok ilgi çeken tek kavramın «kaçış» olduğu varsayılabilir(1). Her ne kadar televizyonun içerik ve örgütlenme açısından çok farklı ırsaları bulunsa da, sinemanın olgusal yükselişi, sevilip, tutulması kitle iletişimi genelinde de ve sonradan televizyona olan geçişte de aynı yolda düşünmeyi yüreklendirmiştir. Film deneyimini değerlemede eleştirmenlerin, film öğrencilerinin ve film izleyicilerinin de katıldığı ortak bir bakış açısı oluşmuştur. Bu bakış açısı düşsel öğeleri, sanrılamayı (hallusinasyonu), düşlemi (fantazi) ve gerçek yaşam sorunlarından uzaklaşmayı vurgulamaktır. Kracauer'ın film kuramı üzerine incelemesinde geçen bazı bölümler kaçışın film deneyiminin evrensel bir bileşeni olarak kabul edilmesi gerektiği yolundadır. Şöyle belirtmektedir: «1920'lerden günümüze dek hem tutanları

-
- (*) Denis McQuail, «Sociology of Mass Communications», Penquin 1976, s.135
(1) «Kaçış» kavramının yetkin bir tartışması için, bakınız Katz ve Foulkes (1962). Onların belirttiği gibi, «tutulan ekin yazarlarının Kitle iletişim araçlarını halk nasıl kullanmaktadır? sorusuna yanıtları, »kaçış için «biçimindedir.»

hem de karşıtları filmi bir tür uyuşturucuya benzetmişler ve onun aptallaştırıcı etkilerine dikkat çekmişlerdir (1960, s. 159).»

Daha sonra Kracauer şöyle bir saptamada bulunmaktadır: «filmler kitle eğlencesi oldukları oranda geniş yığınların sözde istem ve düşlemlerini doyurmak zorundadır (1960, s. 163).» Başka bir yazar Hollywood'u «Düş Fabrikası» olarak betimlemiş ve bu adlandırmanın uygunluğu hiç yadsınmamıştır (Powdermaker, 1950).

Bilindiği gibi, sanayileşmiş ülkelerde sinema izleyicisinin artışı yaygın işsizlik ve zorluk dönemleri, yüksek oranda nüfus devinimi, geleneksel ekinlerin çöküşü veya yok olması, savaş veya savaş çekincesi deneyimleri ile aynı zamana rastlamaktadır. Bu koşullarda çoğu filmlerin izleyiciye sunduğu imgeler, düşünüş bileşik ve biçimleri, yaygın yaşantı biçimiyle bir karşıtlıklar dizisi oluşturuyor gibiydi: güvencesizlik yerine güvence; yoksulluk yerine ödüllendirme; genellikle yalın ve yoksul ev yerine sinemanın görkemli yapısı; kısıtlanma yerine özgürlük; kesinlikle kısıtlanmış gerçek yaşantı olanakları yerine anlıkta yaratılan geniş çevren (ufuk); tedirgin ve uyumsuz bir dünya yerine ülküsel bir dünya ve çağdaş toplumun ussal, ölçülü günlük yaşantısından bir süre için kopma. Sinemanın «izleyici-iletişim aracı» ağında yarattığı imgenin çağdaş ekin yorumlamalarında oynadığı önemli role şaşırılmamak gerekir. Sinemanın büyümesine olanak sağlayıp, belirli beklenti ve bileşiklerle güçlü biçimde kendine bağlayıp çektiği kitle izleyicinin, sinemanın birçok yönden kalıtçısı sayılabilecek, televizyona benzer biçimde yönelmesine de şaşmamak gerek.

Bir iletişim aracının kaçış sağladığı veya kaçışa yol açtığı biçimde bir yorum tek başına pek bir yenilik taşımamaktadır. Loventhal bu kavramın tarihsel gelişimini izlemiş, Pascal ve Montaigne'in yazılarında aynı özü bulgulayabilmiştir. Başka bir yerde de, XIX. y.y. İngiliz emekçi sınıfı eğlence ve ekininin kaçışa dayalı doğasına-kentdeki toplumsal koşullarla ilişkili bir olgu- yöneltile eleştiri ve yorumları betimlemektedir. Gerçi bu kavram bir yenilik getirmiyorsa da, günümüzde kazandığı yaygın önem ve çağımızın başlıca kitle iletişim araçlarından olan televizyona sık sık atfı onun yeni bir anlam kazandığını düşündürmektedir.

Kaçış kavramının televizyon incelemelerinde ne derecede bir öneme iye olduğu kolaylıkla gösterilebilir. Kaçış içerikli iletişimi incelediği yetkin bir yazıda, Klapper bu içeriğin «dünya ve yaşa-

mın gerçeklikle uyumsuz bir resmini sunan» herşeyi içerebileceğini belirtmektedir. Bu tür içerik aşağıdakileri kapsayabilmektedir: aile güldürüleri...; çeşitli müzikal radyo oyunları; televizyon ve beyazperde; radyo ve televizyonun gündüz dizileri; yalınkat yapıntıların (fiction) çoğu...; serüven öyküleri; kitle iletişim araçlarında ağır başlı tiyatro yapıtı diye sunulanların çoğunluğu (1960, s. 163). Böyle bir sıralamanın televizyonun tüm izlenince demetinin oldukça büyük bir bölümünü kapsadığı açıktır. Televizyonun çocuk yaşantısındaki yerini anlama amacıyla Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan başlıca çalışmalardan biri, çocukların televizyon izlemelerinde birincil ve anlamlı biçimde «apacak» nedeni, kaçış kavramına dayandırmaktadır:

«Eğlendirilmenin edilgen zevki, düşlemede yaşamak, coşkulu bir oyuna başkasıyla özdeşleşerek katılım, ilginç ve çekici bireylerle izleyicinin kendini özdeşleştirmesi, gerçek yaşam sorunlarından ve sıkıntılarından kopup, kaçma (Schramm, Lyle ve Parker, 1961, s. 57).»

Televizyon konusunda yazarlar şöyle bir yoruma varıyorlar:

«Televizyon toplumsal etkileşimi arttırmaya yönelmemekte; fakat bireyi kendi özel düşlemi içine çekmekte ve resim kutusuyla bireysel ve özel bir alışveriş içine sokmaktadır. Karşılaşılan yaşam sorunlarını çözmekten çok, onlardan kaçışı sağlamaktadır (s. 58).» İnceleme şu bulguya varıyor:

«Çocuklar televizyondan nasıl göndedikleri konusunda konusurlarken, düşlemsel gönenmeleri öncelikle ve çok sık saymaktadırlar. En çok sevdikleri izlenceleri saydıklarında da düşlem türünde izlenceler gerçekçi izlenceleri yirmiye bir oranda geçmektedir. (s. 69)»

Kaçış kavramının televizyon izleyicisi tartışmalarında odaklaşması, sinemanın bahsettiğimiz etkisi dışında, çeşitli etmenlerin kesişme ve bir noktada birleşmelerinden de kaynaklanabilir. Bir kez elimizde, kitle iletişim araçlarının yoğun kullanımının-özellikle televizyonun-çeşitli bireysel veya toplumsal yoksunluklarla ilişkili olduğunu gösteren bazı kanıtlar bulunmaktadır (2). Gerçi bu yo-

(2) Konuya ilişkin önemli incelemeler Katz ve Foulkes (1932) tarafından özetlenmiştir. Fakat bazı karşı kanıtlar için bakınız Sargent ve Stempel (1968).

gun kullanımının ardında yatan güdülemelere ilişkin doğrudan kanıtlar pek bulunmamaktaysa da, sürekli sorunlardan bir anlık kopturarak, rahatlamak biçimindeki sağduyuya dayalı görüş yaygın biçimde benimsenmiştir. İkincisi, içerik çözümlerininin bulguları güçlü ve dizgeli (sistematik) gerçek çarpıtmalarının varolduğunu kanıtlamaktadır; bir çarpıtma ki, izleyici birimde varsayılan beklenti, istek ve düşler yüksek statülü meslekler, yaşam biçimleri ve görkemli, coşkulandırıcı çevreler ile-normal yaşantıda görülenin ötesinde -aşırı temsil edilerek doyurulmaktadır (Jones, 1942; Smythe, 1954). Bu içerik ıralarının (karakteristik) özünün kaçış arayan izleyiciye katkısında aranması gerektiği de yine genel bir varsayımdır. Aynı doğrultuda bir üçüncü etmen de kendi başına değersiz veya iletişim özgünlüğü olmayan ekinsel yapıtların, görünürde sürekli beğenilmesi olgusudur. Belirli kalıplara uygun üretilen, hiçbir uyarda, istemde bulunmayan sabun köpüğü gibi eğlenceler, tiyatro iletişim yapıtları, izlenceler... Bu olguya en kolay hazır yanıt yine kitle iletişim araçlarının sunduğuyla, izleyicinin ondan başlıca beklediğinin: zaman doldurmak, rahatsız etmeden izleyici çekmek, hiç bir uzmanlık veya yeniden öğrenim gerektirmemek ve coşkulu, dağıntık bileşimlerle oyalamak noktalarında kesiştiğini ileri süren görüşte bulunuyor gibi gözükmektedir. Yeterince açık olmasına değin kolayca gözden kaçırılabilir bir dördüncü gözlem kitle iletişim araçlarının kullanımının tipik boş zaman kullanımına özgün bir şey olmadı, bireylerin aynı anda «sosyal rollerden sıyrıldığı zamanları» da kapladığıdır. Bir yorumda geçen sözcükler bu gerçeği sezdirmektedir: «sinema girişinde toplumsal rollerimizi denetimden geçiririz (Katz ve Foulkes, 1962)». Televizyon izlemek çalışılmayan zamanda yapılan bir eylemdir; çalışmakla kazanılan bir olanaktır. Fakat bunun yanında, diğer toplumsal rolleriyle bireyin bağlarını çözdüğü türden bir eylemdir de: ana, baba, eş, grup veya dernek üyeliği rollerinden. Kitle iletişim araçlarını ve özellikle televizyonu izlemek genellikle özgür bir bireysel seçim sorunudur; bu durumda, iletişimci veya izleyici grup veya toplumsal gurubun öteki üyelerine karşı ya çok az, ya da hiç bir bağımlılık yüklenilmemektedir. Bu «kaçış» savını daha da güçlendirmektedir; çünkü kitle iletişim araçlarının kullanımı kısıtlamalardan oldukça uzak, görev ve bağımlılık duygularından bağımsız, toplumsal yaşamdan topluca çekilmenin sağlandığı bir davranış türünü

yaymaktadır(3). Son olarak televizyona büyük beklentilerle yaklaşanların, TV'de büyük bir eğitimsel gizilgüç görüp, ondan kişisel-toplumsal çevreni genişletmede, bilgiyi arttırmada ve toplumsal katılım tabanını genişletmede yararlanılmasını isteyenlerin düşüncüsel kırıklığına dikkat çekebiliriz. Gerçi televizyon bir ölçüde bu tür gelişmeleri hızlandırmada yardımcı olmuş olabilir; fakat basın ve televizyonla sunulan toplumsal ve siyasal konular göstergesinde halkın çoğunluğu için bir istek ve alabilirlik sınırı var gibi gözükmektedir. Haberlerin ve gündemdeki olaylara ilişkin gerekli bilgilerin sağladığı ve büyük oranlarda da izlenildiği durumlarda bile, normal vatandaş ile karar alıcı düzenekler arasında herhangi sürekliliği bir bağın oluşturulmadığı konusunda güçlü kuşku duyulmaktadır. Gerçekten de, Merton ve Lazarsfeld tarafından ortaya atılan «uyuşturucu yozlaşma» deyimini izleyicinin toplumsal ve siyasal sorunlara doğrudan eğilip, bir şeyler yapmak yerine; kitle iletişim araçlarının onlar adına sundukları deneyimleri kabul edip, yetinme eğilimini göstermektedir (1948). Bu durumda, önceleri televizyon gibi bir aracın daha çok katılımlı bir demokrasiye katkıda bulunacağını uman kişiler bile; bu en sevilen kitle iletişim aracının sunduğu biçimde gerçeğe, kitle izleyicinin gösterdiği ilgisizlikten genellikle korkmaya başlamışlardır.

Bütün bu değinilen etmenler birlikte ele alındığında, televizyona ilişkin açıklamalarda açık (kilit) kavram olma eğilimini saptadığımız kaçış deyiminin altını koyu biçimde çizmektedirler. Fakat bu görüşlerin nitelendirilmeden öne sürüldüğü izlenimi yaratmak yanıltıcı olacaktır. Bazı ciddi yorumcular televizyonun tüm içeriğinin kaçışa dönük olmadığını tanımışlar ve çok yoğun televizyon izleyenlerin salt gerçekten kaçma isteğiyle güdülenmediklerini kabul etmişlerdir. Aynı biçimde, «kaçış» kavramının karmaşıklığı üzerinde de durulmuştur. Yukarıda aktardığımız görüşlerinde Klapper; kabul edilen anlamda, «kaçışa dönük» teriminin uygun bir deyim olmadığını söylemekte ve deyim ne bu bağlamda olağan olarak düşünülen kitle iletişim türünü, ne de varsayılan tüm etkilerini yeterince betimlemediğine dikkati çekmektedir (1960, s. 167). «Kaçış» kavramını çözümledikleri çalışmada, Katz ve Foul-

(3) Bkz. Steiner (1963). Steiner bu görüşü destekleyen kanıtları ileri sürmektedir; fakat, özellikle iyi eğitim görmüş kişilerde, bu durumdan dolayı oluşan suçluluk duygularına da dikkati çekmektedir.

kes bu kavramı doğru olarak irdelemede ikili bir ayrımın gerekliliğine dikkat çekmektedirler. Şöyle ki; burada kitle iletişim araçlarıyla toplumsal kopuş, çekilme biçimindeki «kaçış» ile bireyin başka toplumsal rollerini oynamasında olumlu yansımaları (feedback) olan kitle iletişim aracı kullanımı (gereken dinlenceyi sağlayarak) arasında bir ayrım söz konusu olmaktadır. Bu durumda bir içeriğin ayrı zamanlar ve ayrı kümeler için ayrı yansımalarının olabileceğini kabul etmemiz gerekmektedir. Çocukların resimli içerikleri kullanışlarıyla ilgili bir gönül çalışmada Bailyn, kitle iletişim araçlarının çocuklara yönelik başlıca işlevini kaçış olarak nitelendirmiştir. Ancak sorunların «daha gerçekçi ve sürekli çözümlere ulaşmasına engel olabilen» kaçış yönelimli kullanımlar ile bir açıdan kaçışa yönelik olan fakat daha doğru bir sınıflandırmayla «destekleyici» türde olanları ayırmıştır. Bailyn'e göre son deyim olumlu anlam bileşikleri bulunmakta ve çevrenin genişliği, dinlence olasılığı gibi kavramlara çağrışım yapmaktadır: Schramm, Lyle ve Parker de «gerçeğe yönelik» veya toplumsallaştırıcı kitle iletişim aracı kullanımıyla toplumda egemen olduğuna işaret ettikleri, düşünme yönelik kitle iletişim aracı kullanımını karşılaştırmaktadırlar. Ancak televizyon nesnelere-kendilerine göre-sıralarken gerçeklik alanında kalmaktadırlar. Bunlar haberler, belgeseller, görüşmeler, kamu sorunları ve olaylarına yönelik izlenceler ve eğitim televizyonu olmaktadır. Böylece bireyin gerçek dünyayı algılamasında ve anlamasında önemli katkısı olabilen fakat belirli bir kavrayış biçimine iye (sahip) olmayan, geniş bir televizyon içerik alanını sınıflamanın dışında bırakmışlardır. Ayrılıklara ve saklı tutulan düşüncelere tüm gerekli özen ve hoşgörü gösterildiğinde, kaçış varsayımının televizyon izleyicisine ilişkin tartışma ve incelemelerde yine de merkez noktayı kapladığını kabul etmemiz gerekmektedir.

Ekin ve topluma ilişkin söylem (hitabet) dağarcığında köklü yer edinmiş başka kavramlar gibi, kaçış kavramı da olağanüstü bir yaratıcılığa iye. Çünkü olağan durumda bilimsel tinde (ruh) betimsel bir sav olmakla yetinecek olanı (çoğunluk izleyicinin televizyonu başlıca, çevrenin baskı yaratıcı ve hoşlanılmayan yönlerini unutmak için kullandığı varsayımı) güçlü bir kurallı (normatif) bakış açısı ile ayrıştırılamıyacak biçimde içiçe sokmaktadır. Kaçış savının bu ikinci anlamdaki yaygın kullanımı, yukarıda sözünü ettiğimiz nitelendirme ve saklı düşünceleri bile çoğunlukla

dışlayan, televizyon ile izleyici arasındaki ilişki türü hakkında bazı indirgemeci varsayımların artmasına ve süreklilik kazanmasına neden olmuştur.

Bir kez tutulup, sevilmenin (popüler olmanın) yüksek nitelik kavramıyla bağdaştırılamıyacağı görüşü vardır. Çünkü yüksek niteliğin çağrıştırdığı varsayılan eğitim ereği, eleştiride tektür ölçütlerin oluşması, değerlendirmede duyarlık, çaba gösterme ve yaratıcılık gibi kavramların herbiri kaçış kavramının bellibaşlı anlamlarıyla karşıttırılır. İkinci olarak bağdaşıklık varsayımı bulunmaktadır. Televizyon gibi bir kitle iletişim aracının içeriği asal olarak, bir izlencenin başka birinin yerine kolayca geçebileceği, tek parça (yekpare) bir meta olarak kabul edilmektedir. İzleyici seçici değildir; çünkü tüm veya çoğu izlenceler özünde aynı gönenmeyi sağlamaktadırlar ve kabaca aynı güdüyle izlenmektedirler. Bu bağlamda bir üçüncü görüş ise televizyon deneyiminin aldırılmazlığı ve dolayısıyla, yaygın bir değerler çizgesine göre, önemsizliğidir. Sığ, istemsiz ve saçma olarak kabul görmektedir. Dördüncüsü, televizyon boş zaman etkinliğinin bir artık ulamı (katogori) olarak kabul edilmektedir. Bir boş zaman doldurucudur; herhangi bir doğrudan çekicilik veya-ilgilendiğimiz-güdülemelerden çok bireyin zaman kullanımına etkiyen başka istem değişkenlerince oluşturulmaktadır. Bu görüş ayrılan zamanın olgusal niceliği açısından bazı desteklere iyedir. Bu tür görüşlerin genel dayanağı televizyon izlemeyi geniş biçimde anlamdan yoksun, ağırbaşlı ilgi ve saygıya pek değmiyen birtakım pazar koşullarının bir sonucu olarak değerlemedir. Açıklayıcı formül böylece kendi içinde kapalı kalmakta ve kendi kendini haklı kılmaktadır. Böylece televizyon izlerken geçen uzun süre, televizyonun güçlü çekiciliğine veya ona duyulan büyük gereksinime değinilmeden; bir bakış açısı boşluğunun, bir yaşam anlamsızlığının ve tekdüze bir tepkinin belirtisi olarak yorumlanmaktadır. İnsanların televizyona gerçekten oldukça bağlı oldukları ve eksikliğinde huzursuz olduklarını gösteren kanıtlar sunulduğunda; bunu televizyonun insan yaşamındaki olumlu rolüne bağlamaktan çok, onların budalalığına bağlamaktadırlar.

Bu yazının amacı kaçış kavramını kökten yeniden bir gözden geçirmek veya onun kitle iletişiminde izleyici ilgisinin önemli bir boyutuna değinmesinin doğruluğunu tartışmak değildir. Buna rağmen, olası değişik içerik alanlarına, güdülere, doyumlara ve deneyimlere yönelik her yanı saran uygulamasının doğruluğunu

güçlü biçimde sorgulayacağız. Şu var ki, kaçış varsayımının usasgarlığının büyükçe bir bölümü dolaylı kanıtlardan çıkarsanmaktadır. Kaçışa yönelik özelliklerin izleyicideki egemenliğine ilişkin dolaysız sınamalar henüz bulgulanmamış veya uygulanmamıştır. Dahası, her ne kadar toplumsal yoksunluk ve yoğun kitle iletişim aracı kullanımı arasında bir ilinti sık sık ileri sürülüyorsa da, şimayıye dek araştırmaların bulguladığı bileşmeler yön ve tür açısından oldukça kısıtlı olma eğilimi göstermekte ve birden çok yorum açık olmaktadır. Kaçış savının eleştirel olmayan bir benimsenişi izleyici ve kitle iletişim aracının içeriği arasındaki ilişkilerin yalın bir görüşüyle yanyana gideceğinden ve kitle izleyiciyi sürekli kılan güdülerin çeşitliliğini ve karmaşıklığını eksik kestireceğinden sakıncalı olacaktır. Ayrıca televizyonun örgütlenişine ve toplumda yerini belirleyen politikaların evrimine etkiyerek, istenmeyen sonuçlara varılmasına neden olabilir. İstenmeyen anlamı; eğer televizyon, gerçekten kaçış kuramının bugünkü batı toplumlarında ona genellikle özgülendiğinden daha geniş bir toplumsal işlevler alanının edimlerinden çıkardığı oranda, kısıtlayıcı değilse ortaya çıkmaktadır.

Bu yazıda görgül araştırma kanıtlarına dayanan, hem kaçış kavramı anlayışımızı geliştirecek hem de onu, halk ile televizyon arasındaki bazı başka eş önemde yönelimler, güdüler ve ilintilerle birlikte bir konuma yerleştirmemize yardım edecek, bir izleyici gönenme tipolojisi geliştirmeyi amaçlamaktayız. Kaçışın kitle iletişim sürecinin doyurduğu gereksinimlerin tek veya en uygun özümsemesini sunmadığını savunan görüşü güçlendirmek ve bu sürecin temelde ilgilendirdiği ve belirginleştirdiği bazı başka özümsemelere dikkati çekme çabasında olacağız.

Açıklama ve destekleme amacıyla sunacağımız kanıtlar, Leeds Üniversitesi Televizyon Araştırmaları Merkezi'nin 1969 yılında başlattığı bir inceleme dizisinden edinilmiştir. Bu inceleme, izleyici «kullanımları ve gönenmeleri»ne ilişkin sorgulama geleneğini dizgesel bilattığı bir inceleme dizisinden edinilmiştir. Bu inceleme izleyici «kullanımları ve gönenmeleri»ne ilişkin sorgulama geleneğini dizgesel biçimde iletlemek amacıyla tasarlanmış olup; çoğunlukla izleyici bireylerin kitle iletişim aracı deneyimine ilişkin kendi öznel verilerine dayanarak, belirli koşullar altında belirli türde bir içeriğin ne gibi işlevleri yerine getirebileceğini açıklamayı öngörmektedir. Araştırma çizelgemizin aşağıdaki ereklere bulunmaktaydı:

1. Değişik türde televizyon içeriklerine ilişkin başlıca güdü ve doyum türlerini incelemek.

2. Başlıca izleyici gönenme türlerini kapsayacak bir dizi ulamlar saptamak.

3. Bu temel ulamlara göre televizyon izleyicilerini sınıflandırma yollarını aramak.

4. Toplumsal koşullarla, artyetişim, izleyicilerin deneyimi ve televizyonda aranan değişik türde gönenmeler arasındaki ilintileri incelemek.

5. Toplumsal artyetişim, güdüler ve gönenmeleri ölçmek ve birbirleriyle ilişkilendirmek amacıyla, sayısal (istatistiksel) çözümlemelere ve geniş ölçekli araştırmalara elverişli görgül yöntemler geliştirmek.

6. Sonuçta televizyonla sağlanan doyum alanına ilişkin genellemelere varmak ve bunların herbirinin, demografik veya kişilik ölçütleriyle tanımlanmış, değişik kümeler için göze çarpan anlamını sergilemek.

Hernekadar bu erekler gerçekleştirilmekten oldukça uzak bulunuyorsa da, ortaya koyduğumuz soruna yakından değinen birkaç inceleme tamamlanmış bulunmaktadır. Bu sorun izleyici deneyimine ilişkin bulguları ve onlara yönelik yorumları daha etkin biçimde barındırabileceğimiz kavramsal bir çatı gereksinimi olarak betimlenebilir. Bu ana dek biriken kanıtlara dayanarak, televizyon izleyicisi tarafından aranan ve kavuşulan başlıca doyum türlerini içeren bir tipolojiyi-yalın biçimde-sunabiliriz. Bu tipoloji özünde deneme niteliğinde olup, gözden geçirilme ve bütünlemeye gereksinimi vardır; fakat bu durumunda bile, yukarıda kaba hatlarıyla çizdiğimiz, kitle izleyicisine ilişkin yaygın varsayımlar hakkında bazı görüşler getirmektedir.

Çalışmamıza kılavuzluk eden birtakım öncül varsayımları kısaca belirtelim. Temel olarak televizyon izlemenin önemli bir bölümünün erek-yönelimli olduğu ilkesini benimsemiş bulunuyoruz. Bu hernekadar kesinlikle kabul edilir bir ilke değilse de, onsuz incelememizde pek yol alamazdık; ayrıca başlangıçta belirgin bir güdü türünü de içermemektedir. İkinci olarak, televizyon izlemenin ereklerinin yalnız izleyicinin kendisinden bulgulanabileceğini ve halkın

belirli örneklere ilişkin ilgi ve güdülerini kendisinin belirtebilecek yeterlikte bir bilinç düzeyinde olduğunu veya en azından, alışkın oldukları, anlaşılır bir biçimde sunulduğunda tanıyabileceklerini varsaydık. Üçüncüsü, birbirinden ayrı ve kesişen, güdü ve gönenme kalıplarıyla karşılaşmaya önceden hazırlanmıştık; eğer bir izleyici aynı içerikten farklı biçimlerde etkileniyorsa, inceleme araçlarımızın bu gerçeği gözardı etmemesini, aksine açığa çıkarmasını istedik. Dördüncüsü, bir doyum, bir güdü, bir gönenme, bir ilgi veya bir işlev gibi çeşitli biçimlerde betimlenebilir olan bir şeyi kavramsal açıdan bağımsız bir çözümleme birimi olarak ele almaya hazırlanmıştık. Veri olarak aldığımız, bir televizyon izleyicisi kümesinde bu birimler değişik biçimlerde dağılmış bulunabilmekte ve değişik izlenim türleriyle, çeşitli derecelerde ilişkilendirilebilmekteydi.

Hernekadar apaçık olarak kanıt toplama ve çözümleme aşamasında belirginleşmişse de, yukarıda belirttiğimiz varsayımlarla aynı genelleme düzeyinde bulunduğu için, son bir yönelimden de söz etmek istiyoruz. Bu kitle iletişim aracı kullanımının en uygun ırılanmasına (karakterize) kitle iletişim aracı içeriğini, bireysel gereksinimleri, alguları, rolleri, değerleri ve bireyin içinde bulunduğu toplumsal durumu birbiriyle ilişkilendiren bir etkileşim süreci içinde yaklaşma düşüncesidir. Bu sürece ilişkin modelimiz bir açık dizge biçimindedir. Bu açık dizge içinde toplumsal deneyim bazı gereksinimlere yol açmakta; bunların bir bölümü de doyum nedeniyle kitle iletişim aracına yöneltilmektedir. Kitle iletişim aracının içeriği, izleyici bireyin kendi toplumsal durumuna ilişkin bazı gereksinimlerinin farkına varmasına da bazen yardımcı olabilmektedir. Bu ilinti zorunlu olarak karmaşıktır ve değişik biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, bir yoksunma-avunma sürecini içerebilir. Böyle bir süreç içinde istenen, değer verilen, fakat görece olanaksız bir şey yerine, kitle iletişim aracı bazı doyumlar sağlayabilmektedir. Bu, bir değer pekiştirme sürecini içerebilir; başlıca değerler, inançlar ve tavırlar belirli içerik biçimlerine ilgi yöneltilerek pekiştirilebilir. Ayrıca kitle iletişim aracı nesnelere belirli rollerle birlikte oluşan bir toplumsal değişim sürecine katkıda bulunabilir. Vurgulayacağımız asıl nokta, kitle iletişim aracı kullanımının etkileşimsel olduğu inancımızdır. Başka deyişle öznesne ilişkisinin başlıca türsel özelliklerine uymamaktadır ve tek yönlü bir basınç indirgeme düzeneği olarak da değerlendirilmemelidir.

Bu tür bir model, tanıtlayacağımız gibi, izleyicinin kitle iletişim aracından edindiğini yaşantısına, etkinlik alanına yansıtışındaki çeşitli biçimleri ve tutulduğu bazı izlencelerle kurduğu yakın tanışıklıkları değerlendirmekten uzak kalacaktır.

İzleyici gönenmelerine ilişkin görgül (ampirik) kanıt derlerken, oldukça büyük bir kaygımızı niteliksel ve betimsel olandan niceliksel bir yaklaşıma ulaşmak, kitle iletişim aracına ilişkin gönenme kavramını işlemsel kılacak araç tasarımlarını geliştirmek ve istatistik (sayış) değerlendirmelere açık bir duruma sokmak oluştuyordu. Sonuç olarak, araştırma yöntemimizin ve temel bulgularının herhangi bir açıklamasını karmaşıklaştırma çekincesi taşıyan bir dizi araştırma teknikleriyle birçok deneyler yapıldı. Herşeye karşın incelemelerimiz birbirlerine az çok benzeyen bir yönde gelişti ki bunun kısa bir betimlemesinin gerekli olacağı inancındayız.

Aşılması zorunlu ilk engel, araştırmanın merkezini oluşturan, belirli içerik türlerinin seçiminde ortaya çıktı (izleyici veya doyum türlerinden değilde, içerik türlerinden başlamaya karar verdikten sonra). Seçim şu ölçütlerin kılavuzluğunda yapıldı: bu alanda daha önceden yapılmış çalışmalarla bağlantılar, içeriğin yaygın benimsenip, sevilmesi ve izleyicinin alışkanlığı veya izleyici güdülerinin toplumsal kökeni konusunda ileri süren varsayımlara yakınlığı. Şimdiye dek başlıca altı izlençe veya izlençe türü inceleme kapsamına alınmış bulunmaktadır: ev içi yaşantıya ilişkin bir radyo dizisi, The Dales; yine bir televizyon ev dizisi, Coronation Street; bazı televizyon sinema izlenceleri; televizyon haberleri ve iki TV serüven dizisi, Callan ve The Saint. Bazı değişik türde içerik nesleri incelemeleri de yapıldı; fakat yukarda sözünü ettiğimiz izlençe alanlarının birbirine, benzer bir kalıbı izleyen, yoğun incelemeler uygulandı. İlk devinim düzenli izleyici olan bireylerle yapısallaştırılmamış, küçük küme tartışmaları başlatılarak gerçekleştirildi. Bu tartışmalar banta kayıt edildi ve sonradan incelenen izlençeye yönelik değinmeleri açısından incelendi. Buna dayanarak, halkın izlençeye yönelik tavırları, izlemekteki güdüleri veya ondan sağladıkları çeşitli doyumlar hakkında kendilerinin belirttikleri tümcelerden oluşan bir sıralama düzenlendi. Toplumsal arıyetişim özelliklerini ve başka değişkenleri kapsayan bir soru paketiyle birlikte bu sıralamalar, ilgilenilen izleyici sık sık seyreden veya en çok sevdiği izlenceler arasında sayan, küçük bir izleyici örnekleme (yetmişle yüzseksen kişi arasında bir alan)

yapılaştırılmış görüşme biçiminde uygulandı. Kota denetimiyle, örneklemelerin herbirine alınan, «izlence hayranlarının» değişik yaş kümelerinden ve değişik artyetişimlerden seçilmiş olması güvencelendi.

İzlence gönenmelerine ilişkin temel sorgulama, yanıtlayıcıya izlenceye ilişkin bir tümceler sıralaması (sayı olarak kırkbeş kadar) sunmak ve ondan bu tümceler herbirinin kendi görüşüne ne derecede uyup, uymadığını belirtmesini isteme biçiminde yapıldı. Bu sonuçların, sonradan birim-birime birbirleriyle bağıntısı kuruldu ve dipte yatan yanıt yapısını ortaya çıkarmak için, bütün korelasyon matriksi (aşağıda betimleyeceğimiz bir düzenlemeyle) bir kez daha incelendi. Herbir izlence veya türü için, görgül olarak bileştirilen belirli izleyici gönenme türlerini biraraya toplayan bir dizi kümelenmeler ortaya çıktı. Aşağıda sunulan tipolojinin temelini oluşturan, bu verilerdir. Araştırmanın son evrelerinden biri de, yanıtlayıcının herbir kümelenişe göre durumunu gösteren derecelerin yanıtlayıcıyla ilişkilendirilmesi ve başlıca doyum türlerinin herbirinin ilgili artyetişim değişkenleriyle bağılılığını kurarak, sayısal (istatistik) bir çözümlemeyi başlatmak olmuştur.

Bu uygulamaları ve tipolojinin çıkarıldığı kanıtların doğasını daha aydınlatmak için, televizyon sınama izlenceleriyle ilgili bir çalışmanın, bir izlence incelemesinin, kısa özetini sunacağız. Bu bitirilen ikinci çalışmaydı ve tek izlence yerine, bir küme izlencenin belli bir tür olarak incelendiği ilk çalışmaydı. Bu seçim sınama izlencelerinin görünüşte birbirinden değişik bileşikleriyle, televizyon içeriğinin belirgin ve tutulan bir ulamı olması gerçeğinden etkilendi. Öte yandan, önceden bir Amerikan radyosunun sınama izlencesine ilişkin, küçük bir dinleyici örneklemeyle yapılmış, ilginç bir çalışma bulunuyordu (Herzog, 1940). Bu bizim için bir karşılaştırma ve denence üretme kaynağı sağlıyordu.

