

## T.Ö.E.F'DEN İLETİŞİM BİLİMLERİ FAKÜLTESİNE

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

KURGU'nun ilk sayısının başlangıç yazısında, giriş tunceleri tarafımızdan şöyle oluşturulmuştu:

«Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi; Türk yüksek öğrenim yaşamında yönetimi, öğretim ve eğitimi, daha da önemlisi özgün atılımları ve bu atılımların yer aldığı kurumlarıyla her zaman üstün, ayrıcalıklı bir orun elde etmiştir. Hiçbir zaman yenilikten, değişmeden korkmamış, toplum için devlet için yine onların koydukları engelleri, moral düşüklüğü ve eylem güçsüzlüğüne uğramadan aşabilmiştir...»

Bu görüşü doğrulayan kanıtlardan birisi de kuşkusuz, KURGU'nun doğrudan doğruya kendisi olmuştur. İlk sayısının hazırlıkları Sinema ve Televizyon Yüksek Okulunun çatısı altında başlamış, derginin yayımı Televizyon ile Öğretim ve Eğitim Fakültesi (T.Ö.E.F) adına yapılmıştır. Çünkü, KURGU'nun ilk sayısının yayımından kısa bir süre önce, Sinema ve Televizyon Yüksek Okulu, TÖEF'e bölüm olarak bağlanmıştır. KURGU'nun 2. sayısı TÖEF'in dergisi biçiminde yayımlanmıştır.

Daha önce Sinema ve Televizyon Yüksek Okulu dışında; temel amacı kitlelerin başta televizyon olmak üzere çağdaş eğitim teknolojisi ile eğitilmesi biçiminde belirlenen ve buna göre kuruluşu planlanan TÖEF, kendisine Akademinin Sinema ve Televizyon, Yabancı Diller Yüksek Okullarının bölüm örgütlenmesiyle bağlanması, buna basın-yayının da katılmasıyla; alanını genişletmiştir. Başka deyişle çalışma alanı, bugün çağdaş bilim dallarının başında sayılan İLETİŞİM BİLİMLERİNE kaymıştır. Eğitim öğretim, araştırma konuları iletişim bilimlerine kayan fakültenin çatısındaki TÖEF adının yarattığı tutarsızlık, Akademinin hemen dikkatini çekmiştir. Akademi, yukarıda yinelediğimiz görüş içindeki yapısal özelliği gereğince, çalışma alanı artık iletişim bilimlerine giren Fakültenin adını, 1980 Mayıs'ında İLETİŞİM BİLİMLERİ FAKÜLTESİ (İ.B.F) olarak değiştirmekte duraksama (tereddüt) göstermemiştir. Durum böyle olunca, KURGU 3. sayısında, Türkiye'nin iletişim Bilimleri adını taşıyan ilk fakültesinin dergisi olarak yayımlanmıştır. Bundan sonra KURGU, fakültenin geçireceği hangi değişimlerin simgesi olacaktır, kuşkusuz bunu zaman gösterecektir. Ancak KURGU'nun üç sayısında geçirdiği üç kurumsal değişim; asla bir özenti ya da zorlama, yapay eğilimler ile değil; kurumun doğal gelişme hızına Akademinin uyum göstermesiyle gerçekleştirilmiştir.

## İLETİŞİM BİLİMLERİNİN ÖĞRETİMİ

Özellikle Yirminci Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, hızı gittikçe artan toplumsal gelişme; bir yandan yeni bilim dallarının ortaya çıkmasını sağlarken; diğer yandan da eski, geleneksel bilim dallarından koparak bağımsızlaşan bilim dallarına ve önceleri herhangi bir bilim alanı içinde ele alınmayan birtakım konuların bir ad altında kümeleşerek bilim dalı oluşturmalarına yol açmıştır.

«İletişim Bilimleri» adı da aslında ve özellikle dilimizde yeni olmasına karşın; çatısı altına topladığı bilim dalları uzmanlık alanları ve bağımsız konular açısından yaşadığımız çağın çok gerilerine uzanmaktadır. Bunun bir nedeni de «İletişim» sözcüğünün geniş kapsamlı oluşu ve geçmişinin insanın yeryüzünde toplumsal bir varlık olarak yaşamaya başladığı zamana kadar gitmesidir.

Uygulamada, bilimlerin gelişmesinde belirgin olarak görülen bir boyut da; bazı kavramların insanlık tarihi kadar eski ve yaşan-

miş kavramlar olmasına karşın, bunların bilim konusu yapılmasının son çağlara kadar gecikmesidir. Örneğin «Yönetim» bunlardan bir tanesidir. Yönetim insanla başlamış, ancak bunun bir bilim durumuna getirilmesi, özellikle Yirminci Yüzyılın ortalarına doğru gerçekleştirilmiştir. İletişim de aşağı yukarı aynı gelişmeyi göstermiş, gerek tek başına, gerek ilgili alanlarla birlikte toplu bilim dalı olarak ortaya çıkması yaşadığımız çağa rastlamıştır.

Benzer bazı kavramlarda görüldüğü gibi, iletişim kavramı da **fiziksel** ve toplumsal olmak üzere başlıca iki yönlü bir gelişme göstermiştir. Fiziksel anlamda mühendislik ve tıp bilimlerine bağlanan iletişim; toplumsal anlamda bu alanın bilim dallarıyla sıkı bağlantı içinde bulunmuştur. Aslında bağımsız bilim dalı olarak gelişme ortamını, toplumsal anlamda yaratmıştır. Günümüzde iletişim bilimi çok genel anlamda birey, küme (grup), yığın (kitle) denilen toplumsal katmanlar arasındaki etkileşimi tek başına konu edinirken; söz konusu katmanların öteki bilim dalları olan **davranış bilimleri**, (Sosyoloji, psikoloji, sosyal psikoloji, Kültürel Antropoloji), **Eğitim bilimi**, **dilbilim**, **simgebilim**, **bilgi kuramı**, **yazınbilim** gibi dalların içinde birleştikleri toplu bilim alanı olmuştur. Bu nedendir ki; **İLETİŞİM BİLİMİ** ve **İLETİŞİM BİLİMLERİ**, (tıpkı «Yönetim Bilimi» ve «Yönetim Bilimleri» gibi) iletişim kavramının gerek tek başına, gerek toplu olarak oluşturduğu bir **bilim çatısı** özelliği göstermiştir.

Söz konusu çatı; ilgili yüksek öğretim ve eğitim kurumlarının lisans ve lisansüstü programlarında, bir yandan doğrudan doğruya iletişim bilimine bağlı dersleri üretirken; diğer yandan da iletişim bilimleri topluluğuna giren dersleri yaratmıştır. Bir fikir vermesi açısından; iletişim bilimlerinin öğretim ve eğitiminde oldukça ileri bir düzeyde bulunan **Birleşik Amerika**'daki bazı üniversite fakültelerinin programlarından örnekler vermeyi yerinde görmekteyiz.

### **Florida Devlet Üniversitesi İletişim Fakültesi**

Birleşik Amerika'da Florida Devlet Üniversitesinin İletişim Fakültesi (College of Communication) için şöyle bir tanım yapılmıştır:

«İletişim Fakültesi, insan iletişimi ve onun düzensizlikleri alanındaki çalışmalarını geliştirmek için kurulmuştur. Bunun öğretimi, araştırmaları ve hizmet işlevlerinin altında, etkili ileti-

şimin demokratik toplumun temeli olduğu ilkesi yatmaktadır. Fakülte; İşitme ve Konuşma Hastalıkları, Öğretsel İletişim, Kitle İletişimi, Konuşma İletişimi bölümlerini içermektedir.»

Fakülte, dört bölümünde de ayrı ayrı lisans, yüksek lisans ve doktora programları düzenlemiş bulunmaktadır.

Söz konusu bölümleri, lisans ve lisansüstü öğretim programlarında yer verdikleri başlıca ders konularını şöyle özetlemek olurlur:

### **İşitme ve Konuşma Hastalıkları Bölümü**

Sözlü İletişim Psikolojisi-Temel İşitme (audiology)-Dil Gelişme Kuramları-Sözlü Dil Gelişimi-Konuşma Sorunları Araştırma-Fonetik'in Temelleri-Konuşma Bozuklukları-Ses Bozuklukları-İletişim Bilimine Giriş-Anatomi ve Konuşma Fizyolojisi-Dil Bozuklukları-Kekemelik-Konuşma sağaltımı (Therapy)-Klinik Yöntemleri-Fizyolojik Fonetik-Gürültünün Çevresel Sorunları-Konuşma Bilimi Semineri-İletişim Kuramı Semineri.

### **Öğretsel İletişim Bölümü**

Dil ve İletişim-Açıklamalı Çocuk Yazını-Açıklamalı Şiir-Çağdaş insan İletişimi-Konuşma İlkelerinin Öğretimi- Dilde Değişme-Dramatik Yorum-Eğitim Televizyonu Gereçlerini üretme sorunları-Konuşmada Çok Araçlı Öğretim-Öğretsel İletişim Semineri-İkinci Dil olarak İngilizceyi Öğretme Sorunları

### **Kitle İletişim Bölümü**

Kitle İletişim Araçlarına Giriş-İletişim Etkenleri-Siyasal İletişim-Dalgalı Yayım (broadcasting) Öğeleri-

Genel Sistemler Kuramına Giriş-İletişimde Deneysel Araştırma Yöntemleri-Sinema Tarihi-Halkla İlişkiler-Çağdaş Sinema-Bilgi Verici ve Propaganda Filmi-Radyo ve Televizyonda Konuşma-Kitle İletişim Araçları ve Toplum-Elektronik Araçlar İçin Yazma-Reklamcılık Yönetimi-Radyo ve Televizyon Programcılığı-Televizyon Yönetimi-Radyo ve Televizyon Haberciliği-Film İletişimi-İnsanlık Bilgilerinde (Humanities) Bilgisayarlar-İletişim Araştırmasında Niceliksel Yöntemler-İletişim

Süreçlerinin Bilgi Kuramı Modelleri-Tüketici Davranışı-Kitle İletişiminde Karşılaştırmalı Sistemler-Basın ve Yayın Yasaları-Dinleyici ve İzleyicilerin Tutumlarını Değerleme-Eğitim Televizyonunu Kullanmada Sorunlar -Konuşma İletişiminde Özel Konular-İletişim Kuram ve Araştırmasında İleri Sorunlar-Örgütlenme İletişimi

## **Konuşma İletişimi Bölümü**

Konuşmanın Temelleri-- Söz Söyleme Sanatı- Topluluk Konuşması- Küçük Gruplarda İletişim- İnandırma-Kanıtlama- Tartışma-Tartışma ve Grup Dinamiği-Münazara-Grupta Sorun çözme Dinamiği-Sistem İletişimi-Grup Önderliği- Çağdaş Söylevin Eleştirisi-Konuşma İletişimi Araştırmasında Özel Konular-Gözetimli Araştırma- Gözetimli Öğretim- Araştırmanın Tarihsel ve Eleştirel Yöntemleri-

Fakültenin bu dört bölümünün lisans ve lisansüstü programlarında birçok dersler ortak bulunmaktadır.

### **Michigan Devlet Üniversitesi İletişim Sanatları Fakültesi**

Michigan Devlet Üniversitesinin İletişim Sanatları Fakültesi (College of Communication Arts) için Üniversitenin kılavuzunda başlangıç niteliğinde şu tanıtıcı bilgiler verilmektedir:

«İletişim Sanatları Fakültesi, İletişimin demokratik toplumun temeli olduğu ilkesine göre kurulmuştur. Etkili bir vatandaş olmak için, kişinin bilgiyi yeterli biçimde alıp, değerleyebilmesi ve sırasında düşüncelerini, tutumlarını, duygularını başkalarına geçirebilmesi gereklidir.

İletişim Sanatları Fakültesinin amaçları şunlardır:

- 1- Öğrencilerinin tamamı için erkinci (liberal) bir öğrenim sağlamak.
- 2- Öğrencilerine toplumda iletişim araçlarının önemine ilişkin açık bir anlayış kazandırmak.
- 3- Öğrencilerini, Fakülte'deki uzmanlık alanlarının bir veya daha fazlasında derinliğine eğitmek.

- 4- Üniversitedeki tüm öğrenciler, iletişimin süreçleri ve tekniklerini öğrenme fırsatı vermek.
- 5- Hizmetlerini Michigan halkına yaymak.
- 6- İletişim araştırmalarını yürütmek ve sonuçlarını toplumun yararına kullanmak.

Bu amaçlara ulaşmak için iletişim sanatları programları, iki tür eğitim sağlamaktadır, bunlar:

- 1- İletişim içinde eğitim-Fakültece düzenlenen dersler.
- 2- İletişim için eğitim-Fakültenin dışında tüm Üniversiteye yaygın, geniş bilgi temelli dersler.»

Fakülte yapısında **Reklamcılık, İşitim (audiology) ve Konuşma Bilimleri, İletişim, Televizyon ve Radyo bölümleri ve Gazetecilik Oku'u** yer almaktadır.

Fakültede lisans, yüksek lisans ve doktora programları bulunmaktadır. Bölümleri ve Gazetecilik Okuluna göre ayrı ayrı düzenlenmiş olan söz konusu programlarda iletişime ilişkin başlıca şu özgün dersler göze çarpmaktadır:

«Genel İletişim, Antropolojiye Giriş, Felsefeye Giriş, Siyaset Bilimine Giriş, Psikolojik Ölçme, Sosyal Psikoloji İlkeleri, Kişilik Psikolojisi, Estetik Kuram Tarihi, Kitle İletişimin Etkileri, İnandırma, İletişim Kuram ve Süreçleri, Reklamcılık ve Toplum, Televizyonda Program Geliştirme, Ses ve Telaffuz, Konuşma Hastalıkları, Kır Alanlarının Sözlü Dili, İşitsel Sağaltım, İnsan Çevresi ve Biçimi, Aile Ekolojisi, Aile ve Çocuk Bilimleri, Dilbilim-Edebiyat, Müzik, Tiyatro, vb.»

Fakültenin bölümleri ve Gazetecilik Okulunda sürdürülen lisans ve lisansüstü programlarının iletişim alanındaki uzmanlık dersleri, üniversitenin başta temel sosyal bilimler ve matematik olmak üzere çeşitli fakülte bölümlerinde verilen temel dersleriyle desteklenmiş bulunmaktadır.

### **Illinois Üniversitesi Lisansüstü Fakültesi İletişim Programı**

Illinois Üniversitesinin Lisansüstü Fakültesinde iletişim alanında yüksek lisans ve doktora öğrenimi yapacaklar için aşağıdaki

dersleri kapsayan bir iletişim programı çok önceleri uygulanabilmiştir:

«Sahne Sanatları-Psikodilbilime Giriş-Kamuoyu-İleri Sosyal Psikoloji-Tutum Kuramı ve Ölçme-Eğitim Radyo ve Televizyonu-Dil, Kültür ve Toplum-Kitle İletişimin Toplumsal Yönleri-Toplumsal Etkileşim Semineri-Anlambilim (Semantik) Semineri-Dilbilim ve İletişim-Rönesans ve Sonrasının Kitapları ile Kütüphaneleri-Sibernetiğin Temelleri-Sibernetiğin Sorunları-Toplumsal İletişim Psikolojisi-Radyo ve Televizyon Semineri-Dünyada Dalgalı Yayın (World Broadcasting)-İletişimin Siyasal Ekonomisi-İletişim ve Yaygın Kültür-Basın Özgürlüğü Tarihi ve Kuramı-İletişim Sistemleri-İleri Reklamcılık İlkeleleri-Reklamcılık ve İletişimde Araştırma Yöntemleri-Reklamcılık ve Kitle İletişim Araçları-İletişimde Özel Konular-İletişimde Araştırma Yöntemleri-»

Kuşkusuz bu dersler öğrenciler tarafından gelişigüzel alınmamakta, birçok dersin birbiriyle bağıntısı bulunmaktadır .Bunun için de diğer üniversite fakültelerin programlarında olduğu gibi, bu programda da derslere numara verilmiştir.

## İ.B.F'DE ÖĞRETİM VE AMAÇLARI

İletişim Bilimleri Fakültesinde öğretim **lisans** ve **doktora** olmak üzere şimdilik iki aşamada yürütülmektedir. Fakültede henüz **yüksek lisans** aşaması oluşturulmamıştır.

Lisans öğretimi bölümler düzeyinde örgütlenmişken, doktora Fakülte genelinde düzenlenmiştir. 1980-1981 öğretim yılında son sınıfı başlayan lisans öğretimi; fakültenin şu anda çalışmalarını sürdürdüğü **Sinema ve Televizyon Bölümünde** devam etmektedir. Yakın gelecekte lisans öğretimine açılması planlanan diğer bölümlerin başında **Basın-Yayın** ile **Yabancı Diller** yer almaktadır

Sinema ve Televizyon Bölümünde lisans öğretimine biçim veren en son Yönetmelik 17 Aralık 1979 tarihinde Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. **Genel Hükümler, Öğretim ve Eğitim Hükümleri, Disiplin Hükümleri** olmak üzere üç bölümde düzenlenmiş olan Yönetmeliğin Fakültenin bu bölümünü tanıtmadaki önemi nedeniyle, **Disiplin Hükümleri** dışında, diğer iki ana hüküm maddelerini aşağıda aktarmayı yararlı bulmaktayız:

## I. GENEL HÜKÜMLER

Öğretim ve Süresi:

**MADDE: 1— İLETİŞİM BİLİMLERİ** Fakültesi (İBF) Sine-  
ma ve Televizyon Bölümünde lisans öğretimi  
dört yıldır (sekiz dönem). Bölümün amacı, Si-  
nema, Televizyon, Basın, Yayın ile diğer görsel  
bilim ve sanat dallarında, mesleki ve teknik öğ-  
retim, eğitim, araştırma ile buna bağlı sosyal  
ve kültürel geliştirme çalışmaları yaparak, bu  
alanlara gerekli bilgi sahibi uzmanlar yetiştir-  
mektedir.

Bir öğretim yılı iki döneme bölünür ve bir dö-  
nemin kaç haftayı kapsayacağı Yönetim Kuru-  
lunca kararlaştırılır. Bir dönem onüç haftadan  
az olamaz.

**MADDE: 2—** Her iki dönemde derslere başlama ve derslerin  
sona erme günleri 1. Madde gözönüne alınarak,  
Fakülte Yönetim Kurulunca kararlaştırılır.

Giriş Şartları :

**MADDE: 3—** Bölüme lisans öğrencisi olmak için aşağıdaki  
şartları taşımak gerekir.

- a) Devlet lisesi ve bunlara eğitim denkliği ka-  
bul edilen yurt içi okulları ile aynı nitelik-  
teki yurt dışı okullarından mezun olmak,
- b) Başka bir yüksek öğretim kurumunda kayıt-  
lı bulunmamak,
- c) Herhangi bir yüksek öğretim kurumundan  
disiplin nedeniyle çıkarılmamış veya her-  
hangi bir yüksek öğretim kurumundan oku-  
ma hakkını kaybetmemiş olmak,
- d) Kayıt harcını ödemiş olmak,
- e) Kayıt için okul Yönetim Kurulunca öngörü-  
len belgeleri sağlayıp, koşulları yerine getir-  
mek.



MADDE: 4— Bölüme alınacak öğrencilerin sayıları ile seçiminde uygulanacak yöntem ve ölçüler kayıt için başvurma tarihi, süresi, şekli Fakülte Kurulunca kararlaştırılarak duyurulur.

## II. ÖĞRETİM VE EĞİTİM HÜKÜMLERİ

Öğretim ve Derslere Devam Zorunluluğu:

MADDE: 5— Bölümde öğretim ve eğitim dersler, seminerler, proje araştırma ve uygulama çalışmalarından oluşur.

Öğretim ve eğitim çalışmalarının yürütülmesinde çağdaş eğitim, öğretim araçları ile yöntemleri ve teknolojisinden yararlanır.

MADDE: 6— Bölümde okutulacak dersler Fakülte Kurulunun önerisi ve Akademi Profesörler Kurulunun onayı ile belirlenir. Dersler zorunlu ve seçimlik olmak üzere ayrılabilir. Zorunlu dersleri her öğrenci almakla yükümlüdür. Seçimlik dersler önceden Fakülte Kurulunca saptanan esaslara göre öğrenciler tarafından alınır.

MADDE: 7— Derslere devam zorunludur. Devam yapılacak yoklamalarla denetlenir. Öğrenci, her ders için, yapılacak yoklamaların bir dönemde üçte ikisinde bulunmak zorundadır. Bu koşulu yerine getirmeyen öğrenci, o dersin o dönem ve bütünlüme sınavına giremez.

Yoklamaların yapılış biçimi ve derslerin özelliklerine göre değişecek uygulama yöntemleri, ilgili öğretim üye ve görevlisinin önerisi üzerine, Fakülte Yönetim Kurulunca belirlenir.

MADDE: 8— Her yılın birinci ve ikinci dönemlerinin bitimlerinde öğrenciler sorumlu oldukları derslerin sınavına girerler.

Her iki dönemde okutulan derslerin dönem sınavlarında başarı gösteren öğrenciler bir üst

sınıfa geçerler Sınavlarda başarı gösteremeyen öğrenciler kaldıkları derslerden bütünleme sınavlarına girerler.

Bütünleme sınavlarında başarı gösteremeyen öğrenciler yeni öğretim yılında bir üst sınıfın derslerine devam edip, bu derslerin dönem ve bütünleme sınavlarına girerler. Ancak, bir alt sınıfta kalan derslerin sınavlarını başaramadıkça, bir üst sınıftaki derslerin, tamamını başarsalar bile, sonraki sınıfın derslerine devam edemez ve sınavlarına giremezler.

Ders programlarına yeni konulan ve kaldırılan derslerle ilgili uyarlamalar, Fakülte Kurulunun benimseyeceği ilkelere uygun olarak, Fakülte Yönetim Kurulu tarafından yapılır.

**MADDE: 9—** Öğrenciler her dersten dönem sonu ve bütünleme sınavı olmak ve birbirini izleyen sınav dönemlerinde arka arkaya kullanmak üzere altı defa sınava girer.

Hangi nedenle olursa olsun bir sınava girmeyenler veya devamsızlık nedeniyle bu hakkı elde edemeyenler o sınav hakkını kullanmış sayılır. Altı sınavda herhangi bir dersten başarılı olmayan öğrencinin, sınıfı ve durumu ne olursa olsun, Fakülte ve bölüm ile ilişkisi bir daha kaydı yenilenmemek üzere kesilir.

**MADDE: 10—** Öğrencilerin derslerden başarılarının değerlendirme esasları ile sınav biçim ve yöntemleri her dersin öğretim üye veya görevlisi tarafından öğretim dönemlerinin ilk haftası içinde öğrencilere duyurulur ve yazılı olarak da Fakülte yönetimine bildirilir.

Öğrencilerin sınava girebilmeleri için, dersi okutan öğretim üye veya görevlisinin saptadığı ve duyurduğu koşulları yerine getirmeleri zorunludur.

Bu koşulları yerine getirmeyen öğrenciler, o dersin dönem ve bütünleme sınavlarına giremezler.