Televizyon sınama izlencesini izleyenlerle önce, anında banta kaydedilen, bir dizi tartışmalar yapıldı ve böylece elde edilen verilerin çözümlenmesi sonucunda bir sormaca düzenlendi. Bu sormaca Leeds'te oturan yetmişüç kişilik bir kota örneklemeine uygulandı (cinsellik, yaş, konut türü ve toplumsal konum üzerinde denetim sağlanarak). Sormacanın uygulandığı tüm kişiler çeşitli sınama izlencelerinin geniş bir sıralamasında yer alan bir sınama izlencesini, en çok beğendikleri televizyon izlencelerinden biri ola-

rak belirttiler. «University Challenge», «TV Brain of Britain» ve «Aşk the Family» üç sinama izlencesini oluşturdu. Bunların tümü şansa oldukça çok yer veren, aldatmacalı, büyük ödüllü salon oyunlarına benzememekte ve gerçek bir bilgi sınavmasını içermekteydi.

Sormacanın ilgimiz açısından en önemli bölümünü, sinama izlencelerine ilişkin, kırkiki tümceden oluşan bir envanter oluşturmaktaydı. Yanıtlayıcılar dört dereceli bir ölçek üzerinden bu tümceleri onadılar. İlk bölüm beklenen doyumları belirten tümceleri kapsıyor ve şu sözcükler tümcelere eşlik ediyordu: «Bir sinama izlencesi izlemeyi düşündüğünde (tümce) çok uygundur, oldukça uygundur, pek uygun değildir, hiç uygun değildir». İkinci bölüm aşağıdaki biçimde, denenmiş doyumlara değiniyordu: «Sinama izlencesi izlerken (deneyim) çok sık olmuştur, oldukça sık olmuştur, arasıra olmuştur, hiç olmamıştır». Üçüncü bölümde yanıtlayıcılara bazı betimsel tümceler sunulmakta ve onlardan «çok uygun», pek az uyuyor» veya «hiç uymuyor» biçimlerinde, bu tümcelerin sinama izlencelerine uygunluk derecelerini belirtmeleri istenmekteydi. Birimlerin ayrımlanması hem bir gönenme veya işlev kavramının farklı anlamlarına dikkat çekmek, hem de yanıt kalıplaşması çekincelerine karşı korunma amacından ileri geliyordu. Fakat sonradan, çözümlenmelerde bu ayrımlar gözardı edildi ve birim onanmalarının bağlaşıtırılması anlamlı olarak sınırları aşan bir alana ulaştı. Yanıtlayıcının kendi başına tamamlaması üzere envanterin tümü ona bir görüşmeci tarafından verildi. Sormacanın geriye kalan bölümü başlıca genel kitle iletişim aracı kullanımına ilişkin alışkanlıkları içeren birimlerden ve bir dizi «toplumsal gösterge» ölçütlerinden-toplumsal konum ve toplumsal tutumlar açısından aydınlatıcı bilgiler toplamaya yardım amacıyla- oluştu (4).

İzleyicilerin sinama izlencelerinde aradıkları gönenme kalıpları iki aşamalı bir çözümleme sonucunda ortaya çıktı. İlk aşamada, ölçek onanmalarının birbirleriyle bağıntısını kuran 42x42'lik bir interkorelasyon matriksi düzenlendi. İkinci aşamada küme çözümlemesi aracılığıyla (McQuitty'in «elementary linkage analysis»,

(4) Uygulanan ölçekler bazı demografik değişkenlerle, öznel toplumsal statü, çalışmaya ilişkin görüş, toplumsal devinim deneyimi, bölgesel bağımlılık, toplumsallık, aile deneyimi ve eğitime yönelik tutumları içeren bir arıtyetişim özellikleri kümesini kapsadı.

1956) tümceler çeşitli alt-kümeler biçiminde yeniden düzenlendi. Bu yöntem bağlı kılınan birimleri kümelere ayırma ve kümelenen birimler arasındaki iç bağlantıyı ortalamasını doruklaştırma ve alt-kümeler arasındaki bağlantıyı azına indirgeme amacıyla tasarlanmıştır. Bu, kolaylıkla uygulanabilen, bir yaklaştırma yöntemidir ve birbirleriyle ilişkilendirilecek verilerin düzenleme sorununa tümüyle görgül bir çözüm getirmektedir. Hernekadar belirli bir tümce pekâlâ birden çok kümeye girebilir bulunsa da, her birim yalnızca bir tek kümeye girmektedir.

Sınama izlencesinin kümesel çözümlemelerinin sonuçları Tablo I'de sunulmuştur. Başlıca dört birimler kümesiyle, aynı biçimde ayrımlanan bazı ikili kümelerin ortaya çıktığı görülmektedir. McKennel (1970) tarafından yapılan önerileri ve betimlenen yöntemleri izleyerek - başlıca dört küme için belirtilen kabul edilebilirlik düzeylerine erişen - bağdaşıklık (interkorelasyon)- birbirleriyle bağlantı derecesini gösteren ve güvenilebilirlik ölçütlerini ölçümledik.

Bu bulgular otuz yıl önce Herta Herzog'un öne sürdüğü, sınama izlencelerinin çok sayıda çekiciliğe iye olduğu biçimdeki yorumu desteklemektedirler: «çeşitli yönleri, değişik insan kümelerini çekmektedir» (1940). Bunun yanında belirgin biçimde açık ve yorumlanabilir bir kalıp oluşturmaktadırlar veya görece geniş dört belli başlı küme hakkında, biz böyle bir sonuca varabilmekteyiz. Hem anlamlarının çoğunun önceden içerilmiş olmasından, hem de ikili veya üçlü kümelerin güvenilebilirliğinin kaçınılmaz biçimde düşük olmasından, son altı küme sonuçlara pek az bir katkıda bulunabilmektedir.

Bu çözümlemelere göre, sınama izlencelerini izlemede başlıca dört gönenme türü karşımıza çıkmaktadır. Birincisi kendini değerlendirme çekiciliğinden kaynaklanmakta: bir sınama izlencesi seyreden izleyici, kendine ilişkin birşeyler bulmaktadır. Küme I'deki birimlerin birer birer incelenmesi, ilgili çeşitli öğelerin çevrelendiğini anıştırmaktadır. Sorulara verdiği yanıtları yarışmacılarınkilerle karşılaştırarak, kişinin kendi yeteneğini saptaması olasılığı vardır. Hangi yarışmacıların kazanacağını kestirerek, kişinin kendi yargısını sınama olasılığı vardır. İzlemede kendim bulunsaydım nasıl yapardım diyerek, izleyicinin düşleyebileceği bir yansıtma durumu vardır. Son olarak okul yıllarının anıtilma (hatırlatma) olasılığı

vardır. Herzog'un da sınama izlencelerinin kendini değerlendirme çekiciliğine dikkat çekmesi ve bileşenlerinden birini de «kişinin geçmiş okul günlerine geri götürülme» çekiciliği olarak yorumlamış olması ilginç bir noktadır.

Aynı biçimde, küme 2'nin anlamı da kesin olarak ortadadır. Sınama izlencelerinin ikinci bir büyük çekiciliği başka bireylerle bir toplumsal etkileşim tabanı öngörmesidir. Kümedeki her birim (yalnız ayrıksı bir birim dışında) bu yorumu doğrulamaktadır. Bir sınama izlencesi ailece paylaşılan bir ilgi odağı sunmaktadır; «çocukların neler kazandığını» gözlemlene olasılığı doğmaktadır; ailenin tümü yanıtlar üzerinde birlikte çalışabilmektedirler; başka bir seçenek, soruları yanıtlamaya çalışan izleyiciler birbirleriyle yarışabilmekte ve bu olanak sonradan bir konuşma konusu oluşturabilmektedir. Açıkça, sınama izlenceleri bir «değişim aracı» işlevini çok iyi yerine getirmektedirler.

TV sınamalarının üçüncü bir çekiciliği yarattıkları çöşkudan kaynaklanmaktadır. Küme 3'deki birimlerin çoğu bu vurguyu taşımaktadırlar. Görüldüğü gibi, sınama izlenceleri izleyicilere, sanki kendileri yarışıyormuşcasına, bir yarışma çöşkusu sunabilmektedir. Bu kimin kazanacağını kestirmeye çalışıp, bunun doğru çıkıp, çıkmayacağını izlemek ve çekişmeli bir bitişin çöşku yaratabilmesidir. Professor Quiz (1940) incelemesindeki «oyun çekiciliği» deyimiyile, Herzog'da bu gönenmeyi anıştırmak istemiş gibidir. Bu çalışmada, Küme 3'ün düzeninde en belirgin olan şey; belki de, kümelenmiş birimler arasında «kaçış» öğelerinin serpiştirilmiş olmasıdır («Kaygılarımı bir süre için unutmuş olmaktan hoşlanıyorum» ve «Kaygılarımı bütünüyle unutuyorum»). Sanki bir sınama izlencesinin çeşitli gerilimleri onun «kaçış sağlayıcı» işlevine olanak sağlamakta ve izleyicinin günlük kaygılarını bir süre için askıda tutmasına yardım etmektedir.

Son olarak, Küme 4 sınama izlencelerinin eğitimsel çekiciliğini kapsamaktadır. Burda, yine çeşitli bileşenler ilgilendirilmektedir. Sınama izlenceleri yalnız düşüncüyü uyarmakla kalmamaktadır. («Sonradan bazı sorular üstünde düşünüyorum.») Yanısıra birimlerden ikisi bir «kişisel geliştirme» çağrışımı içermektedirler

TABLO I

Televizyon sınaama izlencelerine ilişkin tümcelerın kümesel çözümleme sonuçları :

	Bağdaşıklık Katsayısı	Güvenebilirlik
Küme I: Kendini Değerleme Çekiciliği	0.24	0.69
Kendimi uzmanlarla karşılaştırabiliyorum		
İzlencede bulunduğumu ve başarılı olduğumu düşünmekten hoşlanıyorum.		
Tuttuğum tarafın gerçekten kazanması beni hoşnut ediyor.		
İzlencede bulunduğumu ve başarılı olduğumu düşünüyorum		
Okulda bulunduğum zamanları ansıtıyor.		
Yarışmacıların yanlışlarına gülüyorum.		
İzlenmesi zor.		
Küme 2: Toplumsal Etkileşim Tabanı Olarak	0.31	0.79
İzlence hakkında başkalarıyla konuşmak için can atıyorum.		
Birlikte izlediğim kişilerle yarışmaktan hoşlanıyorum.		
Ailemle birlikte yanıtları bulmaktan hoşlanıyorum.		
Çocukların çok şeyler kazandıklarını umut ediyorum.		

Çocuklar çok şeyler kazanıyorlar.

Aynı ilgiyi paylaşan aile bireylerini biraraya getiriyor.

Sonradan bir konuşma konusu oluyor.

Aslında benim gibi insanlar için değil.

Küme 3: Çoşkusal Çekicilik

0.34

0.78

Çekişmeli bir bitişin çoşkunluğundan hoşlanıyorum.

Kaygılarımı bir süre için unutmuş olmaktan hoşlanıyorum.

Kazananı kestirmeye çalışmaktan hoşlanıyorum.

Doğru yanıtı bulduğumda gerçekten çok seviniyorum.

Kaygılarımı bütünüyle unutuyorum.

Yarışmaya kaplıyorum.

Çoşku verici.

Küme 4: Eğitsel Çekicilik

0.30

0.68

Düşündüğümde çok bildiğimi görüyorum.

Kendimi geliştirdiğimi sanıyorum.

İzlencede yer alan kişilere saygı duyuyorum.

Sonradan bazı sorular üstünde düşünüyorum.

Eğitsel

Küme 5

Uzmanların küçük düşmesini izlemek hoş oluyor.

Bazı yarışmacıların yanlışlarını izlemek eğlendirici oluyor.

Küme 6

Hem birşeyler öğrenip, hem de eğlenmek hoşuna gidiyor.

Yeni şeyler bulmaktan hoşlanıyorum.

Küme 7

Yanıtları kestirmeye çalışmaktan zevk alıyorum.

Yanıtların bazılarını bilebileceğimi umuyorum.

Küme 8

Bildiğimi sandığım konularda bazı eksikliklerimi görüyorum.

Yeni şeyler öğreniyorum.

Zaman kaybı.

Küme 9

Eğ'enceli

Ailenin tümünü ilgilendiren bir şey.

Küme 10

Evdeki konuşma seslerinden hoşlanıyorum.

Gerçekten zeki yarışmacıların ne kadar çok bildiklerini göstermelerinden hoşlanıyorum.

(«Kendimi geliştirdiğimi sanıyorum» ve «Düşündüğümde çok bildiğimi görüyorum»); öğrenim durumlarından güvensizlik duyan kişilerin, sına izlencelerini kullanarak bilgililiklerini onaylayabile-

ceklerini anıştırmaktadır. Bu da, Küme 4'ün başka bir biçimde de yorumlanabileceğini sezdirmektedir (sınama izlencelerinin, eğitsel değerlerin yansıtma ve pekiştiriminde, anlatımsal bir işlev yüklenmesi).

Geri kalan çözümlenmeler, başlıca dört kümenin temsil ettiği çekiciliklerle, toplumsal deneyim ve tutumları temsileden değişkenler arasındaki ilişkinin sınanmasından oluşmaktadır. Bu sınanmanın sonucunda, farklı kümelerin önerdiği nedenlerle, sınama izlencelerine çekilen izleyici türlerini saptamak istiyorduk. Bulgular üzerinde derin açıklamalar yapmak bu yazının kapsamını aşmaktadır: fakat uygulamayı kısaca betimleyip, bir kaç sonuca değinebiliriz; çünkü bu, bizim gönenme ölçeklerimizin onaylanması açısından, kısmen önemlidir.

Küme çözümlenme sonuçlarını her yanıtlayıcı için derecelere dönüştürmekten oluşan ilk aşama görece yalındı. Bu dönüşüm belirli bir küme içindeki birimleri yanıtlayıcının onama derecesine göre yapıldı. Bundan sonraki aşamada, çözümlenme, başlıca amacının verilen bir ölçüt değişkenin, bir küme bağımsız değişken arasından en iyi kestirimini belirlemek olan, «özdevimsel etkileşim saptayıcısı» (Automatic Interaction Detector, AİD-Dr.A.C.McKenel tarafından bu tür çalışmalar için düzenlenmiş ve geliştirilmiştir) adlı bir bilgisayar izlencesinin uygulanmasıyla geliştirilmiştir. Çalışmamızda yanıtlayıcının toplumsal artyetişimine ilişkin değişkenler bağımsız değişkenleri ve yanıtlayıcının her kümeye ilişkin dereceleri de ölçüt değişkenimizi oluşturdu. AİD bilgisayar izlencesinin uygulanışı, her bir küme için doruk ortalama dereceleri gösteren, bağımsız değişkenlere göre tanımlanan yanıtlayıcı altkümelerinin bulgulanmasıyla sonuçlandı. Öncelikle öğrenmek istediğimiz şey, ne tür toplumsal ortamların bir izleyiciyi belirli tür bir nedenden dolayı sevmek veya beğenmek olgusuyla bağdaştırılabileceği (dolayısıyla olası bir nedenselliğin ortaya konabileceği) sorusuydu. Sonuçlar hem bazı varsayımların sınanması hem de farklı kümelerin farklılıklarının onanması açısından ilgi çekiciydi. Bulgular karmaşıktır; fakat dört sınama izlencesi kümesi için en çok ilgilendirilen alt küme veya kümeleri belirtebiliriz.

Küme—1: Kendini Değerleme Çekiciliği

Çözümlenme örnekleme giren üyelerden belediye konutlarında oturanların (yetmişüç toplam yanıtlayıcıdan otuz-

altısı) görece yüksek derecelere ulaştıklarını ayrımlamıştır. Bu aslında orta sınıf için genelde daha güçlü bir çekiciliği olan bir izlen- ce türünün işçi sınıfı kökenli hayranlarının, başka izleyicilerden daha çok, kendilerine ilişkin birşeyler öğrenme kullanımıyla ilgili- lendiklerini düşündürmektedir.

Küme—2: Toplumsal Etkileşim Tabanı Olarak

Bu kümede en güçlü bağlaşımlar toplumsal temas değişkenleriyle ilgilidir. Çözümlemede öncelikle beliren yüksek de- receli küme çevrelerinde çok geniş sayıda tanışıklarının bulundu- ğunu belirten yanıtlayıcılardan oluşmaktaydı. Örneklemeye giren diğer üyeler arasında da geniş ailelere iye bireylerin, özellikle bu kümede, yüksek derecelere ulaştıkları ilgiyle gözlemlenmiştir. Sı- nama izlencesinin bir «değişim aracı» olarak kullanımı; görünü- yor ki, bireyin yakın toplumsal çevresinde bulunan toplumsal etki- leşim olanakları sayısıyla doğrudan ilintilidir.

Küme—3: Çoşku

En yüksek dereceli küme toplumsallaşabilme gös- tergesinde düşük derecelendirilen ve geniş ailelerin son doğan ço- cukları olan işçi sınıfı kökenli izleyicilerden oluşmaktaydı. Bura- da aile artyetişiminin önemi belirgin değilse de, düşük toplumsal- laşabilmeyle olan ilintinin ivedi anlamı sinama izlenceleri izleme- nin bu güdüsüne yatkın bir kaçış veya avunma açıklamasını özen- dirir niteliktedir.

Küme—4: Eğitimsel Çekicilik

Burada en güçlü ve en belirgin bağlantı eğitimsel artyetişimle olan ilintide ortaya çıkmaktadır. Çünkü çözümlemede, Leeds doğumlu yanıtlayıcılar kente «göç etmişlerden» ayrımlan- maktaki ve sonra öncekilerin eğitimlerini yasal olarak zorunlu en az yılda bırakmış olanlarında yüksek dereceler bulgulanmıştır. Böy- lece sinama izlencelerinin çekiciliği okul deneyimleri en az olan bireylerde doruklaşmaktadır.

Sinama izlencelerine ilişkin bu ve başka sonuçlar ikircimden uzak değildir ve bir çok soruyu da yanıtız bırakmaktadırlar. Fa- kat bizim çalışın bazı temel denencelerimizi destekler nitelikte-

dirler. Aynı zamanda, sınama incelemesinin yalnız bir örneğini oluşturduğu, çeşitli değişik inceleme sonuçlarını örgütlenme çabamızdan kaynaklanan izleyici gönenmeleri tipolojimizde içerilen bazı ulamların belirlenmesine yol açmışlardır.

En başarılı dört inceleme, tözsel (cisimsel) başlıkların verilebileceği, toplam ondokuz kümelenmeyle sonuçlandı ve bunlar bir bütün olarak ele alındığında, görece küçük sayıda yinelenen ulamların varolduğu bulgulandı. Bu - çarpıcı ve yalnız kısmen beklenen - gönenme kümelerinin keşişme oranıdır ki, başka ayrıntılı araştırmaya gereksinilmeden; televizyonun, izleyicisinin gereksinimlerini nasıl karşıladığını göstermeye çalışan genel bir çekicilikler yapısının hazırlanmasını olası kılmıştır. Bu keşişme olgusunun başlıca önermesi oldukça değişik türde televizyon nesnelere izlemekten halkın özde aynı gönenmeyi edinmesi ve buna karşın da, aynı televizyon nesnesinden almaşık doyumlar edinmesi fikridir. Böylece bir «kaçış» güdüsü, The Dales (bir radyo dizisi) ve The Saint (bir televizyon haber ve sınama izlenesi) gibi birbirinden değişik yayın nesnelere izleyiciye yönelme yapısı açısından aynı biçimde etken olabilmektedir. Burada bir noktaya dikkat çekmek istiyoruz. Bu tür içerikler gerçekliğin doğru, güvenilir bir biçimde temsil edilmesi ölçeğinde birbirleriyle çok zor karşılaştırılabilir olmalarına rağmen izleyiciye - kolayca tanınabilir biçimde - aynı doyumunu sunmaktadırlar. Diğer gönenme türleri, aynı etkinlikle yukarıdakine benzer biçimde çeşitli izleme alanlarına yayılmıştır.

Gerçekten az sayıda konunun bu biçimde yinelenişi gönenme türlerinin genel bir yapısını oluşturmada başlangıç noktamız olmaktadır. Sonradan farklı izleyici yanıt ulamlarının birbirleriyle ilişkilerini düzenleme amacıyla, bazı düzenleyici ilkelerden yararlanılmıştır. Bunların ilki Schramm'ın (1949) kitle iletişim aracı içeriğinin ivedi ve geciktirilmiş ödüllendirmeleri arasında yaptığı ayrıma benzer bir ayrımı içermektedir. Bazı kümelerimizin televizyon kullanan izleyicinin çevredeki sıkıntı veya kısıtlamalardan uzaklaşma veya unutmaya güdüsünü, bazılarının da izleyicinin geniş çevresi hakkında birtakım bilgiler edinme kaygısını yansıttığı farkedilmektedir. Daha ivedi bazı doyumların ele alınması konusu ikinci bir ilgi alanını oluşturmuştur. Elden geldiğince, bunları «kaçış»tan çok «saptırım» olarak nitelendirmeye karar verdik. Bu bir bakıma ilk kavramın çoğu zaman anlam zedeleyici veya ikircimli

olan, birikmiş bileşimlerinden kaçınmak; bir bakıma da, bu ulamın kendisini de bölümleyip, görgül olarak saptadığımız anlam ayrılıklarına göre alt-türlere ayırlama amacımızdan kaynaklanmaktadır. Sınıflandırma çizelgemize etkiyen üçüncü bir genel gözlemimiz, kişinin kendine ve başkalarına yaptığı değinmeler ikilemine ilişkindir. Böylece kişinin başkalarıyla olan ilişkilerini içeren kitle iletişim aracı kullanımlarını - «başkaları» düşsel kişiler veya kitle iletişim aracı icracılara olsa bile - öncelikle bireye dönük olanlardan ayırlamak gereği ortaya çıkmaktadır.

Tipolojinin kavramsal statüsüne kısaca değinmek gerekmektedir. Sınıfladığımız şeylerin kesinlikle ne türden şeyler olduğu sorusu sorulabilir. Başka yönlerden ne denli yeterli olsa da işlevselciliğin dili o kadar yıpranmış, ikircimli ve kesinlikten uzaktır ki ondan kaçınmayı yeğlemekte ve yeni bir başlangıç denemekteyiz. Kitle iletişim aracı kullanımının yüksek bir ilgilendirme gizilgücüne iye olduğunu savunan görüşümüze uygun olarak ve sorunu iki yönlü ele alarak, tipolojide ayrımlanan yönelimleri belirtmede «iletişim aracı birey etkileşimi» deyimini kullanmayı önermekteyiz. Birim kümelerimiz, izleyici bireyin algılamalarına dayalı, iletilen içerikle kullanıcı arasında bazı ilişki türlerini ortaya çıkarıyor gibidir. Kavramda oldukça büyük bir belirsizlik payı kalmaktadır ancak bu durumsal değişebilirlikten kaynaklanmaktadır. Pek özel bir güdünün varlığı veya kesin bir «etki»nin olması biçiminde herhangi bir öznel çıkarmasada bulunmaktan kaçınma arzusundaız. İzleyici birey seyrettiği şeyle ilişkisinde süreli biçimde özel bir durum almaktadır. Bu durumu kişiliğinden, toplumsal aryetişiminden, deneyimlerinden, bulunduğu ivedi toplumsal ortamdan ve doğaldır ki, içeriğin kendisinden kaynaklanan çok sayıda etken belirlemektedir. Önceden bazı beklentileri bulunmakta, bunlara koşut tepki göstermekte ve birtakım durumsal, bilişsel ve araçlı doyumlar edinmektedir.

İletişim aracı-kışı etkileşimleri tipolojisi eğilimler ve tepkiler arasında bazı ortak kümelenmeleri ayırtetme ereğini gütmektedir. Yalnız bunu oldukça yaklaşık ve henüz varsayımsal biçimde gerçekleştirebilmektedir. Anlayışa yardımcı bir aygıt veya denenceler kaynağı olarak başlıca gücünü görgül tabanından almakta ve buna karşın başlıca zayıflığı yine bu tabanın olası sınırlı irasından kaynaklanmaktadır.

Tipolojimizin ulamlarını daha geniş biçimde açıklamadan önce bir özet biçiminde sunalım:

1. Saptırım

- a— Tekdüzeliğin kısıtlamalarından kaçış
- b— Sorunların yol açtığı dertlerden kaçış
- c— Duygusal boşalma

2. Kişisel ilişkiler

- a— Arkadaşlık
- b— Toplumsal yarar

3. Kişisel Özdeşlik

- a— Kişisel referans
- b— Gerçeklik arayışı
- c— Değer pekiştirimi

4. Gözetim

Saptırım

Bu başlık altında sıralanan üç alt-türün anlamları yukarıda değindiğimiz izlenice incelemeleri sonuçlarından yararlanılarak aydınlatılabilir. «Saptırım» olarak adlandırdığımız ulamın ilk alt-türü, The Saint izlenicesine ilişkin incelememizde beliren ilk belirgin yanıt kümelenmesinden ortaya çıktı. Bu küme aşağıdaki görgül ilintili birimler dizisini kapsamaktaydı (5) :

«Günlük yaşantının sıkıntısından kaçışa yarıyor»

«Kendinizden dışarı çıkmanızı sağlıyor.»

«Öykülerin genellikle ilginç artyetişimleri oluyor.»

«Kendinizin yapamayacağınız şeyleri başkasının yaptığını izlemek iyi oluyor.»

«The Saint beni heyecan içinde tutuyor.»

(5) Bu ve ilerki sayfalarda sergilenen birimler genellikle bütün birim kümeleri değildirler. Yalnız çıkarsanan anlamı en az ikircimli biçimde yansıtan birimler kapsamıştır.

Bu çeşit bir izlencenin sunduğu izleyicinin bir süre için kendini kaptırdığı ve kendi başına çekiciliği olan bir düşlem dünyasıdır.

İkinci alt-türü doğrulayan, biraz değişik bir ilişki, sinema izlenceleriyle ilgili kümelerin birinde ki «Kaygılarımı bütünüyle unutuyorum» birimiyle aynı düzeneğe değinen iki başka birimin ilintisinde belirmektedir: «Çekişmeli bir bitişin coşkununluğundan hoşlanıyorum» ve «Kazanani kestirmeye çalışmaktan hoşlanıyorum». Bu tür saptırımın bir başka anlatısı aşağıdaki birimleri ilintilendiren haber-izleyiş kümelerinden birinde sezilmektedir:

«Sorunlarımdan uzaklaşmama yardımcı oluyor.»

«Güzel bir dedikodu gibi.»

«Evimde konuşma sesleri duymaktan hoşlanıyorum.»

«Duygusal boşalma» olarak adlandırdığımız üçüncü ulam (Herzog'un otuz yıl önceki radyo temsillerine ilişkin öncü çalışmasından tanıdığımız) The Dales radyo dizisi bağlamında ortaya çıktı. Yalnız ilintili iki tepki (yanıt) birimi bu anlamı taşımaktadır. «Bazen "keşke o, ben olsaydım" diye düşünüyorum» ve «Bazen bağırarak ve ağlamak isteyesim geliyor» - ve bu herhalde bazı sınırlı çeşitde kitle iletişim aracı nesnesi için yalnız azınlık bir izleyici için geçerli olabilmektedir. Bu durumda, küçük izlenceler örneklemede uygun içeriğin yeterince temsil edilememiş olması olasıdır ve The Dales izleyicilerinin özgün örneklemesinden yapılan bir iz sürme çalışmasında elde edilen kanıtlar bu çeşit yanıtın varlığını onaylamaktadır. Örneklemin ellibeş üyesiyle yeniden görüşmelerde bulunulup, doğrudan The Dales'in «duygularını boşaltmada» bir olanak sağlayıp, sağlamadığı sorulduğunda, onaltı olumlu yanıt alınmıştır. Kitaplara, filmlere ve tiyatro yapıtlarına karşı bu çeşit tepkilerin gösterildiği oldukça yakından bilinen bir gerçek olduğundan, belki de daha çok tanıtlamaya gerek yoktur. Burada önemli olan bizim bu olguyu bir «saptırım» biçimi olarak ele almamız ve onu daha çok azrulan bir düş dünyasına veya baskı yaratan bir gerçeklikten kaçmadan ayırılma isteğimizdir.

Kişisel İlişkiler

İki gönenme türü bu başlık altına yerleştirilmiştir, çünkü her ikisi de izleyicinin başka kişilerle olan ilişkilerine değinmektedir. Ya gerçek yaşantıda rastlanılan bireyler ya da kitle iletişim araç-

ları kişilikleri. «Arkadaşlık» ulamı izleyici üyenin kitle iletişim aracı kişilikleriyle (yapıntısal karakterler, eğlendiriciler veya sunucular), onlarla arkadaşcasına ve sanki onlar gerçek kişileri temsil ediyormuş gibi, onlar adına vekaleten girdiği bir ilişki sürecini içermektedir. İki duyarlı gözlemci bu eğilimi bir «para-sosyal ilişki» olarak nitelendirmişlerdir (Horton ve Wohl, 1956). Kitle iletişim aracının bu yolda kullanımının en açık örneği The Dales kümelelerinden birinde temsil edilmektedir; bu kümede en çok onanan «Yalnızken iyi arkadaşlık ediyor.» birimidir. İlgili başka bazı birimler şunlardır:

«Karakterler yakın arkadaşlarım gibi oldular.»

«Bana başka Dales dinleyicileriyle ortaklaşa birşeyler veriyor.»

«Evimde karakterlerin sesini duymaktan hoşlanıyorum.»

Kitle iletişim aracına ilişkin yaygın bir varsayım ve çoğu kişinin deneyimlerinde yer alan bir olgu, çok sayıda yalnız izleyici çeken bir izlencede (The Dales) bu çeşit tutumların oluştuğunun gösterilmesiyle tanımlanmaktadır. Ne var ki, bizim bu izlenceye ilişkin kanıtlarımız, arkadaşlık ögesinin genellikle varsayılandan daha güçlü olduğunu anırtmaktadır. Şöyle ki; karakterler aynı gerçek kişiler gibi varolabilmekte, tanınıp, sevilebilmektedirler. ve sesleri boş bir evin sessizliğini giderici bir çeşit huzur sağlamaktan öteye geçebilmektedir. Bu ilginç nokta, TV dizisi Coronation Street'e ilişkin bazı başka veriler sunarak örneklenebilir. Örneklem içindeki izleyicilerle görüşmeler sırasında, yanıtlayıcılara izlencede geçen bir kaza hakkında neler duyabildiklerini sorma olanağı ele geçti. Yapıntısal olayların gerçek yaşamla bütünleştirilmesinde ki kolaylığı gösteren birçok yanıt arasında, «arkadaş, dost veya tanıdıkmiş gibi davranma» düşüncesiyle ilişkin birtakım yanıtlar oldu: «Çok üzüldüm. Hepsini o kadar seviyorum ki... Minnie, Auntie'ye çok benziyor; onlarla tanışmış gibi bir duyguya kapılıyorsunuz. Sanki gerçek bir dostunuz kazaya uğramış gibi, onlar için birşeyler yapmak istiyorsunuz.» veya «yolun çöküşünü beklemiyorduk. Çok üzüldüm. İnşallah iyileşeceklerdir.» ve «Karım çok üzgün. Ben de çok kötüyüm. İyileşmelerini gönülden istiyorum.»

«Toplumsal yarar» olarak adlandırdığımız ulam değişik öğeler içermekte fakat bireyin alışkın bulunduğu ortamlarda, gerçek kişilerle toplumsal etkileşime aracılık eden kitle iletişim aracı kulla-

nımlarını kapsamaktadır. Toplumsal yarar, bu bağlamda, kitle iletişim aracı kullanımına bir konuşma nesnesi kaynağı, bir konuşma konusu, bir aile veya küme için -örneğin birlikte izleme- bir ortak etkinlik alanı veya belirli toplumsal kümelerin gerektirdiği üyelik rollerinin yerine getirilmesi açılarından değişmektedir. Araştırma, yazını, kitle iletişim araçları'nın konuşma veya başka toplumsal durumlarda bir «değişim aracı» olma işlevini belirleyen birtakım örnekler içermektedir (Riley ve Riley, 1951). Bizim kendi çalışmamızda en açık örneklerden biriye, televizyon sinema izlencelerinin ikinci küme yanıtlarında kapsanan bir çok birimde görülmektedir:

- «İzlenince hakkında başkalarıyla konuşmak için can atıyorum.»
- «Birlikte izlediğim başka kişilerle yarışmaktan hoşlanıyorum.»
- «Ailemle birlikte yanıtları bulmaktan hoşlanıyorum.»
- «Aynı ilgiyi paylaşan aile bireylerini biraraya getiriyor.»
- «Sonradan bir konuşma konusu oluyor.»

Ve televizyon haberlerini izleyişi çözümlediğimiz çalışmadan ilginç bir küme, aşağıdaki birimleri kümelendirerek, televizyonun bilgi aktarmada daha özel bir kullanımını saptamaktadır:

- «Haberleri ilk duyan olmaktan ve bunları başkalarına aktarmaktan hoşlanıyorum.»
- «Merak duygumu doyuruyor.»
- «Haberleri anında izlemiş olmak konuşma için bir sürü ortam ve konu sağlıyor.»
- «Nelerin olup bittiğini bilmekle kendimi bir bakıma daha güvenceli hissediyorum.»

Belki kitle iletişim araçları kullanımının bu ulamı bizim izleyici ve kitle iletişim aracı arasındaki ilişkinin tek yanlı olmadığı; toplumsal rol ve durumun izleyicinin seçim ve tepkisini yönlendirmede etken olabildiği biçimindeki kanımıza en iyi desteği sağlamaktadır. Aynı zamanda kitle iletişim aracı özgün içeriğinin, izleyici tepki alanlarını kestirmede görece yararsız olduğunu savunan görüşü tartışılabilir kılmakta; dolayısıyla, yüzeysel anlam temel alınarak yapılan içerik ulamlandırmaları kitle iletişimi incelemelerin-

de sınırlı bir değer taşıyabilmektedirler. İzlerken gösterilen bir davranış örneğinin «anlamı» salt içerik konusunda bilgiden veya izleyicinin sosyal-demografik evren değerlerinden (parametrelerinden) çıkarsanamamaktadır.