**MADDE: 11—** Dönem ve bütünleme sınavlarının başlama ve bitiş tarihi Fakülte Yönetim Kurulunca saptanır. Sınavların gün, saat ve yerlerini gösteren sınav programı Fakülte Yönetimi tarafından hazırlanarak Fakülte içinde ilan edilir.

Öğrenciler Fakülte Yönetimi tarafından gösterilen grupta, sıra ve zamanda sınavlara girmek zorundadırlar. Her ne nedenle olursa olsun, sırasında ve zamanında sınava girmeyen öğrenci ve öğrenciler için ayrı ayrı sınav açılmaz.

Öğrenciler sınavlara girebilmek için öğrencilik kimlik kartlarını yanlarında bulundurmak ve iktisadi ve Ticari İlimler Akademileri Harçlar Yönetmeliğine göre harçlarını ödemiş olmak zorundadırlar.

Bunlara uymayanlar sınavlara giremezler.

**MADDE: 12—** Her dersin sınavı o dersi okutan öğretim üyesi veya görevlisi tarafından yapılır. Dersin yetkili elemanının sınavı yapamayacak bir durumu söz konusu olduğunda, o dersin sınavı Fakülte Yönetim Kurulunun görevlendireceği öğretim üye veya görevlisi tarafından yapılır.

**MADDE: 13—** Sınav notları pekiyi, iyi, orta veya geçmez olarak verilir. Sınavlara girmeyen öğrenciler o sınav hakkını kullanmış sayılır.

Notların verilmesinde öğrencilerin sınıf içi ve sınıf dışı çalışmaları, ara sınavı, ödev ve benzeri koşulları belli bir orana göre dönem başında öğrencilere duyurularak dikkate alınabilir. Sınav notları yazılı sınavlarda öğrencinin sınav kağıdına, sözlü ve uygulamalı sınavlarda çizelgelere yazılır. Sınav çizelgeleri yetkili öğretim elemanınca imza edilerek Fakülte Yönetimine

teslim edilir. Öğrencilerin Son Sınıfta Yapım-Yönetim dersinden, her öğretim yılı başında Fakülte Kurulu tarafından saptanan koşullara göre, tek tek veya ortak hazırlayacakları görüntüsel yapıtları için Fakülte Kurulunca seçilecek jüriden başarılı not almaları gerekir. Ortak yapıtlarda başarı durumu, öğrencilerin çeşitli alanlardan bu yapıta olan bireysel katkılarına göre saptanır.

Yazılı sınavlarda, sınavın yapıldığı tarihten başlamak üzere, en geç bir ay içinde sınav çizelgeleri ve kağıtları idareye verilir.

Notların gizliliği mutlaklıdır. Sınav sonuçları ilan edilinceye kadar hiçbir surette açıklanamaz. İlan edilen sınav sonuçları kesin olup, bunlara itiraz edilemez.

Notlarda, maddi hata görüldüğünde, düzeltme ilgili öğretim elemanının yazılı onayı alınarak Fakülte Yönetim Kurulunca yapılır.

**MADDE: 14—** Sınavlardan başarılı sayılmak için her dersten en az (orta) almak gerekir.

Diplomaya hak kazanmak için, her öğrencinin Türk Devrim Tarihi dersini en az (iyi) not alarak başarması ve koşulları her öğretim yılının başında Fakülte Kurulunca saptanıp, duyurulacak bir «Bitirme (mezuniyet) Tezini» hazırlayıp, başarı belgesiyle birlikte Dekanlığa teslim etmesi gerekir.

Tez inceleme ve değerlemesi en geç, tezin teslim edildiği dönemin sınavları bitimine kadar yapılarak, sonucu duyurulur.

Türk Devrim Tarihi dersinin son sınavı her yıl ikinci dönemin sınav programı içinde yapılır. Öğretim her iki dönemi de kapsar.

Diploma :

**MADDE: 15—** Bu Yönetmelikteki koşulları yerine getiren öğrencilere «Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler

Akademisi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü» Lisans Diploması verilir.

**MADDE: 16**— Diploma derecesi, öğrencinin pekiyi not ile geçtiği derslerin sayısı üç katsayı ile iyi not ile geçtiği derslerin sayısı iki, orta ile geçtikleri bir katsayı ile çarpılır, elde edilen toplam ders sayısına bölünmek suretiyle saptanır.

Bu sonuç;

- a) 2,5 ve daha yukarı ise PEKİYİ derece
- b) 1,75 ve 2,49 arası ise İYİ derece
- c) 1,75'den az ise ORTA derecedir.

Kayıt sildirme-Yenileme ;

**MADDE: 17**— Dileyen öğrenciler kayıtlarını sildirebilirler. Kaydını sildiren öğrencilerin, her ne surette olursa olsun kayıtları yenilenemez.

Nakil ve Staj;

**MADDE: 18**— Okula herhangi bir yüksek öğretim kurumundan naklen öğrenci alınamaz.

Gerektiğinde, koşulları her öğretim yılı başında Fakülte Kurulunca saptanıp, duyurulmak kaydıyla, belli sınıflardaki öğrencilere staj yapma yükümlülüğü getirilebilir.

Öte yandan Sinema ve Televizyon Bölümünün dört yıllık lisans öğretiminde dersler şu şekilde belirlenmiştir:

### **İBF—Sinema ve Televizyon Bölümü**

#### **Dersleri**

#### **I. SINIF**

#### **I. DONEM**

- 1— SİNEMAYA GİRİŞ
- 2— SOSYOLOJİ
- 3— SANAT TARİHİ-I

- 4— TÜRK DİLİ-I
- 5— KİTLE HABERLEŞMESİ
- 6— YABANCI DİL  
(İngilizce)

## II. DÖNEM

- 7— TELEVİZYONA GİRİŞ
- 8— PSİKOLOJİ
- 9— SANAT TARİHİ-II
- 10— TÜRK DİLİ-II
- 11— HUKUK BİLGİSİ
- 12— TÜRK EDEBİYATI
- 13— YABANCI DİL  
(İngilizce)

## II. SINIF

- 1— SOSYAL PSİKOLOJİ
- 2— KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ-I
- 3— GENEL FİLM VE FOTOĞRAF  
TEKNİĞİ
- 4— TÜRKİYE SANAT TARİHİ-I
- 5— KAMU EKONOMİSİ VE  
YÖNETİMİ-I
- 6— TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-I
- 7— SİNEMA TASARIMI
- 8— YABANCI DİL  
(İngilizce)

## II. DÖNEM

- 9— GENEL TELEVİZYON  
BİLGİSİ

- 10— KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ-II
- 11— GENEL GÖRÜNTÜ TEKNİĞİ
- 12— TÜRKİYE SANAT TARİHİ-II
- 13— KAMU EKONOMİSİ VE YONETİMİ-II
- 14— TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-II
- 15— ARAŞTIRMA VE SENARYO TEKNİĞİ
- 16— YABANCIDİL (İngilizce)

### III. SINIF

#### I. DÖNEM

- 1— YAPIM-YÖNETİM-I
- 2— KİTLE HABERLEŞME HUKUKU
- 3— YÖNETİM BİLİMİ
- 4— HALKBİLİM-I
- 5— TV-TEKNİK VE KURAMLARI-I
- 6— SINEMA TARİHİ-I
- 7— İLETİŞİM KURAMLARI-I
- 8— FİLM ELEŞTİRİ VE ANALİZİ
- 9— YABANCI DİL (İngilizce)

#### II. DÖNEM

- 10— YAPIM-YÖNETİM-II
- 11— REKLAMCILIK

- 12— HALKLA İLİŞKİLER
- 13— HALKBİLİM-II
- 14— TV-TEKNİK VE  
KURAMLARI-II
- 15— SİNEMA TARİHİ-II
- 16— İLETİŞİM KURAMLARI-II
- 17— YAYIM MÜZİĞİ
- 18— YABANCI DİL  
(İngilizce)

#### IV. SINIF

##### I. DÖNEM

- 1— YAPIM VE YÖNETİM-III
- 3— EĞİTİM BİLİMİ (Peda-  
goji)
- 3— SİNEMA KURAMLARI
- 4— İLETİŞİM KURAMLAR-III
- 5— SİNEMA VE TELEVİZYON  
İŞLETMECİLİĞİ-I
- 6— İLETİŞİM ARAŞTIRMASI
- 7— ÇALIŞMA (İŞ) HUKUKU
- 8— TÜRK DEVRİM TARİHİ
- 9— YABANCI DİL  
(Mesleki İngilizce)

##### II. DÖNEM

- 10— YAPIM-YÖNETİM-IV
- 11— EĞİTİM TEKNOLOJİSİ
- 12— İLETİŞİM KURAM-  
LARI-IV
- 13— SİNEMA VE TELEVİZ-  
YON İŞLETMECİLİĞİ-II



- 14— FİKRİ HUKUK  
15— TÜRK DEVRİM TARİHİ  
16— YABANCI DİL  
(Mesleki İngilizce)  
17— BİTİRME TEZİ  
SEMİNERİ

İ.B.F.'de **Doktora Öğretimi ve Çalışmaları 13 ARALIK 1979** tarihinde ilk kez Resmi Gazetede yayımlanan bir Yönetmelikle başlamıştır. Bu Yönetmelikle yine ilk kez, Türk akademik yaşamına İletişim Bilimleri Doktoru ünvanı getirilmiştir. Önemi ve özgünlüğü dolayısıyla, söz konusu Yönetmeliği aşağıda aktarmayı yerinde görmekteyiz;

**MADDE: 1—** İletişim Bilimleri Fakültesinde bu Yönetmelik gereğince doktora yapanlara «İletişim Bilimleri Doktoru» ünvanı verilir.

İBF'de doktora düzeyinde öğretim, tez hazırlama aşaması dışında iki yıldır.

Doktora öğretim ve çalışmaları aşağıdaki evreleri kapsar:

- Doktora dersleri ve seminerleri
- Doktora bilim sınavı
- Doktora tezi hazırlama, Sunuş ve Savunma

**Giriş Şartları :**

**MADDE: 2—** Fakültede doktora öğrencisi olmak için aşağıdaki şartları taşımak gerekir:

- a) İBF'den ve denklığı Fakülte Kurulunca kabul edilen yurt içi veya yurt dışında akademik öğretim ve eğitim yapan bir yüksek öğretim kurumundan en az «Lisans Diploma ve Derecesini» elde etmiş olmak,
- b) Başka yüksek öğretim kurumlarından lisans diploması bulunanlardan, Fakültenin doktora programına girmek isteyenler için Fakülte Ku-

rulunun kararı ile Fakültenin ilgili lisans öğretimi programlarının temel derslerinden yapılacak sınavları başarmak,

- c) Başka yurt içi bir yüksek öğretim kurumunda doktora öğrencisi kaydı bulunmamak,
- d) Herhangi bir yüksek öğretim kurumunun lisansüstü öğretiminden disiplin nedeniyle çıkarılmamış olmak,
- e) İngilizce, Almanca, Fransızca dillerinden açılacak yabancı dil sınavını başarmak,
- f) Doktora öğretiminin ana disiplinlerinden açılacak yabancı dil sınavını başarmak,
- g) Kayıt harcını ödemiş olmak,

**MADDE: 3—** İstekliler en geç EKİM ayının ilk yarısının son iş gününe kadar Fakülteye bir dilekçe ile başvurarak,

1- Bu dilekçelerinde

— Sınavını vermek istedikleri yabancı dili belirtmeleri,

2- Bu dilekçelerine

— Diplomalarını veya diploma yerine geçen resmi belgelerini,

— Altı adet (son bir ayda çekilmiş) fotoğraflarını,

— Kısa özgeçmişlerini,

eklemeleri zorunludur.

**MADDE: 4—** Yabancı dil sınavları; Fakülte Kurulunca oluşturulacak ayrı jüriler tarafından, doktora programının ana disiplinlerinden birinde yazılmış makaleyi veya parçayı, Türkçe karşılıkları olmamak koşuluyla o dilin sözlüğünden yararlanarak Türkçeye çevirme başarısının saptanması için yapılır.

Yabancı dil sınavını vermiş fakülte asistanları bu sınavı aşmış sayılırlar.

**MADDE: 5—** İstekliler yabancı dil sınavını izleyen hafta içinde ana disiplinlerden, Fakülte Kurulunca seçilmiş olan üç kişilik bir jüri tarafından bilgi sınavına alınır. Sınav sonuçları «on» üzerinden değerlendirilir. Başarılı sayılanlar kontenjen içinde doktora kabul edilir. Doktora yazılacak adayların kontenjanı, Fakülte Kurulunca maddi olanaklara göre saptanır.

**MADDE: 6—** Başka bir Fakülte veya Yüksek Öğretim Kurumunda doktora öğrencisi olanların, doktora çalışmalarının hangi aşamasında olursa olsun nakil istekleri kabul edilmez.

#### Öğretim ve Eğitim:

**MADDE: 7—** Doktora öğretim ve eğitimi, doktora ders ve seminerlerinden oluşur.

Ders ve seminerlerin amacı, doktora öğrencisine kendi başına bilimsel araştırma yapma, bağımsız düşünme yeteneği ve lisansüstü bilgi kazandırmaktır.

**MADDE: 8—** Doktora ders ve seminerleri ana ve yan olmak üzere aşağıdaki disiplinlerden yapılır:

##### a) Ana disiplinler

— DAVRANIŞ BİLİMLERİ (Sosyoloji-Psikoloji-Sosyal Psikoloji, Kültürel Antropoloji)

— İLETİŞİM BİLİMİ (Sinema-Televizyon-Basın Yayın Eğitim)

##### b) Yan disiplinler

Sinema, Televizyon, Basın, Yayın ve Eğitim alanları ile bağıntılı olarak,

— İŞLETMECİLİK

— EKONOMİ

— HUKUK

— HALKBİLİM

— TARİH

— EDEBİYAT  
— TEKNOLOJİ'dir.  
(genel)

MADDE: 9— Ana ve yan disiplinlerde Fakülte Kurulunun önerisi ve Akademi Profesörler Kurulunun onayı ile değişiklikler yapılabilir. Ana ve yan disiplinlerin hangilerinden doktora ders ve seminerlerinin yapılacağı ile bunların alınma koşulları her öğretim yılının Mayıs ayında Fakülte Kurulunca saptanır.

MADDE: 10— Her öğrenci iki öğretim yılında dördü ana, ikisi yan disiplinlerden olmak üzere altı doktora dersi ile altı doktora seminerinden başarılı olmak zorundadır.

Her bir ders veya seminere bir öğretim yılında üçte bir oranında devamsızlık gösterenler, o ders veya seminerden başarısız sayılır.

İki öğretim yılını kapsayan doktora ders ve seminerleri, bir öğretim yılı için üç ders ve üç seminer olarak uygulamaya konur.

MADDE: 11— Öğretim yılının bitimini izleyen ayın sonuna kadar, öğrencilerin ders ve seminerlerdeki başarı durumları veya başarısız değerleme biçiminde Dekanlığa bildirilir. Bir ders veya seminerden başarısız olan öğrenci, bu ders veya seminerin verildiği öğretim yılında, bu ders veya semineri tekrarlar. Bunda da başarısız olursa, bir daha kaydı yenilenmemek üzere doktora programından çıkarılır.

İlgili öğretim üyesi tarafından başarılı olarak değerlendirilen seminer ödevinin bir kopyası «Başarı Belgesi» ile birlikte Dekanlığa verilir.

Doktora Bilim Sınavları:

MADDE: 12— Doktora ders ve Seminerlerinin hepsinden başarılı olan öğrenci, bunların bağlı olduğu ana ve yan disiplinlerin Doktora Bilim Sınavlarına girmeye hak kazanır.

Öğrencinin Doktora Bilim Sınavlarına girmesi için en az sınav ayından iki ay önce, Dekanlığa vereceği

dilekçede bu isteğini, sınavlarına girmek istediği iki ana ve bir yan disiplini belirtmesi gerekir. Belirtmediği takdirde dilekçesi işleme konmaz. Doktora Bilim Sınavları her öğretim yılının ilk ayı içinde ayrı ayrı yapılır. Sınavların kesin tarih, yer ve saatleri, en az bir ay öncesinden sınava gireceklere Dekanlıkça duyurulur.

**MADDE: 13—** Her öğrencinin Doktora Ders ve Seminerlerini başardığı öğretim yılını izleyen iki öğretim yılında kullanılmak üzere üç kez ilgili disiplinlerin Doktora Bilim Sınavına girme hakkı vardır. Gerektiğinde Fakülte Kurulu kararı ile aynı öğretim yılında ikinci kez Doktora Bilim Sınavları açılabilir. İki öğretim yılında bu sınavlara girmeyen, giripte başarısız olanların bir daha yenilenmemek üzere öğrencilik kayıtları silinir.

**MADDE: 14—** Doktora Bilim Sınavı adayın doktora tez çalışmasına başlayabilmesi için gerekli bilgi birikimini ve bunun kullanabilme yeteneğini değerlendirebilmek amacıyla, Fakülte Kurulu tarafından her disiplin için ayrı ayrı seçilen üç öğretim üyesinden oluşan jüri tarafından sözlü olarak yapılır. İlgili Kürsü Başkanı veya profesör üye jürinin başkanıdır.

Sınav değerlendirilmesi «Başarısız», «iyi», «Pekiye» notlarıyla sonuçlandırılır. «Orta» not değerlendirilmez.

Jüri değerlendirme kararını oy çokluğu ile alır. Notlar, sınav bitiminde adaylara tek tek yüzcek duyurulur. Yazılı not çizelgeleri üç kopya olarak en geç sınavın ertesi iş günü Dekanlığa verilir.

**Doktora Tezi:**

**MADDE: 15—** Doktora Bilim Sınavlarını başaran öğrenci, bir profesörün yönetiminde bilim sınavını verdiği disiplinlerin birinde tez çalışmasına başlar.

Adayın tez çalışmasını Doktora Bilim Sınavlarını verdiği tarihten en az bir yıl geçtikten sonra ve en

çok bu tarihe göre üç yıl içinde tamamlaması gerekir. Tamamlayamayan adaya, tezi yöneten profesörün göstereceği gerekçeye göre, Fakülte Kurulu kararı ile bir yılı geçmemek üzere ek bir süre verilebilir. Bunda da tezini tamamlayıp, Dekanlığa teslim etmeyen adayın, bir daha yenilenmemek üzere kaydı silinir.

Tezini tamamlayan aday, bunun çoğaltılmış ciltli, okunaklı on kopyasını, tezin Türkçe ve İngilizce, Almanca, Fransızca dillerinden birinde yazılmış özetini, kendi özgeçmişini, tezi yöneten profesörün durumu bildiren yazısı ile birlikte bir «alındı» karşılığında teslim eder. Koşullarına uygun biçimde teslim edilmeyen tez, kopyaları, Dekanlık tarafından gerekçeli bir yazı ile tezi yöneten öğretim üyesine geri yollanır ve işleme alınmaz.

**MADDE: 16—** Doktora tezinin özgün nitelikte (orjinal) ve Türkçe yazılmış olması zorunludur.

Tezin; adayın konu ile ilgili disipline hakimiyetini, ilgili toplumsal bir sorunun çözümüne ilişkin bulgulara dayandığını, metodolojisi bakımından bilimsel bir kimlik taşıdığını göstermesi gerekir. Adayın daha önce yayınlanmış olduğu veya bir başka öğretim kurumunda, yurt dışında herhangi bir ünvan, derece elde etmek için yaptığı çalışmalar ile salt yabancı kaynaklardan aktarma yoluyla düzenlenmiş; bilimsel araştırma inceleme, yorum ve değerlendirme niteliği bulunmayan çalışmalar Doktora Tezi olarak kabul edilmez.

**MADDE: 17—** Adayın Doktora Tez çalışmasını yönetme sorumluluğunu üzerine alan profesörün bunu yazılı olarak Fakülte Dekanlığına bildirmesi gerekir.

Doktora Bilim Sınavlarını izleyen üç ay içinde tez çalışmasına yönetici profesör bulamayan adayın, çalışmasını yönetmek üzere Fakülte Kurulunun kararı ile çalışmanın yapılacağı alanla ilgili bir profesör görevlendirilir. Aday bu konudaki başvurusunu doğrudan doğruya ve yazılı olarak Dekanlığa yapar.

**MADDE: 18**— Tezini koşullarına uygun olarak Dekanlığa teslim eden aday için ilk Fakülte Kurulu toplantısında tez jürisinin oluşturulması işlemi başlatılır. Tez jürisinin oluşturulmasında, tezi yöneten profesör jürinin başkanıdır. Tez jürisinin, ikisi profesör olmak üzere diğer dört üyesinden ikisi, ad çekimi yolu ile Fakültenin ilgili ana disiplin veya yan disiplinlerinde çalışan öğretim üyeleri arasında, öteki ikisinde başka Akademilerin benzer Fakültelerinin öğretim üyeleri arasında ad çekimi yolu ile saptanır. Üyelerin seçiminde olduğu gibi, üye istenecek Akademinin saptanmasında ad çekimi uygulanır. Jüri üyelerinin belirlenmesinde, ilgili bütün üyelerin isimleri kur'a torbasına atılır ve ad çekilir. Sonuçlar tutanakla saptanır. Tez yükünün dağılımında dengeyi sağlamak üzere, bir önceki ad çekiminde çıkan isimler sonraki kur'alarda kullanılmaz.

Jüriye aynı yöntemle birinci ve ikinci yedek üyeler de seçilir.

**MADDE: 19**— Kesinleşen jüri üyelerine adayın tezi, Türkçe özeti ve özgeçmişinden birer kopya, Dekanlık tarafından bir hafta içinde gönderilir. Aynı gönderme işlemi birinci ve ikinci yedek üyeler için de yapılır.

Tezlerin gönderilmesinden sonra, bir aydan az, üç aydan çok olmamak üzere Tez jürisi ilk toplantısını Fakültede yapar.

Bu toplantıya tüm üyeler tez hakkında hazırladıkları yazılı raporlarıyla katılırlar. Toplantının yazılı raporlarıyla katılırlar. Toplantının sonunda, jüri oy çokluğu ile aşağıdaki kararlardan birini alır:

- a) Tezi başarılı olarak nitelendirip savunmaya değer görme,
- b) Tezin noksan ve yanlışları olduğunu saptayıp, düzeltilmesini kararlaştırma,
- c) Tezi; ne savunmaya ne de düzeltmeye olanak vermeyecek derecede başarısız bulup, reddetme.

Jürinin aldığı kararlar, Başkan tarafından jüri önünde adaya bildirilir.

MADDE: 20— Tezi başarılı bulunup, savunmaya değer görülen aday, jüri önünde önce tezini belli sürede özetleyip, sonra jürinin görüş ve eleştirileri karşısında savunmasını yapar. Savunma başarısız bulunduğu anda, kendisine üç aydan az, altı aydan fazla olmamak üzere yeniden hazırlanma olanağı tanınır. Savunmayı öğretim üye ve yardımcısı niteliğinde olmak üzere dinleyici izleyebilir. Aday savunmasında, ikinci kez başarısız olursa, tezi reddedilmiş sayılır. Kararlar oy çokluğu ile alınır. Karşı oy kullananlar, bunun ayrıntılı gerekçesini tutanağa eklemek zorunda değildirler.

Düzeltilmesine karar verilen tez için adaya altı aydan az, bir yıldan fazla olmamak üzere süre tanınır, jüri ikinci kez incelemesinde düzeltmeyi yetersiz bulursa, tez reddedilmiş sayılır.

Her ne şekilde olursa olsun, tezi reddedilen aday, değişik bir konuda ikinci kez tez hazırlayabilir. Ancak bu durumda Yönetmeliğin Doktora Tezine ilişkin hükümleri yeniden uygulanır. Şekli ne olursa olsun tezi ikinci kez reddedilen adayın doktora kaydı bir daha yenilenmemek üzere silinir. Tez, adayın bilim adamlığı onuruna yakışmayan, çalıntı, sahtecilik, vb. davranış ve kişilik bozukluğu nedeniyle reddedilirse, adayın kaydı, ikinci bir kez çalışmasına olanak verilmeden, bir daha yenilenmemek üzere silinir ve durumu öğrencilik siciline işlenir. Kendisi hakkında Dekanlıkça ayrıca «Fakülmeden Çıkarılma» disiplin cezası uygulamasına geçilir.

Doktora Diploması :

MADDE: 21— Doktora Teziyle ilgili tüm aşamaları başarıyla geçen adaya jüri önünde, Başkan tarafından «İletişim Bilimleri Doktoru» diplomasına hak kazandığı bildirilir.



Adayın jürinin onayından geçmiş doktora tezinden Elli Tanesi teksir edilmiş veya başılmış olarak Dekanlığa teslim edilmeden, kendisine Doktora Diplomasının aslı veya onun yerine geçecek bir belge verilemez. Gerektiğinde ve olanaklar elverdiğinde doktora tezleri Fakülte tarafından yayımlanabilir. Doktora diplomasına, tezin konusu, Fakülte yönetiminin benimsenen biçim koşulları içinde olmak üzere yazılır.

Dekanlığa teslim edilen tez kopyalarına jüri başkan ve üyelerinin adları, ünvanları, Tezin savunulduğu tarih ile iç kapak arkasına, «Bu tezde açıklanan ve savunulan görüşlerden dolayı İletişim Bilimleri Fakültesinin sorumluluğu yoktur» sözü yazılır. Dekanlığa teslim edilmesi gereken kopyaları dışında, doktora sahibi tezini dilediği biçimde bastırabilir. Ancak bu tür baskılara «Doktora Tezi» kaydı konulmaz.

#### Çeşitli Hükümler :

**MADDE: 22—** Doktora öğrencilerine sadece ilk iki öğretim yılı için lisans öğrencilerinin haklarından yararlanacakları kimlik ve öğrencilik belgesi verilir. Bu süreden sonra kendileri için özel kimlik ve öğrencilik statüsü uygulanır. Bunun koşulları Fakülte Yönetim Kurulunca belirlenir.

Doktora öğrencileri için Dekanlıkta bireysel öğrenci kayıt ve sicilleri tutulur.

**MADDE: 23—** Öğrencinin, üç ay ve daha fazla sürede yaşam işlevlerini büyük çapta engelleyen ağır hastalık, geçici sakatlık durumlarının sağlık kurulu raporlarıyla kanıtlanmış olması kaydıyla, söz konusu süre içindeki öğrencilik hakları saklı kalmır. Zorunlu askerlik görevine alınmış ve zorunlu olarak yurt dışına çıkışta da, bu süre için Yönetmelikte belirtilen her türlü koşulun işleyişi durdurulur.

Öğrenciler, doktora öğrenimlerini durduran bu olağanüstü durumların ortadan kalkışından başlamak

üzere altı ay içinde yeniden öğrencilik için başvuruda bulunmazlarsa, kayıtları bir daha yenilenmemek üzere silinir.

**MADDE: 24—** Doktora öğrenimlerindeki başarısızlık ve öteki koşullara uyumsuzluk nedeniyle kaydı silinen öğrencilere, geçtikleri aşamaları belirten bir belge verilir. Disiplin suçlarıyla kayıt silmede, bu işlem yapılmaz.

Doktora Diploması alanların sonradan bunu elde etmede geçilen aşamalarda sahtecilik, çalıntı, vb. bilim onuruna yakışmayan yasa dışı davranışların rol oynadığı kanıtlarıyla ortaya çıkarsa, kendilerine verilen ünvanlar ve diplomaları Dekanlığın önerisi, Fakülte Kurulunun kararı ile geri alınıp geçersiz sayılarak haklarında yasal kovuşturma yaptırılır.

**MADDE: 25—** Fakültede doktora işlerini yürütmede yönetime yardımcı olmak üzere, üç kişilik Lisansüstü Yürütme Kurulu oluşturulabilir. Kurul, Dekanlığın önerisi, Fakülte Kurulunun onayıyla çalışır.

**MADDE: 26—** Doktora Diplomaları, her öğretim yılının açılışında, akademik kurumların geleneğine uygun olarak sahiplerine verilir. Diploma törenlerinde, doktora bilim sınavı ile adayların hazır bulunduğu toplantılara jüri üyeleri akademik giysileriyle katılırlar.

**MADDE: 27—** Doktorasını başarıyla tamamlayan adaylara, diploma asılları verilene kadar, «Geçici Doktora Bitirme Belgesi» verilir. Doktora öğrencilerinden Harçlar Yönetmeliğine göre kayıt, sınav, diploma, vb. harçlar alınır. Harçlarını ödemeyen öğrenciler, bu haklarından yararlanamazlar.

**MADDE: 28—** Doktora tezlerinden ilgili Akademi, Üniversite ve Fakülte Kütüphaneleri ile Milli Kütüphane ve TÜRDOK'a Dekanlıkça gönderilir.

İlgili yurt dışı bilim kurumlarına tezlerin sadece yabancı dildeki özetlerinden yollanır.

**MADDE: 29—** Disiplin ile ilgili durumlarda, Fakültenin lisans öğretimi yönetmeliklerindeki hükümler sadece «Ku-

sur Bildirme» ve «Fakülteden Büsbütün Çıkarma» cezalarıyla uygulanır.

MADDE: 30— Bu yönetmelikte düzenlenmemiş bireysel durumlarda karar verme yetkisi Fakülte kuruluna aittir.

MADDE: 31— Bu yönetmelik Resmi Gazete’de yayınlandığı tarihte yürürlüğe girer.

MADDE: 32— Bu yönetmeliği Dekan yürütür.

## SONUÇ

Önceki yıllarda Sinema ve Televizyon Yüksek Okulu, Televizyon İle Öğretim ve Eğitim Fakültesi (TÖEF) adlarıyla bilinen İletişim Bilimleri Fakültesi (İBF) kendi özgün adıyla Türk Yüksek öğrenim ve akademik yaşamında yerini almış bulunmaktadır. İletişim Bilimleri adı, Fakülteyi yalın bir Sinema-TV ya da basın-yayın okulu olmanın çok ötesindeki öğretim, eğitim ve araştırma alanlarına boyutlandırmaktadır.

Üç yılda üç ad değiştirmesine karşın, İBF başlangıcında yer alan Sinema ve Televizyon Yüksek Okulundan bugüne kadar, öğretim, eğitim, yönetim ve akademik çalışmalarında örgüt devingenliğini belli bir kararlılık içinde sürdürmeyi başarmıştır. Örneğin lisans öğretim ve eğitiminde dördüncü yıla girerken, sürekli koruduğu özellikleri ile kurumsal çalışma ilkelerini şöylece belirtebiliriz:

- 1- Her yıl 25 öğrenciyi, belli bir ÜSS puanı üzerinden TÜRK DİLİ, YABANCI DİL (İngilizce), GÖRÜNTÜSEL ANLATIM yazılı seçme sınavlarıyla, öğrenci adayının sinema, televizyon ve genel sanat kültürünün yoklandığı sözlü sınavdan geçirerek seçmesi.
- 2- Öğrencilerin derslere ve uygulamalı çalışmalara devam etmelerinin sağlanmasında titizlik gösterilmesi,
- 3- Öğretim yanında eğitimin yoğunluğunun her yıl biraz daha artırılarak, bu çalışmalarda asistanlara büyük yer verilmesi; böylece geleceğin öğretim üyelerinin sınıflardaki eğitim başarılarının, genç yaşlardaki asistanlık deneyimleriyle oluşacağı ilkesine titizlikle uyulması.

- 4- Öğrenci, öğretim üyesi, asistan, okul yönetimi ve öğrenci aile sorumluları arasındaki iletişimin canlılığı oranında öğretim ve eğitimde verimli sonuç alınacağı düşüncesinin her yıl geliştirilmiş ilişkiler içinde gerçekleştirilmesine çalışılması,
- 5- Türkdili eğitimine ilk iki yıl, Yabancı Dil (İngilizce) eğitimine dört yıl yoğunluk kazandırılmış olması ,
- 6- Sinema ve Televizyon Bölümünde ders ad ve kapsamlarının Davranış Bilimleri, İletişim Bilimleri ve Sinema-Televizyon Teknik Dallarını olmak üzere üç temele dayandırılması; bu temeli bozacak hiçbir değişikliğe ve öneriye izin verilmemesi,
- 7- Bölümden mezun olmada aranan, kuramsal ve uygulamalı iki bitirme çalışmasının; öğrencinin okuldan aldığı kültürün ileride edineceği meslek kişiliğinin başlıca göstergesi olduğu düşüncesine göre düzenlenmesi ve bu konuda öğrencilere geniş öncelik (insiyatif) tanınması.

İBF Yönetiminin politikasını belirleyen Fakülte ve Yönetim Kurulları ile Dekanlık bugüne kadar aldıkları kararların yönünü özellikle fakültenin **kurumsal kişiliğini** güçlendirmesi noktasında saptamıştır. Söz konusu kişilik çizgisi her geçen yıl daha belirginleştiği için; artık İBF, öğrencisi, öğretim üyesi, asistanı, yöneticisi ve diğer görevlileri ile bu çizgi çevresinde toplanmış; ona uyum gösterme yeteneğini kazanmış güçlü bir toplumsal yapı olarak belirmiştir. Öyle ki, daha önce bu yapıya girmiş, ancak belli süre sonra, söz konusu kişilik çizgisinin kesinleşmesiyle, İBF’de tutunamayacağını anlayan çeşitli kesimlerden bireyler Fakülteden ayrılmışlardır. Ülkemizde her türden kişiliği rasgele yapısına alıp, onlarla çok yaygın deyimiyle bir «cadı kazanı» görünümünde yaşayan kurumlar ile yapısında kimseyi uzun süre barındıramayan dar yapılı kurumlar arasında, İBF ortaya koyduğu bu tutarlı kurumsal kişiliğini, sonraki yıllarda da bozmadan sürdürdüğü takdirde; Türkiyenin özlemini duyduğu, ulusal özellikleriyle evrensel ölçüleri elde etmiş, çağdaş bir öğretim, eğitim, araştırma kurumu olacaktır.

# KİTLE İLETİŞİMİ AÇISINDAN TOPLUMSAL EGEMENLİK VE KÜLTÜREL DONANIMLARI

Doç. Dr. Ünsal ÖSKAY

## GİRİŞ

«Kitle İletişimi Açısından Toplumsal Hegemonya ve Kültürel Donanımları» başlıklı bu araştırmamız temel nitelikte bir yanlışlığı ortaya koymayı amaç edinmiş bulunuyor.

Bu yanlışlık, bir yandan, sadece teknolojiye değil, fakat **insan** ve **topluma** ilişkin bilimlerde bile temel değerlerden **yoksun kalmanın** ve böylece, Habermas'ın deyişiyle, «ideolojik eleştiriden bilinçli olarak kaçınmanın bilimselliğin ön koşulu olduğu» söylenirken diğer yandan da günümüz sorunlarını doğru değerlendirmek için gerekli olan düşünce yöntemlerini etkisizleştirmek amacıyla bütün bu sorunların, bugün vazgeçmemizi kimsenin istememesi gereken bilimin ve teknolojinin çözümü olanaksız ve tarihsel olmaktan çıkmış sonuçları olduğunun ileri sürülmesinden kaynaklanmaktadır.

Böylece bugünkü toplumların yapıları içinde yaşanabildiği biçimiyle yaşanan gün'ün insanlık için erişilebilecek tek yaşam biçimi olduğu, **kitleleştirilmiş bireyler'e**, kendilerinin de «ücretsiz ve gönüllü emekçileri» olarak yeraldıkları bir düşün-biçimlendirme

süreci içinde, benimsetilmiş olmaktadır. Evlerimizde ,televizyonlarımızın karşısında bizlerin bu gönüllü katılmamızla gerçekleştirilen düşün-biçimlendirme sürecine, geçen yüzyıldaki toplumlardakinin tersine, baskı yönetimleriyle, kaba güç kullanımı ile, maddi alanda yoksunlaştırmalar ile, düz anlamda bilgisiz ve bilisiz bırakmalar ile değil, belirli bir işlevi olan sosyalizasyon süreçleri ile bireylerin kendi toplumsal gerçekliklerinden soyutlanmaları ile, yanlış özdeşleşmeler ile, fantazyalar ile işlerlik kazandırılmaktadır.

Bunun algılanması gitgide güçleşen amacı ise, geniş kitlelere tarihinin belirli bir döneminde verebildiklerini, bugün kültürün maddi öğelerindeki gelişmeler açısından, görelî olarak veremez duruma düştüğü için geçerliğini yitirmiş bulunan sınıflı toplum olma özelliğinden çıkmamış ve çıkamamış toplumların alt-yapılarının tinsel kütlünün gitgide daha geniş bir alanını kapsamakta olan üst-yapıdaki düzenlemeler ile pekiştirilmesi, varlıklarını sürdürme olanağına kavuşturulmalarıdır. Bu ise hergün insan onuru, toplumsal gelişme ve maddi kültürün gerçekleştirilmesi hatta algılanması bile ısrarla önlenen potansiyelleri açısından biraz daha yüksek bir bedel karşılığında yapılmaktadır. (\*)

Bu nedenle, günümüzde televizyonlarımızın başında, öğrenim yaşantımızda ve anonimleştirilmiş ilişkilerimizin gitgide genişliyen anlık ve yüzeysel gündelik karşılıklı-etkileşimlerinde yaşadığımız bu yanlışlığın kavranması, tarihin ileriye yönelik evrimi önündeki engellerin yaratıcısı olduğu gibi sona erdiricisi de olabilecek **insan** eliyle bir kez daha rayına oturtulabilmesi için ivedilikle çözümlenmesi gereken bir sorun durumuna gelmiştir. Tarihin işleyiş mantığının insan tarafından kavranması için gereken ansal algılarımızı aşabilmemiz olanaksız kılındığı sürece, insan'ın kendi tarihinin evrimi üzerinde etkinlik kurabilmesi bütünüyle önlenmiş; insanın önünde uyuşturuculardan, boyuneğmeden, toplum içindeki «alt-kültür adacıklarına çekilmeden» ya da anlamsız ve amaçsız şiddet ve yıkıcılıktan başka bir seçenek bırakılmamış olacaktır. Bunlar ise 1960'ların sonlarından beri biliniyor ki varolan toplumsal yapılara uyumlanmanın ve boyun eğmenin görünüm değiştirmiş biçimleri olmaktan öte bir anlam kazanamamaktadırlar.\*\*

(\*) Bu konuda, çok denli-toplu bir makâle olarak, bk.: Marshall Berman, «All That is Solid Melt into Air;» *DISSSENT*, (Winter-1978), pp. 54-73.

(\*\*) Bu konuda da bk.: Paul Piccone, «Crisis of One-Dimensionality,» *TELOS*, 3 (Winter) 1977/78, pp. 43-54; Tim Luke, «Culture and Politics in the Age

Bu genel çerçeve içinde, araştırmamızda **toplumsal egemenlik** ve **kitle iletişimi** arasındaki etkileşim sorununu doğru değerlendirebilmek için, önce, **toplumsal değişim** ile **bilim, teknoloji ve genel olarak kültür** arasındaki bağıntılar ele alınacak; bilim ve teknolojinin toplumsal olguların ortaya çıkışında bir **bağımsız değişken** sayılıp sayılamıyacağı üzerinde durulacaktır. Bunun iki amacı vardır. Birincisi, bugün toplumsal sorunlarımızın bazı toplumsal eleştirilerde nedeni olarak gösterilen bilim ve teknolojinin de ardında çözümü çok daha güç ve çok daha temel ya da yapısal nitelikte başka **bağımsız değişkenlerin** yer almış olabileceği gerçeği üzerine dikkati çekmektedir. İkincisi ise, daha özel olarak, toplumsal eleştirilerin en kolaylarından olan seçkin, kitleleri hor gören ve ağıtçılıkla yetinen Kitle Toplumunu eleştiricilerinin görüşlerini, özellikle de «çağdaş sorunların kitle iletişimi araçlarının teknik yanlarından oluştuğu» savlarının gerçekte kurulu düzenden yana ne anlama geldiğini işaret etmektir. Kitle iletişimini ve kitle toplumunu kendi başlarına varlık kazanabilen toplumsal olgular olarak peşinen kabul eden, asıl eleştirilmesi gereken toplumsal yapı özelliklerine değinmeyi ise «bilimsellikten uzaklaşmış ideolojik açıklamalar» sayan bu eksik eleştiri yandaşlarının tutarsızlıkları daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak incelenecektir.

İkinci bölümde ise özel mülkiyete dayanan ya da dayanmayan tüm çağdaş toplumlar -bunlar arasındaki bazı benzerliklerin değişik açılardan değerlendirilmesi gereken sorunlara dayandığını gözönünde tutmaksızın aynı kefeye koyarak, bilimin ve teknolojinin günümüzde artık «evrensel» duruma geldiği ileri sürülen yapısal özellikleri nedeniyle, insanın geleceği konusunda tüm umutların yitirildiğini savunarak politik bir nihilisme varan bazı eksik toplumsal eleştiriler, kendi zamanlarının çok özel koşulları açısından gerekli gördüğümüz saygılılıktan uzaklaşmamaya çalışılarak ele alınacaktır. Bu bölümdeki amaç, örneğin, Habermas'ın ileri sürdüğü günümüz toplumlarında yaşamın ussallık-dışı olmasının teknolojik ussallıktan kaynaklandığı görüşünün yeniden değerlendirilmesi; bu iki olgu arasındaki bağıntının, bu iki olgunun kendilerin-

---

Op Artificial Negativity, «TELOS,3 (Winter) 1977/78, pp.54-72; ya da bunları epey önceleri görebilen biri olarak, bk.; Henry Rabessiere, «In Defence of Television,» B. Rosenberg and D.M. White (Eds.), Mass Culture: The Popular Arts in America (New York; Fres Pres, (1966). s. 369-74; yahut da, çok daha kapsamlı bir makâle-paket yenice-olarak, bk.; Richard Sennett, «Destructive Gemeinschaft,» Partisan Review, XLIII (3, 1976), pp. 34-61.

den değil, belki de, daha temel nitelikteki bir başka nedensel olgudan ötürü ortaya çıkmakta olabileceğinin düşünülmesi gerektiğinin vurgulanmasıdır.

Üçüncü bölümde, bir önceki bölümde vurguladığımız «üst-yapı düzenlemelerinde siyasal etkinliğe kavuşmaktan alakonulmamış kitlelerin etkin ve dolaysız katılımı olmadıkça, özel mülkiyetin kaldırılmasından sonraki ara-toplum biçimlerinde de bu sorunların değişik boyutlarda varlıklarını sürdürebileceği» savımızı temel alarak, bugünkü toplumlarda hegemonyanın bağımlı durumdaki bireylerin zihinlerindeki yansıması üzerinde durmaktayız.

Dördüncü bölümde, daha üst düzeyden bakarak soruna, **toplumsal hegemonya** ile, çok büyük bir kesimi bugün üst-yapı işlevi yüklenmiş bulunan çağdaş toplumlardaki **kültür** arasındaki etkileşime değinilmektedir. Çağdaş toplumlarda çok ileri noktalara varan toplumsal farklılaşmalara karşın yüzyılımızın başlangıcında bazı toplum bilimcilerce beklendiğinin tersine, bugün toplumsal bir **kacsa sürüklenilmemesi** ile, **baskıcı hegörü**, güdümlü olarak yaratılmış irksal ya da etnik bölünmeler, ya da cinsel sapkınlıkları, düzene karşıtlığını sürdürebilmek için gereken gerçeklikli özdeşmeler yerine, bunları olanaksızlaştırmak için dolaylı yollarla desteklenen bölüntüleştirci yapay ve dışsal-olarak araçsallaştırılan özdeşleşmeleri\* bile üst-yapı donanımı olarak kullanmaya yönelen «kitle toplumu»\*\* kültürü arasındaki ilginç bağıntılar da gene bu bölümde ele alınmaktadır.

(\*) Bunların araçsal işlevi, toplumsal eleştiriyi (negativity), organik negativite olarak kalması durumunda birgün sahip bilinçli işlevler yüklenebilme olasılığından yoksun kılmak için, yapay negavite durumunda biçimlendirerek, dışsal-yoldan denetim altına almak; sistemin sosyal entegrasyonuna araç olma durumuna indirgemektir.

(\*\*) «Kitle toplumu» ve «Kitle Kültürü» kavramlarını, 1950'lerden beri bugün bile, kasıtlı olarak, toplumun bugünkü durumunun açıklanmasında kendi başına bir neden olarak kullanıyor değiliz. Bir olgu olarak ortada kalan Kitle Toplumunun ve Kitle Kültürünün, 19. Y.Y. ortalarından itibaren üst-yapıya da yansıyan, sanat ve düşünce **modernizm** akımlarını oluşturan temel bir olgunun türevi olarak ortaya çıktığını; giderek, alt-yapı'daki bilinçli kısıtlandırılmaların yarattığı «geçersizleşme» sürecinin algılanmasını önlemek üzere saptırılmış bir açıklamaya dönüştüğünü; bugün de bu nitelikteki açıklamaların kavramları olarak kullandığımızı kabul ediyoruz. Bu konu da, bk.: Walter Benjamin, «Conversations with Brocht: Svendborg Notes,» *Partisan Review*, 45 (2, 1978), pp. 173-41 ile, Donald Marshall'ın, aynı sayıda, ss. 313-316'da, W.Benjamin'in *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (İng. çev. Horry Zohn ve Quentin Hoave) kitabı üzerine «Images of Modernism» yazısı; veya Marshall Berman'ın yazısında değindiği çok önemli bir nokta



Beşinci bölümde «Kültür Endüstrisi» başlığı altında toplayabileceğimiz bazı toplumsal eleştiriler kısaca sergilenmekte; «Kültür Endüstrisi»nin ardındaki ekonomik ve toplumsal iktidar olgusunun görmezlikten gelinemeyeceği vurgulanmakta; günümüzde «Kantçılığın beklentisi»nin ortadan kalkmasında etkin bir araç olarak kültür endüstrisini kullanan bu toplumsal iktidar odaklarının gözlerden uzak tutulmak istenen rolleri açıklanmaya çalışılmaktadır.