Kişisel Özdeşlik

Bu başlık altında sınıflandırılan gönenme türleri, izleyicinin özbenliğine yansıtma veya yaşamında önemli bir noktaya aşırı bir ilgi yoğunlaştırma amacıyla, izlenice nesnelere kullanma biçimlerini biraraya toplama çabasının sonucudur. Böyle bir oluşum-«kişisel referans» olarak adlandırdığımız bir televizyon kullanım biçimi-belki de, bulgulara araştırmasının en önemli yeniliğini sağlamaktadır; çünkü eski kullanım ve gönenme incelemelerinin pek azı buna benzer bir şeyi belirtmektedirler. Bu izleyicinin kendi durumunu, ırasını (karakterini) veya yaşantısını, geçmişini veya geleceğinin birtakım yönlerini aydınlatmada veya ıralamada izlenice içeriğinin bir tür kullanımını yansıtmaktadır. Örneğin, birinci Dales kümesinin egemen birimi şu sözcüklerden oluşmaktaydı, «İzlenice olduğumdan daha kötü olabileceğini anımsatmakta.»; ilişkili öbür birimler aşağıdakileri içermekteydi:

«İzlenicedeki kişileri tanıdığım başka kişilerle karşılaştırabilmekteyim».

«Öz yaşamında geçen bazı şeyleri anımsatıyor.»

«Bazen, önceden tanıdığım bazı kişilerin anılarını gözümün önüne getiriyor.»

Buna ek olarak, birinci sınıma izlenicesi kümesi sorulan soruları yanıtlayıp, başarısını izlenicede yer alan bireylerle karşılaştıran izleyicinin; öz yeteneğini değerlemeye duyduğu ilgiyi yansıtan bir küme birimi biraraya toplamaktaydı. Bu yönelim simgesel etkileşimcilerin görüncesini (perspektifini) anımsatmakta, buna göre her bireyin dünyasındaki odak öge benliğe ilişkin bir kavrayıştır ve böyle bir kavrayış büyük oranda bireyin kendine başkalarının gözünden bakmasıyla biçim alır. Görüldüğü gibi, yalnız bireyler arası etkileşim değil fakat aynı zamanda kitle iletişimi de bazı bireylerin öz «benlik» lerine ilişkin izlenimlerini biçimlendirmekte veya güçlendirmeye yardımcı olabilmektedir.

Bireylerin kendi kişisel özdeşliklerini bulgulamada gösterdikleri bu ilginin ikinci bir çeşitlemesi, ilkinden başlıca yaratılan yansıma türünde ayrılmaktadır. «Kişisel referans) ulamı çerçevesinde özümlenen sınıflandırma ve adlandırma etkinliğine karşın, «gerçeklik arayışı» süreci izleyicinin yakın çevresinde yaşadığı veya herhangi bir anda yaşayacağı bazı sorunlara ilişkin düşüncelerini uarmaya yarayan izleni içeriği kullanımlarını içermektedir. Bu eğilimi belirtir gözüken The Dales kümesi şu tür birimleri kapsamaktaydı : «The Dales'deki kişiler bazen benimkilere benzer sorunlarla karşılaşılıyorlar» ve «Bazen kendi yaşantımı anlamama yardımcı oluyor». Benzer bir kümenin Saint çözümlemelerinde ortaya çıkışı-«Düşünmek için besin sağlıyor» egemen birimi çevresinde odaklaşan- daha şaşırtıcıydı; çünkü bu dizi birçok gözlemciye bir dizi dilek doldurucu düşlemlerden başka hiçbir şey sunmuyor izlenimini verebilmekteydi. Sonuçlar, hemen her tür yapıntısal içeriğin aşırı tutkunlarının, o içeriği kendi gerçek yaşam sorunlarına ilişkin bir uyarıcı olarak kabul ettiklerini anıştırmaktadır.

Daha az şaşırtıcı olarak, televizyon haberlerinin çekicilikleri arasında, topluca haber izleyişe başkalarının görüş, duyuş ve düşünüş açılarından yaklaşımı deneyen küçük bir yanıt birimleri kümesi saptadık. Bu küme aşağıdakileri kapsamaktaydı: «Herşeye rağmen yaşantımın pek o kadar da kötü olmadığını fark etmeme yardımcı oluyor.»; «Başka kişilerin bazı sorunlarını anlamama yardımcı oluyor.»; «Bazen hüzünlenmeme neden oluyor». Ne kadar bu tür tepkilerin «kişisel referans» ve «gerçeklik arayışı» ulamlarının arasında yeri belirsizse de, haberlerin özdeşlik kurup, sürdürme ve benlik ile geniş toplumu ilişkilendirme sürecine etkimesi noktasında çok az kuşkulabiliriz.

«Kişisel özdeşlik» ulamının altında, «değer pekiştirimi» diye adlandırdığımız tipolojinin üçüncü ulamı az çok kendi kendini açıklayıcı özelliktedir. İzleyicinin kendisinin de inandığı değerlerin, bir izlenide yansıtılmasından dolayı doğan çekiciliğe dokunmaktadır. Bu tür kitle iletişim aracı -birey etkileşimi en açık biçimde egemen biriminin şu sözcüklerden oluştuğu bir Dales kümesinde sergilenmekte, «Dales gibi ailelerin bugün varolduğunu bilmek sevindirici bir şey» ve başka iki birimle ilintilenmektedir. «Bana aile bağlarının önemini anımsatıyor», «Aile yaşantısının nasıl olması gerektiğini sergiliyor». Yayım nesnelere değer pekiştirim ilişki-

sini içeren iki başka örneğe de ilgi çekilebilir. Bunlardan biri sına- ma incelemesinde, kendi kendini yetiştirme ve genel eğitimsel de- ğerlere ilişkin olumlu tutumları yansıtan bir dizi birimin çözüm- leme sonucu saptanmasıyla belirginlik kazanmıştır. İkincisi yine Dales incelemesinde bulunmuştur ve dizinin kadınlar için bir izlen- ce olduğu değerlemesini içermektedir. Bu kanı, aynı zamanda, dizin- nin cinsellik ve şiddeti vurgulayan kitle iletişim aracı içeriklerine karşıt, duyarlılık ve aktöresel (ahlâki) saygınlığından duyulan bir kıvancı da belirtmekteydi.

Gözetim

Her ne kadar gelecek araştırmalar zorunlu kılabilirlerse de, Lasswell'in kitle iletişim aracı işlevlerine ilişkin sınıflandırmasına uygun biçimde adlandırdığımız (1948), bu ulamı daha alt bölümlere ayırmamızı doğrulayacak görgül bir tabanımız bulunmamaktadır. Beklenilebileceği gibi, bizim çalışmamız haber izleme tutumlarında bu ulamın önemli biryeri olduğunu göstermektedir. Büyük bir küme aşağıdaki birimleri kapsamaktaydı:

«Düşünmek için besin sağlıyor.»

«Günün başlıca olaylarını anlatıyor.»

«Önemli konuların nasıl sonuçlanacağını izlemekten hoşlanıyorum.»

«Fiyat artışı ve benzeri durumlarla apansız karşılaşmamak için haberleri izliyorum.»

«Haberleri izlemek yetki sahibi kişilerin yanlışlarını gözetleme yardımcı oluyor.»

«Televizyon haberlerini izlemek çeşitli konularda karar alma yardımcı oluyor.»

Her ne kadar bu kümenin anlamı «gerçeklik arayışı» ulamına benzer görünmekteyse de, başlıca ivmesi başka yerden kaynaklanmaktadır - yakından duyulan bir dizi kişisel sorunlara yansıtılacak bir uyarımdan çok, geniş toplumsal çevredeki olaylara ilişkin bazı bilgi ve görüşler edinmeye yönelim. Gerçekte bu ayırım çözümleme korunmuştur, çünkü haberlere ilişkin başka bir tutumlar kümesi bu tür bir kişisel vurguyu taşımaktadır.

Sonuçlar

Amacımız gönenme verilerinin dizgesel düzenlenişini sağlayacak bir çerçeve taslağı çizmek ve (bu evrede) izleyici ilgilerini -görece oluş sıklığına veya izleyici üyelere özgün özel anlamlarına bağlı kılmadan -kendi anlamlarına göre sınıflandıracak bir temel oluşturmaktı. Bu tipolojinin ilginçliği bizce, önermesel özelliği bir yana, karşılaştırılabilir televizyon izleyicisi örneklemelerinden, benzer yöntemlerle toplanan görgül kanıt tabanından gelmektedir. Zaman, yer ekin, iletişim aracı, inceleme yöntemi ve incelenen nüfusun ırsal ayrımlarından dolayı, önceden bildirilen çok sayıda izleyici gönenme incelemeleri, kolaylıkla bir tipoloji için kaynak nesnesi olarak değerlendirilmemektedir. Buna rağmen bütünü değilse bile, geçmiş bilgilerin çoğu, bu veya daha genişletilmiş bir tipolojide barındırılabilir.

Bu biçimiyle, tipolojinin bazı belirgin zayıflıkları bulunmaktadır. Tamamlanmamış olduğu ileri sürülebilir; çünkü oldukça küçük yanıtlayıcı örneklemelerine uygulanan, sınırlı sayıda izlenec türlerinin incelenmesine dayanmaktadır. İlerdeki kanıtların tipolojinin alanını genişletmesi ve ileri alt-sınıflandırmaların eklemesini gerektirmesi düşünülebilir. Hem aynı ulamlara verilen anlam, hem de ulam sınırları arasında çizilen ayrılıklar açısından oldukça çok onanmaya gereksinim vardır. Her durumda, görgül tabana dayalı, tümüyle onanmış bir kitle iletişim aracında bireysel etkileşim yapısı kurmak olanaksız gibi görünmektedir. Çünkü sorgulanan olgu izleyici deneyim ve algılamasındaki değişikliklere, iletişim içeriğindeki değişikliklere ve toplumsal ortamdaki değişikliklere göre bazı oranlarda değişebilmektedir. Fakat, belirtilen doğrultularda yapılacak ileri araştırmalarla, kesinliğin arttırılmaması için hiç bir neden bulunmamaktadır. Dahası, eğer daha geniş sorgulamalar, bizim kullandığımız yöntemleri kullanarak, saptadığımız ve betimlediğimiz örüntünün temelden bir yeniden gözden geçirilmesini gerektirirse, buna oldukça şaşırırız.

Bu yazının başında ele alınan sorunlara ilişkin araştırmalar da oldukça açıktır. Eğer tipolojinin olayların gerçek durumunu yaklaşık olarak belirttiği kabul edilirse; televizyon izleme deneyimine yaygın olarak yöneltilen kaçış formülünün yetersizliği açıkca ortadadır. Bir kez «kaçış» deyiminin uygulandığı güdü ve doyumlar tüm izleyici yönelimlerini kapsamaktan çok uzaktırlar. Her

ne kadar, biz önemli bir dizi etkileşimi tipolojimizde «saptırım» başlığı altında kümelendirdiysek de, çoğu kişide bunların-aynı biçimde çok önemli-bazı başka beklenti ve görüş türleri aynı anda var oldukları açıktır. (Herşeye rağmen, yayımda salt «saptırım» arayan, tek boyutlu bir anlık yapısına iye izleyici türü varsa, aynı anlık yapısını paylaştığı kümenin sayısal büyüklük veya küçüklüğü ve hangi ruhbilimsel ve toplumsal güçlerce dürtüldüğü; doğaldır ki, bu ana dek Leeds'te yapılanlardan daha geniş ölçekte incelemeler için birer araştırma konusu oluşturmaktadırlar.)

İkincisi, içerik ulamları ve izleyici gereksinimleri arasındaki ilişki çoğu yorumcunun sandığından daha düzensiz ve karmaşıktır. Bu yalnız tutulan izlencelerin çoğunun çok yönlü çekiciliklerinin bulunmasından dolayı değildir. Aynı zamanda verilen bir içerik ulamına güvenle bir değer iliştirebileceğimiz tek ölçütün olmamasından ileri gelmektedir. Yayın aracından yayımlanan nesnelere bağdaşık olmadığı kabul edildiğinde, yalnız kiminin eti kiminin zehiri olmamakta, aynı zamanda birisinin gerçek dünyadan kaçma kaynağı başka birinin gerçek dünyaya demir atma noktasını oluşturmaktadır - benliğinin belirli yönlerini, günlük yaşantıda karşılaştığı sorunları ve bağlı olduğu değerleri tanımlayarak veya vurgulayarak. Ne iletişim içeriğiyle izleyici güdellenmesi arasında, ne de izleme nesnesinin biçilen varsayımsal ekin sel değeriyle (yaygın güzelduyu ölçütlerine göre yargılanan) çoğu ilgili izleyicinin ondan olası edineceği anlam derinlikleri arasında birebir bir çakışma yoktur.

Üçüncü olarak, sevilen televizyon izleme deneyimine yönelik her türlü yadsımacı tutumun dayanakları, egemen kaçış yorumuna başarıyla karşı çıkıldığı oranda çökmektedir. Kuşkusuz kitle iletişim araştırmaları henüz televizyon izlenirken harcanan zamanın uzun süreli katkıları konusunu pek aydınlatamamışlardır fakat en azından araştırmaların aradıkları artık kaçış görüngesinin (perspektif) ışığında görüldüğü kadar değersiz değildir.

Fakat neden önceki sayfalarda kaba taslak belirttiğimiz, televizyon izleyicisine ilişkin genel varsayımların çoğu kanıtlara karşı niteliktedirler? Birkaç açıklama olası gibi gözüküyor. Apacık bir açıklama, geçmişte eleştirmen ve yorumcuları görüşlerinde daha bilgili kılacak türden verilerin azlığıdır. Buna ek olarak, çoğu sözlü yorumcular televizyon gibi kitlece tutulan bir kitle iletişim ara-

cına, ekinsel açıdan, küçümseyici bir tutumla yaklaşma eğiliminde olmuşlardır. Bu, belki de, yazın, sanat, uzmanlaşmış basın ve iyi öğrenim görmüş bireylerle ilişkilerin sağladığı iletişimin zenginlik ve çeşitliliğinden yoksun kitlenin; yalın biçimde, bütünüyle yoksunlaşmış olması gerektiği varsayımından kaynaklanmaktadır. Gerçekteyse, çeşitli türden iletişim ortamlarına-herhangi bir nedenden dolayı - ulaşamayan bireyler işlevsel açıdan, televizyon kullanımında daha az belirgin bir amaç taşımakta; bunlar için TV, içinden birçok kitle iletişim aracı eleştirmenleri veya öğrencilerinin çıkma eğilimi olan nüfus kümelerine oranla daha çok tüm amaçlı bir iletişim aracı olmaktadır. Son olarak, yüzeyde kaçış ve saptırım sağlayıcı görünen ve sunucuları tarafından da çoğunlukla, daha çok izleyici çekeceği düşünülerek, kaçış imgesini çağrıştıran biçimde sunulan izleniş nesnelere, televizyon içeriğindeki ege-menliğine ilgi çekmek istemekteyiz. Eğer içeriğin yüzeysel ulamıyla uyardığı tepki türü arasında bire bir ilişki varsayılmakta ve eğer yine kitle iletişim aracında, kanıtların ve kuramın öngördüğünün ötesinde, izleyici tepkilerini biçimlendiren belirleyici bir güç varsayılmaktaysa, o zaman kuşkusuz kaçış yorumu kaçınılmaz olmaktadır. Aslında burada, kitle izleyicisine ilişkin yaygın imgelerde güçlü bir kendi kendini onama ögesini belirttiğimiz, önceki görüşümüzü yinelemiş olmaktayız. Betimlediğimiz araştırma kitle iletişimine ilişkin kapalı düşünüş biçimlerine karşı bir çağrı olmalıdır. Ortaya çıkan tipoloji izleyici bireylerin yaşantılarında televizyonun yerine ilişkin gelecek incelemelere bir uyarı olarak değerlendirilmelidir.

KÜLTÜREL DEĞİŞMENİN MERKEZİ OLARAK ENDÜSTRİ KENTİ*

Ralph E. TURNER

Çeviren :
Ass. Şule BOZOK

1832 yılında **Manchester Guardian Gazetesi**, endüstri işçilerinin kötü yaşam koşullarını ortaya koyan bir yazısında, söz konusu koşulların varlığına bir özür olarak şu görüşü ile sürüyordu: «Büyük Britanya'da şu anda varolan imalat sisteminin ve buna bağlı olarak düşünölemeyen büyüklöklere erişmiş kentlerin benzerlerine, insanlık tarihinde daha önce rastlanmamıştır. Endüstri kentinin tarihte hiç örneğine rastlanmamış bir olgu olarak tanımlanması, kötü yaşam koşullarının bir özürü olarak değil, toplumdaki süre giden genel değışimlerin bir açıklaması biçiminde; ilk endüstrileşme döneminin - aslında tarihçi olan - iki İngiliz gözlemcisi William Cooke Taylor ve Robert Vaughan tarafından geliştirilmiştir. Taylor **The Natural History of Society** adlı kitabında ve bunun yanı sıra birçok kitapta uygarlık tarihini yazmıştır. Vaughan Manchester'deki **Lancashire Independent College**'da başkan olmadan önce **University of London**'da tarih profesörü idi. Bu ne-

(*) Paul K.Hatt and Albert J.Reiss, Jr, *The Industrial City: Center of Cultural Change, Cities and Society*, New York, 1988, s. 189-200

denle denebilir ki, bir anlamı ile endüstri kentlerinin toplumsal değişimin merkezi olduğu tarihlere özgü bir görüştür.

Taylor, toplumda «yeni bir öge» olan endüstri kentinin, eski düzen ve eski ilişkileri bozmadan gelişmeyeceğini ileri sürmüştür. Bu kentlerin tümüyle, yeni bir ilke üzerine kurulu bir toplumsal yaşam sistemi görüntüsünde olduğunu öne atmıştır. Bu ilke, belirsiz olmakla birlikte, kendi kendini günlük üretici etkilerle hiçbir insan öngörüsünün kestiremeyeceği biçimde geliştiren bir ilkedir. Herşeyden önce Taylor, okyanustaki dalganın yavaş yavaş kabarması gibi kentsel yığınların dışarıdan hiçbir yardım veya yol gösterme olmaksızın, yeni düşünce alışkanlıkları geliştirerek ve tüm toplumsal öğeleri içerek oluşumundan etkilenmektedir. Fakat bu yığınlar, yol gösterilmekten yoksun olmalarına karşın, kendilerinden bilgili olan kişilerden daha yararsız durumda görünmemelidirler. Çünkü eğitim durumları ne kadar iyi olursa olsun, bu kişiler fabrika kentinin beklenilmeyen buluşlarını geleceğe dönük yeniliklerini anlamak için insanlık deneyiminin geçmişinde hiçbir ipucu bulamamışlardır. Örneğin, Yunan edebiyatı Manchester'de hiçbir anlam taşımaz ve felefe bu kente egemen durumların hiçbirini içermez.

Bugün bile tam olarak tanımlanamayan, uygarlığın gelişmesinde kırsal ve kentsel nüfusların farklı roller oynadıkları olgusunu; ortaya atan Vaughan şu görüşü ileri sürmüştür: Yeni kentlerin «kaçınılmaz iç etkileşim düzeni» içinde bilimi özendiren, sanat ve edebiyatı, özerk devlet yönetimini geliştiren ve toplum yaşamının genel düzeyini yükselten bir kitle eğitimi vardı. Bu gerçekten, özgür okulların en büyüğünün uygulamaları sonucunun ortaya koyduğu kurnazlıktı. Öyle ki, «Sheffield'den bir nalbant, ya da Manchester'den bir dokumacı, genel anlamda bir üniversite mezunundan daha iyi başarı gösterebilecekti.» Vaughan başka çağlarda ve ülkelerdeki kentlerin oluştuğu gibi bu yeni endüstri kentlerini «büyük denemeler» merkezi olarak görmekteydi.

Çok az anladığımız ya da hiç anlamadığımız kargaşa içinde yaşayan insan için Taylor ve Vaughan'ın görüşleri söz konusu kargaşayı anlamaya başlama noktası olabilir. En azından, açıktır ki, eğer 1840'ların İngiliz endüstri kenti «büyük denemelerin» bir görünümünde idi ise, bugün endüstri ülkelerindeki tüm yerleşim merkezleri birer endüstri kenti olduğuna göre bu büyük deneme-

ler 19. yüzyılın ilk dönemlerindeki denemelerinden de ileriye gitmiş olmalıdır. Herhalde günümüzde bu eğilim daha da açıktır.

Ekinse (kültürel) değişimin merkezi olarak endüstri kentinin incelenmesi «büyük denemelerin» özelliklerinin bazılarını ortaya çıkartır. Bu incelemeler, bir olasılıkla kentsel yığılmaların eğiliminin ne olduğunu gösterebilir. Böyle bir incelemenin ana çizgilerinin taslağını yapmak, bu araştırmanın amacıdır.

Bu incelemenin varsayımları, son zamanlarda toplumsal düşünce içinde, özellikle antropologlar ve toplumbilimciler tarafından geliştirilen ekin (kültür) kavramı içinde bulunmaktadır. Onların görüşlerine göre «bir ekin» toplumca oluşturulmuş ve iletilmiş davranış ve düşünce yapısıdır. Bu yapı işlevsellik açısından bütünlük bir yapıdır. Başka deyişle, yapının öğeleri yaşama yönelik hizmetlerinde çelişkili olmaktan çok birlik içindedirler ve yaşama bakışlarının görece bir açıklıkla kesinleşmesi açısından, psikolojik tutarlılığa sahiptirler. Bu bütünlüğün temeli, bireysel çıkarlar ve gereksinimleri toplu biçim ya da kalıplara göre düzenleyen toplumsal bir etkileşim sürecine dayanmaktadır. Ekinin gelişmesinde toplumsal süreç bireyleri, -kendilerinin yenilik dedikleri değişik davranış ve düşünce biçimlerine zorlar. Sırasında bu yeni biçimler, toplumsal süreç içinde seçim yoluyla, kalıcı örüntüler (patterns) kimliğine kavuşur. Tarihsel görüş açısından, insan davranış ve düşünce yapısının evrimi, bir ekinse geleneğin evrimi olarak tanımlanabilir. Zaman zaman yeni toplumsal koşullar ortaya çıkınca, ekinse gelenek yeni öğeleri özümleyer. Buna geleneğin yeniden uyum sağlaması denilebilir. Söz konusu yeni özümlemiş öğeler, geçmişten süregelenlere genellikle üstünlük sağlamazlar.

Davranış ve düşüncenin evrimi konusundaki bu anlayış; aynı zamanda, ekinse gelişimin, yeniliklerin özümlemesi, eski öğelerin yitirilmesi yoluyla sürekli hızlanmasına karşın; ekinse geleneğin içinde derine işleyen rahatsızlıklar olacağını ve bunların uzun süreli bütünlüğü bozup, yenisine yol açacağını da öngörmektedir. Söz konusu yeni bütünlüğün temeline göre, gelişimin örüntü ve eğilimini düzenleme; içinde bireysel davranış ve düşüncenin özgün biçimde örgütlendiği, sonunda geçişen (transmitted) olgulara (materials) dönüştüğü bir toplumsal süreç olmaktadır. Buna A.A. Goldenweiser şöyle değinmektedir:

«Temel öğeleri açısından ekin psikolojiktir ve son çözümlemede bireylerden doğar. Fakat bütünleşmiş bir varlık olarak ekin tarihsel, birey üstü bir birikimdir. İnsanın ekinle yüz yüze gelmesi, doğa ile yüz yüze gelmesinde olduğu gibi nesnel deneyimlerinin bir parçasıdır ve bu deneyimlerle ekini özümler. Böylelikle de ekin onun ruhsal bütününün bir parçası olur.» (1)

Bu varsayımlar açısından bakıldığında, endüstri kenti ekin sel gelişme için özel bir önem taşır. Geleneksel kır kesiminde, eski ticim (ticaret) ve liman kasamalarına egemen yaşamla karşılaştırdığımızda endüstri kentinin yeni bir davranış ve düşünce yapısını örgütlemeye yöneldiğini anlamak zor değildir. Bu yapının özgün örüntüleri (İngiltere, Manchester'de ortaya çıkanlar gibi) başka bir kaynaktan anlatılmıştır (2). Burada önemli olan; teknolojik ekonomik, politik, bilgelik (entellektüel), estetik değişmelerin merkezi olarak endüstri kentinin; sürekli nüfus artışının yer aldığı bir toplumsal süreç içindeki çok kaynaklı ekin sel etkileri örgütlemesidir. Endüstri kentlerinin ne olursa olsun tüm etkileri, bireylerin işlevlerini, ilgi alanlarını sürdürmeleri ve doyum sağlama uğraşlarını göstermeleriyle oluşan toplumsal etkileşim üzerine yansımaları olacaktır. Ekin kavramı açısından endüstri kenti, her yerde aynı genel öğelere sahip olan ve bunların yardımıyla düşünce ve davranış yapısının gelişmesini destekleyen bir ortamdır. Gerçi bireysel olarak belirtilmişse de; davranış ve düşüncenin her ikisinin toplumsal örgütlenmesine gidildiği böyle bir ekin (kültür) anlayışı nedeniyle; söz konusu ortamın; zaman, geleneksel ekin içinde yer alan türlü davranış ve düşünce (organizations) örgülerinin (biçimlerinin) dönüşümüyle oluştuğu benimsenebilmektedir. Böylece, tarihsel sosyo-ekinsel tipleri köylü, soylu ve rahipleri özgüselletiren (karakterize eden) davranış ve düşünce örgüleri, yeni yapılara dönüşmektedir. İşçiler, teknik adamlar ve girişimciler (müteşebbisler) açısından farklı olmakla birlikte söz konusu yapılar yine de onların yaşantılarının ortak temelini oluşturmaktadır.

Davranış ve düşüncenin bu gelişen yapısının bazı yönleri burada kısaca belirtilebilir. Onun temel öğeleri işbölümünün çapraşıklıkta içinde kolayca gözlenebilir. İşbölümü genellikle sanıldığı gi-

-
- (1) A.A.Golderweiser, *History, Psychology, and Culture* (New York, 1933) u.59.
(2) See Chap. X in *The Cultural Approach to History*, editey by Caroline F. Ware (New York: Columbia University Press, 1940).

bi standartlaşma ve rutinleştirme yerine işi çok çeşitlendirir ve böylelikle tek düze kent işçi yığınları yaratılacağına çeşitli tiplerin bileşiminden oluşan bir kitle yaratılır. Geçmiş eski köylülere karşıt olarak, yeni endüstrinin çalışan sınıfının üyelerinin çeşitli biçimlerde bireysellikleri vardır. Düşünce ve davranışın bu gelişen yapı özellikleri; yeni toplumsal hizmetlerde, eğlencelerde, yeni bilgelik ve sanatsal uğraşlar ile teknolojik ve ekonomik yöntemler içinde de kolayca algılanabilmektedir. Aynı zamanda, bu yeni davranış ve düşünce yapısı; yeni tüketim standartlarını, aile ilişkilerini, kadın-erkek ilişkilerini, çeşitli yaş gruplarının toplum içindeki rollerini; yeni sağlık koşullarını ve ölüm nedenlerini de etkilemiştir. Bireyler için bu görünüm, değişen davranış ve anlayışın öğeleridir. Endüstri kenti ortamı için ise görünüm kent etkisi altında kalan bireyler üzerinde durağanlaşmış niteliklerdir.

Ekinsel gelişmeye bakış açısından ilk endüstri kentlerinde görüldüğü gibi düşünce ve davranışın yapısının başlangıç noktalarını kavramak gerekir. Endüstri kentleri geliştikçe bunun öğeleri de genişleyip, olgunlaşmış ve sonunda düşünsel bir bakış açısı ya da bir yaşam anlayışı ile bütünleşen söz konusu öğeler şimdiki endüstri kentlerinde yaşayan yığınların yaşam süreci içinde bir araya gelmişlerdir. Bu konu başka bir biçimde de belirtilebilir. Davranış ve düşünce yeni yapısının toplumsal ortamı olarak düşünülen endüstri kenti, ulusal nüfusun büyük bir bölümünü etkiliyor ise, bu etki, bir yandan ulusal gelenek haline gelmiş davranış ve düşünce kalıplarının eski biçimlerini yitirmesi ve diğer yandan da yeni biçim ve kalıpların yaygınlaşması olarak gözlenebilir. Fakat bu oluşum sırasında eski biçimlerin yitilmesi bunlara olan duygusal bağların artmasına neden olduğundan yeni biçimlerin oluşması gözden kaçmaktadır. Eğer durum bu ise, şimdiki karışıklığı anlamak şu açıdan olasıdır ki, eski biçimdeki düşünce ve davranışlar işe yaramadığı halde, bunların yerine geçebilecek hiçbir şey de yoktur. Gerçekte ise yeni ekinin (kültürün) davranış ve düşünce biçimleri endüstri kentlerinde gizli olarak var olabilir. Bu gerçeğin bilinçli bir eyleme yol açabilmesi için yalnızca farkına varılması ve kabul edilmesi gerekir. Antropolog Robert H. Lowie'nin anlatımı ile: «Ekinin (kültürün) gelişmesi "belirli bir nokta" geçilinceye kadar çok yavaş olmakla birlikte, bu nokta geçildikten sonra umulmadık oranda hız kazanılmaktadır.» (3) Endüstri kentlerinin ilk ortaya çıktığı

(3) Robert H.Lowie, *Culture and Ethnology* (New York, 1917), p. 78.

ve geliştiği Batının günümüzdeki rahatsızlıkları, belki de böyle bir «hızlanma noktasına» erişiyor olmanın sancıları olabilir.

Ekin sel değişmede «başlangıç» etkenleri olabilen endüstri kenti yaşamının özelliklerinin incelenmesine dönmeden önce; hiç kim senin Amerika'da «büyük (metropoliten) kentsel alan» denilen kentlerini bilinçli olarak yaratmadıklarına dikkati çekmek gerekir. Bu kentler, girişimciler kâr çıkarları doğrultusunda çalıştıkça ve mühendislerde teknolojik yaratıcılıklarıyla da bu çıkarlara hizmet ettikçe gelişmişlerdir. Fakat kentler yaratıldıktan sonra, salt ma kina endüstrisinin ve iş yaşamının merkezi olmaktan öteye geçmişlerdir. Diğer bir deyişle etkisi altına giren kişiler için davranış ve düşünce yapılarını toplumsal biçimde düzenleme gücüne sahip bir ortam olmuşlardır. Bu nedenle endüstri kenti, iş ve endüstriye eninde sonunda tepki gösterebilip, girişimcilerin çıkarlarına karşın onlara yeni biçimler verebilmektedir. İnsanoğlunun davranışlarında iki öge vardır. Birincisi amaçlayarak yaptıkları; ikincisi amaç lamadan yaptıkları. Ve ikincisi birincisinden daha önemlidir. Ke sindir ki, bu kişilerin eylemlerindeki temel amaç para kazanmak olduğu halde, bilmeden endüstri kentini oluşturmuşlardır. Bu endüstri kenti şimdi ekin sel değişmenin matrisi olan toplumsal ortamdır.

Endüstri kentlerinin gelişimini incelediğimizde üç tür etmenin etkili olduğu görülebilir ki; bu etmenler ekinin daha da gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Söz konusu üç tür etmenin salt endüstri kentinden doğmamış olmasına karşın, bunların etkileri çağdaş yaşamda endüstri kenti ortamında odaklaşmıştır. Bunun içindir ki, üç tür etmen kentsel psikolojik etkiler bütünü nün öğeleri olarak kabul edilebilir. Anılan etmenler şöyle ayrılabilir:

1. Ekonomik liberalizm çelişkisi.
2. Makina teknolojisinden kaynaklanan koşullar.
3. Kentsel ilişki koşulları.

Bu üç tür psikolojik etmenin herbiri çağdaş toplum içinde dallanır budaklanır, çeşitli biçimlerde görüntü ve tartışma konusu olmaktadır. Ancak, yalnızca endüstri kentinde veya büyük (metropoliten) kentsel ortamda nesnel biçimde gözlenebildikleri de bilinmelidir.

Temel savları genellikle çok iyi bilindiğinden buraya yinelemeye gerek olmayan ekonomik liberalizm çelişkisi ile anlatılmak istenen gerçek; girişimci eylemlerinin birey özgürlüklerini kısıtlayıcı koşullar yarattığından başka, evrensel rekabetin kendiliğinden sürekli artan gönenci getirdiği düşüncesinin yanlışlığıdır. Bireysel davranış özgürlüğünün kısıtlayıcıları; teknolojik gelişmenin bir araya getirdiği, gitgide daha büyük anapara parçalarının yarattığı iş yaşamının basamaksal yapılarında nesnel olmaktadır. Bu yapılarda işgörenler için ekonomik ilerleme, bir basamaktan başka basamağa geçmektir. Yoksa «işgören» orunundan «girişimci» orununa geçmek değil. Buna ek olarak ekonomik güç bu tür yapılarda üstten alta doğru kullanılır. İşverenlerin «işten atma hakkı» nedeniyle kişilerin ilerlemeyi sağlayan davranış özellikleri, «bireysel girişim» yerine daha çok «sadakat» deyiimiyle tanımlanabilir. Sayıları gittikçe artan işgören durumundaki bireylerden aslında beklenen nitelikler «bireysel girişimden» çok «başegmedir». Şunu da belirtmek gerekir ki, basamaksal yapının üst kesiminden, alt kesimdeki bireyler üzerine yapılan ekonomik baskı ve denetim, basamaksal yapıların ekonomik işlevlerinin de ötesine, kişisel özgürlüklere kadar varan sınırlayıcı yan etkilere sahiptir. Bu baskının etkisi, gittikçe artan sayıda birey üzerinde, özel çıkarlar doğrultusunda sınıflaşmaya zorlanma biçiminde görünmektedir. Gerçekte, ekonomik liberalizm öğretilerinin günümüzdeki savı, birçok bakımlardan kişisel sınıflaşma işlevini gören ekonomik gücün yalnızca bir savunmasıdır.