Altıncı bölümde Thorstein Veblen'in yaşadığımız yüzyılın yaklaştığı günlerde görebildiği «aylak sınıf» kültürünün aylaklık hakkından yoksun bırakılmış kitlelerce de benimsenmeye başlaması, asılsız bireyselleşme aracılığı ile günümüz toplumlarında bireyselleşmenin olanaksızlaştırılması, tüketimin «egemen» ya da «efendi» konumunda olmanın belirtkeni durumuna getirilmesi; bağımlı konumdakiler için ise, tüketimin bu konumdakilerin toplumsal varoluşlarının gerçekliğini saklamak amacıyla kullanılan «üst statüdekilerle asılsız özdeşleşmelerin aracı olma» niteliği kazanması üzerinde durulacaktır. Böylece, «konfeksiyon giysilerine bürünerek seçkinleşmeye ve kişilik edinmeye sürüklenmiş bulunduğunu sezebilmekten bile alakonulmuş, «eblehleştirilmiş» çağdaş «ya da kitle toplumu» bireyinin «eblehliğinin» evrensel anlamda bir insan'ın eblehleşmesi sayılmıyacağı; bu eblehleşmenin, ancak eblehleşme ile dayanılabilecek, irrasyonelliği rasyonelli edinmiş bir toplumsal yaşamın karşısında sözde bireyselliğini aşması önlenen çağdaş kitle toplumu insanların anlık toplumsal uyumlanmalarının bir ürünü sayılabileceği vurgulanacaktır.

Yedinci bölümde, önceki bölümlerde yer yer değindiğimiz yetersiz toplumsal eleştirilerin ortak ürünü olan Bach'ı Ultra-Sol ile Shoctakovich'ci **radikal tutucular** arasındaki ilginç benzerliklere değinilecek, bu tür eleştiricilerin yanlışlıklarından yola çıkılarak daha özgür, daha onurlu, daha esenlikli bir toplumsal yaşamın kurulabilmesi için alt-yapıdaki düzenlemelerin yanı sıra, üst-yapıdaki

---

olan **modernizasyona** tepki olarak çıkan modernistlerden Shakespeare, Rousseau ve Marx'ı aralarında karşılaştırmak için, «Aydınlanma'nın üst-yapıdaki düzenlenimlerinin canlılık kazandığı dönemin başlangıcındaki temsilcilerinden Rousseau ile ilgili olarak, *Daedalus*, 707 (3, Summer 1979)'de yayımlanan Bronislaw Baczko'nun «Rousseau and Social Marginality.» ve Benjamin I. Sshwartz'ın «The Rousseau Strain in the Contem por ary World» Yazıları. Hepsinden ilginç de Marshall Berman'ın yazısı.

Ayrıca, sanırım, bu yazarları, bir bakıma ters bir amaçla, doğrulayan Daniel Bell'in yakınlarda çıkan yazısı,»

kültürel düzenlemelerin de niçin en geniş ölçülerde gerçek bir bireyselleşebilme olanağına kavuşmuş özgür, kendisi-için bilinçli bireylerden oluşmuş insanların **etkin** ve **dolaysız** katılmaları ile gerçekleştirilmesi gerektiği üzerinde durulacaktır: **bilinçlenme** ile, bireyselleşmeyi sağlayacak daha özgür ve gelişkin toplumsal düzeye geçiş sürecinin başarısının nasıl **birlikte** gerçekleştirilmesi gereken bir olgu olduğu işaret edilmeye çalışılacaktır.

Hemen belirtelim ki, bu çalışmamızın amacı herşeyi, gerektiği ölçüde ve gerektiği biçimde açıklayabilmek değildir. Bu konulardaki yazılanların kimi zaman Shakespear'e, kimi zaman da herhangi bir derginin henüz dizgide olan son sayısındaki yazıya yönelebilecek bir «rahat» çalışma koşulları ile izlenebileceği gözönünde tutulacak olursa, **herşeyi söylemekten çok, birşeyleri işaret etmeyi amaçladığımız** bu çalışmamızın aksak yanlarının okuyucuyu bizce önemli olan bu konularla derinden ilgilenme eğiliminden alakoyamayacağını umuyoruz.

Son olarak, önemli bir nokta da, yararlandığımız düşünür ve yazarların yararlanılabilecek yanlarını tükettiğimizi de söyleyemeyiz. Bu bakımdan, kaynakçamızda belirtilen kaynakların ilgilenecek okuyucularca kullanılması yararlı olacaktır.

Kuşkusuz, eksiklikler ve yetersizliklerin, bu satırların yazarının kullandığı, kaynaklardan çok, yazarın kendisinde olabileceği düşünülmeli; gerektiğinde, kaynakların kendilerine yönelinmelidir.

Sonuç niteliğindeki Sonsöz'de ise, bütün bu sorunların çözümünün sınıfsal bir nitelik taşımakla birlikte, bugünün toplumsal koşulları açısından dar anlamdaki sınıfsallığı da aşacak bir boyut kazanmış olduğu belirtilmeye çalışılacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TOPLUMUN DEĞİŞİMİNDE BİLİM, TEKNOLOJİ VE KÜLTÜRÜN YERİ

(Morgan, Marx, Bell ve Habermas)

#### **Teknoloji bağımsız değişken sayılabilir mi?**

Toplumların evrimine ilişkin bilgilenmemizin öncülerinden L.H. Morgan, otuz yılı aşkın bir süre yaptığı kaynak ve saha araş-

tirmalarından sonra 19.Y.Y. ikinci yarısında, Aztek ve İnka toplumlarının İ.S. Onbeşinci Yüzyılda bile **siyasal toplum** düzeyine gelememiş olmalarını, insanın kassal ve sinirsel sınırlılıklarından kurtulmasını sağlayan at, öküz ve deve gibi işe koşulabilir hayvanların Yeni Dünya'da bulunmayışı ile açıklamıştır. Morgan'a göre, bu güç kaynaklarından yoksunluk Kızılderili toplumların çapa tarımcılığında varılabilen yanyana toplanmış köy yerleşmeleri (pueb!o) düzeyini aşıp, kentsel yaşama geçmelerini önlemiştir. Morgan, Marx'ın hayranlık ve ilgiyle karşıladığı **Eskil Toplum (Ancient Society, 1877, Marx'ın okuması 1881)** adlı eserinde, insan'ın araç ve gereç kullanımını ile gerçekleştirdiği toplumsal evrimde **hayvan gücü, yel gücü, su gücü** gibi insan'ın sınırlılıklarının aşılması için gerekli olan güçlerin düzenlileştirilmiş bir sistem içinde kullanılmasının önemini vurgular. Bunların olabilmelerini ise ,en başta, yaşamı sürdürmek için gerekli olan temel besin kaynaklarından protein ve nişastalı besinlerin düzenli bulunabilmesine; geliştirilmiş tohumlarla, daha verimli besin bitkilerinin ekim ve dikimine; ve hayvanların evcilleştirilmesine, böylece, «bozulmaz besin yedeklerine» sahip olunmasına; **besin olanaklarının düzenliliğe kavuşturulması ile de, insanın zaman ve mekân bakımından sınırlılıklarını aşmaya başlayabilmesine** dayandırır.

Bu ilk gelişmelerin ardından sabanla yapılan tarla tarımcılığına geçilmesi çapa tarımcılığına oranla yeni dönemde daha az sayıda insanın daha çok sayıda insana «yaşam sürdürme» edimlerinden özgür kalabilme olanağı sağlamasını mümkün kılmış; bir belli kesimin sanatlara, zenaatlara, düşün çalışmalarına yönelmesini gerektirecek olan **toplumsal servetin büyümesi, özel mükiyet ve devlet** gibi olgular, Morgan'a göre, bu ilk gelişmelerden sonra oluşmaya başlamıştır.

Morgan'ın, üretimin fazla toplumsallaşmadığı, savaş teknolojisinin ise başka topluluklardan ganimet elde etmek açısından büyük önem taşıdığı bu ilk dönemler üzerinde durarak yaptığı bu açıklamalarından, toplumsal evrimin, genel bir çerçeve içinde «teknoloji» dediğimiz olguya bağlı olduğu düşünülebilir. Gerçekten teknoloji, bugün de toplumsal evrimde bir «başat değişken» olmasa da yadsınamayacak bir öneme sahiptir. Ancak, Morgan'ın bu anlattıklarının eksik bir yanı vardır. Teknolojinin, toplumsal evrimde bağımsız bir değişken olamayacağını belirtmemiştir. Toplumsal evrimin insanın kas ve sinir yetilerini aşabilmesinde yararları-

lacak olan hayvan gücünün önemini belirtmiş; ama, teknolojinin kendi evriminin de nicel boyutlarda kalmayıp nitel boyutlara ulaşması için düğümün, soy toplumlarından daha sonraki dönemlerden itibaren üretim sosyalleştikçe gitgide artan bir yoğunlukla, toplumda varolan sosyal ilişkiler düzeyince belirlenen bir bağımlı değişken durumuna geldiğini görememiştir. Fakat bir noktayı, kitabının sonunda kesinlikle görebilmiş, belirtebilmiştir: İnsanın geleceğinin, teknolojinin gelişebilmesine ilişkin sorunların çözümlenmesi ile güvenceye kavuşturulabileceği. Bunun, «insanın özel mülkiyet üzerindeki efendiliğini birgün yeniden kurması ile» içiçe çözülebileceği.

### Marx'ın yöntembilimsel tutumu

Morgan'ın görebildiği, ancak, nasıl gerçekleştirilebileceğini yeterince açıklayamadığı bu sorunu, bütün düşün yaşamını (1843'ten itibaren) toplumsal evrimin gerçek yaratıcısı olan toplumsal güçlerle etkileşim içinde sürdürmüş bulunan Karl Marx, **genel çizgileri** ile çözümlenmiştir.

\*) Bu nokta çok önemli, Morgan, tıpkı Marx gibi, insanlığın geleceğini, herkesin yiyeceği ispanağı kendisinin ekeceği geçmişte kalmış bir yaşama özenerek bugünkü koşullar karşısında artık hiç olmayacak birşey gibi göstermemekte; bu gelişmenin zamanca, gelecekte ve insan-doğa ve insan-insan ilişkilerinin değiştirilmesi ile gerçekleştirilebileceğini söylemektedir. Marx'tan farklı yanı «tarihin motor gücünün sınıf mücadelesi olduğunu» söylememesi; bugün toplumun söylemekle yetinmesidir. Bu bakımdan Morgan'ın savı, talancılık ve ganimetçilik dönemi için; yani, teknolojinin daha çok maddi öğelerinin ağır bastığı dönemdeki durumu açıklamakta; fakat üretim sürecinin gitgide toplumsallaştığı sonraki toplum biçimindeki durumu açıklamakta açıkça yetersiz kalmaktadır. Bu dönemlerden itibaren teknolojinin yapay araçlardan oluşan maddi öğelerinin yanısıra, bu araçların işe koşulduğu üretim ilişkileri; belirli üretim işlemlerinde insanın kendisine, benzerlerine, egemen sınıfa, doğaya bakış biçimi ve işteki üretim işlemlerinin örgütlenme biçimi de büyük önem kazanmıştır. Kısacası, yeni dönemlerde üretimde kullanılan teknolojinin önemli yanı, yapay araçlar (artifacts) olmaktan çıkarak, sosyal ilişkiler ve bunları düzenleyen kültürel öğeler olmaya başlamış; teknoloji ile, toplumdaki egemenlik bağımlılık ilişkileri içiçe girmiştir. Üretimin etkinliği, teknolojinin maddi öğeleri kadar, işçinin benimsediği kültürel değerlere, bunu biçimlendiren ve düzenleyen başat kültüre, tüketim kalıplarının değiştirilmesine, toplumsal ilişkilerin anonimleşmesine, kitle iletişiminin yaygınlaşarak bir tür «bilinç endüstrisi» durumuna gelmesine bağlı olmaya başlamıştır. Bu nedenle, günümüz toplumlarında toplumsal değişimde teknolojiyi bağımsız değişken saymak; teknolojiyi insansal (zihinsel) öğelerden çok, maddi kültür öğelerinden ibaret bir olgu saymak yetersizdir ve açıklanması gerekeni açıklamayan; sorunları üretim ilişkilerinin düzeyine kadar irdelemekten kaçınan; çağımız sorunlarını tarihsel olmaktan bile çıkaran kötümser bir değerlendirmedir. Kuramsal yönden de, hertürlü toplumsal eleştiriyi peşinen olanaksız kılmış olmaktadır.

1877'de yayınlanan Morgan'ın **Ancient Society'sini** Marx 1881'de okuduğunda düşün ve siyaset arkadaşı Engels'e «Morgan'ın dünya görüşünün ve yöntembilim anlayışının kendilerinden farklı olduğunu; fakat toplumların evrimi konusundaki açıklamalarının onların kendi çalışmalarında vardıkları sonuçlara denk düştüğünü ve bundan sevinç duyduğunu» yazar. Marx ayrıca, bilindiği gibi, Morgan'ın **Eskil Toplum** adlı kitabının biran önce kitleye tanıtılması için Engels'ten politik dergilere ve yayın organlarına bu kitap hakkında yazı hazırlamasını ister.

Marx'ın, Morgan'a bu denli önem vermesi, kendisinin bir «toplum bilimci» olarak her zaman güçlü bir bilimsellik taşıdığını; yıllarca süren kendi araştırmalarına karşın, kendi yöntembilim anlayışından kuşkulandırmayı hiçbir zaman bir yana atmadığını, kendi çalışmalarında eksiklerinin olup olmadığını sürekli bir biçimde sınaama çabasında olduğunu gösterir. Marx'ın kapitalizmin evrimini, ya da binlerce yılı aşkın bir süre önce Akdeniz Dünyasındaki ticaret ilişkilerinin evrimini, Roma döneminde Kuzey Afrika'daki büyük mısır plantasyonlarını, toprak mülkiyeti düzenlemelerini, işteki araçların değişimini ve gemicilik tekniklerindeki değişimleri nasıl inceden inceye incelediğini biliyoruz. Bu tutum Marx'ın ayrıntılara inmeden, toplumsal olgular hakkında betimlemeler bile yapamayacağını çok iyi bildiğini göstermektedir. 1843'ten 1881'e kadarki dönemde ve daha sonraki son birkaç yıllık dönemde başarılı ve uzun bir düşün hayatı olmasına karşın, kendi bulguları ve yöntembilim anlayışı ile, diğer düşünürlerin bulguları ve bunların temelindeki yöntembilim anlayışları arasında karşılaştırmalar yapmaktan kaçınmayışı ise Marx'ın hem akıl almaz sabrını hem de köklü yöntembilimsel kuşkuculuğunu gösterir.\*

### **Marx'ın toplumsal ilişkiler ile teknoloji arasındaki etkileşime getirdiği açıklık**

İnsan'ın geleceği konusundaki «kuramsal umut»un bile ortadan kaldırılmak istendiği; aspirinden beyin cerrahlığına dek çeşitli

---

(\*) Bu özelliği bakımından Marx'ı incelemek isteyen sosyal bilimcilerin, Marx'ın düşünce sistemini olduğu kadar, neyi nasıl araştırdığını; neyi, nasıl kuramsal bilgi düzeyine geliştirdiğini anlamak için de **Grundrisse'ye** yönelmeleri gerektiği bugün sosyal bilimlerde yaygınlaşan bir görüştür. Ne yazık ki Marx'ın bu eseri dilimize çevrilebilmiş değil.

nimetleri yüzünden bugün artık vazgeçilmez bir duruma gelen teknolojinin bir «bağımsız değişken» olarak günümüz insanı üzerinde onursuzlaştırıcı, «öblehleştirici» ve karşikonulmaz bir etkinlik ve egemenlik kazandığının ileri sürüldüğü şu sıralar Marx'ın teknoloji konusunda yaptığı açıklamaları bir kez daha gözden geçirmek- te yarar vardır.

Marx'ı yeterince incelememiş olanların; ya da, günümüzün gitgide kavranması güçleşen toplumsal sorunlarının gerçeklikleri- ne uygun bir biçimde kavranması ile başlatılabilecek doğru ve etkin bir toplumsal eleştiri için çıkar yolları kapatmak isteyenlerin Marx'tan yaptıkları alıntılarının bile ne tür «oyunlarla» yapıldığını görmeyen bazılarının söyledikleri de yanlıştır(1). Bunların savı da,

- (1) Bu konuda en ilginç saptırmacayı, çok konuşan ve çok yazan yeni tutucular- dan Daniel Bell yapmıştır. Bell, *İdeolojinin Sonu*'nda, Marx'ı Marx yapan yanının «1844 Felsefe El Yazmaları» olduğunu; daha sonraki çalışmalarında ise Marx'ın insan ve topluma ilişkin sorunları sadece ekonomik sorunlar ola- rak ele aldığını; insan'ı bir sorun olarak ele almayı bir yana bıraktığını ileri sürmüştür. Meszaros ise, bunun yanlışlığını -bir oranda kendisi de yetersiz kalmakla beraber- vurgulamış; Daniel Bell'in, *El Yazmaları*'nın başlığının «Felsefe El Yazmaları» olduğunu söylemesinin bile bir saptırmaca olduğuna dikkati çekmiş, Marx'ın bu erken dönem çalışmasının başlığını bile gerçekte Felsefe ve Ekonomi El Yazmaları olduğunu, gerek *El Yazmaları*'nda ve gerekse Marx'ın Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirilmesi (1843) ile başlayan bütün çalışmalarında amacının yabancılaşmayı ve hangi yollarla geçmek gerektiğini aydınlatmak olduğunu *El Yazmaları*'nda da «insan» sorununa salt alışılmış felsefe sorunsalı olarak değil, toplumsal ilişkilerin ekonomi politiği içinde baktığını; Bell'in açıkça saptırmaca yaptığını söylemiştir. Bak; İstvan Mészáros, *Marx's Theory of Alienation* (London: Merlin Press, 1970), pp. 227-29.

Fakat, daha başka yazarlar Meszaros'un iki konuda noksan olan açıklama- sını daha da tamamlamışlardır. Bu yazarlar; (a) Marx'da, yabancılaşma soru- nunun hayatı boyunca değişmemesine karşılık, sorunu ele alışındaki içeriklerin (sorunsalın) değiştiğini, (b) Marx'ın «insan» sorununu ele almakta o zamana kadarki alışılmış «felsefe» anlayışından bilerek uzaklaştığını; toplumsal de- ğişimi, ekonomi politik açısından yapılacak açıklamalar içinde ele almakla fe- lsefeye de yeni bir işlev, vermek istediğini; yani toplumu değiştirmekle ye- tinmeyip, toplumu, yabancılaşmanın kaldırıldığı bir yeni topluma dönüştürme işlevi yüklemeyi amaçladığını vurgulamışlardır. Daniel Bell'in istediği ise açıktır: Toplumsal ilişkilerin ekonomi politiği açısından ele alınmadığı bir yabancılaşma sorunsalı içinde kalarak, yabancılaşma olgusunu salt bir birey ve toplum karşılığı içinde sınırlı tutmak, insan'ın gerçekleştirilemeyen «fel- sefi» yücelikleri karşısında «timsah gözyaşları» dökerken, toplumsal eleştiriyi, sadece, birey'i birey olarak kalmaktan alakoyan hertürlü toplumsal yaşama karalamakla işlevlendirmek; günümüz Batısındaki ileri sanayi toplumlarındaki toplumsal sorunları belirli bir toplum biçimine bağlı olmaktan çıkmış; evrensel ve tarihselliğini yitirmiş sorunlar olarak göstermek. Bu tür eleştiri- lerin varabileceği toplumsal eleştiri düzeyi ise, gerçekte, tüketim toplumunun içinde, yabancılaşma'nın bugünkü yeni görünümleri içinde yaşamak; bütün bunların nedeni olan toplum yapısını eleştirmeksizin, bunu değiştirmek ge- rektiğini düşünmeksizin düzenin içinde yaşamaktır.

tıpkı Marx'tan yana olalım diye Marx'ın açıklamasını indirgemeciliğin eleştiriye açık basitliğine sürükleyen bazıları gibi, Marx'ın toplumsal değişimi ekonomi ya da teknolojiyle, yani tek bir etmenle açıklamış olduğu şeklinde yanlış ve yetersiz bir değerlendirmeye dayanmaktadır.

Oysa, Marx, **Grundrisse**'de bu noktaya uzun uzadıya ışık tutmaktadır. **Felsefenin Sefaleti**'nde «yel değirmeni size feodal egemenin bulunduğu toplumu, buharla çalışan değirmen ise sınıai kapitalistin bulunduğu toplumu verir» sözleri Marx'ın indirgemecilik yaptığını söyleyenler tarafından hep kullanılagelmektedir. Oysa Marx'ın buradaki anlatımı basit bir durum saptaması, bir betimlemedir. **Manifesto**'da ise, Engels ile birlikte, sınıai kapitalizme geçişin teknolojideki nicel değişimler ve pazarın genişlemesi ile gerçekleştirilen belirli bir birikimden sonra, yatay işbölümü ile sınırlı kalmayan dikey işbölümüne geçiş ve insanın kassal ve sinirsel sınırlılıkları yüzünden içinde kapalı kalınan manifaktürün aşılması gibi, ancak, bugün için varolan toplumsal ilişkilerin ve egemen sınıfın konumunun değiştirilmesi aracılığı ile gerçekleştirilebildiğini belirtmiştir. Teknolojideki nitel değişim, Marx'ın açıkça belirttiği gibi, işte ancak bu değişimler sayesinde; yani, daha kuramsal bir ifade ile, üretim ilişkilerinin uzun dönemler aracılığı ile değiştirilmesi sayesinde gerçekleştirilebilmiştir.

**Grundrisse**'de Marx, Batı kapitalizminin bu niteliksel değişimden önce yüzyıllar süren bir büyüme geçirdiğini de belirtmiştir. Ancak, bu büyüme döneminde teknoloji alanında sadece nicel gelişmeler gerçekleştirilebilmiş; ortaçağın zanaat erbabının kullandığı imalat teknolojisi, Batı kapitalizminin XVIII. ve XIX. yüzyıldaki nitel değişimine dek, tam 200 yılı aşkın bir süre nitel anlamda hiç bir değişiklik geçirilmeden kullanılmış; sadece, kullanılma alanı daha geniş ve daha yaygınlaştırılabilmiş; bu dönemde, sadece, nicel değişimler geçirmiştir. Yeni üretim teknolojisine geçiş, sınıai kapitalizme geçişi zorunlu kılan toplumsal güçlerin eliyle ve bunlardan aslı sınıf olan sanayi burjuvazinin «ilerici önderliğinde» yürütülen ve Marx'a göre «tarihin gerçek motor gücü» olan **sınıf mücadelesi yolu ile** olabilmıştır. Böylece, toplumsal ilişkilerin sınıf mücadelesi yolu ile değiştirilmesiyle, teknolojide eskisi gibi sadece nicel anlamda bir teknolojik değişmeden öteye gidilmesini engelleyen feodal toplumsal ilişkilerin ortadan kaldırılması iledir ki, temelde sosyopolitik bir sorun olan teknolojide nitel değişim sorunu çözümlene-

bilmiştir. Burjuvazi, böylece, **Manifesto**'daki anlatımla, teknolojide «Mısır piramitlerinden, Roma akidüklerinden ve Gotik katedrallerinden çok daha görkemli» işler başarmıştır. Ayrıca, açılan bu teknolojik gelişme çağının taşıdığı gelişme potansiyelleri, kapitalist ekonomistlerin vurgulamaktan çok çekindikleri, ama Marx'ın ve Engels'in büyük bir hayranlıkla gelişme «romansı» dedikleri bir öge görünümünü kazanmıştır.

### **Bilimin öne geçmesi sorunu**

Bilimin gelişmesi de ,teknolojinin gelişmesinde olduğu gibi, toplumsal ilişkiler değiştirildikten sonra olmuş; çok kısa bir süre içinde, geçmiş yüzyıllardan beri elde hazır duran birçok bilimsel bulgular, ilkeler ve mekaniğe ilişkin küçük çaptaki uygulamaları, teknoloji aracılığı ile, üretim sürecinde uygulanabilmeye başlamıştır. Bunları, bu yeni dönemin egemen sınıfı olmayı başaran burjuvazi başarmıştır. Daha gelişkin bir toplum biçimine geçiş ise, pratik olarak, bilimde, teknolojide, siyasal sürecin geniş katılmalarla yürütülmesine yatkın yönetim tekniklerinde, ulaşım ve iletişim tekniklerinde pespeşe gelişmelere yol açmıştır.

Bunun içindir ki, Marx, **burjuvazinin tarih sürecinde ilerici bir sınıf olarak yer aldığı** söyler. Ancak, burjuvazinin bu ilericiliği, Marx'a göre, zorunlu olarak sınırlı kalmak durumundadır. Teknoloji alanında burjuvazinin ilericiliğinin sınırlı olması anlaşılabilir bir şey değildir. Teknoloji, toplumsal üretim de gerekli öğelerden sadece biridir. Üretimi tek başına teknoloji belirlememektedir. Üretimi belirleyen, teknolojinin de ardın da, temelde, kâr maksimizasyonunu da aşarak belirli bir üretim biçiminin varlığının sürdürülmesi ilkesi açısından yapılan toplumsal ilişkilerin dengesinin ilişkilerin değişimine ya da değişiminin önlenmesine doğru ağırlandıracak olan sosyal güçlerin siyasal düzeydeki etkinlikleri olmaktadır. Düşünsel (ideolojik) ve pratik yaşam alanlarında diyalektik bir etkileşim içinde ve örgütlü faaliyetlerle gerçekleştirilebilecek üretimin miktarı, kullanılacak teknoloji, üretimden kimin ne alacağı, bu açıdan, sadece ekonomik, ya da teknolojik bir sorun değil, **sistemin kendini yeniden-üretmesini önde tutan kurumsal düzenlemeler ile yürütülen politik bir sorundur.** Bu nedenle de, Marx'a göre, belli bir toplum biçiminde teknolojinin nereye kadar geliştirilebileceği; insan yerine makina ve makina yapan makinalar sistemine geçiş sürecinin nerede durdurulacağı, sadece birey olarak kapita-



listlerin kendi kişisel kârlarını en yüksek düzeye çıkarabilmeleri sorunu olmayıp, kritik bir noktadan sonra, bundan da önemli sayılmaya başlayan kapitalist üretim biçiminin toplumsal ilişkilerinin sistemi yeniden-üretmesi işlevinden alakonulmayacak bir dengede tutulabilmesi sorunu olmaktadır. Teknolojinin evrimini, bu nedenle, kâr maksimizasyonu ölçütünü de aşan belirli bir sınıflar arası egemenlik bağımlılık ilişkisinin sürdürülmesi ölçütü belirlemiş olmaktadır. Başka bir deyişle, bu sorun, en temelde yabancılaşmış emek ve artı-değer aktarımını sürengin kılacak ekonomik, sosyal ve kültürel düzenlemeler sorunu olup, en üst düzeyde, siyaset düzeyinde rasyonelleştirilen bir sorundur. Bu siyaset düzeyi ise gelişmiş sanayi toplumlarında, aşırı derecede rasyonelize edilmiş, aşırı derecede bürokratikleştirilmiş bir **devletin** (ve bunun da ardındaki genel anlamdaki toplumsal ilişkilerin) etkinliğinin ve verimliliğinin sistemin kendi içinde beliren yeri kısıtlamalardan kurtarılabilmesi için, sadece düz anlamdaki **devlet**'in kapsamını aşacak boyutlarda düzenlenmektedir. **Devletin**, **sivil toplum**'u ezici, onun etkinlik ve verimliliğini tahdit edici yayılmalarına karşı, bugün, ileri sanayi toplumlarında sivil toplumdan yola çıkılarak devlet'in kuşatılmaya çalışıldığı görülmektedir. Yorumlar yeni ve kesinleşmemiş ise de, bunun, «devletin» (gitgide, düzenlemede «mülkiyetli sınıfın memurun» olmaktan çıkan bürokrat ve teknokratların) görelî bağımsızlığını aştırmakla oluşuna karşı bir önlem olarak 1960'ların yarısından beri geliştirilmiş olabileceği düşünülebilir. Amaç, kuşkusuz, bu yepyeni düzenlemeler ile de değişmiş değildir: Siyaset düzeyindeki düzenlemelerin sivil topluma yönelen bir yaygınlaşma ile, **devlet**'in görülgeliğinin, aşırı bürokratik görünümünün azaltılması; daha etkin düzenlemeler ile, gene, belirli bir toplum biçiminin sürenginliğinin sağlanması.

Bu, günümüzde üretim süreci ne denli toplumsallaşmış olursa olsun, toplumsal üretimin ürünlerinden yararlanmakta egemen sınıfın, kâr maksimizasyonu ölçütünü de aşacak biçimde, kendi ayrıcalıklı konumunu sağlayan toplumsal sistemin yeniden-üretilmesi yolu ile, üretim araçlarının özel mülkiyetini kendi elinde tutmasını sürdürebilmesi; yani, hergün ve her koşulda en yüksek miktarda yumurta almaya oranla, altın yumurtlayan tavuğu canlı tutmayı, uzun dönemde, daha kârlı görmesi sorundur. Kapitalist üretim ilişkilerinde, tek tek işletmelerin ya da sektörlerin bireysel kâr maksimizasyonu düşüncelerini etkisiz kılabilen ve sistem için haklı

endişelerde **sistemin sahibi** olarak daha büyük duyarlılık sahibi olan birilerinin varlığını hatırlatan, yetkilerinin gitgide arttığını düşündüren daha üst düzeyden kararlar bugün çok daha sık alınabilmektedir. Esenlik devleti (welfare state) uygulamaları bile, bu anlamda, sistemin **-marx'ın Kapital'in** üçüncü cildinde **kapitalizmin kendini aşkınlayarak sürdürmesi** olarak açıkladığı olgudur bu-kendini değişik koşullar karşısında yeniden düzenlemesi; daha üst düzeyde alınan kararlar aracılığı ile **-kendini yeniden- üretmesi** \* olarak, 1914'lerden 1960'lı yılların başına dek gitgide yaygınlaşmış ve yoğunlaşmış; az önce belirtilen yeni düzenlemeleri gerekli kılacak derecede ağırlık kazanmış; sonunda, **Sistemin etkinliği** açısından, organik negativiteleri baskılayarak yarattığı toplumsal entegrasyon, sistem içindeki alt-sistemler arasındaki entegrasyon için gerekli olan spontanelik, özgünlük, karşıtlık gibi öğeleri yokettiği sistem için zararlı olmaya başlamıştır.

Bugün bu işler öylesine karmaşık bir yapı içinde işlemektedirler ki, egemenliğin toplumun mülkiyetli sınıfında mı, yoksa üretim süreci açısından önem taşıyan iş yönetimi ya da teknolojiye ilişkin üst-düzeydeki bilgi ve becerileri kazanmış seçkinlerin elinde mi olduğu bile, çoğu zaman, netlikten uzak açıklamalara yolaçabilmektedir. İlişkide bulunduğu çevrelerden duyduklarını herkesten önce

---

(\*) Bu konuda öylesine gelişmeler olmuştur ki, bugün A.B.D. de sivil toplumun siyasal toplumu kuşattığından sözedilmektedir. Biz de ise, şu sıralarda yeni yeni siyasal toplumun özgürlük sağlayıcı bir toplumsal yaşam alanı olarak öneminin kavranması gerektiğinden sözedilmekte; devletin, sivil topluma uzanmakta olduğu ileri sürülerek siyasal toplum ve sivil toplum ikiliğinden sözedilmektedir. Bize kahrırsa, özel mülkiyeti temel alan toplumlarda üretim süreçlerinin teknoloji ve «serbest zaman»ın denetlenebilir bir iş için **recreation** dilimi durumuna getirilmesi ile birlikte, sivil toplum ile, siyasal toplum arasındaki farklılıklar gitgide azalacaktır. Bizce, bugün için devlet'in önemli görünmesi kapitalist toplumun belli bir etkinlik düzeyine hâlâ erişememiş olmasındandır. Yakında, **siyasal toplum'a** karşı sığınabilecek bir sivil toplum da büyük ölçüde ortadan kalkmış olacak, özgürlüğün kısıtlanması siyasal toplum düzeyindeki görülür düzenlemeler ile değil, gitgide daha yoğun biçimde, öncelikli olarak, gündelik yaşamdaki yeni ve algılanması güç **kültürel düzenlemeler** aracılığı ile uygulanacak ve yürütülecektir. Bu konuda ilk kültürel düzenlemeler sınıfsal farklılaşmaların kavranmasını önleyecek biçimde gitgide vurgulanan etnik farklılaşmaların kullanılmaya başlaması; cinsellikteki «başıbozukluk», beyaz zehir, toplumsal suçlar konusundaki kayıtsızlık gibi alanlardaki norm'ların alt-üst edilisinde görülmeye başlamıştır. Bütün bunlar toplumu böldükçe bölmekte; böylece, toplumsal ilişkilere ve her türlü kurumsal eşitsizliklere ve ayrıcalıklara yönelecek toplumsal eşitirinin oluşumunu etkinlikle önlemekte; bu yönüyle de, belli bir yönetici sınıf açısından, toplumsal sistemin özünü korumaya yaramaktadırlar. Bu konuda, bk.: Paul Piccone, «Crisis of One-Dimensionality.» ve Tim Luke, «Culture and Politics in the Age Artificial Negativity,» **TELOS**, 3 (Wihter), 1977/78.

duyabilme özelliği ile ilginç bir yazar olan Kenneth Galbraith'in 1960'ların ortalarından beri, verimli olmayacağı için güvenemediği **devlet** aracılığı ile değil de, büyük şirketlerin önderliğindeki **Corporate** iş âleminde ve sivil toplumun çeşitli odalarında örgütlenecek yeni bir **toplumu rasyonelleştirme**'den söz etmiş olması ile, 1960'ların sonlarından beri yapılan toplumsal ekonomik ve kültürel düzenlemeler arasında ilginç yakınlıklar görülmektedir. Devletin dış politikasını yürütmekle görevli seçkinlerin sözü, dış politikada eskisi kadar geçmemekte; şirketler âlemi uygun gördüğü için, Afrika'daki radikal hareketlere karşı hiç beklenmedik ölçüde değişik bir tutum takılmaktadır. Bu ülkelerde, radikal rejimler ile daha **modernize** edilmiş toplumlara geçişin, dünya ticareti içinde aktif bir biçimde yeralmaktan geri kalmadıkları sürece, kendileri için, açık müdahaleler ile bu rejimlerin bastırılmasına oranla çok daha yararlı olacağını gören **sivil toplum** içindeki **corporate ownership** topluluğu, **siyasal toplum**'un (devletin) yıllardır dış politikasını yönetenleri şaşırtmakta, susturmaktadırlar.

Diğer yandan, bugün ancak büyük araştırma kuruluşlarında ve büyük fonlar ile gerçekleştirilebilen bilimsel araştırmalar, sağladıkları bilimsel bulguların teknoloji aracılığı ile üretim süreçlerine uygulanmaları sayesinde, bilim adamlarının deyişiyle, verimliliği arttırıcı bilimsel ve teknolojik düzenlemeleri başlıbaşına birer üretici güç durumuna getirmektedirler. Fakat bu durum, kapitalist sınıflar toplumlarında egemenliğin, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetten ayrı olarak, sadece bu tür ya da iş yönetimi bilgilerine sahip olanların eline geçtiği anlamına da gelmemektedir. **Corporate ownership** topluluğu karşısında, iş yöneticileri kapitalist sistemin mantığına uydukları ölçüde ve sürede «yetkilerini» ellerinde tutabilmekte; bu yetkilerinin işlevi ise, mülkiyetli sınıfı değişen koşullarda ayrıcalıklarından yoksun kılmamak; sosyal sistemi onlar için ve onlar adına işlerlikli tutmaktadır. Bu bakımdan, bilimin ve teknolojinin toplumsal değişimde nitel değişimlere yolaçabilecek bir bağımsız değişken olduğunu söylemek, politik işlevinin dışında, toplum üzerinde yanıltıcı gözlemlerle (dolaysız algılamalardan oluşan) yetinmek olacaktır. Yaptığı ayrıntılı açıklamaları ile ilginç bir düşünür olan Habermas'ın bu konudaki görüşlerini ele almamız; bu konuda en derli-toplu sözleri söyleyen düşünürlerden biri olan Habermas'ın bile nasıl eksik kaldığını (yanlışının işleyişini) görmemiz yararlı olacaktır. Bu görüşler ve bunların ele-

tirilmeleri ile, günümüz de, bilimin ve teknolojinin yerini; bilim'in gerçekten teknolojinin önüne geçip geçemediğini; bilim'in kazandığı ileri sürülen böyle bir özelliğin ya da böyle bir açıklamanın gerçekte ne anlama geldiğini biraz daha yakından incelemeye çalışacağız.

## İKİNCİ BÖLÜM

### BİLİMİN DEĞİŞİMİ: İDEOLOJİK ELEŞTİRİDEN KAÇIŞ... TEKNOLOJİK USSALLIK... YAŞAMIN USSALLIK-DIŞI OLUŞU

(Habermas'ın eleştirileri ve yetersiz yanı)

Habermas'ın dili Türkçeleştirilmeye fazla yatkın değil. Hatta, bu yazıları İngiliz diline aktaran ve yayına hazırlayanın da belirttiği gibi, anlatımında İngilizcede de tam karşılıkları bulunamayan kavramlar var. Bunlar, Habermas'ın ve en yeni ve güçlü üyelerinden biri olduğu Frankfurt Okulunun «eleştirel toplumbilim» anlayışı içinde bakıldığında daha kolay anlaşılabilir kavramlar(2). Fazla da anlaşılabilir kavramlar değil. Ama gene de «ihtiyatlı» olmak için, Habermas'ı Türkçeleştirmeye çok fazla çalışmadan, ne dedi ise onu ve kendi anlatımı içinde aktarmaya çalışmakta yarar var. Habermas'ın bu görüşlerini **İdeoloji olarak Teknoloji ve Bilim**'den; **Rasyonel Bir Topluma Doğru** adlı İngilizce derlemedeki yazılarından ve Connerton'un **Eleştirel Toplumbilim**'inde (**Critical Sociology**) **Bilimsel bir Uygarıklıkta Teori ve Pratik Birliği** başlığıyla yayınladığı yazıdan derledik (3).

---

(2) Frankfurt Okulu, önümüzdeki yıllarda bizde de üzerinde gitgide daha çok konuşulacak düşünürlerle dolu bir okul. Marcuse -çok eleştirilmiş, sınıfsal temeli es geçtiği söylenerek çok hırpalanmıştır- epeydir biliniyor. Yeterince anlaşılması önlenmişse de. Şimdilerde Reich'in çevirileri başladı. **Birikim, Türkiye Yazıları** gibi dergilerde ise Walter Benjamin'den sözeden yazılar, çeviriler çıkıyor. Benjamin'e yakınlığı olan, ama bu okulla ilişkisi hiç olmayan Brecht'in çevirileri çıkıyor.

Biz de, bu olumlu çalışmalara katkıda bulunacaklara şu kaynakları önermek istiyoruz: Paul Connerton (ed.), **Critical Sociology: Selected Readings** (Penguin Modern Sociology Readings, 1976); Martin Jay, **The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-50** (London: Heinemann, 1973); ve Jay'in «az» eleştirel görünen kitabına karşılık Markist açıdan bir değerlendirme, Phil Slater, **Origin and Significance of the Frankfurt School: a Marxist Perspective** (London: Henley, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977).

(3) Jürgen Habermas, **Toward a Rational Society: Student Protest, Science and Politics** (London: Heinemann, 1971), ss. 81-122; Paul Connerton (Ed.), **Critical Sociology** (Penguin Modern Sociology Readings, 1976, ss. 330-47).

Şu görüşleri savunuyor Habermas:

1. Günümüz ileri toplumlarında toplumsal belirleyicilerin en önemlisi bilim ve teknoloji olmuştur. Hatta, bilim teknolojinin önüne geçmiştir. Pozitivizm ile birlikte, insanın kendini ve toplumu anlaması için gerekli **eleştirel bilgi**, bilimin praxis, yani **ethic** ve siyaset alanındaki eylem ve edimler üzerindeki etkileri ile ilgilenmesini kesmiştir.\* Bu değişimle birlikte, bilim, eleştirel düşünceden yoksunlaşmıştır: bilimsel düşünce, düşünmenin başlangıcında varolan koşullara göre oluşturulan tümceleri denetimlenebilir sınamalardan geçirerek vardığı hipotetik yasalar ile kendi açıklamalarını kendisi düzenliliğe erdirmeye dönüşmüştür. (indirgenmiştir anlamında da alınabilir).
2. Benzer ve ilintili bir değişim de, geçmiş yüzyıllarda zanaat erbabının kendi mesleğinin görgü ve göreneği ile kendi özdenemleri içinde geliştirdiği deneyim kurallarına göre kullandığı araçların ve bunların kullanımına ait bilgi ve becerilerin (techne) yerine, başka birşeye geçilmesi olmuştur. Bu başka şey ise, maddeye ve insansal ortama ilişkin bilgilerin elde edilmesinde kullanılan genelleştirici bilimlere temel oluşturan ve bilimsel olarak sınanabilen önkestirimler (prediction) ve bunlara bağımlı olarak baştan belirlenerek kullanılacak olan araç ve usullerdir; yani, «toplumsal emek sistemi ile bağıntılı olarak» kavranabilecek karmaşık yapıdaki «teknoloji»dir.
3. Bu karmaşıklığından ötürü, bilimin bugün ilk bakışta kavranamayan bir özelliği ise, bilimin yöntembiliminin **praxis'e** (Habermas'ta bu kavram **ethic** ve siyaseti kapsamakta) ilgi göstermez olması; bunu, kendi yöntembilim anlayışını **değerlerden-özgür** kıldığını, ya da **ethic yansızlık** yandaşı olmayı bilimsellik için koşul saydığını söyleyerek yapmasıdır. Teknik ve bilişimsel (cognitive) sorunlarla ilgilenmesi ne denli yoğunlaşmışsa, toplum ve insana ait sorunlara karşı ilgisi de o denli azalmış; bu ilgisizlik, bilimin yöntembilim anlayışının bugün temeli durumuna gelmiştir.

---

(\*) Habermas'da da **praxis**, hem **ethic**, hem de siyaseti kapsayan bir kavramdır. İnsan'a ve topluma ilişkin değerlerden soyutlanmış bir praxis, bilinen, kuramdaki praxis'ten nitelikçe de farklı kalacaktır.

4. Günümüz sanayi toplumlarında bilim için kabuledilebilir tek değer, bilim bunu bir değer olarak kabul ettiğini açıkça söylemiyorsa da, «ussallık» olarak betimlenip geçilen ve «amaçsal-ussal araç ve usulere seçimindeki teknik tavsiyeler biçiminde ortaya konulan koşullara göre düzenlenmiş önkestirimler ile güvenceye kavuşturulmuş, amaca uygun araçların kullanımında aranan iktisadilik (tasarruf) olmaktadır. Böylece, yaşam ile ilgilenme, yalnızca, toplumsal emek sistemlerine içselleştirilen ve emeğin etkin işgörmesinde (performance'ında) izlenen ve gerçekleştirilen destek-yanıt (feedback: denetleme için gerekli komut'un uygulanmasında etkinliği kontrolde kullanılan geri-besleyici yanıt) denetimi alanında olmaktadır.
5. Bu arada, bugünkü »bilim«de «doğmacılık» ve «ideoloji» diye yontembilimsel bir koşul olarak reddedilen yaşam'a (praxis) ilişkin değerler ve bu değerlerin herhangi bir konuda hangisinin daha doğru ve geçerli olduğunu saptamak için başvurulacak özgür iletişim ile oluşmuş irade ve görüş birliği (consensus) aranmaz olmaktadır. Bunu, karar-alıcı kurumlar, değer sistemlerinin ussal olmayan tercihlerine gerek bırakmadan, kendileri yapmaktadır. Sonuç olarak da, yaşam'a (praxis) ilişkin ussallık-dışlıklar günümüzde artıkça artmaktadır.
6. Böylece, günümüz ileri toplumlarında bilim ve teknolojinin dayanağı olan pozitivizmin ideolojiyi eleştirmekle başladığı bu yolun sonunda, teknolojik ussallığa varılmış bulunmaktadır.

**«Teknolojik Ussallık» yerine, yeniden «ideolojik eleştiri»ye dönüş ve «bilincin aydınlığa kavuşturulması»**

Habermas'ın bugün «bilim»in içinde bulunduğu durumun nasıl oluştuğunu açıklamaları özete böyle. Bugünkü durumdan kurtulmanın yolu ise, herşeyden önce, **ideolojik eleştirinin** (bizdeki dar anlamıyla kullanılan «ideolojik» sözü ile hiçbir ilgisi yok Habermas'taki bu kavramın) **yeniden başlatılmasıdır**. Yani, ideolojiyi eleştirmekle başlayan pozitivizme karşı, **bilim'de ideolojik eleştirinin yeniden başlatılmasıdır**. Ancak, Habermas'a göre, canlandırılması gereken bu insan'a ve yaşam'a ait **yeniden değerlendirme**

(ideolojik eleştirede) yapıcı eleştirinin oluşumuna yolaçan itkinin (motive), sadece, yaşanan gerçeğin bilimsel olarak ussallaştırılmış biçimlendirilmesini ve dünyanın ve insanın-kendisinin yorumunu yapmaya çalışan değer yüklü bir dünya görüşü'nü birbirinden ayırmakla yetinen bir itki olmaması da zorunlu görülmektedir. Böyle bir itki ile sınırlı kalmak, Habermas'a göre, «ideolojik (praxis açısından olduğu için) eleştirinin, daha işin başından itibaren, yüklenmesi gereken bu görevini kuramsal olarak haklı kılmaktan kendini yoksunlaştırması demek olacaktır. Yapılması gereken, bu bakımdan, bu tek çıkar yolun başlangıcından itibaren, ideolojik eleştirinin toplumda yaşanan gerçeği kavranabilecek şekilde biçimlendirmekle yetinmeyip, **bilinci aydınlığa kavuşturmayı** da görev edinmesidir.

Ne var ki, bu betimleyici sözlerinin sonunda Habermas ortaya siyasal pratikte bir çözüm koyabilmiş değildir. Nitekim kendisi de, az daha ilerde, «fakat bu eleştiri, kendisinin getirdiğinden yüklenim sorumluluğu duymayan bir **akıl**, bilincin kurtarılması (emancipation) sorununa ilgi duymadığı günümüzde, gücünü nereden alacaktır?» diye sormaktadır.