Ekonomik liberalizm kuramı ile endüstri kenti nüfusu arasında sürüp giden kişisel sınıflaşma arasındaki çelişki, Walter Lippmann'ın «Özgürlük Nasıl Yitirilir (How Liberty is Lost)» başlıklı makalesinden daha iyi bir şekilde anlatılamaz. Bu makaleye göre;

«Bir insanın ekonomik özgürlüğe sahip olabilmesi için bir işi bırakıp, başka bir işe girebilme durumunda olabilmesi gerekir. Kendisine önerilen ilk işi kabul etmeksizin, uzunca bir zaman herhangi bir şekilde yaşamak için yeterince biriktirilmiş parası bulunmalıdır... Bir fabrikada çalışmakla hiç çalışmama arasında seçim yapan endüstri işçisi ya da çok kısıtlı özel kesim ve bürokratik orunlar için kıyasıya rekabet eden beyaz yakalı aydınlar - işte asıl bu insanlar özgürlüklerini kullanamayacak veya savunamayacak kadar güvensizlik ortamında yaşayan kişilerdir. Onların birikmiş pa-

raları yoktur; yalnızca satacak emekleri vardır ve bunların alıcıları da oldukça az sayıdadır. Bu nedenle kendilerinin tek seçenekleri vardır: Güçlüye karşı kendini alçaltıp bağımlı olmak ya da kahramanca fakat acı çekerek yok olmak.» (4)

Bu çalışanların bağımlı olacakları büyükler kimlerdir? Özel kesim işverenleri mi yoksa işvermeye söz veren politikacılar mı? Bazı liberal rejimleri yok eden ve geri kalanları korkutan ekonomik ve politik bunalımlar söz konusu toplumsal ortamda kök salırlar.

Bu nedenle, ekin sel bakış açısından gözlenmeye değer ki, bir toplumsal düzenin salt eleştirisi yeni bir toplumsal düzen yaratmaya temel olamaz. Eğer bir reform programı, toplumsal düzenin eleştirilmesi ile gerçekleşebilseydi, ilk endüstri kentlerinin ortaya çıkışından beri ekonomik liberalizm çelişmesini yaratan koşulların ortadan kalkması gerekirdi. Çünkü bu koşulları eleştiren eski zaman yazarlarının kalemsörlüğü, çağımızdakilere kıyasla çok daha üstündü. Ancak, toplumsal sorunlara dikkati çeke bilmek, giderek bu sorunların kökenlerini anlayabilmek, sorunları çözmeye yeterli değildir. Çünkü toplumsal sorunlar kendiliğinden ve onları yaratan kurumlar açısından bile çözümlenemez. Başka deyişle, toplumsal sorunlar, salt bunalım, işsizlik ve benzeri sorunlar olarak, ya da ekonomik liberalizm öğretilerinde tanımlanan temel özellikleri taşıyan bir toplumsal düzenin nitelikleri şeklinde ele alınamaz. Toplumsal sorunlara, endüstri kenti ortamında bulunan ekin sel değişiminin gizil güçleri açısından yaklaşılmalıdır. Bu gizil güçlerin bilinmesi, toplumsal sorunlara karşı duygusal tepkiler göstermek değil, kültürel gelişmenin etmenlerini analiz edecek bir tekniğin bilinmesi demektir. Tekniğin gelişmesine ise çok az sayıda toplumsal eleştirici katkıda bulunmuştur.

Kentsel ilişki koşulları ile makina teknolojisinin kökeninde yer alan koşullar olarak bölümlendirebileceğimiz, endüstri kenti ortamının öğeleri olan diğer iki tür etmenin incelenmesine dönersek; bu başlıklar altında sıralanan hususların kendine özgü bir yöntemle belirlendiğini vurgulamak gereklidir. Söz konusu yöntem, endüstriye dayalı kentsel yaşamın sürekli ve yinelenen öğelerinin

(4) New York Herald Tribune, July 16, 1938.

yalıtılmasıdır veya ayrılmasıdır. Başka bir deyişle, topluma yaygın öğelerin bulunmasıdır. Böyle bir analize gidilmesinin nedeni, bütünleşik ve sürekli bir davranış ve düşünce yapısı olan ekinin; belirli tepki kalıplarının geliştiği oldukça düzenli bir uyarıcılar sistemine bağlı olarak psikolojik yapılaşmasıdır. Endüstri nüfusunun büyük bir bölümü bu tür sürekli uyarıcılara tepki gösterirler ve yinelenen tepkiler yaşamın kentsel yapısının gelişimini belirleyen eğilimleri oluştururlar. Bilinmelidir ki ekin, hem ruhsal hem de toplumsal bir olgudur.

Bu tür çözümleme Amerikan tarihçilerinin de kullandığı bir yaklaşımdır. Aslında Amerikan tarihi üzerinde çalışan bir kuşak araştırmacının üzerinde çok konuştuğu fakat düşünce oluşturamadıkları, Frederick Jackson Turner'ın «Amerikan Tarihinde Batı Öncülerinin Önemi (The Significance of the Frontier in American History)» adlı klasik makalesi, yukarıda sözü edilen bir yaklaşımı içerir. Bu makalenin temel varsayımı, sürekli temel etkilerin ulusal yaşama özel kalıplar verdiği ve bundan da öte ulusal ekini bütünleştiren bilgelik veya bilgece bir görünüm yarattığıdır. Kuşkusuz aşağıdaki alıntının da aynı anlamda anlaşılması gerekir.

«Boş arazinin var oluşu ve bunun sürekli olarak azalmasına karşın Amerikalıların batıya doğru yerleşmelerinin ilerlemesi, Amerikan gelişmesini açıklar. Kurumların ve anayasal düzenlemelerin gerisinde, onları ortaya çıkartan ve değişen koşullar karşısında biçimlendiren yaşamsal zorunluluklar yatar.

Batı öncülüğü bireyciliği başından beri demokrasiyi öngörmüştür. Sonuçta, Amerikan aydınının çarpıcı özelliklerini bu batı öncülüğü yaratmıştır. Kabalık ve güçlülükte birlikte, kesinlik ve merak, kolay çözüm bulabilen, pratik, yaratıcı düşünce biçimi, sanatsal olmasa bile büyük sonuçları yaratabilecek biçimde maddeye hükmetme yetisi, kabına sığmayan, sinirli karakter, iyiye veya kötüye çalışan egemen bir bireycilik ve bunun yanında özgürlükten gelen çöşku ve akıcılık, batı öncüsünün özellikleri olmuş, ya da batı öncülüğünün varlığından dolayı ortaya çıkmıştır.» (5)

Ekin kavramı açısından bakılırsa, «boş arazi» olgusunu şu biçimde anlamak olasıdır: Sınır batıya doğru itildikçe, serbest böl-

(5) «The Significance of the Frontier in American History,» The Early Writings of Frederick Jackson Turner, compiled by E.E. Edwards (Madison, 1938), pp. 185-229, at pp. 186-220, 227-28.

genin yerleşmiş kalıpları ulusal yaşamın çeşitli aşamalarını etkilemiş ve bireysel deneyimlerle, davranışlar bu kalıpların içinde düzenlenmeye başlayınca da ulusal ekinin öznel geleneğinin kaynağını oluşturan kapsamlı bir psikolojik tepkiyi içerir. Bu nedenle, günümüz Amerikan gelişmesinin ekinin açıdan analizi, bir bakıma, Turner'in ulusal gelişmeyi inceleme tavrından çok farklı değildir.

Her ekinde insanoğlunun fiziksel doğası ile birlikte teknoloji aracılığıyla bütünleşmesi ekin ileten insanların yaşatısında önemli yer tutar. Bu bütünleşmenin yarattığı özdeksel varlık, toplumsal tutumlar, dinsel inançlar ve törel davranışlar içinde her zaman yer eden yaşam konusundaki bazı temel yargıları ve toplumsal düzeni destekler. Tarımsal kökenli ekinlerde uzun zamandan beri varolan bu olguları burada daha fazla tartışmaya gerek yoktur. Yeni ekinin biçimlerinin belirmesine katkıda bulunması olası, çağdaş teknolojiden kaynaklanan, en az üç koşul tanımlanabilir, şöyle ki:

1) İnsancıl Denetim Duygusu: Makina teknolojisi insanın ürettiği ve denetimi altında tuttuğu enerjiyle işler. Aslında bu insanın ussallığının tam anlamıyla yansımasıdır. İnsanoğlu güç yaratır, akışını düzenler, devinimine egemen olur ve onun ürünlerini saptar. İnsanın bir alandaki başarılarını başka bir alanda da elde edebileceği varsayımının temelinde yukarıdaki durumlar yatar. Teknoloji karşısındaki utkusu; insanoğluna toplumsal yazgısını da denetleyebileceği kanısını verebilir. «Planlanmış ekonomi» kavramının ortaya çıkışı az da olsa bu durumdan kaynaklanır.

2) Nesnel Bilginin Yararlılığı Kavramı: Bilgi güçtür ve en yalın makina adamı tarafından bile değeri bilinir. Az ve özel bir bilgi ile her makina işleticisi ya da makina onarımcısı kendi görevini yerine getirebilir. Bu düşünceden dolayı hiç sözsüz (kuşkusuz) denebilir ki bilgi her durumda işlevsel olarak başarıya götürür, bilginin karşısında geleneğin, özel ilgilerin, söylencelerin (efsanelerin) yeri yoktur ve bilgi dünyalık, gerçekçi ve yararcıdır. Dolayısıyla, makina teknolojisi toplumsal bunalımların ya bilgisizlikten ya da eldeki bilgilerin kullanılmak istenmemesinden dolayı ileri geldiği görüşünü destekler.

3) Varlık Üretme Yetisinin Artması. Tarımda ve endüstride uygulamalı bilim ve makinanın kullanılmaya başlaması ile insa-

nın varlık üretme yetisi büyük çapta genişlemiştir. Örneğin 1920 ile 1930 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nde tarım nüfusu 4.000.000 kişi kadar azalırken, tarımsal üretim % 25 oranında artmıştır. Şimdi tarım economicileri, ulusal tüketimi bugünkü standartlarda korumak için gereken tarımsal üretimi ciddi bir şekilde etkilemeden, kentte iş bulma olanakları bulursa hemen kente göç etmeye hazır kişileri saymadan bile, tarımsal nüfusun en azından 3.000.000 kişi kadar azaltılabileceğini kestirmektedirler. Yapılan incelemelere göre, aşağı yukarı 1870 den beri endüstride üretim kapasitesi her yıl % 3 artmıştır. Özellikle 10 yıldır içinde bulunduğumuz ekonomik bunalımda bile verimliliğin düzenli artması olgusu çok önemlidir. Bu gerçek günümüzde de geçerlidir, çünkü bugün 1929 dakine eşit sayıda insan çalıştırmadan 1929 dakine yakın endüstri ürünü elde edilmektedir.

Çağdaş teknolojiden kaynaklanan bu üç koşul - yinelemek gerekirse insancıl denetim duygusu, nesnel bilginin yararlılığı kavramı ve varlık üretme yetisinin artması - gitgide insanın daha güvenilir bir yaşamı sağlamak için nesnel bilgilerle yeni üretim yetisini denetimi altında tuttuğu bir ekonomiyi öngörmektedir.

Çağdaş teknoloji ile ortaya çıkan yeni yaşam koşulları konusundaki yoruma son verirken şunu da belirtmek gerekir ki, bu koşulların bilinebilmesi için insanın düşünür (filozof) olmasına gerek yoktur. Çünkü bu koşullar edimce (fiilen) mal üreten kişilerin deneyimlerinde sürekli olarak görülmektedir. Başka bir deyişle, anılan koşullar endüstri kentinin halk yığınlarının yaşantıları ile uyum durumundadırlar.

Ekinsel değişime, yön vermede, kentsel ilişkilerin yarattığı koşullar, en azından çağcıl teknolojinin yarattığı koşullar kadar önemlidir. Aslında bu koşullar toplumsal etkileşimde yer aldığından temel etkilerin önünde gelir ki, söz konusu etkiler insanın insana değil, insanın fiziksel doğasına tepkisidir. Bilinmelidir ki, kültür insanla doğa arasında yer alır, oysa insanın ekine varışı toplumsal bir süreç aracılığıylaadır.

Endüstrili kent ortamının dört koşulu yukarıdaki görüş açısından önem taşır, şöyle ki:

1) Geleneklerin ve Yerelciliğin Çözülüşü: Çağdaş kentsel nüfus sayısız toplumsal uyarıcı ile yüz yüze gelir. Gazeteler, filmler

ve radyo tüm dünyayı onların gözlerine, kulaklarına getirir. Bu görsel ve işitsel simgelerden kaçış yoktur. Toplumsal uyarıcıların sayıları ve etkileri ile yerel önyargılar ve eski gelenekler zayıflar ve dağılır. Yalnızca emeğin satıldığı ve kâr edilen bir yer olmayan endüstri kenti halk yığınları gelenek ve önyargılardan kurtulduğunda, toplumsal çevreleri ile uyumlu yeni görüşler kazanmak için serbest kalırlar. Gerçekte yaymacanın (propaganda), başka deyişle kamuoyunun örgütsel biçimde denetim altına alınmasının dayandığı temeller bu durumdan kaynaklanır. Çünkü yığınlar yerel ve geleneksel görüşlerin etkisinden çıktıkça, yeni yönlere doğru harekete geçme olanağını elde etmektedir. Bu yönleri saptamak için özel istekler doğrultusunda yaymaca (propaganda) düzenlenir. Bununla birlikte en son aşamada, kamuoyu düşünüşünün alacağı yön, binlerce kişinin süregiden deneyimlerinden oluşan bir ortam tarafından belirlenecektir.

2) Tek Düzelik Töresi: Sosyal uyarıcılar, makina yapısı ürünler ve kalıplaşmış toplumsal hizmetler aracılığı ile kent yığınlarına ulaştıkça davranış biçimleri, görenekler ve zevkler ortak uyumluluğa itilir. Bu ortak uyumluluk karmaşık bir toplumsal düzen içinde büyük bir nüfusun örgütlenmesinin gerekli temelidir. Yığınların toplumdaki genel kurallara uyum sağlaması, yığın içinde sür-tünmesiz bir devinim sağlar. Böylelikle bireyler, yerel toplulukları içinde gerçekleştiremedikleri birlikte eylemi başarma olanağı kazanırlar. Topluma uyum sağlama, karmaşık kentsel toplum süreçleri içinde düzenli işbirliği gereksinmesini karşılar.

3) Bireysel Davranışların Çeşitliliği: Endüstri kentlerinden önceki topluluklarda incelik, zariflik ve zevklilik, özel olarak, bazı küçük sınıfların nitelikleri idi. Bu sınıfların insanı olmak demek, açık ve kesin ahlak ilkelerine sahip olmak, özel biçimlerde giyinmek ve davranmak, özel bilgece tutkuları olmak demektir. Bazı bakımlardan bu sınıfsal nitelikler şimdi bile sürmekte, ancak kent yığınlarında bireysel zevkler söz konusu türde baskılardan kurtulabilmektedir. Böylelikle, kent nüfusu içinde kendi seçtikleri ilgi alanlarını ve uğraşlarını sürdüren sayısız topluluk belirlemekte ve bireyler tüm davranış standartlarının dışına çıkabilmektedir. Çağdaş kent ortamı daha eski tip topluluklarda görülmemiş, duyulmamış biçimde bilgece, sanatsal ve eğlendirici uğraşların çeşitlenmesini özendirilmektedir. Bireysel güçler geçmişte hiç olmadığı kadar çok çeşitli yollarda kendini ortaya koymaktadır. Endüstri ken-

ti; toplumsal örgütlenme karmaşıklaştıkça bireylerin gelişme olanaklarının daha da artacağına ilişkin toplumbilim ilkesine iyi bir örnek oluşturmaktadır.

4) Mülkiyet Hakkının Yeniden Düzenlenmesi: Ekin kavramı açısından, tarihsel gelişimi etkileyen, ekonomik ögeden çok toplumsal ögedir. Bu nedenle endüstri kenti toplumsal ortamın mülkiyet hakkını, giderek tüm insan-varlık (servet) ilişkisini etkilemesi kimseyi şaşdırtmamalıdır. Mülkiyet kavramı çoğunlukla ekonomik ve toplumsal örgütlenmesi tarıma bağılı toplumlarda gelişmiştir. Söz konusu kavram taşınabilir mallar için geliştirilmiştir. Çünkü eldelikten (zilliyetten), sahip olmanın yararları sağlanacağından, özellikle eldelik üzerinde durur. Zamanımızda ise bu anlamdaki mülkiyet kavramının kent halkının yaşamındaki önemi gitgide azalmaktadır. Kent insanları, ne kadar zengin olurlarsa olsunlar yaşamlarının sürekli olarak bağımlı olduğu mülkün çok az bir kısmına sahip olabilirler. Zenginler ve yoksullar, aynı şekilde, su, gıda, ışık, ısı, korunma hizmetlerinin sürekliliğine bağımlıdırlar. Söz konusu hizmetler ise toplumsal işbirliği sayesinde sağlanabilir. Bu kişiler, söz konusu hizmetlere sahip olmayı değil, sahibi kim olursa olsun hizmetlerin sürekli işlevsel olmasını isterler. Aynı şekilde, taşınabilir mal sahibi, elindeki mülkü ile gerçek doyum sağlayabilecek çok az ürün elde edebilir. Kendi mülkünün gerçek doyum sağlayacak varlık üretmesi olasılığı varsa, bu ancak, ufak da olsa bir işbölümü sayesinde olacaktır. Sonuçta, çağdaş kentsel ekonominin bireyi, her kim olursa olsun, gerçek mülke sahip olmakla çok az sayıda mala hükmedebileceğinden, varlık üzerinde değişik biçimlerde kullanılabileceği bir hakkının bulunması gerekir. Çünkü, yalnızca bu hakkını kullanarak kentsel yaşam için gereken çeşitli malları elde edebilir. Görülüyor ki, çağdaş endüstri kentinde kişilerin yaşaması için mülkiyet hakkında çok daha önemlisi bazı temel ekonomik hizmetlerin sürdürülmesi ve üretilen mallar üzerinde bir tür hak talep edebilme düzeninin kurulmasıdır. Gerçekten de hisse senetleri, tahviller, vakıflar, sigorta ödemeleri ve sosyal güvenlik hakları gibi çeşitli yasal biçimlerde «sahip olma» türlerinin çoğaltılması, mülkiyet hakkı kavramının gitgide yeni toplumsal düzenlemelere uğramasına yol açmaktadır.

Endüstrili kent ortamındaki ögelere ilişkin bu yorumumuz her ne kadar karışık ve pek kesin değilse de, bu ögeleri olduklarından daha açık seçik duruma getirmiştir. Gerçekte bu ögeler daha önce

sözünü ettiğimiz günümüz kargaşasının bir parçasıdır. Belli belirsiz duyulan dürtüler, kesin olmayan yargılar, sis perdesi ardındaki görüntüler biçimindedirler ve ne tanımlanmış, ne de yönlendirilmişlerdir. Fakat, emek piyasası, makina teknolojisi ve kentsel etkileşim olarak yaşam sürdükçe, bu öğeler kent yığınlarının deneyimlerinde yer alırlar ve günlük alışılmışın içinde birleştikçe yığınların düşünce ve duygularının hareket noktasını oluşturan bir değer ölçütleri sistemini meydana getirirler. Böylelikle bu değer ölçütleri sisteminden başlayarak yığınların yaşamında, sorunlara karşı yeni tutumlar, ilgi alanlarının yeni tanımları ve yaşamın nasıl olması gerektiği konusunda yeni kavramlar gelişir. Daha da önemlisi, kentsel güçler karmasının etkisi altında düzenlenen günlük alışılmış davranış unsurları yeni davranış kalıpları biçiminde birleşerek, değer ölçütleri sistemindeki düşünce ve duygu tarzlarına karşılık gelen ekini oluştururlar. Başka deyişle, kentsel güçler karması tarafından biçimlendirilen yaşamın öznel içeriğini oluşturan değer ölçütleri sistemi ile yine bu karmanın biçimlendirdiği ve yaşamın nesnel içeriği olan günlük alışılmış davranışlar, birlikte düşünce ve davranışın yeni bir ekin içinde bütünleşmesinin psikolojik temelini oluştururlar.

Ekin kavramı ile ilgili olarak, herhangi bir anda, ancak sınırlı sayıda düşünce ve davranış biçiminin olanaklı olabildiği varsayılır. Bu nedenle, eğer eski davranış ve düşünce kalıpları yerlerini yenilerine bırakacaksa (ki bırakmaktadır), geleceğin seçeneklerini kent yığınlarının günlük alışılmış davranışlarını ve değer ölçütleri sistemini biçimlendiren kentsel güçler karması belirleyecektir. Burada şunu da belirtmemiz yerinde olur ki, değer ölçütleri sistemi ile günlük alışılmış davranışların düzenlenmesi toplumsal etkileşim aracılığı ile gerçekleştiğinden dolayı, bunlar bir dereceye kadar kent yığınlarının yanı sıra daha küçük uzmanlaşmış kent topluluklarını da etkilerler. Bu nedenle de çağdaş ekinsel değişim salt yeni doğan bir toplumsal sınıfa uyum sağlamak demek değildir. Gerçekte ekinsel değişim çok daha öze değındir, çünkü tüm sınıfları etkileyerek yöneticileri, yönetici kalabilmeleri için denetleme yöntemlerini değiştirmeye zorlamaktadır. Yirminci yüzyıl, geliş güzel herhangi bir toplumsal düzeni benimseyemez. Bu çağın toplumsal düzeninin çağdaş endüstrili kent ortamı ile uyumlu olması gerekir.

Ana yerleşim merkezleri, endüstri kentleri ya da büyük (metropoliten) kentsel bölgeler olan ülkelerde sürmekte olan ekin sel değişimin önemli özelliklerini özetleyecek genel bir ad bulmak gerekirse, buna «yığınların yeniden eğitimi» diyebiliriz. Endüstri kentlerinin doğuşundan önce tüm ülkelerdeki nüfusun büyük bir çoğunluğu toplumdaki ayırık, batıl inançlı, bilisiz (cahil) ve topraktan kopamayan köylülerden oluşuyordu. Endüstri kentleri geliştikçe, köylü kesimi azaldı ve kentsel yığınlar oluştu. Şuna dikkat edilmelidir ki, yığınlar kentlere kaydıkça köylü, düşünce biçimini de birlikte getirmektedir. Bu onların yeniden eğitilmelerinin en önde gelen koşulu olmuştur. Bugün bile propaganda ustaları onların bu durumundan yararlanmayı bilmektedir. Ancak kentli olduktan sonra yaşamın yeni koşulları - emek pazarı, makina teknolojisi ve kentsel etkileşim - onların düşünce ve davranışlarını etkilemeye başlamaktadır. Kentsel yığınların gerek geçmişte, gerek bugün söz konusu yeniden eğitilmenin bilincinde oldukları ileri sürülmektedir. Yalnızca, zorunlu olarak, söz konusu yeniden eğitimin etkisi altında düşünmek ve davranmakta oldukları; bu tür davranış ve düşünmenin de günümüzde devam etmekte olan ekin sel değişimin bir unsuru olduğu öngörülmektedir.

TOPLUMSAL PSİKOLOJİDE'Kİ KURAMLAR*

Lawrence S. WRIGHTSMAN

Çeviren :
Ass. Sezen SÖZMEN

Toplumsal davranış ve kişilerarası ilişkiler çeşitli kuramlarla kavramlaştırılmıştır. Psikoloji'de bir kuram, kuramcılarının gerçekleri simgeleyerek oluşturdukları bir anlaşmalar dizisidir. (Hall ve Lindzey, 1970). Bunun için hiç bir kuram önceden belirlenmemiştir. Bu nedenle her kuram, kendi varsayımlarını ortaya koyar ve bunlara dayanarak tanım ve açıklamalarını yapar. Bu varsayımlara ek olarak, bir kuramda bir dizi deneysel tanım ve kavram da bulunur. Toplumsal psikoloji de kuramlar, varsayımlar, kavramlar ve vurgulamalar açısından farklılıklar göstermelerine karşın, yine de hepsi toplum yararına. Her kuram toplumsal olaya ilişkin çeşitli bilgileri ve ilişkileri düzenleyip, açıklar. İnsanın toplumsal bir organizma olduğu herkesce bilinir. Bu bilgilerin bir bölümü kişisel deneyimlerden veya tarihsel olaylardan (örneğin; Hiroşhima'nın bombalanması, Woodstock müzik konseri gibi) elde edilirken; insanlar hakkındaki bilgilerimizin bir bölümü de düşünerek edinilmiştir. Kısacası kuram, bilinen deneysel bulguların mantıklı, ussal

(*) Social Psychology in the Seventies; Brooks/Cole Publishing Co., Monterey, California, 1972, s. 5-27

nitelikte bir tasarı biçiminde birleştirilmesini sağlar. (Hall B Lindzey, 1970).

Toplumsal psikolojide herhangi bir kuramın başka işlevi de özgünlük göstermesidir ki; gelecekte yapılacak kapsamlı araştırmalar toplumsal olayları daha iyi açıklayabilsinler. Kuramların ortaya atılmasından sonra, konu ile ilgili yapılan araştırmalar kuramın değiştirilmesine ve giderek çürütülmesine bile neden olabilir. Kuramlar bilinenleri anlamlı bir çerçeve içinde toplamaya çalıştiklarına göre devamlı değişme içersinde olacaklardır. Bazı kuramları kullanmadan çeşitli toplumsal olayları anlamak çok güçtür. SORU: Hangi kuram kullanılmalı? Hiçbir kuram bütün toplumsal olayları yeterince kapsayıp dikkate alamaz. Şimdilik toplumsal psikoloji birkaç temel kuramsal yaklaşımlar üzerinde durmuş ve her kuram aynı derecede olaylara önem vermiştir. Aynı toplumsal olayı farklı kavramlara dayanarak değişik şekilde açıklayan iki kuram kısmen doğru olabilirler, çünkü kuramın öngördüğü sonuçlarla deneyimlerin verdiği bilgi çelişmeyecektir. Ayrıca eğer bir kuram genelde olayların açıklanmasında ve gelecekteki sonuçların belirtilmesinde başarılı olduysa; başka bir yaklaşım da başarılı olabilir. Her kuram farklı kavramlar kullanabilir ve aynı zamanda kuramların hepsi de doğru olabilir. Toplumsal psikologlar gelecekte bir kuramın ne derece doğru olduğunu gerçekleri ne derecede yansıttığını sağlıklı bir şekilde ölçebileceklerdir. Fakat günümüzün toplumsal psikoloji kuramları henüz yeterince gelişmediği ve yeterince denenmediği için birbirlerine kıyasla ne ölçüde başarılı veya başarısız olduklarını değerlendirme olanağı yoktur.

Kuramların anlaşılması gerekir, çünkü kuramlar temel yönlendiriciler olarak işlev görürler ve varsayımlar ortaya atarlar. Bu varsayımlar ise kolay anlamayı sağlar ve yeni buluşlara yol açar. Buna ek olarak kuramların temelleri, toplumsal davranışı öğrenmemizde bir araç niteliği taşır. Bunun için de toplumsal psikolojide beş temel kuram üzerinde durulmakta, her kuramın içinde değişik kurallar, birtakım varsayımlar ve temel kavramlar yer almaktadır.

UYARICI—TEPKİ ve PEKİŞTİRME KURAMLARI

A— Temel kavramlar ve varsayımlar

Uyarıcı-Tepki (Stimulus-Response) kuramına göre: (U-T kuramı) Toplumsal davranışların en iyi şekilde anlaşabilmesi için

uyarı ile tepki arasındaki ortaklığı bulmak gerekir. Kimble (1961) «uyarıcı» sözcüğünü şöyle açıklamıştır: Uyarıcı iç veya dış olgular insanın davranışlarını değiştirebilir. İnsan davranışlarındaki bu değişimlere **tepki** denir. Burada pekiştirmenin derecesinin tepki ile olan ilişkisi, tepkinin tekrarlanıp tekrarlanmamasını belirlediği için çok önemlidir. Başka deyişle, eğer sonuçlar pekiştirilirse U-T ilişkisi burda güç kazanır. (Shaw B Costonzo 1970) Böylece belli bir uyarıcı ile ortaklaşma yapıldığı zaman tepki ödüllendir ve uyarıcı tekrar ortaya çıktığında bu belli uyarı yinelenir. Ödüllenen tepkiler (veya belli bir sonuca ulaşmış, cezalandırılmış tepkiler) daha az tekrarlanır. U-T kuramcılarının göre karmaşık davranışlar yalın U-T ortaklaşmasının zinciri olarak görülür. Uyarı-Tepki taslağı içindeki bir dizi görüşler değişik kavramları vurgular. Miller ve Dollard öykünme ve toplumsal öğrenme kuramı üzerinde durmaları, Skinner'in pekiştirme ilkesini ve toplumsal alış veriş kuramlarını vurgulaması, U-T kuramcılarının savunulan çeşitli görüşlerdendir.

1— Öykünme (Taklit)

Uyarıcı-Tepki kuramı, öğrenme araştırmalarından meydana gelmiştir, bu uyarıcı-tepki kuramının toplumsal davranışlara uygulanması çeşitli ve olumlu bir biçimde olmuştur. Neal Miller ve John Dollard (1941) otuz yıl önce öykünmenin ancak U-T arasındaki ilişki ve pekiştirme yoluyla anlaşılabilirliğini öne sürmüştür. Benimsedikleri varsayımına göre; öykünme bütün insan davranışları gibi öğrenilir ve toplumsal davranışlar, toplumsal öğrenmeler genel öğrenme ilkelerinden dolayı daha iyi anlaşılabilir. Miller ve Dollard bir çocuğun konuşmasını ve toplumsallaşmasını açıklamaya çalışırken öykünmeye özel bir yer vermiştir. Ayrıca öykünme olayının, ilkelerde ve toplumsal uyumda büyük bir yer aldığını öne sürmüşlerdir. Diyelimki, örneğin; küçük kardeş ve ağabeyi babalarının işten gelmesini beklerler. Çünkü baba hergün gelenek olarak çocuklara şeker getirir. Ağabeyi babasının arabasının sesini duyar duymaz arabaya doğru koşar. Küçük ağabeyinin tepkisini görerek onu taklit eder ve küçük çocuk ödüllendir. Buna benzer bir durumdada küçük çocuk ağabeyinin davranışlarını taklit etmeğe devam eder; o taklit yapmayı öğrenir ve başka bir durumlarda bu tepkileri genelleştirmeyi sürdürür.

2— Toplumsal Öğrenme Kuramı

Bandura ve Walters'a (1963; Bandura, Ross, I Ross 1961, 1963, Bandura 1965) göre; eğer çocuk yetişkin bir kişinin, **gerginlik** sonucunda gösterilen tepki üzerinde ödüllendirildiğine tanık olursa, çocuk aynı gerginlik durumuna düştüğünde yetişkinin gösterdiği tepkiyi aynı biçimde öykünür (taklit eder). Çoğu kez pekiştirme yukarıdaki durumların yerini alabilir (Berger, 1962). Gözlemci olan bir çocuk, hiçbir tepki göstermez, onun için de pekiştirilmez; ancak sonradan, deney yapmadan tepki göstermeyi öğrenir.

3— Pekiştirmenin İlkeleri ve İmgesel Toplular

Çağdaş Amerikan psikologları arasındaki B.F.Skinner değişik durumlara göre pekiştirme kurallarını uygulamada en etkili kişi olmuştur. Bu çeşitli uygulamalar arasında; güvercinleri füze yöneticisi olarak eğitmek ve bu uyarı-tepki ve pekiştirme süreçlerinden yararlanarak imgesel bir toplum oluşturmak gibi çalışmalar sayılabilir. Burda söz konusu çalışmalarda, genel davranışları varsayımlaştırılarak bunlarda hipotezleştiriliyor ve bu hipotezlerde geleceğin davranışlarını belirlemektedir. Skinner'in pekiştirme ilkelerinin toplumsal davranış ve tutumların gelişmesine uygulanması, Daryl Bem'in çalışmalarıyla daha da ileri gitmiştir. (1965-1970) Bem'e göre toplumsal davranış; başka insanların gücü ile kişinin istenen bir davranışla pekiştirilmesiyle meydana çıkar.

4— Toplumsal Değiştirim Kuramı

Toplumsal psikolojide Toplumsal değiştirim (exchange) kuramının uyarıcı-tepki ve pekiştirme kuramlarına benzediği ileri sürülmüştür. John Thibaut ve Harold Kelley (1959) kendilerine uyarıcı-tepki kuramcıları olarak görmelerine karşın, grup etkileşim kuramını ortaya atıp bunu U-T kuramıyla açıklamışlardır. Thibaut ve Kelley'e göre, ödüllendirme veya iyi bir sonuç elde edebilmek için, her toplumsal etkileşimin içine katılanlar birbirine bağımlı kalmaktadır. Bu nedenle her etkileşim katılanlara hem zararlı hem de yararlı olmaktadır. Eğer yararlar zararlardan daha fazla olursa ilişkiler sürer, eğer giderler ödüllerden büyük olursa etkileşim biter (toplumsal etkileşime devam kararı seçenekler arasında kıyaslama işlevidir, ya da diğer toplumsal etkileşimlerin çekiciliğine bağlıdır).

GESTALT ve KAVRAYIŞSAL KURAMLARI (Biçim ruh bilim kuramı)

Temel Varsayımlar ve Kavramlar

Gestalt Almanca bir sözcüktür ve İngilizceye kolayca çevirilememiştir. Genelde konuşulursa biçim (Form) veya örüntü (pattern) anlamına gelir. Gestalt yaklaşımının temel varsayımı «bütün, onu oluşturan parça ve ögelerin toplamından fazladır» şeklinde belirtilir. Başka deyişle davranış; belirli uyarı-tepki birliklerine bölündüğü zaman, temel niteliğini kaybeder. Gestalt kuramcılarına göre davranış bütünlüğü, maksatlı ve amaca yöneliktir. Bundan dolayı toplumsal davranış incelenmesi açısından, gestalt psikolojisi ile uyarı-tepki yaklaşımlarını karşılaştırmak gerekir.