Burada da bir yanıt arama çabasına girişmekte; çözüm olarak, «ideolojik eleştirede, sadece teknik bilgileri arttıran deneyimci bilimlerle ilgilenmekle varılabilecek bir anlama düzeyinde kalınmamasını; bilimsel teknikler ile, bu tekniklerin yetkin bir bağımsızlaşmayı getirebilecek bilimsel özgürleşmenin ve kurtuluşun (insanın kurtuluşu) gerçekleştirilmesindeki yerleri ve etkileri açısından ilgilenebilecek düzeyde bir ideolojik eleştiriye varılması»nı önermektedir.

Fakat bu da olgunun sorun olan yanını, olgunun kendisi dışında açıklamamaktadır. Habermas'ın da belirtmeden geçemediği gibi, sorun bu ikinci açıklama ile de açıklanmış olmamaktadır. Çünkü, sorun bu noktada da, gene, «bilimsel bir uygarlıkta kuram ile yaşam (praxis) arasındaki bağıntıya bağlı bir sorun» olarak kalmaya devam etmektedir(4).

Habermas daha sonra da, «şey'lere ait ilişkileri açıklayan bilimlerde geçerli olan ussallık aracılığı ile, tarihe ait süreçler üze-

---

(4) Jürgen Habermas, «Theory and Practice in a Scientific Civilization,» Bak: Connerton, a.g.e., ss. 338-39.

rinde etkinlik kazanılabileceğini ileri sürenlere» haklı bir eleştiri yöneltmekte; fakat bu eleştirinin sonunda kendisi de, en temelden, gene eleştirilere açık kalmaktadır. Çünkü, Habermas'ın şey'leştirilmiş süreçler üzerindeki tekniksel denetim kurma yeteneği aracılığı ile, tarihsel süreçler üzerinde de denetim kurulabileceğini ileri sürenlere yönelttiği eleştiri şöyle:

«Geçerlikteki (formel) ussallık ile masumca kurulan bu yandaşlık içinde bastırılmış bulunan özsel nitelikteki (asıl) ussallık, açıkca ne olduğu söylenmeyen (zımnî) bir tarih felsefesi olan sibernetik yolu ile kendi kendini düzenliliğe kavuşturabilen bir toplum örgütlenimini olabilir sayan anlayışta ifadesini bulmaktadır. Bu bastırılmış özsel ussallık insanoğlunun kendi kaderinin, bu kaderi üzerinde toplumsal tekniklerin uygulanımı derecesinde denetleyebileceği birşey olduğu; insanlığın kaderinin sibernetik denetim ve bu tekniklerin uygulanımı ölçüsünde ussal olarak kendisine yol gösterilebilecek birşey olduğu biçiminde ortaya konmakta; böylece, sorulara açık bir sava dayanmaktadır. Fakat böyle bir dünyanın ussal yönetimi, tarihin ortaya koyduğu pratiksel sorunların çözümü ile hemen özdeş sayılabilecek birşey değildir. Şey'leştirilmiş süreçler üzerindeki tekniksel denetim yeteneğinden başlayıp tarihe ait süreçler üzerinde pratik ile bağımlı bir egemenliğe (mastery) uzanan bir ussallık sürekliliği çizgisinin bulunabileceğini düşünebilmek için hiçbir neden yoktur. **Tarihin ussal olmayışının kökü, tarihi, bilinçli olarak tarih yapabilmek yeteneği ve olanağı edinmemiş olarak bizim yapmakta olmamızda bulunmaktadır.** Bu nedenle, tarihin ussal kılınması güdümlenebilirlik içindeki insanların bulunduğu taraftaki denetim güç ve yetkilerinin genişletilmesi ile değil, fakat, **ancak daha yüksek düzeyde bir düşün ile özgürleşme ve kurtuluş yolunda ileriye doğru yürüyen etkin insanın bilinci ile olanaklı kılınabilir.**» (5)

### **Habermas'ın anarko-liberal tutumu ve Dallas W. Smith'in Önerisi**

Habermas'ın, insan özgürleşmesi ve kurtulması için getirebildiği çözüme ilişkin bu son sözleri de gerçek bir çözümün kendisini değil; böyle bir çözümün sadece yönünü göstermektedir.

(5) Jürgen Habermas, «Theory and Practice...» Connerton (Ed.), a.g.e., s. 346.



Gerçek çözüm, Habermas'ın gösterdiği yönde ilerlemek ile erilebilecek «özgürleşme ve kurtuluş yollarında ilerleyen insanın bilinci»ne varabilmek için gerekli daha temel nitelikte bir başka çözümdedir. Simon Frazer Üniversitesinde «Dallas W. Smith'e göre, bu çözüm, «bu tür eksik düşünceler ile anarcho-liberal bir nihilizm'e varmak yerine, yeni kolektif ilişkilerin oluşturulmasına yönelmektir.» (6)

Bunun ise Habermas'ın önerdiği soyut ve bireysel konumdaki «eleştirel düşünce yeteneğine sahip insanlar ile» değil, feodal toplumdaki kapitalist topluma geçişte burjuvazinin ilerici bir tavırla yaptığı gibi, belirli bir sınıf ve onun yanında yer alabilecek olan diğer toplumsal kümeler eliyle; ve tarihsel evrimin motor gücü olan sınıf mücadelesi yolundan geçerek toplumsal ilişkilerin daha gelişkin bir toplum biçimi oluşturacak şekilde değiştirilmesinin kabulü ile olabileceği ileri sürülmektedir.

Sorunu bu son noktaya kadar irdelemeksizin çözümler önermek, birçok sosyal bilimci tarafından yeterli sayılmadığı gibi, böyle bir eksik eleştiri, gitgide daha çok yazarın katıldığı bu tartışmalardan birinde rastladığımız taşlamacı bir deyiş ile, «ısrarlı bir ileri yaş çocukluğu» olup çıkmakta; bu tür eleştiriler ile yetinenler, toplumun etkin kültürel güdümlerle dolu olduğu bugünkü durumda bireylerin nasıl olup da bu tür bir bilinçlenme düzeyine çıkabileceklerini açıklayamamaktadırlar. Bu tür nitelikler kazandıracak bir bireyselliğin ancak uzun toplumsal dönüşümler ile gerçekleştirilebilecek bir nitelik olduğu unutulurken, bu dönüşümlerden zamanca daha öne alınan bir sözde bireyselliğin yaratabileceği olumsuzlaştırıcı etkileri; düzene (onun izinli-adacıklarına çekilerek) entegre olmaya yöneltici umutsuz yanları üzerinde durulmaktadır.

### **Walter Benjamin'in karamsarlığının da aşılması**

Habermas'ın böylece sürüklendiği bu «soğukkanlı» kötümserliği, aslında, daha duygusal olan Walter Benjamin'in faşizmin tırmanış döneminin karamsarlığı içinde söylediği «işçi sınıfının devrimci etkinliği parlak bir geleceğe sahip olma umudundan çok, uzak atalarından beri çektiği acılardan kaynaklanmaktadır» sö-

---

(6) Dallas W. Smith. «Critique of The Consciousness Industry,» «Journal of Communication 27 (Winter, 1977), ss. 198-202.

zünden bile daha karamsar görünmektedir.\* Yirminci yüzyıl bilindiği gibi, Avrupa'da sosyalist hareketin liderleri ve düşünürleri arasında önceleri büyük umutlara yolaçmış, daha sonra ise, yüzyılın başındaki bu beklentilerin gerçekleşmemesi üzerine, belirli bazı çevrelerde, bugünlerde yeniden çeşitli kesimlerce ilgi ile incelenen büyük düş kırıklıklarına neden olmuştur. Bilindiği gibi, yüzyılın başlarından günümüze dek burjuva demokrasilerinde de toplumsal, siyasal ve kültürel büyük sarsıntılar yaşanmaktadır. Çok kısa bir dönemde, yüzyılımızın başlarında dünyanın en uygar toplumları sayılan Batı toplumlarında da vahşet, ilkelik, zorbalık ve umutsuzluk sadece siyasal rejim düzeyinde kalmayıp, Brecht'in belirttiği gibi Sosyal Demokratların işçilerin Faşizme bir noktada «dur!» diyeceğinden kuşkulunmayı bile akıl edemeyip, daha sonraları da kitlelerin irrasyonelliği ile açıkladıkları bir olgunun içinde de kendine yer bulabilmektedir. Bütün bunlar, yaşamını sürdürebilme olanağı bulabilme zorunluğu yüzünden bu kötülüklerde fiilen yer almaya itilen, yalnız kalmış, yalnız bırakılmış işçi ve emekçi bireylere kadar da bulaşabilmiş; «Faşizmin önlerinde tuttuğu ekmekten gözlerini ayıramadıkları için» savaşa bile katılmışlar, bunu bile benimseyebilmişlerdir. Ancak, bu, insan'ın tereddidi olmayıp yaşamın sahipsiz bırakılması yüzünden işçi ve emekçilerin birey olarak başka çarelerinin kalmayışının sonucudur.

Sarsıntıyı en çok yaşayanlar ise, denebilir ki, bir yandan burjuva kültürü içinde en geniş olanaklar ile yetişmiş, bir yandan da Avrupa Sosyalist hareketlerine politik eylem düzeyinde, ya da düşünsel alanda katılmış bulunan bir bölüm aydınlar olmuştur. Bu eleştirel düşünce yanlısı aydınların, işçi sınıfı hareketinin başındakilerin yaptıkları yanlışlıkları etkileyememeleri yüzünden, çözüm önerebilme konusunda sınırlı kaldıkları doğrudur. Ancak, unutulmamalıdır ki bu «eleştirel düşünce» savunucusu aydınlar çıkış için bir yol-yordam göstermekten kaçınmışlar; işçi ve emekçi kitlelerin bile, bu kötülöklere araç olmakla da kalmayıp, bunların içinde yer alabilmelerini, Brecht gibi, giderilmez bir kötümserliğe düşmeksizin açıklayabilmeyi becerememişlerdir. Fakat yaptıkları eleştiriler ile insan'ın özgürleşmesinin ve yabancılaşma'dan kurtulmasının evrensel olarak nelere bağlı olduğu sorununu, kendi günle-

---

(\*) Dick Howard ve Karl E. Klare (Eds.), **The Unknown Dimensions: European Marxismsince Lenin** (New York, London: Basic Books, Inc., 1977)'de Walter Benjamin'in bölümünden.

rinin koşulları açısından bakıldığında inanılmayacak bir açıklıkla, çok ayrıntılı bir biçimde anlatmaya çalışmışlardır.

Bizce, bu konudaki en büyük katkıları, yabancılaşıma'ya dayanan bugüne kadarki toplum biçimlerinden çıkarak daha özgür ve yabancılaşımadan kurtulmuş bir toplum biçimine geçebilmek için, bu konuda girişilecek ilk çabalardan itibaren, toplumsal sorunların sadece bir azınlık eliyle değil, olanı-biteni **kendisi açısından da** düşünebilecek, bu yeteneği kazanması için gerekli toplumsal etkinliğe kavuşmuş geniş kitlelerce ve dolaysız siyasal katılma yöntemleri ile ele alınması gerektiğini hatırlamamız gerektiğini vurgulamış olmaları; bunu, siyaset pratiğinin o günlerdeki koşullarının etkisinde kalmadan söyleyebilmiş olmalarıdır.

Marx'ın 1843'deki **Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirilmesi'nden** itibaren «yabancılaşıma» olgusunu açıklamadaki düşüncel aşamalarının yeniden ele alınması sorununa, günümüzde, Marxist düşüncenin kendi kaynaklarının yeniden ve bir bütün olarak incelenmesi ile ışık tutulması gerektiğinin kavranmasında bu «kötümser»düşünürlerin eleştirilerinin, kendilerine özgü birçok yanlışlıklarına karşın, yararı olduğu açıktır. (\*)

### **Üst-yapı düzenlemelerinde siyasal etkinliğe kavuşmuş kitlelerin yer alması gereği**

Nitekim, günümüzde bütün bu toplumsal eleştirilerden sonra, yabancılaşımayı kaldıracak yeni toplum biçimindeki üst yapı düzenlemelerinin de toplumsal ve siyasal etkinliğe kavuşmuş kitlelerce yapılması gerektiği şimdi daha açık olarak anlaşılabilir. Bunun ancak geniş popüler tabanlı bir hareketle başarılabileceği de belirtilmektedir.

Yaşadığımız şu günler için sorunun en önemli yanlarından biri de, gitgide artan oranda üst-yapı düzenlemeleri aracılığı ile etkinliğini sürdürmeye çalışan ve bunu önemli derecede başarmaya de-

---

(\*) Marx'ın bu konudaki temel görüşünün, üniversitedeki hukuk öğrenimi sırasında ki tezinde tarihçi okula (Savigny) karşı yönelttiği eleştirilere kadar uzandığını söyleyebiliriz. Bu tezinde ve babası ile mektuplaşmalarında tarihçi okulun anlayışının tersine, kamu hukukunun özel hukukun bir devamı olduğunu savunmuştur.

vam eden; bu başarısını sürdürebilmek için de, sadece kendi içinde değil, geri kalmış ülke toplumlarında da hergün yeni yeni düzenlemelere başvuran, bunlardan yararlanan gelişmiş ülkelerin kendi içlerindeki egemenlik-bağımlılık ilişkilerinin durumudur. Bu ilişkilerin sürdürülmesinde kullanılan bugünkü teknikler ve araçsal düzenlemeler gitgide **kültürel** düzenlemeler niteliği kazanmakta; kültürün en uzak alanları; yani, **alt-kültürler** dediğimiz alanları bile **üst-yapı**'ya yardımcı olacak biçimde dışsal denetlemeler ile bütünleşme sağlamakta kullanılmaya elverişli işlevler yüklenmiş bulunmaktadır. Böylece, toplumdaki egemenlik ilişkileri, üretim araçları mülkiyetindeki farklılaşmalar ve hukuksal düzenlemelerin yanısıra, toplumun bütünü üzerinde uygulanan kaba şiddet ile değil, yepyeni yollarla, kültürel düzenlemeler ile sürdürülmektedir. Günümüzde, böylece, toplumsal sistemin bütünü egemen sınıfın yararına olan işlerliği çok daha yüksek bir verimliliğe kavuşturulmuş bulunmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TOPLUMSAL EGEMENLİĞİN ZİHNİMİZE YANSIMASI Slater'in Frankfurt Okuluna Yönelttiği Eleştiriler...

#### Veblen ve Diggins'in Açıklamaları

Toplumdaki egemenlik bağımlılık ilişkisinin nereden oluştuğunu açıklayanların farklı görüşleri ileri sürmelerinin yanısıra, bu ilişkinin nasıl ve ne yollarla kendini sürdürdüğü konusundaki açıklamalar da günümüzde birbirlerinden çok farklı açıklamalar durumuna gelmiştir.

Bu konudaki bazı son yorumlar, günümüz ileri toplumlarında ki egemenlik bağımlılık ilişkisi sorununun bugüne dek ileri sürüldüğü gibi kitlelerin devrimci potansiyelini yitirmiş olmaları sorunu olarak değil, daha derinden kaynaklanan bir «bilinç endüstrisi» sorunu olarak ele alınması gerektiği yolundadır. Sorunu daha derine inerek açıklamaya çalışanlar ise, bu **bilinç endüstrisinin** de temelini oluşturan, bugünkü toplumdaki bireyleri bu yanlış-bilinci benimsemeye iten gündelik yaşamın kurgulanmış ussallık-dışı öğeleri ve koşulları sorunu olduğunu ileri sürmektedirler.

Bu konudaki son çalışmalardan ilginç iki örnek üzerinde durmamız yararlı olacaktır. İlk örneğimiz, Frankfurt Okulunun top-

lumsal eleştirilerini yorumlayıp Marxist bir açıdan eleştiren **Phil Slater**. İkincisi ise, **şeyleştirme** \* (reification) ve kapitalizmin kültürel hegemonyası konularında Thorstein Veblen ile Marx'ın görüşlerini karşılaştıran John P. Diggins.

### «Eleştirel» düşüncenin yetersizliği

Slater'in görüşlerini, kitabının Frankfurt Okulunun çeşitli sorunlara ilişkin görüşlerini ele aldığı bölümlerinde bulmak olanaklı. Kitabını geniş biçimde özetlememiz gereksiz. Habermas'ın bizim konumuzla ilgili görüşlerine değinmiş bulunuyoruz. Horkheimer ve Adorno gibi «yanlış-bilinç» sorunları üzerinde ayrıntılı bir biçimde duran Frankfurt Okulunun bazı diğer üyelerinin görüşlerini ise dördüncü bölümde sunmaya çalışacağız. Bunların ışığında, Slater'in temelde yönelttiği eleştiriyi özetlememiz yeterli olacaktır. Slater'in temeldeki eleştirisi, Frankfurt Okulunun karamsarlığının bu okulun «eleştirel toplumbilim» anlayışının kısıtlı oluşundan ileri geldiğidir.

Slater'e göre, Frankfurt Okulunun haklı olarak vurguladığı «eleştirel düşünce» toplumsal sorunları açıklamak için gerekli ise de, toplumsal sorunları çözümlenmekte yetersiz kalacağı açık, tek bir öge durumundadır. Oysa, bu işi başarabilmesi için eleştirel düşünce ögesinin, diğer ögeler olan **örgütlenme, sınıfsal temele dayanma ve siyasal eylem** ögeleri ile bir bütünlük içinde etkinliğe kavuşturulması gerekmektedir. Frankfurt Okulu, bu **birlikte oldukça etkinlik kazanabilecek** ögelerden sadece birini kendisine temel almakla yetindiği için -ki, başka bir yönelim içinde olmamayı kuruluşundan itibaren okulun bilinçli olarak yeğlediğini biliyoruz- bugünkü toplumların eleştirisinde gösterdiği başarıyı yeni bir toplumsal sisteme nasıl geçilebileceğini açıklamakta gösterememiş, insan'ın geleceği konusunda karamsarlığa saplanmak zorunda kalmıştır. \*\*

(\*) **Reification**: aslında insanlar arasındaki egemenlik, bağımlılık ilişkilerinden kaynaklanan olguların, bu ilişkiler yararına ve bu ilişkiler içinde kullanılan maddesel ögeler arası ilişkiler olarak algılanması, gösterilmesi. Örneğin, teknolojinin maddi öğelerinin etkinliği ve verimliliği bir örgütsel ilişki sorunu bir teknoloji sorunu olarak algılanmaması; bu madde ögeleri organize eden belirli çıkarları gözden saklamaktadır. Bak: Herber Marcuse, **One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society** (Boston: Beacon Press, 1964), s. 168.

(\*\*) Frankfurt Okulunun Slater tarafından yapılan bu eleştirisi için, bakınız: Phil Slater, **The Origin and Significance of the Frankfurt School: a Marxist Pers-**

## Veblen ve Diggins'in açıklamaları

Diggins'in çok yeni ve çok ilginç görüşlerini ise daha ayrıntılı bir biçimde aktarmak istiyoruz.\* Diggins, çok iyi bilinçlenmedikçe işçi sınıfının -«bugünkü koşullardaki durumu içinde» anlamında söylüyor- varabileceği noktanın, Marxizmin açıklamalarından çok Thorstein Veblen'in 1892 yılında yayınlanan «Sosyalizm Teorisinde İhmâl Edilen Bazı Noktalar»-Some Neglected Points in The Theory of Socialism başlıklı makalesinde savunduğu görüşlerle betimlenebileceğini ileri sürüyor. Veblen'e göre, işçi sınıfı çok iyi bilinçlenmedikçe, yoksullaşmaktan değil, yani, **Populist Progressive** (Halkçı İlericilerin) ileri sürdükleri görüşlerde savunulan «düzenin zengini daha zengin, yoksulu daha yoksul yapmakta oluşu» durumundan değil, fakat işçi sınıfının, toplumsal esenlikteki (refahtaki) artış süreci içindeki görece yoksullaşmasının yolaçtığı bozucu ve baştan çıkarıcı kıskanma ve özenme (öykünme) eğilimleri yüzünden devrimci potansiyelini gerçekleştirmekten uzaklaşmaktadır.

### İşçilerin egemen sınıfı bir sınıf olarak algılayamaması

İşçi sınıfının üyeleri, Diggins'e göre, bugün de bu nedenledir ki, egemen sınıfı bir sınıf olarak karşılarında görüp algılamak yerine, egemen sınıf üyelerini tek tek algılayıp, onların bu eksik algılanışlarına yanıtlarda bulunmaktadır. Bu tepkileri bile, «patronu kıskanmak» ya da işyerindeki üstlerine uymazlıkta bulunmak biçiminde ortaya çıkmamaktadır. Bunların oluşması bile, hergün biraz daha güçleşmektedir.

---

pective (London, Henley, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977). Slater'in Frankfurt Okulu hakkındaki bu kitabının fazla işlenmemiş bir kitap olduğunu ileri süren kimi eleştiricilerin Frankfurt Okulu hakkında birçok başka çalışmaları salıkladığını belirtelim. Ancak, Slater'in bizimle ilgili yanlarını beğenmeyen bu eleştiricilerce, Slater'in eleştirel düşünce, örgütlü mücadele ve zihinsel emek ve (düşünsel emek) bedensel emeğin örgütlü birliği, ve siyasal etkinlik üçlüsünü oluşturmadığı için Frankfurt Okulunun mihilizm'e saplandığı yolundaki eleştirisi, bizce, hâlâ geçersiz kalılabilmiş değildir.

- (\*) Diggins'in bu görüşleri için, bakınız: John P. Diggins, «Reification and Cultural Hegemony of Capitalism: The Perspectives of Marx and Veblen,» **Social Research**, Summer 1977, ss. 354-83.

(Diggins'in bu makalesi, **şeyşelleştirmenin** (reification) Marx'da belirli ekonomik bir tabandan oluştuğunu, Veblen'de ise insanın antropolojik ve etnolojik bazı özelliklerinden; eşyayı, dünyayı ve toplumu kendisi için anlam taşıdığı oranda **animize** etmesinden kaynaklandığını ileri sürüyor. Marx'ın ile ilgili **etnolojik** yanlarını inceleyenler için de çok ilginç, çok değişik bir yazı olduğunu belirtelim.)

Bunlar güçleştığı, işçi sınıfı çok iyi bilinçlenmediği için, işyerindeki çalışma süresinin dışında sözde bir toplumsal itibar, sözde bir kişilik ve insan olarak sözde bir «değer» kazanmak yoluna sapsakta; bu amaçla, iş yerinde benzeri koşullar altındaki kendi sınıfının üyeleri ile değil de, iş'in dışında başka insanlar ile birlikte olabileceği yerlerde bulunmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, statü simgeleri olarak kullanabileceğini gördüğü başka (üst) toplumsal konumdaki insanların harcama kalıplarını benimsemeye yönelmekte; sonunda da, «sınıf çatışmasına varmayan bir sınıflı toplum içinde, sınıf olma bilincine varmaksızın, tek tek yaşamını sürdürmeye yönelmiş» kitle toplumu bireyleri olup çıkmaktadırlar.