Gestaltçılara göre; alışkanlık ve uyarı-tepki zincirlemesine indirgenildiği zaman, insan bir dizi edilgen tepkiler gösteren, aşağı düzeyde bir varlık olarak ele alınmış olur. Uyarı-tepki yaklaşımı, insanların tüm tepkilerinin her zaman için birbirine bağlı olduğunu ve bu tepkilerin onu bir amaca yönlendirdiğini öngöremez. Yine Gestalt kuramına göre, insan beyni insanın duyularına ve algılarına kavrayışsal bir yapı kazandırır. Gestalt ve kavrayışsal kuramları algılama yoluyla öğrenmede, merkezci yaklaşımı vurgular. Sinir sistemi ve beyin örgütleyici, yorumcu olarak tanımlanır. Buna karşın uyarı-tepki kuramı, beyinin sadece edilgen olarak bir iletişim merkezi görevi gördüğü, kişinin eylem ve kas hareketlerinin çok daha önem kazandığı süreci vurgulamaktadır. Gestalt ve kavrayışsal kuramları; sinir sistemine daha etkili rol verişleriyle, uyarı-tepki kuramından ayrılırlar.

Olgusal yaklaşıma önem veren bazı gestaltçılar ise; insanın davranışını anlamada o insanın dış dünyayı nasıl algıladığını bilmenin önemli bir yeri olduğunu varsayarlar. Toplumbilimci W.I Thomas un sözcükleriyle, «tanım gereği doğru olan durumlar, sonuçları açısından da gerçekler» (Hollander tarafından aktarılmıştır 1971) Örneğin, düşünelim ki, adam her gün işinden geldiği zaman, yemeğinin iyi pişirilmemiş ve tatsız olduğundan yakınarak, yemeğin içinde zehir olduğuna ve karısının onu öldürmeğe çalıştığına inanabilir. Gerçekte, karısı onun sağlığından kuşkuludur ve zayıflamaması için çabalamaktadır. Adamın bundan sonraki davranışını anlamada (olgusal) yaklaşım, adamın karısının gerçek

niyeti ya da yiyeceğin gerçek tadı üzerinde durmaksızın; Söz konusu niyet ile yiyeceğin tadını şu ya da bu biçimde algılamasının önemli olduğunu vurgular.

Solomon Asch'in çalışmaları Gestalt yaklaşımına bir örnektir (1946). Asch tarafından yapılan bir araştırma izlenimlerin oluşumu üzerindedir. Bu çalışmada iki küme öğrenci kullanılmıştır. Asch bir kümeye, imgesel kişi özelliklerini örneğin; zeki, becerikli, çalışkan, cana yakın, metin, pratik, tedbirli gibi sözcükleri okur. Aynı listeyi yalnız «cana yakın» sözcüğünü «soğukla» değiştirerek ikinci kümeye okur. Bu tek değişiklik, iki kümenin imgelediği kişi üzerindeki izlenimlerini büyük çapta değiştirir. Harold Kelley tarafından yapılan bir araştırmada da buna benzer bir sonuç elde edilmiştir. (1950). Üniversitede bir sınıfta konuk bir okutman sınıfın yarısına bazı kişisel nitelikleri ve bunun içinde «soğuk» sözcüğü olan bir liste vermiştir. Geri kalan öğrencilere de aynı tanımları vermiş yalnız «soğuk» sözcüğünü «cana yakın» sözcüğüyle değiştirmiştir. Aynı okutmana iki kümenin verdiği değerlendirme arasındaki değişiklikten başka, dersten sonra küme üyelerinin okutmana soru sormalarındaki isteklilik derecesinde de bir değişme olduğu görülmüştür. Tanımlamanın içine «cana yakın» sözcüğü eklenerek öğrenciye verildiğinde, öğrencinin okutmanları algılayışı «cana yakın» sözcüğü eklenerek öğrenciye verildiğinde, öğrencinin okutmanları algılayışı «cana yakın» sözcüğünün çıkarılması durumundan daha dostça ve cana yakındır. Ancak öğrencilerin algılamaları, genellikle tanımlamada yapılan tek bir değişikliğe bağlıdır. Bu bulgular tanımsal özelliklerin ortalamasının toplandığı veya ortalamasının alındığını görüşünün yanlış olduğunu ileri süren Gestalt varsayımını belli bir ölçüde kanıtlar. Öyleyse, tek bir özellik bile, görüşlerin tümü üzerine ya da başka birisinin belli özellikleri hakkındaki görüşleri üzerinde çok önemli etki yapabilir. Ayla (Halo etkisi; başka deyişle birinin görüşünü, başka birinin belli bir özelliği hakkında karara varmak için kullanma eğilimi de, Gestalt varsayımını destekler.

Asch (1948, 1952) şunu da göstermiştir ki, bir insan bir siyasal simgeyi değerlendirirken bu değerlendirmede o savsözün kaynağı olan kişi hakkındaki önyargılarının etkisi altında kalır. Asch'in araştırmalarında bir kümeye «arasıra biraz başkaldırma» savsözünün Thomas Jefferson tarafından söylendiği belirtilmiştir. İkinci kümeye ise bu savsöz Rus Devrimcisi Lenin'in dir denmiştir.

Araştırmanın sonucunda, bu savsözün anlamının yorumları kişilerin savsözün kaynaklarına olan önyargılarına bağlı olduğu anlaşılmıştır.

Toplumsal psikolojide bu konuya yakın olan «nitelikler kuramı» geliştirilmiştir. (Heider 1958, John I Davis 1965; Kelley 1967). Öz olarak bu kuram çevremizin içinde bulunan nesnelere ve insanların özelliklerinin yorumlama süreci ile ilgilidir. Nitelikler kuramı'na göre dış dünyadan algılanan bilgi algılayan kişinin geçmiş deneyimlerden edindiği bilgiler bütününden ayrı biçimde değerlendirilemez. Marshall McLuhan'ın (1964) «ortam iletinin kendisidir» görüşü; bu belirtilen noktayı, abartılmış biçimde de olsa, açığa çıkarır. Anılan kuramda ortam, (konuşan kaynak ya da iletişim biçimi) iletilen bilginin algılanması, yorumlanması ve kabul edilmesinde çok önemli rol oynar.

Alan Kuramı

Temel Varsayımları ve Kuramsal Yeri :

Gestalt yaklaşımı ve alan kuramının birbirine benzemesine karşın, yine de aralarında önemli ayrımlar vardır. Alan kuramının temel katkısı Kurt Lewin (1946-1951) tarafından geliştirilmiştir. Buna göre insan davranışı (D), kişinin (K) ve çevresinin (Ç) bir işlevi olarak önerilmektedir. Cebirsel biçimde anlatılırsa $D = F(K, Ç)$ dir. Bu çözümlüğün ilk sonucu, kişinin davranışının, onun nitelikleri (kalıtımı, yetenekleri, kişilik öğeleri, sağlık durumu ve başka) ve içinde bulunduğu toplumsal durumla (onun ereklerinin engellenmesinin derecesi topluluk içindeki tutumları ve benzerleri) ilgili olduğudur. Davranışı anlatan bu iki etmenli yaklaşım biçimi, üzerinde önemle durulması gereken bir yaklaşımdır. Başka bilimsel yaklaşımlarda, bu iki etmen üzerinde fazlaca durulmaz. Bazı kişilik kuramcıları, kişilik özellikleri ve örnekleri üzerinde önemle durarak davranışın içsel bir kişilik belirlemelerinin sonucu olduğunu savunurlar ve çevrenin davranış üzerine etkilerine pek az önem verir veya hiç tanımamazlıktan gelirlir. Diğerleri, kişinin davranışının içinde bulunduğu çevrenin kendisine verdiği role bir tepki biçiminde oluştuğunu göstermeyi amaçlarlar ve bireysel farklılıkları görmezlikten gelirlir. Bu demektir ki, rol kuramcıları, her bireyin kendine özgü kişiliğinin, davranışına yaptığı katkıyı yok sayarlar. Alan kuramının ikinci bir sonucu da fizikteki alan kuramıyla il-

gilidir. Fizikte ve psikolojide Lewin tarafından kullanıldığı biçimde, alan kuramı «herhangi bir olayın özelliklerinin o olayın bir parçası olduğu olaylar sistemindeki ilişkiler tarafından belirlendiğini» varsayar. (Deutsch 1968) Başka deyişle bu alan başkalarının davranışlarını ve çevrenin diğer etkilerini de içeren bir alan içinde oluşur. Alan kuramının en önemli kavramı «yaşam uzayı» (Life space) dir. (Deutsch 1968) Düşünce, eylem, rüya görme, umut besleme gibi psikolojik algıların herbiri, birbirine bağlı öğelerin oluşturduğu bütünler olarak «yaşam uzayının» bir işlevidirler (Deutsch 1968). Araştırma ve değerlendirme amacıyla, bu birbirine bağımlı olan öğeler, ayrı ayrı ele alınırlar. Davranışın belirgin öğelerini kişiden ve çevresinden soyutlamak olanaksızdır. Bu karşılıklı bağımlılığı kapsamayan açıklamaların yetersiz olması kaçınılmazdır. Alan kuramcılarının göre «saldırganlığından dolağı küme önderi oldu» yargısı kabul edilemez bir açıklamadır. (Deutsch 1968). Aynı biçimde, «Birbirine daha fazla bağlı kişilerden oluşan bir küme, birbirine daha az bağlı kişilerden oluşan bir kümeden daha üretkendir» yargısı da benimsenemez.

Alan kuramının üzerinde önemle durduğu bir başka nokta da, yer ve zamanda Lewin'e göre ruhsal olayların şimdi ve burada'lık durumudur. Yaşam, yerin («şimdi ve burada» olan özelliklerine göre açıklanmalıdır. Psikanalitik kuramın çok sık başvurduğu «tarihsel nedensellik» kavramı kesinlikle buna ters düşer. Alan kuramcılarının göre, 29 yaşında, bekâr, başkalarıyla ilişkilerinde çekingen ve kendini beğenmeyen bir gencin, şimdi kızlarla çıkmak istemeyişinin gerçek nedenini; bu gencin 12 yaşında iken geçirdiği araba kazasında aldığı ve henüz izlerini taşıdığı yara ile açıklamak, son derece yanlıştır. Alan kuramına göre, bu gencin kızlarla çıkmak istemeyişinin nedeni, gencin alan uzayı içindeki öğelerdir. Bu öğeler; gencin şimdi kendisini nasıl gördüğüne veya şimdiki durumuyla ilgili anımsamalarına bağlanır. Geçmişe bağlı olaylar, alan kuramına göre yalnızca dolaylı olarak devreye girerler. Bugüne ya da bugünkü duruma, «geçmiş» ancak birtakım değişikliklere uğrayarak girer. Bu ilke, açık görünse bile, diğer kuramsal açıklamalar içinde sık sık çiğnenen bir kuraldır. Örneğin, yanlış olarak; yetişkindeki cinsel sapıklık, geçmişin olaylarıyla açıklanabilir; örneğin bireyin üç yaşındayken ailesini, cinsel ilişkide bulunurken görmesi veya kişi onbeş yaşında iken tecavüze uğraması gibi. Bu açıklamaya karşı, Lewin'in alan kuramına göre cinsel sapıklık; çağdaş bek-

lentilerin, kendi kendini değerlemelerin, anıların ve o durumla ilgili olayların sonucudur.

«Gerilim durumu» (Tension system) kavramı, alan kuramının temelidir. Uyarılmış fakat henüz doyurulmamış psikolojik gereksinimler, çözümlenmemiş gerilim sistemlerini oluştururlar. Bu gereksinimler insanı, amaca yöneltici eylemlere iter. Lewin'e göre tamamlanmamış görevler, çözümlenmemiş gerilim sistemlerini sürdürürler.

PSİKANALİZ KURAMI

A— Temel Varsayımlar-Kuramsal Kavramlar

Sigmund Freud ve yandaşları tarafından ortaya atılan psikanaliz kuramı, psikoterapiden kaynaklanan ve toplumsal davranışa büyük ölçüde uygulanabilen bir kişilik kuramıdır. Saldırganlık, ahlâk yargısı, yetkeci, kişilik görünümü, önderlik, tutum oluşması ve ilinti kurma gibi konular psikanalize yönelmiş sosyal psikologlarca incelenmiştir. Bu görüşe göre, yetişkinin kişiliği; kişinin çocukluğu, gençliği ve yaşamının diğer aşamalarında başından geçen olayların sonucu olarak ortaya çıkar. İlk yıllarda (1 ile 6 yaş arası) her aşama, çocuğun vücudunun herhangi bir kısmıyla fazlaca ilgilenmesine göre belirlenir. Örneğin; bebek ağızıyla ilgilenir önceleri. Bu «oral» aşamada, çocuk ağızla ilgili gereksinimler duyar (emme ve ısırma) gibi. Söz konusu gereksinimler, yeteri kadar doyurucu olur ya da olmayabilir. Eğer ağıza bağlı gereksinimler doyurucu olmamışsa, çocuk yetişkin duruma gelse bile, oral aşamada kalır. «Libido» sunun ya da psişik enerjisinin bir kısmı ağızla ilgili gereksinimlerine ayrılır. Yetişkin bir kişi olarak, böyle birisi, seçtiği işlerde, günlük davranışlarında ağızla ilgili gereksinimler gösterir. Psikanalitik kurama göre, her çocuk büyüyüncüye dek aynı aşamalardan geçer. Oraldan - Anal'a - Phallic'den Genital aşamalara geçer. Böylece psişik enerjinin tümünün ilk aşamalarda kilitli kaldığı durumlarda kişi hiçbir zaman psikolojik gelişme olgunluğuna (Genital aşama) erişemiyebilir.

Kişiliğin yapısını anlamada, Freud birbiriyle sürekli olarak çatışma durumunda bulunan üç ayrı güçler kümesi varsaymıştır. Bu güçler ego, id, süper ego dur. Ego'nun kişilik üzerindeki diğer iki güce hakim olduğu durumlarda kişinin çevresine ussal bir uyum

yaptığı görülür. Bilinçaltı güçler (saldırganlık ve cinsel) boşalım gereksiminde olsalar bile, bu güçler ego denetiminde olduğu sürece, toplumsal yönden kabul edilebilir ve sağlıklı bir biçimde dışa vururlar. (Örneğin; rüyalar ve dil süreci kendilerini bilinçaltı zorlamalarla belirtme anlamında gösterirler). Öyleyse, aslında ego'nun amacı kişiyi geliştirici eylemlere itmektir. Ego aynı zamanda savunma düzeni denilen bir dizi araç ta kullanır. Bunlar iyi bir şekilde kullanılırsa, kişi kendi zorlamalarını psikolojik rahatsızlıklarına karşı yeniden düzenleyebilir.

B— Toplumsal Psikolojiye Katkısı

Psikanalitik kuramı; toplumsal psikolojiye önemli katkılarda bulunmuştur. Hall ve Lindzey's (1968) psikanalitik kurama başlıca beş alanda katkıda bulunmuştur: Kişinin toplumsallaşması, küme psikolojisi, toplumun ortaya çıkışı, toplumun ve kültürün yapısı ile işlevleri, aile yapısı ve devingenleri.

1— Bireyin toplumsallaşması, başka deyişle, toplumca beklenen davranışları ve öğrenme süreci ile topluma uyum sağlama çabaları, psikanalitik kuramın yakından ilgilenmekte olduğu konulardır. Çocuk nasıl sorumluluk, kısacası töreli (ahlâklı) kişi olabilmeyi öğrenir? Freud'a göre, kişinin toplumsallaşmasını sağlayan bir dizi etmen vardır. Super ego çocuğun aile, okul ve başka yetke biçimleri ile arkadaşlarının etkisinde oluşur. Bu uyarılar kişi tarafından zamanla içleştirilir (interiorization). Freud, kişinin gelişimindeki aşamaları incelerken, kişinin kendisini düşünmesini, sevilmesini ve sorumlu bir yetişkin olmasını içeren bir model çizmiştir. Onun bunu kavramlaştırması, özellikle moral gelişme ile ilgili olan kişiler tarafından daha da geliştirilmiştir. Örneğin, Peck ve Havinghurst (1960) çocukların bebeklik evrelerinde töre dışı «polymorphous» bir aşamadan, ilk çocukluk döneminin deneyimiyle öğrenme aşamasına geçtiğini; bu aşamadan sonra ise, son çocukluk döneminde, ya uyum gösterme aşamasına ya da us-dışı çevreyi dikkatle inceleme (conscientious) aşamasına geçtiğini ve sonunda delikanlılık veya ergenlik döneminde özverisel (altruist) aşamaya vardığını gözlemlemişlerdir. Ama Freud'un kuramında görüldüğü gibi kişi, bu aşamaların herhangi birinde saplantıya (Fixated) uğrayabilmektedir.

2— Psikanalitik kuramının ikinci katkısı küme psikolojisidir. Freud'a göre küme, içgüdüsel yaşam bağlantı sistemi ile birbirine

bağlıdırlar. (Hall and Lindzey 1968). Her grup üyesi, kendi ülküsel küme önderini kabul ettiği zaman, bütün küme üyeleri arasında özdeşliğini (identity) ortaya koyar. Böyle bir yaklaşım, kişinin küme ile ilişkilerini açıklayabilir. Ancak bu toplumsal psikologlar tarafından genişletilmiş olan küme içi önderliğin anlaşılabilmesine pek az yardımcı olmuştur.

3— Toplumun ortaya çıkışını açıklamak, psikanalitik kuramın üçüncü bir katkısıdır. Totem ve Taboo (1913) ile Mosses ve Monetheism (1939) de Freud'un kendi ego kuramına göre toplumun ortaya çıkışını açıklarlar. İnsan topluluklarının ilk ortaya çıktığı zamanlarda, kişiler küçük kümeler halinde güçlü bir erkek buyrukcunun yönetimi altında yaşamışlardır. Yönetici oğluna kendi yerini devrettiği zaman, öbür oğulları kabileden çıkarılmış, ancak onlarda babalarını ortadan kaldırmak için birlikte örgütlenmişlerdir. Böylece bireyler arasında toplumsal anlaşma oluşmuştur. Öncelikle güçleri birleştirerek ortak düşmanları yenilgiye uğratmak; ikinci olarak da kardeşler arasındaki düşmanlıktan doğabilecek zararları önleyebilmek amacı güdülmüştür. İçgüdüsel zevkler (öncelikle saldırganlık ve yakın akraba arası cinsel ilişki) kişinin yakınlarını ve kendisini koruyabilmesi için yavaş yavaş bırakılmıştır. Toplumun başlangıcını açıklayan toplumsal sözleşme görüşü, aslında Freud'la başlamaz. Freud bu konuda, yeni olan görüşü saldırganlık ve diğer içgüdüsel dürtülerin baskı altına alınabilmesi üzerinde önemle durmuştur. Yabancı, kabilelerle olan savaşlar içgüdüsel saldırganlığın, benimsenebilecek biçimde açığa vurulabilmesini sağlamakta araç olmuşlardır. Freud'a göre saldırganlık, insan doğasının temel ögesinden biridir ve savaş her zaman bizimle beraberdir.

4— Psikanalitik kuramın katkıda bulunduğu başka bir alan da, toplumun ve kültürün yapısı ile işlevleridir. Freud'un doğa ve toplumun işlevleri konusundaki görüşleri, toplumun doğuşu hakkındaki kavramları ile yakından ilgilidir. Freud'a göre, toplumun bir işlevi de kişinin uygar toplumca kabullenmeyen içgüdüsel dürtülerini dışa vurmasını yasaklaması olmuştur. Freud için Kuşkusuz, çağdaş insan özgür değildir. Toplum yapısı karmaşıklaştıkça, doğal olarak insanın dışa vurumu daha çok yasaklanıp ve daha sert yaptırımlarla (cezalar) karşılaşmaktadır. Bundan dolayı, uygarlaşma kaçınılmaz şekilde engelleyici ve yetkeci olmaktadır. Herbert Marcuse (1955-1964) ve Charles Reich gibi düşünürler, Freud'

un toplumun kişinin üzerinde yaptığı etkiler konusundaki karamsar görüşlerine tepki gösterip, karşı çıkmışlardır.

5— Psikanalitik kuram son olarak aile yapısı ve devingenleri (dinamikleri) üzerine katkıda bulunmuştur. Hall ve Lindzey (1968) Freud'un aile yapısı ve devingenlerine ilişkin yaptığı çalışmaları «onun en başarılı olduğu alanlardan biri ve toplumsal psikolojiye en büyük katkısı» olarak değerlendirmişlerdir. Kişiliğin doğuşunun her aşamasında çocuğun anne-babası ile olan ilişkisi en önemli noktadır. Erkek bebek için anne çocuğun ilk libidinal objesidir. Babayı bir rakip ve işine karışan kişi olarak görür. Dört veya beş yaşları arasında çocuk kendisini babasıyla özdeşleştirmeye başlar ve Libidinal gereksinimlerini sürekli olarak doyurmayı amaçlar. Bu aşamada kız çocuğunun da annesiyle, benzer bir biçimde özdeşleştiği görülmektedir. Böylece, Freud'a göre çocuğun ilerideki toplumsal davranışının temelleri altı veya yedi yaşlar arasında artık bütünüyle oluşmuş olacaktır.

Çocukluktaki yönelimlerin, yetişkinlik dönemindeki etkisi üzerinde Yeni-Freud'çu olarak tanımlanan Karen Horney, Eric Fromm, Harry Stack, Sullivan, ve diğerleri önemle durmuşlardır. Horney örneğin, Freud'un temel Psikanalitik yaklaşımını benimsemiş, ancak birtakım değişiklikler yapmıştır. Horney'e göre, çocuk yaşamının ilk yıllarında, başka kişilerle olan ilişkilerinde, ya başkalarına doğru yaklaşma (yakın ilişki, bağımlılık) ya da başkalarına karşı çıkma (düşmanlık, sertlik) ve onlardan uzaklaşma (ayrılma, özerklik) biçiminde tepkiler göstermeye başlar. Bu çözümlenmelerde, çocuğun anababasına karşı gösterdiği bu ilk tepkilerin, ilerideki yaşamında, başkalarına karşı göstereceği türsel bir davranış biçimini oluşturduğu ileri sürülmüştür.

ROL KURAMI

A— Temel varsayımlar ve Kavramlar

Bir toplumsal davranış açıklaması olarak rol kuramı iki ayrı özellik taşır. Birincisi diğer yaklaşımlardan daha az örgütlenmiş ve daha az genişletilmiştir. İkinci olarak ta birbirleriyle oldukça zayıf olarak bağlantılı bir küme varsayımı ve geniş anlamlı kavramların bir araya gelmesinden oluşur. (Shaw Costonzo 1970).

Denilebilir ki, bu kavram iyice denenmiş varsayım ve geliştirilmiş açık önermelerden (postulalardan) oluşan bir kuram olmaktan çok, kişilerarası davranışları anlamayı amaçlayan bir bakış açısıdır. Dahası, rol kuramı bireyselleştirilmiş kişisel davranışı belirleyen etmenler üzerinde durmaz. Rol kuramında davranışlar, kişinin toplum ve kümeler içindeki rolleriyle, rol beklentileri ve yetenekleriyle açıklanır. «Kişilik», «tutum» ve «güdü» gibi kavramlar bu yaklaşımda kullanılmamaktadır. Bundan dolayı da rol yaklaşımı, daha önce değinilen beş yaklaşımdan en fazla «sosyolojik» olanıdır.

«Rol» sözcüğü, belli bir toplumsal çevrede ve belli bir durumda olan kişinin davranış ve işlevlerinin bütünü olarak tanımlanır. (Biddle Thomas 1966; Shaw ve Costonzo 1970). Bir öğrenci, öğrenci olarak bazı davranışlar gösterir. Örneğin; derse devam etmek, ödev hazırlamak, mezun olmak için birtakım işler v.b. gibi. Böylece bireylerle, öğrenci olarak birtakım ilişkiler kurulduğunda, söz konusu kişiler bu ilişkiyi kurandan beklerler. İşte beklenen bu davranış biçimlerine «Rol bekleyişleri» denir. Örneğin; öğretim üyeleri öğrencilerden devamlı olarak sınıfa girmelerini ve not almak için çaba göstermelerini beklerler. Bazı öğretim üyeleri öğrencilerden bir dereceye kadar saygı beklerken; bazıları, beklemez. Düzgü-ler (Normlar) bir toplumun üyelerinin, içinde oldukları duruma bakmaksızın göstermeleri gereken davranış biçimlerini içeren genel bekleme düzeyleridir. Örneğin bütün öğrenciler ve öğretim üyeleri sınıfta şapkalarını çıkarma zorunluluğundadırlar (bu bir «norm»dur). Bunun yanında, öğretim üyeleri de sınıfta düzeni sağlamak zorundadırlar (bu da bir «rol» dur).

Rol çatışması, ya kişinin birbirine karşıt durumda bulunması; (roller arası çatışma), ya da kişinin bulunduğu belli bir durum ile bekleme düzeyinin birbiriyle uyumlu olmayışıyla çatışma meydana gelir. Örneğin, bir öğrenci zor bir sınava girmek üzereyken, annesi evle ilgili önemli bir sorun hakkında konuşmak için telefon edebilir. Bu durumda, o öğrenci olarak kendisinden beklenen rol ile bir aile üyesi olarak ondan beklenen rolün her ikisini de aynı anda yerine getiremeyeceğinden, roller arası çatışma çıkacaktır. (interrole conflict). Rol içi çatışmaya (intrarole) bir örnekte şu olabilir; eğer öğrenci belli bir günde tarih sınavına girmek veya rapor yazmak arasında bir seçim yapacaksa, burada bir «rol içi çatışma» doğar.

KURAMLARIN KARŞILAŞTIRILMASI

A— Kişilerarası Davranışın Bugünkü ve Tarihsel Nedenleri

Alan kuramı bu beş kuram arasında şimdiki olayların, ancak başka olaylar aracılığıyla açıklanabileceğini en güçlü biçimde vurgulayan kuramdır. Buna karşılık psikanaliz kuramı, şimdiki kişilerarası davranışların, geçmişteki olaylardan güçlü bir biçimde etkilendiğini kesinlikle varsaymaktadır. Uyarı-tepki kuramı ise kişinin şimdiki davranışlarının, davranış pekiştirme yoluyla değiştirilebileceğini savunmakla birlikte, geçmiş deneyimlerinin bu davranışları belirlemede önemli rol oynadığını da varsayar.

B— İç Etmenler ve Durumun Etmenleri

Psikanalitik kuram, kişilerarası davranışı belirleyen etmenler arasında, kişilik öğelerinin ve kişiyi güdüleyen güçlerin, önemli olduğunu vurgular. Rol kuramı, bireyin iç öğelerine önem vermemiş ve toplumsal davranışı, rol işlevleri, rol beklentileri ve rol çatışması olarak görmüştür. Bu kuramlardan en kapsamlı olanı, alan kuramıdır. Çünkü, bu kuramda kişinin her eylemi aynı zamanda hem toplumsal çevrenin ve hem de kişinin kendi iç durumunun bir sonucudur.

C— Çözümleme Birimi

Neyin çözümlenecek birim olarak alınması gerektiği konusunda en açık kuramlar, uyarı-tepki ve «Gestalt» kuramlarıdır. Uyarı-tepki kuramına göre toplumsal davranışın tanımlanması ve anlatılması için, belli tepkilere bakılması yeterlidir. Gestalt kuramı ise, bu varsayımı yadsıyarak, davranışın birbirinden ayrı küçük, alt davranış parçalarına bölünmesinin, asıl davranışın özüne aykırılığını ileri sürmektedir.

D— İnsanın Doğasına İlişkin Varsayımlar

Pekiştirme ve rol kuramları, insanın özde pek fazla bir önemi olmadığını ve ona verilen uyarılara göre (uyarı-tepki kuramı) veya onun doldurduğu beklenen rollerden gelen tepkiye göre davrandığını varsayarlar. Buna karşın, «Gestalt» ve «Alan» kuramları insanın her zaman amaca yönelik biçimde davrandığını ve bu amaçların insan davranışlarını yönlendirmede önemli olduğunu varsayarlar. Freud tarafından ortaya konulan «Psikanaliz» kuramında ise, insanın iç güdüsel doğasından gelen bencil ve saldırgan niteliği ve bu niteliklerin toplumsallık yoluyla kısıtlanması vurgulanır.

KURAM	Davranışların Nedeni Tarihsel veya bugünkü	Kişiye ilişkin etmenlere karşı durumsal etmenler	Çözümleme birim	İnsan doğası hakkındaki varsayımlar
U—T KURAMI	Bugünkü, ancak bir ölçüde geçmiş nedenlerle ilgi	Önemli ölçüde duruma bağlı (ödüllendirmeyi değiştirme). Ancak neyin ödüllendirici olduğunu iç etmenler belirler.	Belli tepkiler, alışkanlıklar	Pekiştirme yoluyla insan her biçime sokulabilir. (insan edilegendir)
GESTALT KURAMI	Olgusal (Fenomenolojik) yaklaşım dolayısıyla bugünkü etmenler önemli	Her iki etmenin önemini vurgular	Genellikle belirgin olmayan moral davranış	İnsan, etken amaç güden kendini, geliştirebilen varlık
ALAN KURAMI	Yalnızca bugünkü etmenler önemli	Her iki etmeni vurgular	Birim çok çeşitli	Bu konuda pek varsayım benimsemez
ROL KURAMI	İkisinde önemli	rol ve duruma bağlı etmenler önemli; iç (etmenler) önemsiz	Belli durumlara tepkiler	İnsan içinde bulunduğu role tepki gösterir.
PSİKANALİTİK KURAMI	Tarihsel etmenleri vurgular. Bugünkü etmenler de gözönüne alınır.	Kişilik güdülenmeleri; iç etmenler önemli	Kişilik etmenleri ve genel özellikleri	Başlangıçta çocuk gitgide güdülerini kontrol etmeyi öğrenip, özverici (alturist) sevgi dolu, yetişkin olabilir.

TÜRK HALK MASALLARINDA TOPLUMSAL DAVRANIŞLAR AÇISINDAN ZORUNLULUK VE GEREKLİLİK

Dr. Mark GLAZER

Çeviren :
Ass. Turhan BARAZ

Halk Edebiyatı genellikle, ekinin (kültürün) bir yansıması olarak incelenmiştir. Böylece, üzerinde çalışılan deyişle, sorun halk öykülerinin bize ekin hakkında ne öğrettiğidir. Bu araştırmada biz, bu soruyu tersine çevirerek ele almak istiyoruz. Kısacası, bir ekine ilişkin, o ekinin halkbilimsel değerlerini daha iyi anlamamıza yardım edebilecek neler öğrenebiliriz? Bu kapsam içinde incelediğimiz şey, Türk Halkbiliminin, Türk ekinin sosyal ilişkilerdeki güçlülüğünü gösteren belirli yönlerini irdelemektir.

Başka ekinlerden farklı olarak Türk ekininde toplumsal ilişkiler karşılıklı ve sürekli. Bireyler olumlu ya da olumsuz birbirine dizi olgular zinciri ile bağlıdır. Bu durum, Türk toplumsal yaşamında yükümlülük ve haklar biçiminde adlandırılabilir. Bu biçim olgunun ekinsel karşılığı görev kavramıdır. Bu kavram, Türk sosyal ilişkilerinde çok önemli yer tutar. Türkiye’de bir kimsenin mesleğine karşı görevi; o mesleğine karşı yükümlülüğü-

(*) «Oblogation and due as social roles in Turkish Folktales», I. Uluslararası Folklor Semineri, Bildiriler 1976, s. 51-60

nün ötesindedir. Bu görev, özellikle bir kişinin diğer kişilere karşı olan yükümlülük ve haklarını içerir. İşte, bu sosyo-psikolojik ilişkiler ortamı içinde Türk halk öyküleri ortaya çıkmıştır.

Türk ekinsel yaşamının psiko-sosyal içeriği, Türk toplumsal ilişkilerinin çeşitli yönleriyle örneklenir. En iyi başlangıç noktası bir bireyin anne-babasıyla olan ilişkileridir. Bu ilişkinin de bir yönü anne-baba ve çocuklar arasında davranış biçimlerini kapsar. Anne-babanın görevleri çocukları yetiştirmek ve özellikle evlendirmektir. Çocukların görevi ise anne-babaya gereksinimleri olduğunda yardım etmektir. Bu ilişkideki görevlerin karşılıklı oluşu Türk ekinin temel bir ögesidir. Bir çocuğun anne-babasına karşı olan yükümlülükleri Türk halk öykülerinde de belirgin bir biçimde görülür. Aile içinde kadınlar da genel yükümlülük ve hak kapsamı için önemli etkidir. Görevlerin yine önemli bir yönü de kopmaz bağla bağlandığı dostlara karşı görevlerdir.

Türk ekinde dostluk, yaşamsal değer taşır. Bu kültürde dost-lararası ilişkiler sürekli. Şu gerçeği de belirtebiliriz: Türkiye'de dostlar arasındaki davranışlar diğer davranış biçimlerinden çok, kardeşler arasındaki davranış biçimine yakındır. Dost olan bireyler birbirinden çok şey beklerler ve bu beklentiler doğal olarak yerine getirilir. Yalnızca bireylerin karşılıklı yükümlülük ve haklarını da oluştururlar. Dostların birbirlerine karşı olan yükümlülükleri onların dostluklarının özüdür. Böylece, gereksinim içinde bulunan bir kişiye yardımcı olmak dostunun görevidir. Türk toplumunda bir başka biçim yardım da, karşılık verme kuralına dayanır. Bu biçim ilişkide bir kişi diğer kişinin yardımına değişik bir zamanda karşılık vermek zorunluluğundadır.

Özcesi, Türk toplumsal yaşamı, sosyal ilişkilerinde derinlik ve zenginliklerle doludur. Bu yaşamda bireyler sürekli ve karşılıklı ilişki, anlayış içindedirler. Türkiye'de gereksinim içinde olan bir birey, olağan koşullarda hem psikolojik hem de diğer biçimdeki gereksinimleri için her an başvurabileceği kişiyi bulabilir. Batı ekinin çok önemli bir yönü olan; yalnızlığı ve ruhsal dengesizliği (Riesman, 1950-Slater, 1970) hiçbir zaman Türk ekinin bir sorunu olmamıştır. Niçin karşılıklı yardım ilişkileri Türk ekinde bunca önemlidir?

Bu çok önemli soru ancak, Türk ekinin temel yönünün oluşturduğu onur kavramını anlayarak yanıtlanabilir. Denilebilir ki

Türk ekininde bu kavramdan daha önemlisi bulunamaz. (Patai, 1971; Pierce, 1964, ve Stirling, 1965) Bir insanın görevleri, kişiliğinin onuru olarak ortaya çıkar. Görevini yerine getirmemek onur yitimidir. Psikolojik ve ekinisel olarak kabul edilemez bir durum yaratır. Böylece, insanın görevleri ve onuru ile toplumsal yapısı arasında ilinti vardır. Bu toplumsal ilinti, toplumsal davranış ve kişilerarası ilişkinin ekinisel ağını oluşturur Türk ekininde bir bireyin başarısında, önemli etken olan yükümlülük ve haklar ilişkisinin diğer önemli yönü de başarının, çok çalışmanın ötesinde; bireylerin karşılıklı yardım etmesi oluşunun bilincine varılmıştır. Ekinin bu karşılıklı yardımlaşmada başarılı olma ve dayanışmada bulunma yönü, Türk masallarının yapısal yönüdür.

Bu nedenle Türk masallarının büyük bölümünde güçlü bir karşılıklı yardım ögesinin bulunması şaşırtıcı olmamalıdır. Ne var ki bu karşılıklı yardım ögesinin değişken türleri vardır. Biz, yalnızca kahramanın başarısının yardımla sağlandığı masallardan söz edeceğiz. Bu masalarda, kahramanın kendisi de sık sık başkalarına yardım edecektir. Başka bir deyişle, masalların önemli bir niteliği çok güçlü karşılıklı yardımlaşmadır.

İncelememiz, Türk masalları dizisi içinde yayınlanan 21 masala dayanır. Bu masallar şunlardır: (1) Yarım Horoz, (2) Erler-Karısına Koca Olmaya Giden Keloğlan, (3) Dünya Güzeli, (4) Yeraltı Diyarının Kartalı (Boratav, 1969, s. 33-37, 62-69, 80-89, ve 117-125) (5) Türkmenoğlu, (6) Bozkurt (Kaftancıoğlu 1973, s. 24-27, 120-127) (7) Kırk kardeş, (8) Kısmetimi Arıyorum, (9) Kara Kedi, (10) Avcıoğlu, (11) Kırkinci Oda, (12) Altın Bülbül, (13) Ağlayan Nar ile Gülen Ayva, (Temel, 1971, s. 3-30, 40-67, 76-97, 108-115, 116-149, 166-203, 248-256) (14) Güneş Kızı, (15) Sihirli Tavşan, (16) Limon Kızı, (Tezel, 1971 s. 49-68, 104-123, 131-145) (17) Kör Padişah ve Üç Oğlu, (18) Hüsnügüzel, (19) Prens ve Soğukkanlı Kız, (20) Kazan Başlı Balta Dişli Kızkardeş, (21) Mücevher Kafesi ve Kötü Kız kardeş, (Walker-Uysal, 1966 s. 10-24, 34-54, 64-71, 86-90 ve 90-103). Bütün bu masalarda yükümlülük ve haklar biçiminde karşılıklı yardım vurgulanmıştır. Yanısıra, insan başarısının sosyal yönünün karşılıklı olarak doğru davranışta bulunması olduğu gösterilmiştir.

Türk masallarında yükümlülük ve haklar biçimindeki karşılıklı bulduğu da görülür. Örneğin, anne-babanın çocuklarını

evlendirme yükümlülüğü. Belirtilen masalarda erkek ve kız çocuklarda birbirlerine yardım eder. Özellikle, dostların birbirlerine yardım çabaları da önemlidir. Son olarak, insanların raslantılı karşılaşmalarında da birbirlerine yardım, kuraldır. İşte Türk masallarının yapısını, sıraladığımız ve daha başka çapraşık yükümlülük ve hak örnekleri oluşturur.

Bu çapraşık yapı çoğu kez şöyledir: Masalın kahramanı, anne-babasına ve ailenin diğer üyelerine yardım edeceğini duyurur. Ardından, kahramanın bu amacına ulaşabilmesi için aşması gerekli bir çok güçlük ve sorunla karşılaştırılır. Bu güçlükler öylesinedir ki kahramanın onları aşması için yeterli bilgi ve deneyimi yoktur. Bu koşullar içinde kahramanın kendisi de yardıma gereksinim duyar. Daha önce ilişkisi olan bir kişi, ya da insanüstü bir varlık tarafından yardım edilir. Kuşkusuz kahraman daha sonra, bu kişiye veya insanüstü varlığa yardım edecektir.

Masal kahramanının diğer kişi ya da insanüstü varlıkla kurduğu bağ değişik biçimler alabilir: Kahraman bir başka kişiye yardım edebilir; insanüstü varlıkla bazı ilişkiler kurabilir; bir dev kadından süt emebilir; (Böylelikle bu devin oğlu olarak, çocukların kardeşi olur) ya da bir arslana yardım edebilir; veya kendi sihirli atı tarafından yardım edilir; ya da bir sihirli kısırak, tavşan vb. aracılığıyla yardım verilir. «Hızır» tarafından görev verilir; veya bir başka insan cinsiyle arkadaş olur. İşte, bu sözü edilenlerin tümü yardıma gereksinim duyduğunda, kahraman yardım sağlayabilir. Aldığı yardımlar ya iki biçimde ya da ikisinden biri biçiminde olabilir. 1) Amacına nasıl ulaşacağı konusunda sözle yardım alabilir, 2) Güç yardımı alabilir, 3) Hem sözle, hem de sorunun çözümünü için güç yardımı. Bu tür olaylar dizisinde, masal kahramanı çabalarında başarılıdır.

Masalların kahramanı şu nitelikleri de taşıyan zeki ve yürekli kişidir: 1) Gereksinim duyulduğunda başkalarına yardımda hazırdır, 2) Diğerlerini dinlemeye ve onları yönlendirmeye hazırdır, 3) Diğer bireylere saygılı davranır, 4) Onurlu kişiliğe sahiptir, 5) Anne-babasına karşı görevini yerine getirir. Görülüyor ki, belirtilen kişilik öğelerine göre Türk masallarının kahramanı; yetenekli, kişilik sahibi, daha önemlisi, sosyal yönleri olan bir kişidir. Başarı kazanmasında kendisine yardım edilse de, yalnızca bu üstün kişilik öğeleriyle aslında yardım edilmeye değerdir.

Türk masal yazınının karşılıklı yardım ilişkisini daha ayrıntılı göstermek amacıyla, aşağıda «Mücevher» Kafası ve Kötü Kız Kardeş» (Walker-Uysal, 1966 : 90-103) masalını çözümleyeceğiz. Bu masal bir yandan kan bağının önemini, diğer yandan da bunun olumsuz yanlarını göstermesi bakımından ilginçtir. Bu yönüyle, yapısalcıların (Levi-Strauss, 1967: 202-228) zevkle incelemek isteyecekleri öğeleri taşır. Bizim amacımız ise, yalnızca masal boyunca süregelen karşılıklı yardım ağını göstermektir.

Masalın Yapısı

- Bölüm 1) Masal, padişahın oğluna, kızkardeşini öldürtmesini istemesiyle başlar. Genç adam ise, kızkardeşini öldürmeye kıyamayarak, ihtiyar bir kadına bakması için götürür.
- Bölüm 2) Kız onsekizine gelince padişah birdenbire kör olur ve kimseler çaresini bulamaz. Bu anda padişah düşünde, periler ülkesinde bulunan mücevher kafes, getirilebilirse, körlüğünün giderileceğini görür.
- Bölüm 3) Genç adam padişaha gidip, mücevher kafesi getireceğini söyler. Kızkardeşini - gelme isteğine karşın - götürmez. Ama kızkardeşi, onunla giderse ona güven verebileceği inancıyla onu izler.
- Bölüm 4) Boşaltılmış bir kasabaya giderek, kimseyi görmeksizin altı ay kalırlar. Genç adam, bir gün burada, çok çirkin ve siyah bir «dev»e rastlar. Üç gün süreyle savaş ederler. (Walker ve Uysal, 1966:92) Üç günün sonunda, «dev»i yener, onu kavak ağacına asar. Genç adamın kızkardeşi, savaşı bilmediğinden «dev»i kurtarır ve birbirlerine aşık olurlar.
- Bölüm 5) Bu gelişmenin sonucunda, genç adamı-kardeşini-öldürtmeye karar verir (1). Dev kendisinin genç adamı öldürecek kadar güçlü olmadığını bildiğinden kıza; hasta gibi davranmasını, iyileşmesi için Devler ülkesin-

(1) Kızkardeşin oğlan kardeşine olan bu yeni ve olumsuz duyguları, kendisiyle oğlan kardeşi arasındaki kan bağının yadsınması sonucu ortaya çıkan cinsel bağın bir simgelenmesi olarak kabul edilmelidir.

de yetişen bir tür beyaz üzümlerden getirmesi gerektiğini söylemesini ister. Kesinlikle inanır ki kahraman bu işi yapmaya çabalarlarken ölecektir. Genç adam kabul eder ve işe koyulur.

- Bölüm 6) Genç adam Devler ülkesini ararken, konuşan bir tilkiye rastlar. Birlikte yemek yerler, arkadaş olurlar. Tilki, ona beyaz üzümleri nasıl ele geçireceğini anlatır. Önce ana «dev»in memelerinden emerek oğlu olması gerekecek; ardından üzümleri isteme hakkı doğacaktır.
- Bölüm 7) Genç adam tilkinin dediklerini yaparak, diğer devlerin kardeşi olur. Devler de onu yemiyerek, «süt kardeş»lerine gereksinimi olan üzümleri verirler.
- Bölüm 8) Genç adam, üzümlerle birlikte kız kardeşine döner. Kız kardeşi ise, hâlâ onu öldürmek düşüncesiyle «dev»le birlikte plan kurar. Bu kez genç adam, bir arslandan süt almak ve sütü bir başka arslanın postu içinde -sözde- hasta kızkardeşine tedavisini sağlamak üzere getirmesi için gönderilir.
- Bölüm 9) Genç adam, bu görevi de kabul eder, yola koyulur. Yolda arkadaşı tilkiyle karşılaşır. Tilki ona sütü nasıl sağlayacağını öğretir, ama bu arada ayağı yaralı arslana yardım etmek zorundadır.
- Bölüm 10) Genç adam dişi arslanı tedavi eder. Arslan da ona sütü verir. Yanısıra, arslan postunu elde etmesi konusunda yardımcı olur, ayrıca ona kendi taslarından iki tanesini verir.
- Bölüm 11) Yine de kızkardeş devin genç adamı öldürmesini istemektedir. Dev görevi şu önkoşulla kabullenir: Dev, arslan sütünü içecek, kızkardeş taslara kurşun dökerek ona yardımcı olacaktır. «Kurşun dökmek» onları koruyacaktır. Ama, sonuçta bu düşünce de çözüm sağlamaz.
- Bölüm 12) Sonunda dev ve günâhkâr genç, adama saldırırlar. Üç servi ağacı, üzerlerine tırmanabilmesi için genç adama eğilirler. Dev ve kötü kızkardeş üç ağaçtan ikisini devirirler, genç adam üçüncü ağacın üzerindeyken, biraz dinlenmeyi kararlaştırırlar.

- Bölüm 13) Genç adam düşünürken tasları anımsar. Onları çağırır ve dev'i öldürmelerini ister. Onlar da bu isteği yerine getirirler. Daha sonra kendisi kötü kızkardeşini öldürür. O anda da babasının kızkardeşini öldürme isteğinde ne denli haklı olduğunu anlar.
- Bölüm 14) Tasları gönderir ve babasının gözlerini iyileştirecek mücevher kafesi bulmak için yola koyulur. Yine arkadaşları tilkiye rastlar. Tilki bu kez yeni önerilerde bulunur. Ona kafesi elde edebilmenin yolunu öğretir. Genç adam öğütleri eksiksiz yerine getirmediğinden başarılı olamaz. Bunun sonucunda sütannesinden zehirli bir kılıç almak zorundadır. Ancak anne «dev'e ikinci kez gitmeden önce, tilki ona yardımcı olur.
- Bölüm 15) Tilki, kılıcı geri getirirken ne yapacağını ona söyler. Kılıcı teslim etmeden, kafesi geri almak gerekecektir. Gerekli çabayı gösterir ve hem kafe, hem de kılıçla perilerden uzaklaşır.
- Bölüm 16) Bu kez tilki, genç adamdan kendisi için bir iyilik yapmasını ister: kılıcı üç kez tilkinin başı üzerinde sallayacaktır.
- Bölüm 17) Bunu yapar ve tilki genç, yakışıklı bir adam oluverir. Yakışıklı genç adam, kendisini insana dönüştüren kılıcı ister. Bu kılıcın, devlerin isteği ile periler tarafından kendinden çalınmış olduğunu açıklar. Bu yakışıklı genç adamı da periler tilkiye dönüştürmüştür.
- Bölüm 18) İki genç adam ayrılırlar. Kahramanımız baba ocağına döner. Babası mücevher kafesini gözlerine sürer ve artık gözleri eskisinden de etkin görmeye başlar.

Karşılıklığın ayrı durumlarını incelemeyi önce, tilki tarafından (bir çok kez), anne dev tarafından (iki kez), bir dişi arslan, üç servi ağacı ve iki kâse tarafından genç adama yardım edildiğini belirtmek gerekir. Kendisi de kızkardeşine, dişi arslana, tilkiye ve babasına yardım eder. Dev anası ve perilerle ilişki kurar. Genç adam bu görevleri nasıl başaracağını bilmediği için, bu kişilerin yardımını olmaksızın amaca ulaşması olanaksızdır. Yanısıra, bu kişilerin de sorunları vardır ve onun yardımına gereksinim duyacaklardır.

Mücevher Kafesi ve Kötü Kızkardeş Masalında Karşılıklı Yardım :

Masal (Bölüm 1) babasının buyruğuna karşın genç adamın kızkardeşini öldürememesi ile başlar. Burada kan bağı baba yetkisinden daha güçlüdür. Bu nedenle genç adam kızkardeşine yardım eder. Kahraman kızkardeşinin yaşamını kurtarmakla iyiliğini ve kişiliğini gösterir. Belli bir süre sonra babasının gözlerinin sağaltımına yardım için (Bölüm 2) mücevher kafesini bulmak amacıyla yola çıkar. Bu davranış, gerçek bir evlat olarak, açıkca onun görevini belirtmektedir. Kızkardeşi, onu izlerken, kızkardeşini koruma görevini sürdürmekte (Bölüm 3) her türlü kötülükten onu koruma zorunluluğunu duymaktadır.

Sonraki bölümde (4) kızkardeşini, aşık olduğu «dev»e yardım ederken görürüz. Bunun sonucu, kötü kızkardeş genç adamı öldürtmeye çalışır. 5. ve 8. Bölümlerde dev kötü kızkardeşe yardım eder. 6. Bölümde devler ülkesinde üzüm bulma, 8. Bölümde arslan sütü elde etme konuları yer alır. Devler ülkesini bulmaya çalışırken (6. Bölüm) tilkiyle karşılaşır. Birlikte yemek yerler, arkadaş olurlar. Daha önce de belirtildiği gibi Türk kültüründe dostluk büyük önem taşıyan bir ilişkidir. Bu ilişkide karşılıklı yardım beklenir. Tilki ve genç adam bu kültürel ilişki içinde masalın sonuna dek sürekli karşılıklı yardımlaşır. Öyle ki, tilki genç adama devler ülkesinde, doğru davranış öğütleri verir. (Bölüm 7) Ayrıca, 8. Bölümde de görüleceği gibi doğru davranış yoluyla her yerde olumlu sonuçlar sağlanabilecektir. Bu bölümde «uygun davranış» dev ananın sütünü emmeyi ve dev anayı «süt anne»; oğullarını da «süt kardeş» (2) yapmayı gerektirmektedir. Genç adam, dev ananın sütünü emer. Bu işi başarır. Böylece, dev anaya oğul, diğer devlere de kardeş olur ve onların desteğini sağlar. Sonunda beyaz üzümleri de elde eder.

Sonraki amaç, genç adamın dişi arslanın sütünü sağlamasıdır. Bu çaba da tilkinin öğütleri ile (9. Bölüm) başarıya ulaşır. Yine, dişi arslana tilkinin öğütlediği biçimde yardımcı olur. (10). Bölüm

(2) Aynı kadın tarafından büyütülmüş ve emzirilmiş olan kişiler birbirlerine saygı duyarlar ve «süt kardeş» olurlar. Bu kişiler kendilerini büyüten ve emziren kadına, «anne» ya da «süt anne» diyerek saygı gösterirler. Süt anne de bunları kendi çocukları gibi sever.

onun hasta ayağını iyileştirir. Dişi arslan onun bu davranışı karşısında sevinir, yalnız onun isteğini yerine getirmekle kalmaz, ayrıca kendisine iki tas verir. Sonraki bölümde(11) dev; kötü kızkardeşe yardım etmeye ve genç adamı öldürmeye razı olur. Ondan arslan taslarının içine kurşun dökmesini ister. Kız, bunu başaramaz. Öğüdü yerine getiremeyişteki bu yeteneksizlik; daha sonra genç adamın başarı kazanmasına neden olacaktır. Ona saldırıda bulunmalarına karşın, üç servi ağacı ve arslan taslarından (12. ve 13. Bölümler) yardım görür, sonunda dev ile kötü kızkardeş öldürülür. Servi ağaçları ona yardım etmiştir, çünkü geçmişte o da onları korumuştur. Bu nedenle ona yardımcı olmak onların görevidir.

O anda gerçek görevini anımsar. Babasına yardımcı olmak konusunda başarı şansı vardır ve periler ülkesini bulmak için yola koyulur. Yine, arkadaşı tilkiden yardım görür (Bölüm 14) Ancak, genç adam öğütleri yerine getirmede başarısız olunca, uygunsuz bir davranış sonucu, başka bir görevi yapma zorunluluğu ortaya çıkar. Sihirli kafesi elde etmek için, sihirli kılıç edinmek zorundadır. Bu kez yine dev sütanneden (Bölüm 14) yardım görür. Kılıcı getirirken (15. Bölüm) yine tilkinin önerilerinden yararlanır, doğru biçimde uygular; hem kılıcı hem kafesi elde etme olanağı bulur.

Sonraki Bölümde (16) yardıma gereksinme duyan tilkidir. Genç adam tilkiye yardım eder. (Bölüm 17) ve tilki yakışıklı, genç bir adam oluverir. Ondan sonra, kahraman, yakışıklı genç adama kılıcı verir; böylelikle, arkadaşına karşı görevini de yerine getirmiş olur. Daha sonra da baba ocağına döner (Bölüm 18) ve artık babasının gözü iyileşmiş olur.

Bu masal boyunca süregelen karşılıklı yardıma ilişkin temel konu, diğer Türk masallarında da vardır. Özellikle bu masalda kişiler, sihirli hayvanlar ve ağaçlar birbirlerine şu nedenlerle yardım etmektedir: a) Kan bağları (baba ile oğul, erkek-kızkardeş arasında), b) Dostluk (tilki ile genç adam arasında) c) emzirme-bakım (devanası) hastaya yardım (dişi arslan) bağlılık (arslanın tasları), başka varlıklara karşı iyi davranış (servi ağaçları), son olarak cinsellik (kötü kızkardeş ile dev) Şunu da belirtmek gerek. Bunların tümü karşılıklı yardım ögesini işleyen tüm masalarda yer almaya bilir, başka nitelikler de çıkabilir kuşkusuz.

«Karşılık verme» konusunda vurgulanması gerekli bir başka görünüm, öğüt biçiminde yardım geldiğinde, bunun kuralına uy-

gun yerine getirilmesi gerekliliğidir. Böyle yapılma da, kişi yanlış davranışa sapsa, başarıya ulaşamayacaktır. Örneğin, kötü kız-kardeş amacında başarılı olamaz, çünkü yapmayı tasarladığı iyi bir iş değildir. Öykünün sonunda genç adam tilkinin öğüdünü yerine getirmedeğinden, mücevher kafesini elde etmek için yeni bir görevi üstlenmek zorunluluğunda kalmıştır.

Sonuç olarak, Türk ekinindeki zenginlik ve toplumsal ilişki gücü halk masallarında anlatımını bulmaktadır. Görev kavramıyla birlikte örölmüş karşılıklı yardım, böyle bir anlatımı oluşturmaktadır. Bu Türkiye’de ve Türk halk masallarındaki insancıl ilişkinin güzel kanıtıdır. Türk halk masallarında, karşılık verme süreci, zorunluluk ve gereklilik biçiminde anlamını bulur. Bu sürecin bir bölümü olarak karşılıklı davranış ve yardım sıkça bu anlatıma girmektedir. Onur kavramı ve görev de Türk toplumunda ve masallarında işlevini sürdürmektedir. Bir oğulun, anne-babaya yardım etmesi bir görev ve onurlu insan olmanın simgesidir. Toplumsal ilişkilerde, karşılıklı bağlılık, güven, görev anlayışı Türk toplumunda öyle bir biçim kazanmıştır ki kimse yalnız ve yardımsız kalmayacaktır. Türk yaşamı ve ekinindeki bu görünüm, pek çok Türk masalında da gerçek anlamını bulmaktadır.

K a y n a k c a

- Bain, R. Nisbet 1969 (1896) Turkish Fairytales and folktales, New York: Dover Puplications.
- Beattie, John 1964. Other Cultures, New York: The Free Press.
- Boratav, P.N. 1973 Türk Halk Edebiyatı, İstanbul: Gerçek Yayınevi
1969. Az Gittik Uz Gittik, Ankara: Bilgi Yayınevi
- Dundes, Alan 1969. «Comments on Heda Jason: A Nultidimensional Approach to Oral Literature» Current Anthropology
10: 421-22
- Eberhard, Wolfram and Pertev Naili Boratav 1953. Typen Turkic-
hen Wolkmarchen, Wiesbaden: Franz steiner Verlag
GMBH
- Kaftancıoğlu, Ümit 1973. Tek Atlı Tekin Olmaz, İstanbul: Remzi
Kitabevi

- Levi-Strauss, Clude 1967. The Structural Study of Myth» In Structural Anthropology. Garden City. New York: Doubleday and Company. Inc. pp, 202-228
- Patai, Raphael 1971. Society, Culture and change in the Middle East, Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Pierce, Joe E. 1964. Life in a Turkish Village, New York: Holt, Rinehart and Winston
- Riesman, Davis 1950. The Lonely Crowd, New Haven: Yale University Press.
- Ross, Ralph. 1970. Obligation, Ann Arbor Michigan: The University of Michigan Press.
- Slater, Phillip 1970 The Pursuit of Loneliness. Boston: Beacon Press.
- Stirling, Paul 1965 Turkish Village, New York: John Wiley and sons, Inc.
- Tezel Naki 1971. Türk Masalları. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi
- Thompson, Stith 1946 The Folktale, New York: Holt Rinehort and Winston
- Walker, Warren S. and Ahmet E. Uysal 1966. Tales Alive in Turkey, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

ALBERTO MORAVIA İLE BİR SÖYLEŞİ*

Çeviren :
İng. Ok. Ersan SÖZER

1907 yılında doğmuş ünlü İtalyan öykü ve roman yazarı. Yazın alanındaki ilk yapıtı «Gli Indifferenti» (1929) (Tasasızlar) adlı bir romandır. Bu yapıtında küçük kentsoyluluğun kinizmini** ve gençliğin umursamazlığını katı ve sert bir eleştiriyle işler. Daha sonra, «La Bella Vita» (1935) (Güzel Yaşam) adlı bir öykü kitabı ve «Le Ambizioni Sbagliate» (1935) (Yanlış Özenişler) adlı bir roman yayınladı. 1944 te yayınlanan «La Mascherata» (İki Yüzlülük) adlı yapıtında buyurganlık (diktatörlük) yönetimini taşlar. «Agostino» (1944) da, güç koşullar içinde yetişen gençliğin sorunlarını dile getirmiş; «La Romana» (1947) (Romalı Dilber) adlı romanında ise, faşist yönetim altındaki İtalya'yı konu edinmiştir.

Gazetecilik, sinema eleştirmenliği, sinema yazarlığı da yapan Moravia'nın öteki önemli yapıtları şunlardır: «Il Conformista» (1951) (Tutucu), «Il Disprezzo» (1954) (Hor Görme), «La Ciociara» (1957), «La Noia» (1962) Sıkıntı).

Her şeyden önce, temiz ve düzenli bir kişidir Alberto Moravia. İnce bir yapısı vardır. Yüzü her zaman gergindir. Saçları kırışmış-

(*) «Alberto Moravia: An Interview» By Brian Glanville «The London Magazine», October 1963, Vol. 3, No.7.

(**) Kinizm: Sokrates'ten esinlenen Antisthenes, Diogenes, Krates gibi insan için en büyük mutluluğu, yalnız her türlü tutku ve gereksinmelerden uzak bulunma olarak saymakla kalmayıp topluluk törenlerini de her gören eski Yunan filozoflarının bağlı oldukları çıkar, «kelbiye», sinizm.-TDK Türkçe Sözlük.

tır. Çoğu zaman açık yakalı, mavi bir gömlek giyer. Gergin ve sınırlı görünümü, attığı bir kahkaha ile bir anda yok olur. Sonra yüzü yine o gergin görünümüne bürünür. Gençliğinde geçirdiği kalça tüberkülozu nedeniyle aksayarak yürür.

Roma mimari biçimine göre düzenlenmiş olan katkonutu (dairesi), çoğunlukla marangozların çalıştığı, küçük satılık (dükkân) larla dolu Piazza de Popolo'da, eski bir sokağın bitiminde sıralanmış çağdaş yapılarından birindedir.

Kentsoylularla birlikte yok olup giden, kentsoylu görüngüsü taşıyan romanı betimlediğini (tasvir ettiğini) anımsattım ona.

MORAVIA : Evet, ama roman kentsoyluları sürekli yaşatacak. Şu anda öykü ve roman, özyapısal (karakteristik) bunalımdan ayrı düşünülemez bir bunalım içinde. Bugün artık «toplum» üzerine romanlar yazmak olanaksız. Kimse ilgi duymuyor.

İki tür roman vardır. Biri, düşünceyi yansıtan yazımsal (edebi) çözümlemeli roman. Öteki ise, katıksız oyunsal roman. Benim son romanım «La Noia» (sıkıntı) ki burada üç ay içinde seksen bin sayı sattı, daha çok yazımsal-çözümlemeli bir romandır. İnanıyorum ki roman bu tür bir gelişme içinde. Öteki türe göre böylesini yazmak çok daha zor kuşkusuz. Bir yazar herhangi bir konuda betimleme yoluyla güçlüğü savuşturabilir. Ama yazarın düşüncesi yoksa, düşün üzerine roman yazması daha zordur. Sinema, romancıdan epey yararlanmıştır. Yalnızca betimleme yetmez.

Ben, iki çeşit roman yazdım. İlk öbekte yer alanlar, kolay okunur türde ve olabildiği ölçüde Roma ağızı kullanarak yalınç (basit) bir dille yazdıklarım; öbür türdekiler ise, düzgülü (normal) bir İtalyanca ile daha çok aydın kesimi için kaleme aldıklarım. İkinci türdeki yapıtlarımda, olayın başkışisi de çoğunlukla aydın biridir. Örneğin, «La Noia» (Sıkıntı) da bir ressam, «Conjugal Love» (Evlilikte Sevgi) de bir romancı, «A Ghost at Noon» (Öğleyin Düşgörüntü) de bir oyun yazarı. Niçin? Çünkü bir kimsenin her zaman, bir kentsoylu ile ilişkisi vardır. Kentsoylu takımı içinde gerçekten önemli olan kişi, yine aydın kişidir. Bir işleyimci (sanayici), bir bankacı şunun bunun kökenini araştırmaz, önemsemez.

GLANVILLE : Romanlarınızda çoğu zaman «kadın yüzünden acı çeken erkek» örneğine rastlanmakta. Kimi yapıtlarınızda ben

de ayımsadım (fark ettim) bunu. Örneğin «Conjugal Love» ve «A Ghost at Noon» adlı romanların başkışileri.

MORAVIA : Erkek, insanlığın ince, duygulu ve titiz görünümünü yansıtır. Kadın, daha güçlü ve doğaya daha yakındır. Kadın, yazgı payını (kısmetini) her yönüyle doğadan almıştır. Erkek ise yalnızca insana özgü bir kuta (talihe) iyledir (sahiptir).

GLANVILLE : Değişik uzunluklarda yazdınız. Kısa öyküler, romanlar. Ve giderek daha uzun romanlar yazıyorsunuz. Nedenini açıklar mısınız?

MORAVIA : Orta uzunlukta yazmayı - kısa romanı - yeğliyorum. Ama ara sıra gazeteler, dergiler için çok kısa öyküler de yazdım. Birkaç sayfayı geçmeyecek öyküler..

GLANVILLE : Bu zorunluluk sizin için dokuncalı (zararlı) oldu mu?

MORAVIA : Hayır, böyle bir gereksinme kimi zaman yararlı bile olabilir. Tıpkı Shakespeare'in sone (sonnet) yazmış olması gibi. Biçim sınırlaması, yazarın konuyu coşkulu bir yoğunlaşma ile ortaya koymasına izin verir.

GLANVILLE : Yaşamınızda iki önemli etken bulunduğunu söylemişsiniz.

MORAVIA : Evet. Faşizm ve çocukluğumda çektiğim bir sayrılık (hastalık). Kalça tüberkilozu. 9 - 16 yaşları arasındayken.

GLANVILLE : Çocukluğunuzda sizi çok etkilemiştir.

MORAVIA : Hem de nasıl! Çocukluğumu bütünüyle yıktı. Ama yaşlılıkta iyi yaşamanın daha önemli ve daha mutluluk verici olduğuna inanıyorum. Kişi, gençliğinde çalışmalı. Daha sonra, yaşamın kazandırdığı bilgi ve sezgiyle mutluluğun ve eğlenmenin tadına varır.

GLANVILLE : İlk romanınız «Gli Indifferenti» (Tasasızlar) yi yazdığınız zaman kaç yaşındaydınız?

MORAVIA : Onu 17 ile 20 yaşları arasında yazdım.

GLANVILLE : Şaşırtıcı yetkinlikte, iyi hazırlanmış bir yapıt. Yalnız izin verirsiniz, olağanüstü ölçüde karamsarlık taşıdığını söylemek isterim.

MORAVIA : Karamsar bir kitabın çok kötü, üstelik tiksindirici olduğu düşüncesini taşıyor görünümündeyiz bugün. Önceki çağın kitapları da tümüyle karamsardı. Belki çağcıl duyarlılığımız aşırı bir gelişme içinde. Yaşam hiç de kolay değil. Yine de karamsar bir kitap iyi; iyimser bir kitap da kötü olabilir. Berenson'un yerinde bir sözü var. Karamsar bir kitap her zaman deneyimlerimizi genişletebilir.

GLANVILLE : Gerek İngiltere'de, gerekse Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük ününüz var. Oysa İtalya'da sizden sık sık yakınıldığını ve eleştirildiğinizi duyuyoruz.

MORAVIA : Burada insanlar genel olarak kıskançlığa eğilimlidir. Umarsız (biçare) ve arık (zayıf) bir toplum.

GLANVILLE : İtalya'da sanatçının beysoylular (aristokratlar) ve işleyimci (sanayici) kesimince, bir kıyıya itildiği görüşüyorsunuz. Böyle anlayabilir miyim?

MORAVIA : Evet, ama topluma girmek istemiyorum. Bana göre, bir şey ötekiyle özdeştir. Bir erkek, ya da başka bir erkek. Bir ev, başka bir evle özdeş ölçüde güzeldir. Eğer bir sarayı betimleyebilirim, çok iyi. Doğayı betimlemek zorundaysam, o da iyi. Bütün nesnelere özdeştir. Başka bir ortama girmeye kalkışmam. Toplumsal sınıflar, İngiltere'dekininkine tersine, burada eşit ölçüde önem taşımazlar. İngiltere'de yazın (edebiyat) toplum dışında var olamaz, diyebilirsiniz, ama burası için hayır.

GLANVILLE : Roma dolaylarındaki yaşamı yansıtıyorsunuz çoğunlukla. O yöre de mi doğdunuz?

MORAVIA : Evet, ama babam Venediklidir. Ve Yahudi soyundandır. Annem ise, öyle sanıyorum ki bir Slav. Soyadı «De Marsanich» miş. Bir katolik olarak büyütüldüm. Irk ve din. Kişilik arık ise önem taşır. Kişilik güçlü ise hiç önemi yok. İnsanın bireysel işlevine inanıyorum; ülke ve din ilişkisine değil. Belki çok az önemi var. Yiyeceklerle iklim gibi.

GLANVILLE : Yine de Roma'nın ve Romalılığa ilgin (ait) deneyimlerin üzerinizde geniş etkisi var.

MORAVIA : Bu doğru. Her yeri gezdim, ama yalnızca Roma'yı yazdım. Çok iyi bilmediğim yerleri yazmam.

GLANVILLE : Roma halkından özellikle çalışan kesimlerle oldukça yakın bir ilişki içinde bulunuyorsunuz.