Diggins'e göre, bu tür bir toplumsal yaşam sürdüren işçiler, «aylak sınıfın» yaşam biçimine uyumlanmak için gitgide daha yoğun bir biçimde «aylak sınıfın kültürüne enternalize olmakta» ve sınıflı toplum, gitgide daha etkinlikle yoğun bir içtutunuma (cohesion) ve bütünleşmişliğe kavuşturulmuş olmaktadır. «İşçi sınıfı artı-değer mekanizmasını kavrayabilecek bir düzeye gelmedikçe, bu iş böyle süreceğe benzemektedir» diyen Veblen'in zamanındaki kadar çok farklı bir kültürel ortamda, bugün varılan nokta aynıdır. Üstelik, izlenen yol, kullanılan araçlar ise, Veblen'in aylak sınıf'ın tenbel ve kazanımcı tahakkümcü kültürüne karşılık, işçi sınıfının çalışmayı, tutumluluğu, kanaatkârlığı yücelten ayrı bir kültürü olduğunu söylediği zamana göre, çok daha etkin şeylerdir.

### **Egemenliğin bilince yansımaları ve aşırı tüketim gücünün kanıtlanması**

Ancak, Diggins'in belirttiği gibi, Veblen'in bu açıklamaları bugün için savunulması güç bazı temel açıklamalara dayandığı için, bu açıklamalarının da bilinmesi gerekiyor. Veblen, kapitalizmden önceki toplum biçimlerinde de yabancılaştırmanın olduğunu, fakat bunun artı-değer temellükü yolu ile değil de, toplumsal hegemonyayı yeniden-üreten; hegemonyayı, egemen taraftakilerin egemenlik yeteneğinin bağımlı konumdakilere sürekli olarak anımsatılmasına, egemenin kendi egemen konumunun ilk kez oluşturulduğu uzak geçmişteki atalarının zamanında kalmış bulunan ilk güç sınaması olayının kuşaklar boyunca anılarda canlı tutulmasına yarayan bugünkü **aşırı tüketim gücü** ile açıklanması gerektiğini söylemektedir.

Veblen'e göre, bu aşırı tüketim gücünün gösterilmesi ve bu gücün toplum yaşamında sürekli olarak kanıtlanması, anlam olarak, egemenlik-bağımlılık ilişkisi açısından bireylerin ya kendilerinin kazandıkları, ya da egemen konuma gelmiş uzak atalarından kalıtımladıkları bugünkü toplumsal konumlarını; yani, egemen olma durumlarını sürdürmenin aracı olmaktadır.

Veblen, son olarak, toplumda egemen ve bağımlı konumda iki sınıfın bulunuşuna koşul olarak, kültürde de ikili bir farklılaşma olduğunu ileri sürer: egemen sınıfın emek dışı kalmayı, aşırı tüketimi ve «egemen aylaklığını» yücelten kültürü ile, çalışan insanların tutumluluğu, çalışkanlığı ve tahammülü yücelten kültürü.

Diggins ise, Veblen'in görüşlerini yukarda belirttiğimiz şekilde özetledikten sonra,\* Marxism'den yararlanarak kendi eleştirisini geliştirirken, öncelikle kapitalist toplumdaki yabancılaşma olgusunun uzak geçmişlerdeki ilk egemenlik olgusu ile değil, günümüzdeki ekonomik değer yaratma faaliyetlerinin bunların dışında kalarak denetlenebilmesi olgusu ile açıklamak gerektiğini ileri sürüyor. Daha sonra, işçilerin, bugün eski günlerden farklı olarak, Veblen'in terminolojindeki kavramların karşılıkları ile sebat ve çalışkanlık anlamlarına gelen **diligence**, ve azla yetinmek ve tamahkarlık anlamına gelen **parsimony\*\*** gibi değerlerin yüceltildiği bir kültürden uzaklaştıklarını; tersine, orta sınıfa ve özellikle de, daha kolay erişebileceklerini gördükleri orta sınıfın alt kesimlerine özenen bir kültür değişimi içinde bulunduğunu söylüyor.

---

(\*) Veblen'in görüşlerinin bu özetlenimi ile yetinmekten yana olduğumuz sanılmamış. Veblen, kendisini de, kendisine yöneltilen eleştirileri de okuması zevkli ve yararlı bir düşünür. Burada, Diggins'in bu özetlemelerini yansıtmakla yetinmemizin nedeni, Veblen'in kendisinden çok, Diggins'in Veblen ve Marx'tan yola çıkarak yaptığı toplumsal eleştiriyi önde tutmak istememizdir. Veblen'in Aylak Sınıf Kuramı'nın toplumsal eleştiri ile ilgilenenler için bir baş yapıt olduğunu biliyoruz. Ayrıca, Veblen'e yöneltilen en önemli ve okunması gereken eleştirilerden biri olarak Adorno'nun eleştirisini belirtmek isteriz. Veblen'in Marxsmin ikinci derecedeki bazı kuramlarından yararlanmakla beraber, toplumsal değişim sorununu değerlendirmesinde, temelde, pragmatizmin, Darwinci ortama uyumlanma anlayışının, ve «sınai teknolojinin» başarılığını savunan görüşlerin etkisinde kaldığını; toplumsal eleştirisinin ise, yakın dönemlerde gördüğü «resmi kabul»den de anlaşılacağı üzere, yeni bir toplum biçimine geçişi zorunlu görmeyip, yaşanan bugünkü toplum yapısının kendi kuruluş rasyoneline denk düşmeyecek görünümüne kazanmış olması gerekçesine dayandığını ileri süren Adorno'nun yazısı için, bakınız: Theodor W. Adorno, (İng. Samuel ve Shierry Weber), **Prisms** (London: Neville Spearman, 1937), ss. 73-95, "Veblen's Attack on Culture."

(\*\*) Bu terimler için, bk.: **The Theory of Leisure Class**, 1973 baskısı, s. 41.



## Toplumsal ilişkilerin işyeri dışında anonimleşmiş olmasının etkileri

Diggins'e göre, işçi sınıfı bugün bu özenti içine sürüklenmiştir. Yeni zenginlerin kazanımcı ve "aylak" kültürünün etkisi altında kalmakta, bunları yapamadıkça aşağılanmış duygusuna kapılmakta, gerçek yaşamda (iş'inde) üst'leri ile, kendi bağımlı konumunu etkinleştirecek biçim ve yönde, üstelik kendi isteği ile "işbirliğine" girişmektedir. Öyle ki, işçi olarak kendisi hakkında kendisi bir değerlendirme yapacak yerde, üst konumdakilerden göreceği asılsız bir **adam yerine konma** durumuna göre kendini değerlendirmekte; bu nedenle de, üst konumdakilerin kendisini daha alt konumda biri, bir işçi olarak değerlendirmekte olmalarını bile, üst sınıftakilerin doğal bir hakkı saymaktadır.

Diğer yandan, çağdaş toplumlardaki kişiler-arası ilişkilerin, iş saatleri dışındaki zamanın yaşandığı yerlerde anonim bir görünüme bürünmüş olması sayesinde, **işçiler toplumsal ilişkilerinde başkalarından bekledikleri değerlendirilmeyi olumlu yönde etkileyebilmek için üst konumdakilerin harcama kalıplarını benimsemekte, onların statü simgelerini takınmakta, böylece, değiştiremedikleri gerçek toplumsal konumlarını saklamaya yönelmekte;** iş yerinin dışında, kişilerin birbirlerini gerçek toplumsal konumları ile tanımadıkları bugünkü anonimleşmiş toplumsal ilişkiler ise bunu kolaylaştırmaktadır.

Bu bakımdan, Diggins'in savına göre, işçi sınıfının devrimci potansiyelini gerçekleştiremeyişinin nedeninin klasik Marxism'de bulunmadığını ileri süren Frankfurt Okulunun da kendi açıklaması içinde sürdürdüğü yetersizliğini ve eksikliğini gidermek için, Marx'ın ve Veblen'in görüşlerinden, bunların birbirlerini tamamlayacakları bir biçimde yararlanmak gerekmektedir. Bu yolla, işçi ve emekçi kitlelerin bu yanlış-bilinç edinimleri, teknolojiden, ya da Freud'cu açıklamalardaki nedenlerden değil, günümüz toplumsal yaşamının somut koşulları ile, yani, yalnızlaşmış kitle toplumu insanının gündelik yaşamı ile açıklanmış olmaktadır.

Diggins'in görüşlerinin önemli yanı, toplumlardaki egemenlik bağımlılık ilişkisinin bugün, geçen yüzyıldakine oranla, birçok **yeni yanlarının** (ya da görünümünün) olduğunu belirtmesidir.\*

(\*) Bu konuda ilginç bir yazı olarak, keza, bak.: Gyorgy Lukacs -Leo Kofler konuşması (Çev. Afşar Timuçin), *Felsefe Dergisi*, Sayı 4, 1978, ss. 16-59.

Şöyle ki, Veblen, egemen sınıfın egemen konumunu kendi gözünde ve bağımlı konumdakilerin gözünde haklı kılmak için neler yaptığını göstermeye çalışmıştır. Frankfurt Okulu, toplumsal yaşama ilişkin eleştirel düşüncenin, toplumsal yaşamı biçimlendirmeyi amaçlayan siyasal hareketlerden yeterince ilgi göremediğini; eleştirel düşüncenin ise, yakınlık kurmaya değer bir siyasal hareketin oluşumunu bugün için olanaksız gördüğünü ileri sürmüştür. Diggins ise, kendisine göre, çağdaş toplumların animize edilen, ancak, temelde gene de ekonomik (özel mülkiyeti de aşacak düzeyde) tabanlı bir toplumsal farklılığın bulunduğu toplumsal ilişkileri karşısında her ikisi de kendi başlarına bugünkü olguları açıklamakta yetersiz kalan Marx'ın ve Veblen'in açıklamalarını birleştirerek daha gelişkin bir açıklamaya yönelmek gerektiğini ileri sürmüş olmaktadır.

Ancak, buraya kadar sunmaya çalıştığımız bütün bu değişik görüşler incelendiğinde anlaşılıyor ki, **insan'ın daha gelişkin ve daha özgür toplumsal ilişkilere geçebilmesi, salt ekonomik alt-yapıdaki değişimler ile değil; bunların yanısıra ve nerede ise bunlara eş derecede bir dönemde günümüzde gitgide daha büyük bir kesimi ile üstyapı olarak işlevlendirilmeye başlanan kültür'e ilişkin birçok sorunun çözülmesi ile gerçekleştirilebilecektir.**

Bu bakımdan, işin bu yanı üzerinde durmadan önce, çağdaş toplumlarda egemenlik bağımlılık ilişkisi sorununu bir kültür sorunu olarak değilse de, kültür boyutu üzerindeki yansımaları ile ele alan ya da işin bu yanına daha bir vurguda bulunarak açıklayan iki düşünürün söylediklerini gözden geçirmeye çalışmamız da yararlı olacaktır. Renkli bir anlatımları olan Horkheimer ve Adorno'nun görüşlerini inceledikten sonra da, özet olarak, bu iki düşünürün dediklerine yönelen eleştirilere geçeceğiz.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### EGEMENLİK İLİŞKİLERİNDE KÜLTÜRÜN İŞLEVİ

Kültür... Teknolojik Ussallık... "Baskıcı Hoşgörü"

Kültür sorununu doğru anlamak için, öncelikle, kültürün soyut birşey olmadığını gözönünde tutmak gerekir. Günümüz toplumlarında, eskisine oranla üretim gitgide daha çok toplumsallaş-

miş bir düzenleme içinde yapılmaktadır. Toplumsal düzenlemeler içinde yapılan üretim, bireyleri bireyler olmaktan çıkarmakta ve toplumsal üretim sürecindeki yerlerine göre onları belirli sınıflar ve ara-tabakalarda topluntulaştırmakta; fakat diğer yandan bu sınıf ve kümelerin kendi toplumsal varoluşlarına denk düşecek bir bilinç kazanmalarını önlemektedir. Üretimin maddi ve maddi-olmayan yanlarında birçok işlem ve edimlerde yer alınması; bazı temel değerlerin yaratılması ve benimsenmeleri bu varolan toplum biçimindeki toplumsal üretimin düzgün işleyen bir süreç olarak daha büyük bir etkinlikle gerçekleştirilmesini amaçlamaktadır. Bunun için de, topluntular içindeki kişileri sınıf ve ara-tabakalar olarak içinde birlikte yer aldıkları kimselerle değil, üretim sürecindeki yerleri bakımından bağlantılı olmadıkları kimselerle daha belirsiz, daha asılsız **özdeşmelere** yöneltmek bugünkü ileri kapitalist toplumlar için gerekli bir toplumsal bütünleşme aracı durumuna gelmiş bulunmaktadır. Böylece, bireysel olarak bakıldığında salt psikolojik olgu gibi görülebilen bu olgu, gerçekte, bu psikolojik özelliğin (kişilik yapısı), gitgide, toplumsal bir olgu olarak biçimlenmesi sonucu sayılmak gerekir.

### **Kültür ve İşlevi**

Toplumsal üretimin gerçekleştirilmesi, bu bakımdan, sadece maddesel araç ve gereçler ile olmamakta; **bunların belirli toplumsal ilişkiler içinde işe koşulması** ile olmaktadır. Bireylerin, toplum yapısının sürenginliğini günün değişik koşulları karşısında da sürdürebilecek etkinlikle bu ilişkilerdeki rollerin icrası ile işlevlendirilmeleri için, bu öğelerin yanısıra toplumsal ilişkilerin kendilerinin de bireylere, onların toplumsal konumlarının gerektirdiği belirli değerler aracılığı ile benimsetilmesi, pekiştirilmesi gerekmektedir. Bunu, toplumdaki **başat kültür**; yani, varolan toplumsal yapının sürdürülmesi aracılığı ile kendi toplumsal varoluşlarını (egemen konumda bulunma ayrıcalıklarını) sürdürmeye zorunlu olan **egemen sınıfın kültürü** yapmakta ve denetlemektedir. Bu kültür, toplumsal ilişkilerde farklı konumları olan toplumsal kesimlere bir yandan kendi konumlarının gerekleri olan iş ve edimleri yapmalarını kolaylaştıracak uygun değerleri benimsetirken, diğer yandan da toplumdaki **egemenlik bağımlılık ilişkisinin doğal ve değiştirilmez olduğunu**; bunun yerine ne getirilirse getirilsin (bu-

nun değiştirilmesi halinde) yaşanan günde ki dzenlilikten (rutinden) bile yoksulaşmış bir toplumsal yaşama sdrklenileceğini benimsetmeyi kendine temel hedef edinmiş bulunmaktadır. Bundaki amacı ise, farklı toplumsal konumları olan bireyleri toplumsal ilişkilerin iinde etkinlikle kendi toplumsal konumları uyarınca yer almaya ikna etmek; böylece, **toplumsal sistemin verimlilik ve etkinliğini en yksek dzeve ıkarmak; kitlelere, bu etkinliğin kendileri iin de yararlı olduğu izlenimini vermek;** böylece onların toplumsal sisteme “gönlüllü” olarak katılmalarını sağlamaktır.

Aynı kltür, bağımlı konumdaki sınıfların ve tabakaların, toplumsal ilişkilerin sdrdürülmesine zarar vermeyecek alanlardaki “serbest zamanlarında” ya da, toplumdaki (başat) üretim biçimine eleştiri yöneltmeyen gündelik yaşamalarında kendi konumlarına göre çeşitli alt-kltürlerde yaşamalarına bir dereceye kadar izin vermeyi de uygun görmektedir\*. Fakat, bu özel yaşam kesiminin de, sistemin sözde bütünlük görünümünden sıyrılarak benzer toplumsal konumdakileri biraraya getirebilecek bir nitelik kazanabilmesini; yani bir **“organik negativite” niteliği kazanmasını ilerde göreçeğimiz yollarla önlemektedir.** Böylece, bir işçi ya da emekçi evinde, dostları arasında kendi alt-kltürü iinde yaşamak, buradaki yaşantısını belirli bir etkinlik düzeyinde sdrdürmekte kısmen serbest; **fakat toplumsal yaşama reel konumunda bulunarak katıldığı anlarda başat kltürü benimsemiş, ona uyabilmiş olduğunu heran kanıtlayabilmek zorunda kalmaktadır.**

Bunu yapamayanlara ise, ayıplama, tuhaf karşılama gibi hafif yaptırımların (müeyyidelerin) de ötesinde, iş vermeme, terfi ettirilmeme, toplumda **marjinal kişiler** sayılma; iyi yurttaş, iyi işçi, iyi memur sayılmama gibi cezalandırmalar uygulanmaktadır. Böyle biri daha da düzelmezse, toplumsal ilişkileri azalmakta; üstelik, hem başat kltüre uymaya devam eden, hem de “akşamları”, ya da “pazarları” aynı alt-kltür iinde yaşamaya devam eden dostları ve arkadaşları bile kendisini “başarısız” saydıkları iin, ondan uzaklaşmaktadırlar. “Başarı” ise, nefes kesici yaşişmacı toplumda,

---

(\*) Bu konuda kimi yazarlar «serbest zamanın ussallaştırılmasından» söz etmekte, leisure'in work ethics'e bağlandığını ileri sürmektedir. Kimileri ise, günümüzde bunun gereğinden fazla bir ölçüye vardığını; **leisure'de özgün yaşam görünümü kalmadığını; bunun sisteme zarar verdiğini söylemektedir.** Bk.: Robert Goldman, John Wilson, «The Rationalization of Leisure,» **Politics and Society**, 7 (2: 1977), ss. 157-83; Tim Luke, «Culture and Politics in the Age of Avtipical INegativity,» **TELOS**, Kış 1977/78, ss. 54-72.

dışsallaşmış bir liyakat simgesi sayıldığı için, sistemin “başarılıklı ölçütlerine” uymak, uyabilmek, toplumda -normal insan sayılmak için bile, vazgeçilmez bir önkoşul durumuna gelmiş bulunmaktadır.

Toplumsal yapının içinde edinebildiği konum ile bağımlı kendi toplumsal varoluşundan hoşnut olmaması gerektiğini gündelik yaşamı ile farkedecek gibi olan bireyler ise, bu farketmenin ardından, toplumsal yeni bir düzenlemeye gidebilmek için gerekli olan kişiselliği aşan toplumsal çözümlere yönelemedikleri için, bireysel ruh sağlıklarını yitirmeksizin gündelik yaşamlarında kendilerinden beklenenlere katlanabilmek zorunda kalmaktadırlar. Bu nedenle, kişiselleşmiş gündelik yaşamlarını sürdürebilmek için, yaşamlarının rutini dışında yeni bir **yaşam ufkuna** sahip olmaktan bilerek kaçınmaktadırlar. Böylece, olguları ve kendi yaşam deneyimlerini anlık ve ilk düzeydeki görünüşleri ile algılamayı; olguların, yaşanan toplumsal ilişkilerin belirli öğeleri ile olan bağlantılarını kavrayacak kadar özgür düşünmeyi; toplum ile olan çelişkilerini ve çatışmalarını, yaşamlarının rutinini temelde bozmayacak olan alanlara ve hedeflere yöneltmeyi ve bunlarla sınırlı kalmayı önlerindeki tek alternatif olan **kişileştirilerek toplum bütününe uyumlanmış** yaşamlarının pratikleri açısından daha “rasyonel” bulmaktadırlar. Sonuçta, iş’in çerçevesinde belirlenen reel yaşamın bireysel mutluluğu önleyen öğeleri, bunları belirleyen toplumsal ilişkiler ile kişi olarak başa çıkılamadığı için, aynen benimsenmekte; bu benimsenme yüzünden yitirilen gerçek bireyleşmeye bağlı mutlulukların, gelişmeye açık ve eşitlikçi bir toplum yapısı içinde yaşanabilecek bir gerçek yaşamdan kaynaklanması gereken mutlulukların yerine geçmekte; standartlaştırılmış ve egemen sınıf ve müttefiklerinin başat kültürü tarafından her bağımlı sınıf ve küme için ayrı ayrı düzenlenmiş araçsal kümesel mutluluklar doğal ve özgür insanın farkedebileceği mutlulukları ortadan kaldırmakta; bunları aramakta ısrar edenlere **marjinal** kişiler, ya da patolojik tipler gözü ile bakılmaktadır. Özgürlüklerinden yoksullaştırılmış bireyler, kendilerini bu duruma sokan bugünkü toplumsal ilişkileri sürdürmek için kendilerine yüklenmiş bu iş ve edimleri belli bir düzeyin altına düşmeyecek bir etkinlikle yerine getirebilmek üzere iş saatlarının dışında bile, birbirlerinden mekânca ayrı bile olsalar, hepberlikte, üst tabakaların güldüklerinin, söylediklerinin, yediklerinin, giydiklerinin, kullandıklarının

ucuz ve seri imâlat ürünü olan benzerlerini alıp donanmakta;\* zaman zaman katlanılmaz olduğunu hissettikleri gerçek yaşamlarına katlanmalarını benimseten ya da kolaylaştıran yayınlarını izlemek için aldıkları televizyonlarını evlerinde bir statü simgesi, bir fetiş gibi en özenilecek yerlere koyup izlemektedirler. Doğaldır ki, bütün bunları yaparken toplumsal üretimin belli bir toplum yapısının sürenginliğini devam ettirmeye yarayan iş ve edimlerini yerine getirmek için ne denli toplumsal (kollektif) bir kişilik edinecek “çalışıyorlarsa”, çalışma saatlarının dışında da o denli -egemen kültürün bu “serbest zamanlar” için görmek istediği biçimde atomlaştırılmış, birbirinden uzaklaştırılmış, tecrit edilmiş bireyler olarak tıpkı “bir çuval içindeki tek tek patatesler” gibi kalarak sistemle bütünleşerek nitel bir gelişme geçirmekten uzaklaştırılmış bir yaşam sürdürmektedirler. Bu “eblehleşme” bireylerin kendi iradelerine bağlı olarak ortaya çıkmamakta; **yabancılaşma**’yı temel almış toplumsal sistemin rasyonelliği, bu “kitlesel eblehleşmeyi” sistemin kendi çarpık rasyonelliğine uyumlanabilmek için bir araç olarak zorunlu kılmaktadır.

Bunları yapabilen, işlevi bu olan ve çağdaş insanın doğumundan ölümüne dek süren, gittikçe daha çok kurumsal düzenlemeler içinde yürütülen bu kültürlenme sonucunda bağımlı sınıf ve kümeler içindeki bireyler egemen sınıf ve yandaşı kümeler ile olan toplumsal ilişkilerinin gerçekliğini kendi toplumsal varoluşları açısından kavrayamamakta; bu ilişkileri, bu ilişkilere girdikleri anda yüklendikleri rollerin yerine getirilmesindeki etkinliklerini arttırarak alabilecekleri daha yüksek ücretler ile iş yerindeki yönetim arasındaki ilişkiler olarak ancak ilk düzeyde algılayabilmektedirler. Böylece, egemen sınıf tarafından toplumsal ilişkilerin sürdürülmesi için zor kullanımına fazla gerek kalmamakta; kaba

---

(\*) Bunu sadece otomobilde, giyimde, mobilyada, vb. değil, edebiyatta, iç gıcıklayıcı gece çamaşırlarının naylondan yapılmışlarında, kitlesel turizmin smailleşmiş (tatile çıkmayı bile işe dönüştürdüğü için) bir **leisure** oluşunda görmekteyiz. Öyle ki, sanayi psikolojisi dersini, hem de üniversitelerde veren bir Profesör, Melville’in **Moby Dick**’ini 150 sayfalık ve yer yer resimli baskılardan okuyarak edebiyatı izlemektedir. Bu sorun, Adorno’nun üzerinde durduğu, fakat geçerli yanları kadar, Entellektüel aristokrasisine özgü aşırı duyarlılık sayılabilecek yanları da olan eleştirilerini de aşan bir «tereddi» sayılmak gerekir. Çünkü, buradaki iş, bir tablonun çok başarılı da olsa yeniden-üretimindeki, ya da bir müzik eserinin plaktan yayınlanmasındaki özgünlük sorununu da aşmakta; sanat eserinin içeriksel değerleri de gerilemektedir.

zorbalık altında tutulduğunda psikolojik yapısı yüzünden bu ilişkilere etkinlikle katılamayacak, toplum yapısı ile bütünleştirilemeyecek olan bireylerden bu yolla (katılmacı yollarla) çok daha geniş ölçüde yararlanılmış olmaktadır.