MORAVIA : Sanırım öyle. Başka yerlerde, endüstri kentlerinde insanlar pek göze batmıyorlar. Ama burada öyle değil. İnsanlar daha canlı, ikinci sınıf kentsoylulardan daha ilginç, daha güzelduyusal (estetik). Endüstrileşmiş bir ülkede en korkunç şey, insanların çirkinliği. Çirkin, çünkü giydikleri her şey toplu üretimden sağlanıyor.

GLANVILLE : Bunların dışında, yapıtlarınızda cinsellik konusuna geniş yer verdiğiniz, kimi zaman da göz korkutucu bir tutumu yeğlediğiniz görülüyor. Şu demek ki, duyumsanabilir bir «atmosfer» göze çarpıyor.

MORAVIA : Cinselliğin olgusal (positive) bir olay olduğuna inanıyorum. Bir gerçek. Gerçekçi bir yazar herhangi bir yerde durmak zorunda mı? Cinsellik, başka bir şey gibi betimlenebilir. Betimlenmesi de gerekir.

GLANVILLE : Özel bir şeyin çalışmalarınızı etkilediğini sanmam, ama gerçekçi bir yazar olarak belki de bir ölçüde Verga'ya borçlusunuz?

MORAVIA : İşimde kimsenin etkisi olmadı. Büyük bir emek ve çabayla her şeyi kendim yaptım.

GLANVILLE : Buradaki siyasal durum konusunda da eskiden olduğu gibi karamsar mısınız?

MORAVIA : Seçimlerden sonra da büyük bir değişiklik olacağını pek sanmıyorum. Yine de çekinceli bir durum çıkabilir ortaya kuşkusuz. Benim görüşüme göre, her şey seçimlerin nasıl sonuçlanacağına bağlı. Bu ülkede nedense Soldan büyük korku duyuluyor. Buyurganlığın (diktatörlüğün) hortlayacağı korkusu belki de. Gerçek şu ki, ülke şimdi geniş ölçüde gönül esenliği ve gönenç içinde. Ama toplumun kimi kesimlerine göre sınırlı bir mutluluk bu. Önümüzde büyük sorunlar var. Özellikle eğitim sorunu. Ülkede hiç okuma-yazma bilmeyen ya da yarı okumuş çok insan var. Bunlar, toplumun %30'unu oluşturuyor. Siyasa (politika) ile uğraşanlar, zamanın her şeyi çözeceği umuduna dayanmışlar arkalarını, oturuyorlar. Doğru olmaz bu kuşkusuz. Zaman hiç bir şeyi kendi başına çözemez.

GLANVILLE : Bir yazarın siyasa ile uğraşması düşüncesine ne dersiniz? Bir ölçüde katılmalı mı?

MORAVIA : Bana göre, bir yazar da herhangi bir kimse gibi vatandaşdır. Daha aşırısı değil. Sanat ve siyasa apayrı iki dünya. Siyasal yaşamda, olabildiğince bir uzlaşma ortamı vardır. Sanat dünyası ise koşulsuz ve bağımsız, soyut bir ortamdır. Sanatçı daha özgür bir yaşamın insanıdır. Gönülgücü (moral) adamıdır. Aktöreci (ahlâkçı) dir. İşi siyasa olanların aktöreci olmaları çekincelidir. Bu yüzden yazarlar çoğu zaman kötü siyasacı olurlar.

GLANVILLE : İnancınızı sorabilir miyim?

MORAVIA : Ben hiçbir şeye inanmıyorum. Agnostikim.*** Tanrıtanımaz (atheist) bile değilim. Bu tür konulara sorak (merak) da duymuyorum. Tanrıtanımaz bir kişiyse, Tanrı'nın olmadığına inanırsınız. Ben buna da inanmam. İtalya'da katoлик eğitimi yumuşaktır. Tanrıbilim (İlahiyat) öğrenimi yapmamışsanız, pek ayırmsanmaz bu.

GLANVILLE : Roman konusunda yapmak isteyip de yapamadığımız bir şey, bir tutkunuz var mı?

MORAVIA : En çok yapmak istediğim şey, kendimi tanımlamak, kendimi anlatmak. Bunu yapamayınca mutsuz oluyorum. Yazmayı seviyorum. Hoşlanıyorum yazmaktan. Benim romanlarım, bir dura (nokta) ya değin, iç yaşantımın dışa yansımından başka bir şey değil. Gerçekte de bir yazar, bir gergedanın bir gergedan olmak isteyişi gibi, yalnızca kendini anlatmak ister. Böyledir, çünkü böyle olmak ister. İstenilenin dışında bile olsa.

GLANVILLE : «In A Ghost At Noon» adlı yapıtınızda sinema için çalışan yazar olayına yeğinlikle (şiddetle) karşı çıkıyorsunuz.

MORAVIA : Bu konuda deneyimim var. O tür çalışma bilinci, düşünme gücünü yok ediyor, çünkü temelde «mekaniki» bir işlemdir. Sinemanın değişik türde bir etki alanı var. Yazar için oldukça çekinceli bu. Bir anda her şeyini yitirebilir.

GLANVILLE : Ama genç bir yazar gazeteciliğe, televizyona, sinemaya el atmazsa, yaşamını nasıl sağlayabilir?

*** Agnostic: Bilinemezlik (lâedriye) uğraşına bağlı, agnostik.

MORAVIA : Yaşamın bu güçlükleri var. Ya şu, ya bu. Her şey kolay olsaydı, yaşam da olmazdı.

GLANVILLE : Öyleyse, genç yazarlara nasıl bir öğüt verirdiniz?

MORAVIA : Yaşamını nasıl sürdürmeli? Yazar, yazardır. Yine de o işi yapamıyorsa, ona çok yakın başka bir iş yapmak zorunda. Gazete, dergi, radyo için çalışabilir. Öğretebilir. Bir yazarın iş adamı olabileceğini sanmıyorum. Henry Green yaptı bunu. Ama çok az yazar başarabilir.

FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNUNA İLİŞKİN MAHKEME KARARLARI

Derleyen :
Prof. Dr. Akar ÖÇAL

1. «5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 24. maddesi hükmüne göre bir eserden, onun asıl veya işlenmelerini doğrudan doğruya yahut işaret, ses veya resim nakline yarayan aletlerle umumi mahallerde okumak, çalmak, oynamak ve göstermek gibi temsil suretiyle faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Aynı yasanın 25. maddesinde radyo ile yayım hakkı düzenlenmiştir. 25. maddenin açık hükmü karşısında, her türden fikir ve sanat eserleri, kanunda öngörülen istisnalar hariç (madde 30-37, 39-41'de öngörülen durumlar gibi) ancak eser sahibinin müsaadesiyle radyo ve televizyonda yayınlanabilir. Kanun, muhtelif maddelerinde eser sahibinin genel olarak yayın hakkına getirmiş olduğu istisnalardan ayrı olarak, bir de özel şekilde eser sahibinin radyo ile yayın hakkına istisna getirmiştir. Kanunda, Bakanlar Kurulunca çıkarılacak bir kararname ile radyo idarelerine, yayınlanmış bulunan fikir ve sanat eserlerini, sahiplerinin müsaadesi olmaksızın yayınlanma yetkisinin verilebileceği öngörülmüştür (Mad. 43/1 Cümle bir). Ancak fikir ve sanat eserlerini sahiplerinin müsaadelerini almadan radyo ile yayma hususunda kanun tara-

findan radyo idarecilerine tanınmış olan bu yetki, hiç bir zaman eserlerin telif ücreti ödenmeden yayınlanması anlamını taşımamaktadır. Nitekim kanun, radyo idarelerince yapılacak yayınlarda eser sahiplerine ödenecek ücretlerin, Adalet ve Milli Eğitim Bakanlıkları tarafından müştereken tesbit edildikten sonra Bakanlar Kurulu tarafından tasdik edilecek bir tarifeye göre ödeneceğini öngörmektedir (43/III). Böyle bir tarifenin henüz düzenlenmiş olmaması davacının mali haklardan yararlanmasını engelleyemez. Esasen anılan kanunun 43. maddesinin son fıkrasında kurulması öngörülen mesleki birliklerin henüz kurulmamış olması olgusu da davacının ücret isteme hakkı bulunduğu en belirgin kanıtıdır. Bu yön doktrinde de benimsenmiştir (**İlhan Öztrak**: Fikir ve Sanat Eserleri Üzerindeki Haklar, Ankara 1971, s. 68). Nitekim bilirkişi de davacının bir ücret istemeye hakkı bulunduğunu ve davada talep edilen ücretin de kadri maruf olduğunu belirtmiştir. Bu bakımdan mahkemenin bir taraftan davacının mali haklarının davalının kusurlu davranışı ile halele uğratıldığını kabul edip, öte yandan anılan yasa hükümlerine, bilirkişi beyanına ve B.Y.nın 42. maddesinin mahkemeye tanıdığı geniş takdir hakkına rağmen hükmedilecek ücretin nitelik ve kapsamının davacı tarafından belirlenip ispat edilemediğinden söz edilerek maddi tazminat hakkındaki isteği reddetmiş olması bozmayı gerektirir» (1).

1a. «5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 3. maddesi hükmüne göre (...), davalının imâl ettiği plakların üstüne davacının ismini yazmaması hali bir kusur teşkil eder. Bu itibarla 5846 sayılı kanunun 70. maddesi hükmüne göre davalının ayrıca manevi tazminatla da sorumlu olduğu nazara alınmadan davacının manevi tazminat isteğinin tüm olarak reddi isabetsiz»dir (1a).

2. «Davacı tarafından kaleme alınan (Kısa Osmanlı Tarihi) adlı kitabın davalı şirket tarafından basılıp satışa arz edilen (M. 1976 Kültür takvimi) yaprakları arkasında kısım kısım yayınlandığı uyuşmazlık konusu değildir. Mahkemece adı geçen kitabın 5846 sayılı (Fikri ve Sanat Eserleri Kanunu)nun 8. maddesine göre (eser) olduğunun kabulünde kanuna aykırı bir yön yoktur. Her

(1) Y4HD. 9/1/1979 gün ve E.78-3355/K.79-12 sayılı kararı, Yasa, 1979, C.II, S.2, s.224.

(1a) Y4HD. 23/3/1978 gün ve E.687/K.1437 sayılı kararı, Yargıtay Kararlar Dergisi, 1979, S.7, s.1012.

ne kadar davalı taraf, davacı kitabının parça parça takvim yapraklarında yayınlandığını ve bu nedenle (müstakil bir eser) olmadığını ve eser sahibi davacının adının her takvim yaprağı altına konulamıyacağını savunmuşsa da, yukarıda söz konusu kanunun 13/f.2 hükmüne göre (eser sahibine tanınan hak ve selâhiyetlerin eser parçalarına da şamil) olması itibariyle davalının bu yöne matuf savunması yerinde görülmemiştir. Bu itibarla mahkemenin davacının manevi haklarının ihlâl edildiği sonucuna vararak davayı kabulünde bir isabetsizlik yoktur» (2).

3. «Beste yapılırken şiirde önemli bir biçimde değişiklik yapılmışsa, şairin tazminat hakkı doğar. Bu husus bilirkişi raporu ile saptanırsa uygun bir tazminata hükmedilmesi gerekir» (3).

4. «Davacı, kendisinin maddi yükünü de yüklenerek yaptığı kazılarda çıkan eserler hakkında yayın yapma hakkının münhasıran kendisine ait olduğu halde davalının, haksız bir davranışla, bir kısım eserlerin resim ve krokilerini yayınlamak suretiyle kendisinin hakkında tecavüz ettiğini ileri sürmektedir. Olaya 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Yasası hükümlerinin uygulanma olanağı yoktur. Zira, yasanın isminden de anlaşıldığı veçhile bu yasanın uygulanabilmesi için ortada kişinin yarattığı bir eserin mevcut olması gerekir. Adı geçen Yasanın tarifine göre eser, sahibinin hususiyetini taşıyan ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar ve sinema eserleri sayılan her nevi fikir ve sanat mahsulüdür (Md. 1). Tariften de anlaşılacağı gibi bir eserin, yasa karşısında eser niteliğini kazanabilmesi için iki unsur gereklidir. Birincisi objektif unsur ki yasa bunu mahsul (ürün) olarak belirtmiştir. Buna göre eser, evvelâ temellüke, tasarrufa elverişli maddi bir varlık olarak var olmalıdır. İkincisi de sübjektif unsur olup eserin sahibinin özelliğini taşıyan bir fikir ve sanat eseri olmasıdır. Olaydan anlaşıldığı üzere davacı, yukarıda unsurları açıklanan bir eserin henüz sahibi değildir. Ancak, yaptığı kazılardan elde ettiği bilimsel buluşlara dayanarak bir eser yaratmayı düşünmüştür. Yani, bu yönde bir düşüncesi, bir fikri vardır. Fakat bir fikir veya sanat eseri, fikir halinde kaldığı sürece eser niteliğini kazanamaz (E. Hırş: Fik-

(2) Y11HD. 5/12/1977 gün ve E.5069/K.533 sayılı kararı, *Batider*, 1978, C.IX, S.4, s.1158.

(3) YHGK. 28/9/1977 gün ve E.76-4/3255/K.77-757 sayılı kararı, *İstanbul Barosu Dergisi*, 1978, S.4-5-6, s.324 (Ayrıca bkz. Y4HD. 2/6/1975 gün ve E.15684/K.7036 sayılı kararı).

rî ve Sanaî Haklar, 1948 s. 6-10, 130; Halil Arslanlı: Fikrî Hukuk Dersleri, Cilt II, Fikir ve Sanat Eserleri, 1954, s. 42, No. 5) ve dolayısıyla Fikir ve Sanat Eserleri Yasasının koruyucu hükümlerinden yararlanamaz» (4).

5. «Sanat eserlerinden edebiyata ilişkin olanlar; örneğin; hikâye, roman, şiir ve dil konularında değişik uzmanlık konularını kapsar. Bunlardan yalnız dile ilişkin bölüm de yayınlanmış yapıtlardaki değişik konularda olabilir. Bu konulardaki uzmanlık ayrı ayrı dallardadır. Örneği: Gramer, Sentaks, Etimoloji, Lügat ve benzeri olanlardaki dil bilgisi de özel uzmanlığı gerektirmektedir. O halde, bu esas gözetilerek ve Türkiye’de her dil uzmanlığı bölümünde ayrı ayrı özel uzmanlıkları belirmiş pek az uzman bulunduğu benimsenerek dil konusunda ve dava edilen konuda üniversiteler düzeyinde uzmanların bulunarak bunlardan her iki eserin incelenmesine ilişkin yeterli rapor alınması zorunludur. Bu raporda konu, 5846 sayılı Yasanın 35. maddesi ile 68 ve sonraki maddelerinin ve özellikle 69 ve 70. maddelerinin öngördüğü biçimde incelenmelidir. Çünkü, alenileşmiş ve yayınlanmış güzel yapıtlarında, örneğin olayda olduğu gibi yayınlanmış bir lügattan yararlanılarak (iktibas edilerek) yeni bir yapıtın yayınlanması özel kurallara bağlıdır. Bunlar: 1- Yararlanmanın amacı haklı gösterecek bir oran gösterip göstermediği; 2- Yararlanan kamuyu aydınlatmak amacı ile kullanmış olsa bile bunun yararlanılan yapıt ve yazarının manevi haklarını halele uğratıp uğratmadığı; 3- Yararlanmanın belli bir biçimde yani yollama yapılarak (atıfta bulunularak) yapılıp yapılmadığı; 4- Kullanılan yapıtın ve sahibinin adının belirlenip belirlenmediği nedenlerinden ibarettir. Bunlar dışında Fikir ve Sanat Eserleri Yasasının öteki kurallarının da bilirkişilerce gözönünde tutulması zorunludur. O halde, haksız tecavüzün hem önlemeyi gerektirdiği hem de manevi tazminatı zorunlu kıldığı gözetilerek; böyle bir tecavüz bulunup bulunmadığının yararlanmanın (iktibasın) tecavüz derecesine varıp varmadığının belirlenmesi zorunludur. Mahkemece bilimsel yönden yeterli ve yetkili uzmanlara bu açıdan inceleme yaptırılıp; yararlanmanın derecesi, niteliği, doğurduğu sonuçlar bilimsel yönden gerekli biçimde araştırılmadan ve her yararlanmanın manevi tazminatı gerektirmiyen-

(4) Y4HD. 1/7/1977 gün ve E.76-5913/K.77-761 sayılı kararı, Yargıtay Kararlar Dergisi, 1978, S.12, s.1959.

ceği gibi yasaya aykırı bir esastan hareketle hüküm verilmesi bozmayı gerektirir» (5).

6. «Bilirkişi raporunda davalının davacıya ait derleme mahiyetindeki (izahlı edebî san'atlar Antolojisi) adlı eserden matbaa tertip ve baskı yanlışlıklarına varıncaya kadar aynen kendisinin daha sonra yayınladığı (Edebî San'atlar Antolojisi) adlı eserine iktibas ettiği halde kaynak olarak hiç göstermediği ve her iki kitap arasında pek çok benzerlikler olduğu ve davalının davacıya ait bu karma işleme eserinden geniş ölçüde nakiller yaptığı açıklanmış bulunmaktadır. 5846 sayılı (Fikir ve San'at eserleri Kanunu)'nun 6/9 hükmüne göre davacının işleme ve derleme eserinin kanun himayesinde olduğunda şüphe bulunmamaktadır» (6).

7. «Davacı eser sahibinin 5 defa baskıya sözlü olarak muvafakat etmiş olması 6. baskı için de muvafakatının sözlü olmasını gerektirmeyeceğine, Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 52. maddesi gereğince malî haklara dair sözleşme ve tasarrufların yazılı olması şartının bir geçerlilik koşulu bulunmasına ve kanunun koyduğu geçerlilik şartına dayanan bir kimsenin hareketinin kötünyet belirtisi olarak sayılamıyacağına ve olayda bir hakkın sırf diğerini zararlandıran kötüye kullanılması olarak da nitelendirilemeyeceğine göre davalı vekilini temyiz itirazları yerinde değildir» (7).

8. «(Derule) türküsünün tarihi gelişiminin incelenmesi, folklor ürünü mü yoksa sırf davacı muhayyalesinde ve san'at gücü ile yaratılan bir eser mi yahut da kendisinden katkıda bulunarak esasen mevcut olan bir folklor ürünü yeni bir eser haline mi getirdiği veya mücerret folklor ürününü nota ile tesbit mi ettiğinin araştırılması gerekir. Bu araştırmanın yapılabilmesi için eğer mevcut ise folklor ürününün tesbit edilmiş olması iktiza eder. Bu suretle iki eserin ses, nota ve güfte bakımlarından karşılaştırılması lâzımdır. Bu karşılaştırmanın yapılabilmesi amacı ile izlenecek yolun tayini için ilgili resmî mercilerden gerekirse yetenekli bilirkişilerden yö-

(5) Y4HD. 10/5/1977 gün ve E.76-8863/K.77-5628 sayılı kararı, Yargıtay Kararlar Dergisi, 1978, S.7, s.1110.

(6) Y11HD. 31/12/1976 gün ve E.4336/K.5782 sayılı kararı, Yargıtay Kararlar Dergisi, 1977, s.827.

(7) Y11HD. 4/12/1975 gün ve E.4967/K.7001 sayılı kararı, Yargıtay Kararlar Dergisi, 1977, s.225.

relere göre Türk folklor ürünü olarak, (Derule) türküsünün tesbit edilip edilmediğinin tahkiki ve ondan sonra karşılaştırmanın Türk folklor musikisine ve tarihin gelişimine bihakkın vakıf yetenekli bilirkişiler aracılığı ile yapılması ve bunun kazai denetimine ve olanak sağlayacak şekilde raporla belirtilmesi iktiza eder. Böyle bir tesbit mevcut değilse yani notaya alınmamış, bir bant doldurulmamış yahut bir plağı bulunmuyor ise karşılaştırma ses, ahenk ve güfte gibi musiki kurallarına uygun şekilde yapılmalıdır(..). Bundan başka tazminatın hesabında yalnız (Derule) türküsünün gözönünde tutulması icap eder» (8).

9. «Taraflar arasındaki uyuşmazlık bir beste üzerindeki fikri hakkın taraflardan hangisine ait olduğuna ilişkindir(..). Bu durumda, davalıya kesin mehil verilerek delillerin ibraz ikame olanağı ona da tanınması ve bestenin taraflardan hangisine ait olduğu veya bir başkasına yahut ta halka ait bulunup bulunmadığı, yahut ta işlenmek suretile meydana getirilip getirilmediğinin, bu müzik türüne göre bu işlerden anlayan yetenekli bilirkişilerin İstanbul Konservatuvarı, İstanbul ve Ankara Radyoları Müdürlüklerinden tespit olunarak bunlardan iddia edilen beste tarihine göre hiç olmazsa 25 yıldanberi Türk Halk Musikisi ile meşgul olan 3 kişilik bir bilirkişi kuruluna incelenmesi ve sonucuna uygun bir karar verilmesi gerekirken davalı tarafın delilleri dinlenmeden ve esas mesleği avukatlık olan ve bu müzik türü ile ne derece ilgisi bulunduğu belirtilmeyen bir bilirkişi raporu ile iktifa edilmesi doğru değildir» (9).

10. «Eylem, sahibi tarafından 1968 yılında kitap halinde bastırılıp yayımlanmış olan bilimsel eserin gazetede, ihtarname gününe kadar tefrika halinde ve izinsiz yayımından ibarettir. Ortada 5846 sayılı Yasanın 68. maddesinin öngördüğü (Türkçeye çeviri işlemine, radyo ile yayımlanma, temsil, izinsiz nüsha çoğaltma-basım) durumu yoktur. Yapıtın belirtilen biçimde bir bölümün tefrika edilmesi, yazarını maddi zarara uğratmış olabilir. Ancak bu maddi zararın ne olduğunun açıklattırılması ve maddi zararın gerçekten ileri sürüldüğü kadar olup olmadığının araştırılması gerek-

(8) Y11HD. 23/5/1974 gün ve E.1100/K.1805 sayılı kararı, *Yargıtay Kararlar Dergisi*, 1977, s.675.

(9) Y11HD. 2/4/1974 gün ve E.685/K.1138 sayılı kararı, *Yargıtay Kararlar Dergisi* 1975, s.11.

tir. Çünkü zararın tutarını ve nasıl meydana geldiğini araştırma ödevi hâkime resen verilmiş ödevlerdendir. Maddî zararın hangi hesaplarla ne kadara ulaştığı ve istekten fazla tutarın ne yolda belli olduğu anlaşılmış değildir. Tecavüzün eser sahibine verdiği zararın tutarı nesnel biçimde saptanmadan ve istenenden daha çok zarar olduğu düşüncesinin dayanağı gösterilmeden 15000 lira maddî zarara hükmolunması bozmayı gerektirir. Yapılacak iş 5846 sayılı yasanın 70. maddesi hükmünce kusurlu olan sorumlu müdürle yayım organı sahibi olan ortaklığın saptanacak giderimle sorumlu tutulmasından ibarettir. İbrahim edilen kitap, gazeteler ve bilirkişi raporuyla sabit olan eylem nedeniyle uğranılan manevî zararlar davalı ticaret ortaklığı ve sorumlu müdürün yükümlü kılınması doğrudur ve zarara, tutarına ilişkin itirazlar yersizdir» (10).

11. «Davanın nesnedini, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu tarafından korunan fikri hakka tecavüz edilmiş olması vâkiası teşkil ettiğinden, Borçlar Kanununun sözü edilen 126 ve hatta 125. maddesinde tanzim edilen zaman aşımı süresi uygulanmaz. Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 27/1. maddesi, koruma süresinin eser sahibinin yaşadığı müddetle ölümünden itibaren 50 yıl devam etmesini, âmirdir. Koruma süresi fikrî hakkın eser üzerindeki devamını sağlayan bir süredir. Bu süre geçtikten sonra fikri hakkın kanun tarafından korunması sona erer. Fikri hakka tecavüz, bir haksız eylem teşkil eylediğinden, davanın dayandığı olay bakımından da Borçlar Kanununun 60. maddesinin tatbiki gerekir. Davacının haksız eylemi ve fâili öğrendiği tarihten dava tarihine kadar 5 seneyi tecavüz eden bir süre geçmiş ve bu suretle bir yıllık haksız eylem zaman aşımı olayda gerçekleşmiştir. Bununla beraber davacının yeni bir tecavüz vukuunda bir yıllık dava zaman aşımı süresi içerisinde ayrıca dava açmak hakkı vardır» (11).

12. «Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 20. maddesi gereğince henüz alenileşmemiş bir eserden her ne şekilde ve tarzda olursa olsun faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Alenileşmiş bir eserden eser sahibine münhasıran tanınan faydalanma hakkı, Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda mâli hak olarak gösterilen-

(10) Y4HD. 21/2/1974 gün ve E.72-14318/K.74-821 sayılı kararı, İlmî ve Kazi İçtihatlar Dergisi, 1975, S.173, s.3494.

(11) Y11HD. 28/6/1973 gün ve E.2648/K.3052 sayılı kararı, Resmi Kararlar Dergisi, 1973, II/2, s.531.

lerden ibarettir. Aynı Kanununun 22. maddesinde çoğaltma hakkının 23. maddesinde de yayma hakkının eser sahibine ait olduğu açıklanmış bulunmaktadır. Adı geçen kanununun 26. maddesinde eser sahibine tanınan mâli hakların zamanla mukayyet olduğu kuralı vaz'edilmiş ve 27. maddenin de koruma süresinin eser sahibi için yaşadığı müddetçe ve ölümünden itibaren 50 yıl devam edeceği hükmü konmuştur. Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 40. maddesi gereğince eser sahibi veya mirasçıları kendilerine kanunen tanınan malî hakları süre, yer ve muhteva itibariyle mahdut veya gayri mahdut, karşılıklı veya karşılıksız olarak devredebilirler. Bu kanunun 58. maddesinde catma hakkı tanzim edilmiş, mali bir hak veya ruhsat iktisap eden kimsenin kararlaştırılan süre içinde, eğer bir süre tayin edilmemişse icabı hale göre münasip bir zaman içinde hak ve selâhiyetlerden, gereği gibi faydalanmaması ve bu yüzden eser sahibinin menfaatlarının esaslı surette ihlâl edilmesi hallerinde eser sahibinin sözleşmeden cayabileceği, hükme bağlanmıştır. Cayma hakkını kullanmak isteyen eser sahibi, sözleşmedeki hakların kullanılması için noter vasıtasıyla diğer tarafa münasip bri mehil verecek, verilen mehil neticesiz geçerse veya mehil tayinine lüzum yoksa noter vasıtasıyla yapılacak ihbar ile cayma tamam olacaktır. Cayma ihbarının tebliğinden itibaren 4 hafta geçtikten sonra caymaya karşı itiraz dâvası, açılmaz. Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun tanıdığı mali hakların miras yolu ile intikal etmesi bu kanunun 63. maddesinin emri icabıdır(..). Taraflar arasındaki 3.5.1963 tarihli sözleşmenin ilk üç maddesi belli romanların muayyen baskılarına ait ücretlerin alındığına ilişkin bulunmakta, dördüncü maddede sözü edilen beş romanın ikinci ve müteakip baskılarının aynı şartlarla Remzi Kitabevi tarafından basılmasını tarafların kabul ettiği ifade edilmektedir. Eser sahibi Orhan Kemal 10.3.1970 tarihli ihtarnamesinde akdin feshine mesnet olarak (mücbir sebepler) ve (hayat şartlarındaki değişiklikler) ile (baskı nedenleri) olmak üzere üç sebep göstermiş, dâva dilekçesinde de bu ihtarnameye de istinat edilmekle beraber murisin vefatına ve şartların değişmesine dayanılmak suretiyle dâva açılmıştır. O halde mahkemece, her şeyden önce dört haftalık caymaya ilişkin sukûtu hak süresinin şartlarının incelenmesi, feshe mesnet olarak 18.3.1970 tarihli ihtarnamede yazılı üç sebebin üzerinde durulması ve her halde Fikir ve Sanat Eserleri Kanununa göre mali hakların devri konusunda yapılan sözleşmeler hakkında da Borçlar

Kanununun akitlere ilişkin ve Medeni Kanunun hakların kullanılması ile ilgili genel kurallarının nazara alınması ve ayrıca mukavelenin ilk üç maddesinde birinci baskı ve ikinci baskı için denmek suretiyle hasren ücretler kararlaştırılmış olduğundan 4. maddesindeki (aynı şartlarla) deyimini ile müteakip baskılar için ve bunların gerektireceği uzun zaman süresi için iyi niyet kuralları karşısında bir bedel tayin edilmiş olup olmadığının bu işlerden anlayan bilirkişiler aracılığı ile tesbit olunması ve tarafların iddia ve savunmalarının da gözönünde tutulması suretiyle soruşturma ve inceleme yapılması ve sonucuna uygun bir karar verilmesi gerekir. Mahkemece bu yönlerden hiç bir inceleme yapılmadan yazılı olduğu şekilde karar tesisi kanuna aykırıdır» (12).

13. «Yargıtay kararlarını bir araya getiren eserler külliyet sayılmaz, seçme ve toplama bir işleme eser niteliğindedir. Her kazai karar bağımsız bir eser olduğuna göre bunların işlenmesi de bağımsız birer işleme eser meydana getirir, işleyen telif hakkı vardır. Bir eserden başkalarının iktibasta bulunması olanağı var olmakla beraber, iktibas miktarı, bu serbestinin sınırını aşmamalıdır. İktibas yapılırken iktibas sınırı çok aşılmış olduğundan B.K. 48 m. hükmü ihlâl edilmiştir. Bu nedenle olayda haksız rekabet vardır. İşte bu koşullar altında Ticaret Kanununun 58.m. uyarınca tesbit, men, maddi durumun ortadan kaldırılması, kusur halinde zarar ziyan ve icabında manevi tazminat davaları açılabilir. Tazminat davasında bilirkişilerin, tarafların eserlerinin muhtevalarını karşılaştırıp davacının kitabındaki kararlar olmasaydı davalıların çıkardıkları kitabı yine de yayınlama yoluna gidip gitmeyeceklerini, davalıların kitabının yayımlanması sebebiyle davacının ne kadar kitabının satışını yapmamış sayılacağını tesbit etmeleri gerekir» (13).

14. «Bilirkişi raporu ihtilâf konusu iki eser arasında iltibas olduğu sonucuna varmıştır. Binaenaleyh kanunun iltibasa bağladığı müeyyidelerin uygulanması gerekir» (14).

(12) Y4HD. 20/4/1973 gün ve E.1867/K.1818 sayılı kararı, Ankara Barosu Dergisi, 1973, S.3, s.590.

(13) Y4HD. E.71-12331/K.72-1080 sayılı kararı, İstanbul Barosu Dergisi, 1973, S.5-6, s.694.

(14) YTD. 6/4/1971 gün ve 70 ve 70-4334/K.71-2733 sayılı kararı, SAHİR ERMAN/HALİD K.ELBİR/ERDOĞAN TUNCER: Türk İçtihatlar Külliyatı, 1971, C.I, İstanbul 1973, No.325.

15. «(Temin edilen kârın verilmesi) talebiyle açılan davanın dayanağı ESEK.70/III. maddesidir» (15).

16. «Uyuşmazlık davalının yayınlanmayan bir eseri davacının iznini almaksızın yaymasından dolayı mali haklar yönünden davacıya bir tazminat ödemekle yükümlü bulunup bulunmadığı noktasında toplamaktadır. Sözü geçen portrenin «Resim ve Heykel Müzesinin demirbaşına 15.11.1957 tarihinde kaydedildiği ve bugünden önce davacı tarafından bu idareye satılarak teslim olduğu 15.4.1968 gün ve 371/96 sayılı yazı münderecatından anlaşılmıştır. Portrenin satıcıya iadesi artık söz konusu değildir. Hal böyle olunca 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri K.nun 46. maddesinde çoğaltma ve yayımı, sahibi tarafından açıkça men edilmiş olan ve umumî kütüphane, müze ve buna benzer müesseselerde saklı bulunan henüz yayınlanmamış eserlerden faydalanma selâhiyeti bir kararname ile münhasıran devlete veya mesleki bir birliğe yahut Devletçe uygun görülecek bir kültür müessesesine verilebileceği öngörülmüştür. Şu hale göre satış belgesinde, çoğaltma veya yayımın satıcı, davacı tarafından açıkça men edilip edilmediği men edilmiş olması halinde faydalanma selâhiyetinin kararname ile hangi müesseseye bırakıldığı ve davacının bir dava hakkının mevcut olup olmadığı, usulen araştırılmak ve hasıl olacak sonuca göre bir karar verilmek gerekirken, anılan kanunun 46 ve ardından gelen maddeleri hükmü nazara alınmadan yazılı şekilde eksik inceleme ile hüküm tesisi doğru değildir» (16).

17. «5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununa göre, müzik dalına ilişkin eser, sahibinin özellikleri taşınan her nevi sözlü ve sözsüz bestelerdir. Fikir ve Sanat Eserleri üzerindeki sahiplerinin haiz bulunduğu malî ve manevî menfaatleri, sözü geçen kanunun koyduğu şekil ve şartlar dairesinde himaye görür. Olayın hallî, malî ve manevî haklar kapsamının tayinine, devir sözleşmesi ile bunlardan hangilerinin devir alana geçebileceğinin tesbitine bağlıdır. Bir eserin umuma arz edilip edilmemesi, yayınlanma zamanı ve tarzı, isim veya müstear bir ad altında yahut adsız olarak yayınlanma yetkisi, münhasıran eser sahibine aittir. Eser sahibinin izni

(15) YTD. 30/3/1971 gün ve E.70-4784/K.71-2544 sayılı kararı, ERMAN/ELBİR/TUNCER, No.324.

(16) YTD. 5/3/1971 gün ve E.70-2684/K.71-1697 sayılı kararı, Son İçtihatlar, 1971, S.279, s.936.

olmadıkça eserde veya eser sahibinin adında kısaltmalar, ekleme ve başka değişiklikler yapılamaz. İşte işaret edilen bu hususlar, konunun (manevî hakları) başlığı altında 14. maddeden 16. maddeye kadar tanzim ettiği bölümlerinin konusu, eser sahibinin manevî haklarını teşkil eder. Henüz alenileşmemiş bir eserden her ne şekil ve tarzda olursa olsun faydalanma hakkı, sahibine aittir. Eser sahibi, kanunun tanıdığı mali hakları süre, yer ve muhteva itibarıyla mahdut veya gari mahdut karşılıklı veya karşılıksız olarak başkalarına devredebilir. Mahkemenin dayandığı 18.5.1965 günlü sözleşme bu nitelikte ve sadece malî hakkın devrini öngören bir mukaveledir. Eser sahibinin şahsına has ve onun tarafından kullanılacak manevî hakları, devir alana bu gibi sözleşmeler nakletmez. Hattâ ismin zikrini isteyebilmek yetkisi, kısaltma ve değişikliklere karşı müdahale etmek selâhiyeti eserin mahiyet ve hususiyetlerini bozan her türlü değiştirmelere muhalefet hakkı gibi manevî haklardan feragat olunduğu yolunda şart ihtiva eden mukaveleler de hükümsüzdür. O halde, dâvacı A.Ş.'nin eserindeki manevî haklarının himayesine taallük eden iddiasının dinlenmesi, iddia ve müdafaaya ilişkin delillerin toplanması ve neticeye göre bir karar verilmesi gerekli iken telif hakkı devir olduğundan hahisle noksan tahkikata müsteniden isteğin reddine karar verilmesinde isabet yoktur» (17).

18. «5846 sayılı yasanın koruduğu yarar birinci maddesi hükümünce yapımcının kişiliğini yansıtan düşünce, bilgi ve duygu ürünüdür. Altıncı maddesinin tanımına göre de bu kural işlemede geçerlidir. Yargıtay kararları kamuya açık niteliktedirler. Bu kararların tam veya özet olarak yayımlanması 31 nci maddesince herkes için olanaklıdır. Hazırlayanın bilimsel kişiliğini yansıtan bir yön yalnızca Yargıtay kararları özetinin yayımlanmasında var sayılamaz» (18).

19. «5846 sayılı Yasanın asıl amacı ve konusu eser sahibinin fikri haklarını korumak, yararlanmaları ve sözleşmelerle tasarrufları düzenlemektir. Yasa, bütünüyle bu amaca yönelmiştir. Bu arada işletme sahibinin korunmaya değer hakları da 20. maddenin son fıkrasında açıklanan sınırlarla kısıtlıdır. Çünkü, kural olarak Dev-

(17) YTD. 14/12/1970 gün ve E.2985/K.5092 sayılı kararı, *Batider*, 1971, S.1, s.220.

(18) Y4HD. 6/10/1970 gün ve E.7515/7344 sayılı kararı, *İstanbul Barosu Dergisi*, 1973, S.5-6, s.693.

let, Hakimlerin fikri çalışmaları sonunda meydana gelen kazaî kararların, bu nitelikteki fikir ürünlerinin sahibidir. Bu kararlar (resmen) yayınlanmış olmasa, bunları yayınlayan üçüncü kişiler bu kararlar üzerinde Yasaya göre hiçbir fikir emeğine katlanmış olmadıklarından, buldukları mahkeme evrak mahzeninden bir emekle çıkartılıp toplanmış olsalar bile tekrar başkası tarafından basılması, fikri haklara bir tecavüz değildir. Ancak, ilk önce kitap haline getirilirken yapılan tasnif, koşulları kapsıyorsa, özetleme her halûkârda bu Yasanın 6. maddesinin 9. bendi uyarınca bir işlenmedir ve davacıda 8. maddenin son fıkrasına göre işlenme sahibidir. Davacı; Devlet'e ait, işlenme ve bu yolla yararlanma hakkı Devletin olan eseri işlemiştir ve bunda 31. maddenin sağladığı haktan yararlanmıştır. Davalı «amacın haklı göstereceği bir oran içinde ve yazılanları aydınlatma derecesinde» iktibasla bulunmuştur. İktibas konusunda Yasanın koyduğu öteki koşullara uyulduğunda bir uyuşmazlık yoktur. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Yasasının 35/3. maddesi uyarınca, yayınlanmış bir eserden amacın haklı göstereceği bir oran içinde iktibas yapılması caizdir. Eser sahibine rekabet, onun eserinden haksız bir faydalanma sağlamak için iktibas yapılamaz. Yani iktibas edildiği eserin artık alınmasına ihtiyaç bırakmayacak derecede iktibas caiz değildir. Bir eserden aslına başvurmadan müstağni bırakmayan iktibaslar yapılması, eser sahibinin malî haklarına etkili olmaz. Hatta o eserin reklâmı olacağı için Yasa bu tür iktibasları yasaklamamıştır (**Reşit Belgesay**; Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Şerhi, 1955, s. 84-87). Davalıların kitabı 1220 Yargıtay kararını kapsamakta olup davacının kitabında bulunan 516 Yargıtay kararından 200 kadarının özetleri aynen davacıların kitabından diğerleri değişik eserlerden alınmıştır. Yargıtay kararlarının metinleri aynen davacının kitabında yer almıştır. Alınmış kazaî kararların işlenmesi serbest olduğundan bu metinleri davacılar inceleyip kendilerine göre özet çıkarsaydılar böyle bir dava söz konusu olmayacaktı. 200 kararın okunup özetlerinin çıkarılması fazla zamana da ihtiyaç göstermeyeceği gibi uzun boy-lu bir fikri çalışmada gerektirmemektedir. Davalıların bunları az bir emeğe katlanarak kendilerine göre, özetleyecekleri yerde aynen almış olmalarının iyiniyet kurallarına aykırı ve tazminatı gerektirir bir eylem olarak kabulü benimsenemez. Ülkemizde yayınlanan bu tür eserlerin çoğunda bu tür yolda iktibaslar yapılmaktadır. 903 sayılı Kara ve Deniz Ticareti Kanununun tümünü, ilgili mevzuatı ve 1220 Yargıtay kararı özetini kapsayan davalılar ese-

rinin, davacıya ait eserden 200 kadar karar özetini kapsaması, davacının eserinden haksız bir yararlanma sağlamak amacını güttüğünü kabule imkân vermemekte, aksine yapılan atıflar davacıya ait eserin bir nevi reklamı olmaktadır. Çünkü, uygulamacılar ve ilmi inceleme yapacak olanlar çoğunlukla karar özetleri ile yetinmeyip karar metnini okumak ihtiyacını duymaktadırlar. Bu yolla davacının kitabının elde edilmesi zorunluğuda belirmiş olacaktır. Yapılan bu açıklamalar karşısında davanın reddine karar verilmesi gerekirken olaya uymayan bilirkişi düşüncesi esas alınarak, davanın kısmen kabulü bozmayı gerektirir» (19).

20. Davacının (ne istersin kulum benden) adlı şiirini, yine aynı şiirde olan bir mısranın (Felek deme hakkı tanı) ismini vermek suretiyle davalı tarafından bestelettiler okunduğu iddia edildiğine göre davalının fiilinin davacıya ait eserden istifade suretiyle vücuda getirilmiş bir işleme olup olmadığı tahkik olunmak gerekir. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 21 inci maddesinde (bir eserden onu işlemek suretiyle faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir). İşlenmenin şumülünü de 6 ncı madde tayin etmiştir. Davalı eseri bestelemek veya besteletmek suretiyle plâk şirketinde okuduğu takdirde bu maddeler hükümlerine göre sorumlu olacaktır. Sorumluluğun niteliği ve şumülü ise adı geçen kanunun 66 ve takip eden maddelerinde gösterilmiş bulunmaktadır. Bu hususta gerekli inceleme ve soruşturma yapılmaksızın Plâk Şirketinin talebi ile davalının şarkıyı okuduğundan bahisle davanın reddine karar verilmesi kanuna aykırı olduğu gibi, davalı tarafından eserin bestelenmemiş ve bestelettilerilmemiş ve plâk şirketinin talebi üzerine okunmuş olması halinde ise aynı kanunun 70. maddesinin 2 nci fıkrasına göre davalının kusuru varsa haksız fiillere müteallik hükümler dairesinde sorumlu olması gerekir. Bu takdirde davalı, Borçlar Kanununun 50. maddesi hükmüne göre Plâk Şirketi gibi sorumlu olması gerekeceğinden bu cihetin göz önünde tutulması ve davalının sorumluluğu derecesinin bu madde hükmüne nazaran tayini ve takdiri gerekir» (20).

21. «Fikir ve sanat eseri üzerindeki hakların halele uğratılması sonunda manevî zararın doğduğunun kabulü için; 5846 sayılı

(19) Y4HD. 17/4/1970 gün ve E.69-11792/K.3350 sayılı kararı, İstanbul Barosu Dergisi, 1973, S.5-6, s.690.

(20) YTD. 14/4/1969 gün ve E.1539/K.1851 sayılı kararı, MUSTAFA REŞİT KARAHASAN: Tazminat Davaları, İstanbul 1970, s.1170.

K. 70. maddesinde, B.K. 49. maddesi hükmüne muvazi olarak zarar ve kusur ve tecavüzün ağır olması şart kılınmıştır. Bir eserden, adına değinilmeden, uzun bir bölümün (31 sayfa) aktarılması bu mahiyette bir tecavüzdür» (21).

22. Davalıların tercüme ve neşrettikleri «Hayatımın Romanı» adlı kitabın tercümesinde, davacı tarafından tercüme ve neşredilen «Benim Üniversitelerim» adlı kitabın tercümesinden yararlandıkları ve iltibaslar mevcut olduğu bilirkişi heyeti raporunda ifade edilmişse de; bu yararlanmanın kanuna aykırı görülerek dava veçhile davacının tercümesine istinaden hakkının korunabilmesi ve davalıların muarazalarının önlenmesine karar verilebilmesi için 5864 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 1'inci maddesi ile 6'ncı maddesinin son fıkrasına göre davacının tercüme kitabının müstakil bir işleme sayılması gerekir. Bu cihetin yani davacının tercüme ve neşrettiği kitabın kanunun aradığı şekilde müstakil bir işleme sayılıp sayılmadığının bilirkişilerden açıkça sorulması ve alınacak mütalâaya göre karar verilmesi gerekirken» (22).

23. «5846 sayılı Fikir ve San'at Eserleri Kanunu'nun 6'ncı maddesinin birinci fıkrasında bir eserden istifade edilerek vücuda getirilip de ona nisbetle müstakil olmıyan fikir ve san'at eserlerine işleme adı verilmiş ve müteakip bentlerde nelerin işleme olabileceği sayılmıştır. İşleme, işliyen kimsenin hususiyetini taşır, fikri faaliyeti ile kıymetini haiz bazı yenilikler vücuda getirirse bu fikri mahsulün orijinal eser yanında kanunî himayeye mazhar ayrı bir eser olduğu anılan maddenin son fıkrasında açıklanmıştır. Hal böyle olunca, davacının «Kıyası Enbiya» adlı kitabı Ahmet Cevdet Paşa'nın eseri ile mukayese olunarak davacının fikri ve ilmi hususiyetlerini taşıyıp taşımadığı ve bazı yenilikler getirip getirmediği, yukarda işaret edildiği üzere işleme mahiyetinde yeni bir eser vasfı bulunup bulunmadığının araştırılmaması; Davacının yayınladığı kitabın kendi hususiyetlerini taşıdığı ve yeni bir eser karakterini haiz bulunduğunun anlaşılması halinde davalıların neşrettikleri «Peygamberlerin Hayatlara-Kıyası Enbiya» adlı bu eserle karşılaştırılması yapılarak davalıların davacıya ait eserden mi yoksa

(21) Y4HD. 5/3/1968 gün ve E.67-1981/K.68-2359 sayılı kararı, Son İçtihatlar, 1968, S.245, s.608.

(22) YTD. 17/2/1968 gün ve E.67-4603/K.68-946 sayılı kararı, Batider, 1969, C.V, S.2, s.317.

Ahmet Cevdet Paşa'nın orijinal eserinden mi faydalandıkları ve davacının kanunla himaye altına alınmış fikrî ve malî haklarına bir tecavüz vâki olup olmadığının tesbiti ve husule gelecek neticeye göre bir karar verilmemesi, doğru görülmediğinden hükmün bozulması gerekmiştir» (23).

24. «Mülkiyet hakkının devri, fikri hakların da devri anlamına gelmez» (24).

25. «5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 76 ncı maddesi uyarınca bu kanunun tanzim ettiği hukukî ilişkilerden doğan davalarda dava konusu şeyin miktarına bakılmaksızın görevli merci Asliye Hukuk Mahkemesidir» (25).

26. «5846 sayılı fikir ve sanat eserleri hakkındaki Kanunun 3. maddesinde musiki eserleri tanımlanmış ve eser sahibi de 8. maddede açıklanmıştır. Bu hükme göre bir eserin sahibi onu vücuda getirendir. Dava konusu olan işte cano türküsünün 3. maddenin tanımladığı gibi musiki eseri bir beste olduğu taraflarca da kabul edildiği halde davacının eser sahibi olmadığını ileri sürmektedir. Mahkemece bu yön incelenmiştir. Hükmün dayandığı gerekçeye göre davacı kendi eserinin çoğaltılması yoluyla haksız eylem sonunda zarar gördüğünü ve böylece menfaat sağlandığını ileri sürmüş bulunması karşısında sadece çoğaltma eylemini yapanın davalı olmadığı ve çoğaltmanın gramofon şirketinin eylemi olduğu benimsenerek davanın husumet yönünden reddi yönüne gidilmiştir. 5846 sayılı kanunda çoğaltma eyleminin tanımlaması yapılmamakla beraber çoğaltmanın ne olduğu açıklar nitelikte hükümler bulunmaktadır. Gerçekten 22 nci madde (bir eserden onun aslını veya işlemlerini çoğaltmak suretiyle faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Bir eserin işaret, ses veya resim nakline yarayan plâk, film ve eczalı kâğıt gibi mekanik vasıtalara alınması da çoğaltma sayılır) denilmektedir. O halde plâğa ses alınması çoğaltma eylemidir. Eser sahibinin muvafakatile plâğa alınması veya mevcut bir plâğın çoğaltılması yoluyla piyasaya sürme eylemi tabiatıyla plâk

(23) YTD. 16/7/1965 gün ve E.64-2098/K.65-2366 sayılı kararı, *Batider*, 1966, C.III, S.4, s.754.

(24) YTD. 10/3/1964 gün ve E.63-5969/K.64-811 sayılı kararı, *Batider*, 1966, C.III, S.4, s.755.

(25) Y3HD. 29/11/1963 gün ve E.8225/K.8552 sayılı kararı, *SENÂİ OLGAÇ: Kazai ve İlmî İçtihatlarla Türk Borçlar Kanunu ve İlgili Özel Kanunlar*, C.III, Ankara 1969, s.10.

şirketine raci olmak gerektir. Ancak eser sahibinin muvakatı olmadan bir üçüncü kişinin o eseri plâğa okuması ve bu plâkların çoğaltılması eylemi ise hem ortaklığa ve hemde eseri plâğa okuyan kişiye racidir; yani eylem birlikte yapılmış demektir. Bu durum karşısında cano türküsünün plâğa okuyan davalının çoğaltma eylemindeki iştiraki olmadığının kabulüne imkân yoktur ve bu sebeple davalıya hüsumet düşer. Çünkü davacı eser sahibi olduğunu ileri sürerek 5846 sayılı Kanununun 66. ve sonraki maddeleri gereğince bu tecavüzün giderilmesini ve yapılan haksız eylem yüzünden meydana gelen zararın ödetilmesini istemiştir. İstek malî ve manevî hakları ihlâl sebebine dayanılmaktadır. Sözü geçen Kanununun 20. maddesinde (henüz alenileşmemiş bir eserden her ne şekil ve tarzda olursa olsun faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Alenileşmiş bir eserden eser sahibine münhasıran tanınan faydalanma hakkı, bu kanunda mali hak olarak gösterilenlerden ibarettir.) denilmekte ve çoğaltma hakkında mali bir hak olduğu 22. maddede açıkça belirtilmektedir. Mali haklara tecavüz halinde yapılacak muamele 68. maddede gösterilmiştir. Davacı ayrıca kendisine karşı haksız eylem işlendiğini ileri sürerek manevî tazminat istemiştir. Bu istek Borçlar Kanununun umumi hükümlerine göre incelemek ve 5846 Sayılı Kanununun 70. maddesinin koyduğu eserler uyarınca hükme bağlanmak gerektir. Ancak davacının bütün bu isteklerine cevap verebilmek için onun eser sahibi olduğunun araştırılması şarttır. Mahkemece yapılacak iş eser sahibinin fikir ve sanat eserleri Kanununun 9, 11 ve 12. maddeleri hükümlerine göre cano türküsünü besteleyen kimse olup olmadığı tahkik edilerek davacının eser sahibi olduğunun anlaşılması halinde istenen maddî ve manevî tazminata yukarıda açıklanan esaslar ve şartlar uyarınca hükmetmek ve eser sahibi olmadığının anlaşılması halinde davacının dava açmağa hakkı olmadığından davanın reddine karar vermektir» (26).

27. «Dairemiz kararında da belirtildiği üzere Fikir ve San'at Eserleri Kanununun eser sahiplerine tanıdığı mali hakların devredilmiş olması halinde ve devrin şümulüne göre mali hakkı devralan kimse, o mali hak bakımından devreden hukuki halefi olacağından, devreden istifade etmesi, devrin kanuni neticesidir. Bu itibarla devralanın devraldığı mali hak bakımından eser sahibi

(26) Y4HD. 15/9/1962 gün ve E.61-11099/K.62-8799 sayılı kararı, OLGAÇ, s.766.

sayılması kanuna uygundur. Fikir ve San'at Eserleri Kanununun 8 nci maddesindeki tarif karşısında aynı kanunun 68 nci maddesi hükmünün sadece eseri meydana getiren kimseleri korumak üzere konulmuş olduğunun kabulü gerekmez. Çünkü böyle bir görüş, hukuki haleflik esasının sınırlandırılması manasına gelir ki bunun için de bir sebep ve hususiyle fikir ve sanat eserlerine ait mali hakların devri halinde devredilen hak bakımından devralanın eser sahibinin halefi olamayacağını anlatan bir hüküm yoktur. Bundan başka, adı geçen kanunun 68 nci maddesinin metninde bir yandan (eser sahibi) sözü kullanılmakla beraber, diğer taraftan (hak sahibi) sözü kullanılmakla beraber, diğer taraftan (hak sahibinin dahi kullanılmış olması, dairesinin görüşünü kuvvetlendirmektedir. Karar tashihi dilekçesinde mali hak sahibinin haklarını başkasına devretmesinin mümkün olmaması dolayısıyla de 68 nci maddedeki sözleşme yapılması halinde istenebilecek rayice uygun karşılık esasının tatbik yeri olmayacağı dahi ileri sürülmüş ise de, 5846 sayılı kanunun 49 uncu maddesinde mali hakkı devralmış bulunan gimsenin yine bu hakkı devreden rızası ile başkasına devredebileceği kabul edilmiş olduğundan tashih isteyen bu görüşü kanuna uygun değildir. Esasen 68 nci maddede, yazılışından da anlaşıldığı üzere akit bulunmayan hadiselerde akit yapılmış olduğunun farzedilmesini gerektirdiğinden buradaki hukuki faraziyenin mümkün olup olmadığının araştırılmasına da yer yoktur. Nihayet, eser sahibinin ve mali hak sahiplerini tesirli olarak korumayı hedef tutmuş olan kanunun 68 nci maddesi hükmünden üçüncü şahıslara karşı mali hak sahibinin istifade etmemesi için hukuki veya iktisadi bir sebebin bulunmaması gözönünde tutulunca 68 nci maddedeki eser sahibi sözlerine rağmen bu maddenin (eser sahibinden veya mirasçılardan bazı mali hakları devralmış bulunan) mali hak sahipleri lehine dahi tatbik olunacağı neticesine varılır. 68 nci madde hükmü tazminat davalarındaki zarar miktarını isbat külfeti gibi ağır bir külfete katlanmağa ihtiyaç olmaksızın hak sahiplerinin zararlarını karşılamaya hedef tutması bakımından, bu maddedeki hak koruma vasıtasından akit ile bağlı bulunan davacıyı mahrum etmenin bir sebebi olamaz. Zira davalı taraf devir akdine aykırı davranmış olduğu gibi aynı hareketiyle davacının herkese karşı ileri sürebileceği mutlak bir hakkı da halele uğratmıştır. O halde davacı lehine akidten doğan haklar arasında telahûk durumu kabul olunabilir ve olunmalıdır ve böyle

bir durumda da hak sahibi akidten doğan hakkı kullanabileceği gibi kanundan doğan hakkı dahi kullanabilir; bu davada davacı kanundan doğan hakkı kullanmıştır. Gerek bu sebeplerle ve gerekse temyiz ilâmındaki gerektirici sebeplerle, Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 68 nci maddesinin tatbikine ilişkin olan tashih sebepleriyle aşağıdaki bendin şümulü dışında kalan cihetlere ilişkin tashih sebepleri Usulün 442 nci maddesi hükümlerine uygun görülmemiştir. Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 68 nci maddesi hükmünce istenebilecek olan karşılık, davacı ile davalı arasında yapılmış bulunan ve eser sahibi olan davalı tarafından bir takım mali hakların davacıya devredilmesini hedef tutan akid dolayısıyla davacının davalıya ödemiş bulunduğu para olamaz. Zira bu madde, hakkın halele uğratılması tarihinde akid yapılmış olması halinde istenebilecek olan karşılığın istenebileceğini kabul etmektedir. Bu itibarla, mahkemenin taraflar arasındaki devir akidinde kararlaştırılmış ve ödenmiş bulunan paranın davalıdan alınmasına karar vermiş bulunması, sözü geçen hükme aykırıdır» (27).

28. «5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 8 nci maddesinin 3 ncü fıkrası hükmünce bir kimsenin, yayımlayanın tayin ettiği plân dairesinde bir eser vücuda getirmesi halinde bu eserin sahibi, yayımlayandır. Davacı; kendisinin fikirlerini vererek bir ressama yaptırmış ve (Resimlerle hayat bilgisi) adlı kitapta yayımlamış olduğu resimlerin davalı tarafın çıkardığı dergide müsaadesiz olarak yayınlanmış olduğunu ileri sürüp tecavüzün adı geçen kanunun 66 ncı maddesi hükmünce kaldırılmasını ve aynı kanunun 70 nci maddesi hükmünce maddi ve manevi tazminat ödenmesini istemektedir. Bu durum karşısında davacı ile ressam arasındaki hukuki münasebetin adı geçen 8 nci maddenin üçüncü fıkrasındaki duruma uygun bulunduğu davacıya isbat ettirildikten sonra dava konusu öğretici resimlerin kanunun birinci maddesindeki tarif uyarınca davacının hususiyetini taşıyan eserler olup olmadıkları incelenmek ve varılacak netice uyarınca karar verilmek gerekir. Halbuki mahkeme kanunun 8 nci maddesi hük-

(27) Y4HD. 18/7/1958 gün ve E.7180/K.5077 sayılı kararı, F.ÖZTÜRK/O.ERULUÇ/A.ŞENTÜRK: Temyiz Mahkemesi Dördüncü Hukuk Dairesi Emsal Kararları, Ankara 1959, s.680 (Ayrıca bkz. aynı dairenin 21/3/1957 gün ve E.6991/K.1535 sayılı kararı; bu derleme, No.30.

münü gözönünde tutmaksızın karar vermiştir ki bu da kanuna aykırıdır» (28).

29. «Gerek Fikir ve Sanat Eserleri Kanunuyla, gerekse Hakkı Telif Kanunuyla müelliflere tanınmış bulunan telif hakkı karşılığında para isteme yetisi, müellifin vazgeçmesi mümkün olmayan haklardan değildir. Zira, bu yetiyi tanıyan hükümler emredici hükümlerden değildir. Askerî okulda ders okutmayı kabul etmiş olan davacıya davalı tarafından bildirdiği talimat hükümlerinin tatbiki zaruridir. Ve talimat hükümleriyle askerî öğretmenlerin ders notları için telif parası istiyemeyecekleri kabul edilmiştir. Bu talimat hükmü, telif hakkından müellifin vazgeçtiğini kabul etmektedir ki telif parasına ait hükümlerin emredici hükümlerden olmaması itibarıyla bu şart muteberdir. Davacının isteğine esas olan kitabın ders notu mahiyetini aşan fikir eseri olmadığı bilirkişilerin ek raporundan anlaşılmaktadır. Mahkemece bu cihetler gözönünde tutularak davanın reddi gerekmekte iken kabul edilmiş bulunması kanuna aykırıdır» (29).

30. «Hadisede mali hakların devredilmiş olması neticesinde onları devralan kimse devraldığı haklar bakımından eser sahibi sayılır. Bu itibarla, kanunun 68 nci maddesinde eser sahibi denilmiş olmasına dayanılarak davacının bu madde hükmünden istifade edemeyeceğini ileri sürmek devrin kanuni neticesini tanımamak demek olur. Kanunun 70 nci maddesinin 2 nci fıkrası ile mali hakları halele uğratılan kimsenin tazminat istiyebileceği kabul edilmiş ve aynı zamanda 3 ncü fıkranın son cümlesiyle 68 nci madde uyarınca istenilen karşılığın tazminattan davalı tarafca sağlanmış olan menfaatin karşılığında indirileceği de bildirilmiştir. Şayet sadece mali hakları devralmış olan kimse 68 nci madde uyarınca istenilecek olan karşılığın indirileceği yollu hükme sebep kalmazdı. Davacı tarafın 70'nci maddedeki kusur şartını isbat ederek tazminat istememiş bulunması, onun 68 nci maddenin kendisine tanıdığı hakdan mahrum edilmesini hiçbir şekilde gerektirmez. 68 nci madde hükümlerince, akid ile hakkın devredilmiş olması halinde hakkı halele uğratılan mali hak sahibinin veya eser sahibinin fail-

(28) Y4HD. 17/7/1958 gün ve E.12006/K.5060 sayılı kararı, ÖZTÜRK/ERULUÇ/AK-GOLLU/ŞENTÜRK, s.681.

(29) Y4HD. 20/4/1957 gün ve E.8636/K.2257 sayılı kararı, ÖZTÜRK/ERULUÇ/AK-GOLLU/ŞENTÜRK, s.681.

den istiyebileceği rayice uygun değerın en çok % 50 fazlasını dava edebileceği kabul edilmiştir. Böylece bu fazlanın miktarı ilk önce alacaklıların takdirine bırakılmış olmakla beraber alacaklıların bu takdiri hakkaniyete uygun olup olmadığı cihetinin hakim tarafından kontrol edilmesi gerekir. Çünkü, kanunun kesin tanıdığı hakların dahi kötüye kullanılmasının korunamayacağı esasını kabul eden bir hukuk sisteminde, alacaklıya tanınan takdir hakkının mahkemece kontrol edilemeyeceği asla iddia edilemez. Davacı, vekili % 50 fazlaya ait hükmün kanuni bir cezai şart olduğunu ileri sürerek hakimın bunu indiremeyeceğini bildirmesi, kanuna aykırıdır. Çünkü, cezai şart, miktarı belli olan veyahut haksız hareketin meydana gelmesinden sonra miktarının hesap edilmesi mümkün olan bir alacaktır. Nitekim 6762 sayılı Ticaret Kanununun 806 nci maddesinin üçüncü fıkrası hükmünde kanuni maktu tazminat olar derpiş edilen alacağın miktarı, herhangi bir takdire yer bırakılmadan gösterilmiştir. Halbuki Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 68 nci maddesindeki hüküm bu şekilde konulmuş olmayıp (mutad bedelin en çok % 50 fazlasını isteyebilir) şeklindedir. Bu itibarla, davacı vekilinin itirazları yersizdir» (30).

31. «Borçlar Kanununun 385 nci maddesine uygun bir akdin varlığının kabulü için, müellifin diğer tarafın kendisine ısmarladığı bir eseri diğer taraf adına ve hesabına meydana getirmeği üzerine almış olması lazımdır ve bir akdin Borçlar Kanununun 385 nci veya 372 nci maddeleri hükmüne tabi bir akit olduğunu kestirmekte tereddüt halinde onun 372 nci maddeye uygun bir neşir akdi sayılması esastır (**H. Becker:** Borçlar Hukuku, almanca 1934, mad. 393 şerhi; **Oser - Schönerberger:** Borçlar Hukuku, ikinci basılış, almanca, mad. 393 şerhi). Davaya esas akdin mevzuu olan eserin, akdin yapılmasından önce müellif tarafından meydana getirilmiş olduğunun mukavele metni ile sabit olması mukavelelenin üç yıllık müddete ve bu üç yıllık geçmesinden sonra davacı kitapçının arzusu ile uzatılabilme hükmüne tabi kılınmış bulunması ve davalı müellife davacı tarafından ödenecek paranın kitabın basılışı seneler hesabıyla ayrı ayrı ödenmesinin kararlaştırılmış olması ve nihayet mukavelelerin 3 üncü ve 12 nci maddesinde tabi ve müellif sözlerinin kullanılmış ve kitabın gözden geçirilmesi

(30) Y4HD. 21/3/1957 gün ve E.6991/K.1535 sayılı kararı, ÖZTÜRK/ERULUÇ/AKGOLLU/ŞENTÜRK, s.681.

için davalının da rızası alınarak adam tayi nedileceğinin derpiş edilmiş bulunması vakıaları bir arada incelenince akdin telif hakkını bir daha davalıya dönmek üzere davacıya geçirmeği hedef tutan ve davacı tarafından ısmarlanmış ve davacı adına ve hesabına meydana getirilmiş bulunan bir esere ilişkin olan bir akit mahiyetinde olmadığı ve bu itibarla Borçlar Kanununun 385 inci maddesi hükmüne değil; fakat 372 nci maddesi hükmüne tabi tutulması gerektiği neticesine varılmaktadır. Gerçekten, bir kimse- nin kendi adına ve hesabına meydana getirilmiş ve telif hakkı kendisine verilmiş bir eser için müddete bağlı bir akit yapması ve bundan başka eseri meydana getirene müsveddinin tesliminde ve bir defada para ödeyecek yerde sene hesabiyle para ödenmesi ve dil ve teknik bakımından kitabın gözden geçirilmesi için tayin edilecek kimsenin seçilmesinde kitabı yazanın da rızasını almağı kabul etmiş olması mantıkan ve işin mahiyeti icabı düşünülemez. 5698 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun geçici birinci maddesi yolu ile hadiseye davacı tarafça tatbik edilmek istenilen 58 inci maddesiyle müellife tanınmış olan cayma hakkının kullanılabilmesi için telif hakkını başkasına veren bir akdin yürürlükte bulunması şarttır. Halbuki davaya esas mukavelelerin üçüncü maddelerinde derpiş olunduğu üzere mukavelenin yapıldığı tarihten itibaren üçüncü yıl olan 1953 yılının Haziranında davacı akdi uzatıldığını bildirmiş olmadığı cihetle 1.12.1953 günü akşamı taraflar arasındaki akidler sona ermiş bulunmaktadır. Bu itibarla Fikir ve San'at Eserleri Kanununun 58 inci maddesinin üçüncü fıkrasına dayanılarak açılmış bulunan bu caymaya itiraz davasının reddi kanuna uygundur» (31).

32. «Fikir ve San'at Eserleri ile himaye altına alınan eserler, sahibinin hususiyetlerini taşıyan fikir ve San'at mahsulleridir. Müzede bulunan eşya hakkında böyle bir himaye mevzuata olmadığından, bu eşyayı izah ve tafsil eden bir kitabın nesri suç teşkil etmez» (32).

33. «Davaya konu olan (İnsan Anatomisi) isimli kitabın, ev- velce davacı ve davalıların müştereken çıkardıkları (Sistematik

(31) YTD. 2/4/1955 gün ve E.54-5816/K.55-2522 sayılı kararı FERİT H.SAYMEN/SA- HİR ERMAN/HALİD K.ELBİR: Türk İçtihatlar Külliyyatı, 1955, C.III, İstanbul 1959, No.421.

(32) Y3CD. 4/11/1954 gün ve E.16191/K.25050 sayılı kararı, SAYMEN/ERMAN/EL- BİR, No.831.

Anatomi) adlı eserden iktibas edildiği ve bu benzerliğin gayet açık ve hissolunur derecede olup bu nevi eserlerde bile sahifelerce iktibas yapılması caiz bulunmadığı bilirkişi raporlarında kat'i olarak belirtilmiş olmasına ve müşterek olarak meydana getirilen bir kitap üzerinde müelliflerinin müsavi hakları bulunması kanun icabında bulunmasına göre, işin bu noktadan tetkik ve teemmülü ile davanın kabulü (..) gerekirken» (33) (34).

-
- (33) Y4HD. 29/9/1953 gün ve E.3202/K.3844 sayılı kararı, SAYMEN/ERMAN/ELBİR, 1954, C.I-II, İstanbul 1958, No.393.
- (34) Danıştay kararları derlemeye alınmamıştır. Bütünlüğü sağlamak amacıyla bu kararlardan birkaçını, bu vesile ile, belirtmekte yarar görmekteyiz: D12D. 29/12/1973 gün ve E.72-2321/K.73-3651 sayılı kararı, **Danıştay Onikinci Daire Kararları**, Birinci Kitap, C.I, Ankara 1976, No.1128; D12D. 29/11/1967 gün ve E.898/K.2026 sayılı kararı, **Danıştay Onikinci...**, No.1130; DSD. 23/1/1952 gün ve E.51-2483/K. 52-136 sayılı kararı, **Danıştay Kararlar Dergisi**, Sayı: 54-57, s. 386; D8 ve 12D. 2/6/1977 gün ve E.75-1280/K. 77-3980 sayılı kararı, **Amme İdaresi Dergisi**; 1978, C.XI, S.2, s.121.