### “Şeyselleştirme” ve unutma

Bu nedenle, kendi ekonomik ve toplumsal özü ile değil de, şeyleştirilmiş görünümleri arasındaki ilişkileri ile algılayabildiğimiz toplumsal olgular yaşanan toplum biçimi içindeki egemenlik-bağımlılık ilişkisi formunda kavranamamakta; toplumsal yaşamın gerçekliği gözardı edilmiş olmaktadır. Adorno ve Horkheimer'in onlara göre ataerkil ve egemen-bağımlı ilişkisine dayanan dünya olan Grek dünyasının egemenlerinden **Odyseus**'dan beri sürdüğünü söyledikleri bu durum yüzünden bağımlı bireylerin bu eksik ve ilk düzeyden algılamaları sonucunda, toplumsal ilişkiler alanında “her şeyselleştirme bir unutma olmaktadır.” (7)

Bu “unutma” ise, “kitle toplumu” görünümündeki bugünkü toplumlar için çok daha etkinlikle işletilmesi gereken bir araçsal donanım durumuna gelmiştir. Yukardaki açıklamalarımızın çerçevesinde özetle söyleyecek olursak, kitle toplumu olgusu gitgide toplumsallaşan üretimin bugünkü teknolojinin istediği verimlilikle yerine getirilmesi için, işçi ve emekçi kesimlerdeki kişilerin işteki işlem ve edimlerini yerine getirirken kollektifleştirilmiş bağımlı kişilikleri içinde bulundurulmalarını; buna karşılık, işlerinin dışında iken, sınıfsal bilinçlilikten yoksun, anlık algılamaların içinde tek kişiler olarak taşıdıkları yanlış bilinçleri ile yaşamaları ve yaşatılmaları sistemce zorunlu duruma getirilmiştir. İşlerinde iken boyun eğici kollektifleştirilmiş yanlış bilinçleri ile; işin dışındaki saatlerinde ise, aynı yanlış bilincin ürküntü, kuşku, hırçınlık, ilkellik, **brutal**'lik duyguları ile dolu yanları ile **yapayalnız kalmaları** zorunlu kılınmış çalışan kitleler, böylece, kolayca dilenen yönde manipüle edilebilmektedir. Hatta Brecht'in belirttiği gibi, yaşamlarının dışsal koşulları egemenlerce öylesine belirlenmiş olduğu için, bu manipülasyon salt psikolojik bir olgudan çok, yaşam ko-

---

(7) Marx Horkheimer ve Theodor W. Adorno, «Le Prix du Progress,» Notes and Drafts, *Dialectic of Enlightenment* (İng. çev. John Cummings), (London: Allen Lane, 1973), s. 230.

şullarına uyumlanma olarak rasyonellik bile kazanmış olmaktadır.\*

Böylece, üretime dolaysız bağıntılı iş ve edimlerde **kollektifleştirilmiş bilinçleri** ile iyi işçi, iyi baba, iyi yurttaş olmak zorunda bırakılan bireyler, üretim dışı yaşamlarında sınıf olarak kollektif bir bilinç kazandırılmadan, bireyselleştirilmiş bir bilinç düzeyinde tutularak, eleştirmeyi düşünmedikleri, eleştirmeye yönelmedikleri bir toplumsal ilişkiler dizgesini -tüketici, televizyon izleyicisi, totocu, hırslı adam, “işbilir adam” olarak- yeniden ve yeniden üretilmesi ile de görevlendirilmiş olmaktadırlar. Sonuçta olguların görüngülerinin olguların kendilerinin yerini aldığı; kişiler arasındaki sosyal ilişkilerin değil, bunların şeyler arası ilişkiler olarak görünen biçimlerinin algılanabildiği, temel devingen gerçekliklerin unutulup “yaşamın” bunlardan oluşmaya başladığı bir dünyada yaşanmaktadır.(8) Böyle bir yaşam, dolaylı bir yolla, bu yaşamın nedeni olan toplumsal yapının sürdürülmesinde çıkarı olmayan sınıf ve kümelerin, toplumsal yapının sürdürülmesi için gerekli olan çeşitli, fakat aralarında amaçsal bir bütünlük bulunan işlerin ve edimlerin yerine getirilmesini “kendilerinin işi” saymalarını, bu işleri benimsemelerini sağlamakta; bu yönde gerekli değerlerin bireylere kabul ettirilmesi ise, “yaşamın” bu başkaları yararına düzenlenmiş kültürel araçsal düzenlemeleri ile olmaktadır.

### **“Baskıcı Hoşgörü”.. toplumsal farklılaşmanın Kaos’a yolaçma sınıfın önlenmesi**

Diğer yandan, günümüzde bunu daha da etkin kılmak için bulunan bir başka yöntem daha vardır. Bu soruna sınıfsal bir sorun olarak baktığı halde, sorunun sınıfsal yanını ihmâl ettiği yolunda yoğun bir eleştiriye uğramış bulunan Herbert Marcuse’ün deyişi ile “**baskıcı hoşgörü**” adı verilen bu araçsal donanım da gitgide daha yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Bu araçsal donanım, toplumsal sistem içinde yaşarken görülen bazı kural dışı uyumsuzlukların bireylerin toplumsal bütüne uyumlanmasını kolaylaş-

---

(\*) Bu konuda Frankfurt Okulunun söylediklerine oranla; hele hele, Freud’cu açıklamalara oranla, Brecht’te de gördüğümüz açıklama daha tutarlı sayılabilir. Brecht’in bu konudaki görüşleri için, bak.: **Sosyalizm için Yazılar** (Çev. Mehmet Tim) (İstanbul: Günebakan Yayınları, 1977), ss. 54-55.

(8) Bu sorunla ilgili olarak bakınız: Haskell Lewin ve Jakop Morris,» **Marx’s Concept of Fetishism,** *Science and Society*, 2 (1977), ss. 172-190.



tıracağı; ayrıca, sistemin bütününün haklılığını kanıtlayan bu küçük kural-dışılıkların, sisteme uyumlanmanın yarattığı baskıları düzenleyip, yeniden ve düzenin gerekli gördüğü yerlere yöneltebilmek gibi çok gelişkin bir sosyal bilim uygulamasına dayanmaktadır. (9)

Bu araçsal donanımlardaki gelişmelere karşın, bugün bile toplumsal üretim, teknolojinin bugünkü kullanım biçimi, insan'ın mutluluğu, toplumun esenliği gibi konularda düşünüp yazan birçok toplum bilimci ve toplum felsefecisinin yaptıkları toplumsal eleştirilerde yeterince derine inemedikleri; sadece bir "Kitle Toplumunu" eleştirisi yapmakla kaldıkları söylenebilir. Bu tür eleştirilere oranla Horkheimer ve Adorno'nun yaptıkları çok daha açıklayıcı ve ilginç olmuştur. Horkheimer ve Adorno bu türden toplumsal eleştirmeleri bir bakıma aşabilmişlerdir. Bugünkü toplumların **yabancılaşmayı** temel alan toplumlar olduğunu vurgulamayan, sorunları çok yüzeysel bir "Kitle Toplumunu" olgusu çerçevesinde ele almakla kalan bu türden toplumsal eleştiricilerin söylediklerini aşarlarken bu iki yazar bu eleştirilerdeki kuramsal açmazı şöyle açıklamaktadırlar:

"Objektif olarak oluşturulmuş dinin desteğinin yitirilmesi, prekapitalizmin son kalıntılarının da ortadan kalkması, teknolojik ve toplumsal farklılaşma ya da uzmanlaşma ile birlikte bugün kültürel bir kaosa yolaçmıştır diyen toplum bilimsel kuram günümüzde onaylanmamaktadır, çünkü, günümüzde kültür herşeye aynı damgayı basmaktadır... Filmler, radyolar, magazinler bir tüm olarak bir-biçim olduğu kadar, her kesimi kendi içinde bir-biçim bir sistem oluşturmaktadır. Siyasal yönden birbirlerine karşıt konumdakiler bile müzikte aynı ritimlere özenle boyun eğmekte... dekoratif sanayi yapıları otoriteryan ülkelerde hep birbirinin aynı bir görünüm taşımaktadır... Kentler ruhunu yitirmiştir... Bireyler kent-bilim uzmanlarının tasarimsal olarak bağımsız saydıkları birimler içinde... sağlık koşullarına uygun konutlarında kendilerinin karşıtları olanın; yani kapitalizmin mutlak iktidarının çok

---

(9) Bu konuda bk.: Herbert Marcuse, «Repressiye Tolerance» Paul Connerton (Ed.), *Critical Sociology* (Penguin Books, 1976), ss. 301-29. Daha geniş olarak başvurulabilecek başka bir kaynak için, bak.: Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Jr., Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance* (Boston: Beacon Press, ...) , ss. 81-123.

daha başarılı bir biçimde işletilen etkisi altında yaşamaktadırlar.”(10)

Egemenlik bağımlılık ilişkisinin, bugünkü kentsel konutlarımızdan, **pop müziği** ve **caz**'daki ritm'lere\* dek kültürel düzeydeki yeni araçsal donanımlarını da Horkheimer ve Adorno ayrıntılı olarak anlatıyorlar: Bu görüşlerini de, gelecek bölümde elealmaya çalışacağız.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ... ARDINDAKİ EKONOMİK İKTİDAR ve KANTÇILIĞIN BEKLENTİSİNİN ORTADAN KALKMASI

#### Teknolojik ussallık ve toplumdaki egemenlik

Horkheimer ve Adorno, çağdaş teknolojinin özellikle “bilinç endüstrisine”de yaygınlaştırılması ile, egemenlik bağımlılık ilişkisinin çağdaş toplumlarda çok daha bütüncül bir etkinlik kazandığını ileri sürmekte; “**teknolojik rasyonel'in toplumdaki egemenli-**

---

(10) Marx Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* ss. 120-21

(\*) Geniş bir müzik kültürü de olan Adorno'nun bu görüşleri için, bak.: *Prisms*, 1967, ss. 119-33'de «Perennial Fashion-Jazz» yazısı, özellikle, ss. 122-23 ve 132'deki dramatik yargı: «Olduğu biçimiyle bugünkü dünyaya uymayan hiçbir şeye yer bırakılmaması:» ve Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-50* (London: Heinemaun, 1973), Bölüm VI, *Aesthetic Theory and The Critique of Mass Culture*'de özellikle, ss. 189-190. (Adorno, 1938'lerden itibaren, yeni müzik akımlarında öznelğin kalktığını; yanlış-armoni'ye geçildiğini; olumlayıcı sonatın aşladığı mutluluk anlayışının terk edildiğini; bireysel'in tahrip edildiğini; bu yeni müzikte sadece psikolojik bir kategori olarak değil, fakat kullanım değerince değil de, değişim değerince yönetilen bir toplumun meta karakterine kadar kök salmış bulunan ekonomik bir kategori olarak fetişizmin etkin bir yayılma gösterdiğini ileri sürmektedir. Ayrıca, müzik alanı kapitalist ethos'un işgali altına girmiş bulunduğu için, müziğin fetişleştirilmesi total bir nitelik olmak zorunda kalmıştır, der.

Müzikte de, bugün, kültürel bir *conformity*'nin egemen olduğunu; fiziksel değil, psikolojik bir *dinleme yeteneği* yitirimi ile karşı karşıya bulunulduğunu; tıpkı çocuğun alıştığı yiyecekleri araması gibi, kitlelerin de kompozisyon-dan çok, aranjmana dayanan alışılmış tür müziğe bağlı kaldıklarını söyleyen Adorno, yeni müzikte kitlelerin *heyecan ve bireyselliği* sadece aranjmandaki renkli tem'lerde arayıp izlediğini; bu yeni müziğe kitlelerin yönelmesini ise, anlamsız boşzaman etmeni yüzünden olduğunu ileri sürer; Müzik dinlemek müzik dinlemenin reddine dayanan, dinlemiş olmak için dinlemek durumuna gelmiştir, der.

Bu konuda bizde çıkan ilginç bir yazı olarak da, bak.: Zülfü Livaneli, «Yalan ve gerçek,» *Cumhuriyet*, 23-26 Şubat 1978.

**ğın rasyoneli... kendisinden yabancılaşmış toplumun baskıcı doğası olduğunu” savunmakta; bu koşullar altında, günümüzde, Kantçılığın beklentilerinin de geçersizleştiğini ileri sürmektedirler. Horkheimer ve Adorno’nun **Aydınlanmanın Diyalektiği** adlı ortak kitaplarından yararlanarak özetleyeceğimiz görüşleri oldukça ilginç. Bu görüşleri ile, herşeyleri açıklamaları bile, birçok şeyi düşünmemizi kolaylaştıracak nitelikte açıklamalar getirebiliyorlar.**

Günümüz toplum yaşamında bireylerin toplumsal ilişkiler yüzünden girdikleri ve sürdürdükleri **gerçek yaşamları** ile, kendi başlarına kaldıkları **serbest zamanlarındaki** yaşamları arasında da gerçekte bir fark olmadığını; böylece insanların kendileri için yaşayabilecekleri bireysel bir yaşam alanından yoksunlaştıklarını vurgulayan Horkheimer ve Adorno bu konuda şöyle diyorlar:

“...tüm yaşayan birimler çok iyi örgütlenmiş bileşimler (kompleksler) biçiminde kristalize olmuş bulunmaktadırlar. Mikroevren ile, makro-evren arasında bu şaşırtıcı birlik insanlara yaşadıkları kültürün bir modelini vermektedir: genel olan ile, özel (particular) olan arasındaki asılsız özdeşlik. Tekel altındaki tüm kitle kültürü bunun için özdeştir. Günümüzde, üst konumdakiler bu tekeli gizlemeyi bile önemsememektedirler: çünkü, görmüşlerdir ki, tekelin dinlenmediği (ihlal edildiği) tekil durumdaki uymazcı (ihlal edici) davranışlar sıklaştıkça tekelin gücü de o oranda artmaktadır. Sinema ve radyo, bu nedenle, bir sanat olarak görünme çabasından bile vazgeçmişlerdir. Bugün bunların düpedüz birer “işletme” oluşları gerçeği bir ideoloji durumuna sokulmuş; böylece, bunların bile ürettikleri süprüntü niteliğindeki ürünlerin haklı kılınması yoluna gidilmiştir...

...kültür endüstrisi salt teknolojik terimlerle açıklanmaktadır. Buna şimdi milyonlarca insan katıldığı için, milyonlarca özdeş meta üretmek yolu ile bu kitlelerin gereksinimlerinin karşılanması gerekmektedir. İlginç olan, bu gereksinimlerin kendilerinin de özdeş kılınmış oluşudur. Ama gene de aralarında ilişkin (kültürelç.) üretimlerin bir kaç merkezde yapılması, tüketimlerinin ise yaygın, serpiştirilmiş ve ayrı tutulmuş milyonlarca ayrı ayrı yerde yapılması plânlama ve örgütleme ile yakından ilgilenmeyi günümüzde gerekli kılmakta-

dır. Sonuç olarak, toplumsal sistemin birliğinin eskisinden daha fazla gerçekleştirildiği bir güdümlenme ve geriye doğru da geçerli (retroactive) gereksinimler çemberi oluşturulmuş bulunmaktadır. Bu arada, doğal olarak, **teknolojinin toplum üzerinde etkinlik elde edişinin temelinde, toplum üzerinde en büyük ekonomik iktidar sahiplerinin iktidarlarının bulunduğu gerçeğine hiç değinilmemektedir. Teknolojik rasyonel toplumdaki egemenliğin kendi rasyonelidir.** Teknolojik rasyonel kendisinden yabancılaşmış toplumun baskıcı (coercive) doğasıdır... **Bu durum teknolojinin kendi gelişim yasasının bir sonucu olmayıp, teknolojinin bugünün ekonomisindeki işlevinin sonucudur...** (11)

### **Düşlerin, özgürlüğün ve estetiğin ortadan kalkışı, gerilemesi...**

Diğer yandan, bireye içinde yaşadığı gerçek toplumsal hayattaki konumun değiştirilmezliğinin benimsetilmesi için, buraya kadar yapılanlar ile de yetinilmemekte; gene, betimleyici bir terim olarak kullanabileceğimiz “bilinç endüstrisinin” aracılığı ile, bireyin kendi başına düşler kurması bile önlenmekte; bireyin düşleri de, bireyin toplumsal varoluşunun sınırları uyarınca toplum yapısının gereklerince düzenlenmektedir. Böylece, salt sanatta **avant-garde** kalmakla yetinen artistik eylemlere bile toplumdaki bu özdeşleşmeleri bile değişik bir düzeyde; kitlelerin izleyemeyeceği kadar önde giderek tadına varılan **yalnız ve hırçın** bir öncülükle kazanılan **seçkinler’in bir türü** olma düzeyinde oluşturma işlevi\* yüklenebilmiş olmakta; toplumdaki herkes, her edim, her

---

(11) Horkheimer ve Adorno, a.g.e., s. 121 (Altı çizili satırlardaki vurgulama benim.)

(\*) **Avant gardes’in** olumlu yanlarının yitirilmesinden yana değiliz. Ancak, toplumsal olguları yeterince anlayacak ve doğru bir tutum takınmayı sağlayacak temel bilgilerden kaçınmak; bu kaçınmayı, özgür ve özgün kalabilmenin koşulu olduğunu düşünmek doğru bulunamaz. Berman’ın belirttiği gibi, modernizasyona tepki olarak oluşan sanattaki **avant-gardes** anlayışlar, modernizasyonun anlamını tahlili düzeyde kavramadıkça sadece, bir **tepki** olarak kalmak zorundadırlar. Bu durumda ise, **nihilist ve geriye-dönük** eğilimdedirler. Önerilecek çözüm, bizce, modernizasyonun kısıtlılıklarından kurtarılabilirler daha fazla ve sınırsız modernizasyondur. Bu ise, bir toplum biçiminden daha gelişkinine geçiş sorunudur. Yani; sırf san’atta **avant-gardes** anlayışlarla kavrnamayacak bir sorun, ya da sorunlar kompleksidir. Öyle olmasaydı, en geçerli çözümlerin Bandelaire’den, Wagner’den Flanbert’den, Kierkegaard’den; Dostoevsky’den gelmesi gerekirdi: Oysa biliyoruz ki, bütün bunlar **modernizasyonu** kavramamıza değil, onu yaşarken daha derinden hissetmemize katkıda bulunmuşlardır. Comte, Rousseau vb., gibileri (Simmel, Durkeim vb., ler de katılabilir.) ise, çok sınırlı olarak, anlama düzeyimizi yükseltmemize katkıda bulunmuşlardır. Çözüm, **avant-gardes** anlayışlar ile, **Marxism’in** bir-

eylem toplumsal ilişkilerin (toplum biçiminin) temel nitelikleri olan yabancılaşmış emek, özel mülkiyet ve kurumsallaşmış farklılaşmaların sürdürülmesi için gerekli sınırlar içinde tutulmuş olmaktadır.

Bu konuda ise Horkheimer ve Adorno kültürel düzeydeki düzenlemelerin aslında toplumsal iktidar olgusunun yansıması olarak oluşturulduklarını belirtmekte, şöyle demektedirler:

“...kitle toplumunda kültür tekelleri, diğer tekeller karşısında zayıftırlar. Faaliyetlerini sürdürebilmek için, gerçek iktidar sahibi olanları görmezlikten gelememektedirler...

“...kitleye, içerikleri özdeş olan kültürel metalar, bunların dışsal öğeleri farklılaştırılarak verilmektedir. Böylece, gelir düzeyi, cinsiyeti, oturduğu semti, eğitimi, etnik kökeni, vb. bakımından belirli kategorilerde toplanan herkese birşeyler hazırlanmış olmakta; çeşitli nitelikte malların hazırlanması yolu ile, herkes için birşeyler hazırlanarak hiç kimsenin kaçamaması sağlanmış olmaktadır... Mekanik yönden farklı olan ürünler, sonunda, böylece, hep birbirinin özdeşi olmakta; ucuzu, pahalısı, içinde rol alan yıldızların sayısı ve bunların aldıkları ücretlerin düzeyi, kullandıkları teknolojilerin gelişkinlik düzeyleri ve yararlandıkları psikolojik açıklamalar (formülalar) farklı farklı şeyler de olsa, özde hepsi özdeş olmaktadır: estetiğin gerilemesi ve bu işlere yatırılmış bulunan sermayenin zaferi.”(12)

### **Kalan Temel: ussallık-dışı toplumsal iktidar**

Adorno ve Horkheimer'e göre, bu yolla, bireyselleşebilmiş birey yerine, toplumsal varoluşları içine hapsedilmiş, içinde bulunduğu toplumsal konumun kimin yararına olduğunu anlayamayan çağımız insan'ına ulaşılmış bulunmaktadır. Öyle ki, örtülü bir öznelciliğe araç olan Kantçılığın beklentisine de, günümüzde, temeldeki egemenliğin kültürel düzenlemeler ile daha da etkinleştirildiği bu-

---

birinden yararlanmasından çıkabilir. **Avant-gardes**, Marxizmin, bazı yüzeysel anlayışlar yüzünden hafife alınabilecek özgünlük, **bireyselleşebilme**, **kendiliğindenlik** gibi en temel erek değerlerinin her aşamada ve her düzeyde **vurgulanması gerektiğini** anımsatmayı yüklenmekle gerçekten önemli bir işlev kazanmış olacaktır. Bu ise, «hâle»lerin en parlağıdır.

(12) Horkheimer ve Adorno, **a.g.e.**, s. 126.

günkü toplumların kültürel yapısı nedeniyle, gerçekleşebilme olanağı kalmamış bulunmaktadır. Bu konudaki savları ise şöyle:

“...estetğin gerilemesi ve yatırılanan kapitalin zaferi (diye, deminki alıntıdan devam ediyoruz-d), ve Kantçı beklentinin, yani duygusal denemlerin temel kavramlarla ilintileştirilmesinde bireyselliğin katkıları olabileceği beklentisinin ortadan kalkması, bu endüstrinin, bireyden, bireyin bu işlevini de soyup soyutlayıp alması. Kant’a göre ruhta gizil bir mekanizma vardır ve bu mekanizma dolaysız sezgilerimizi **saf aklın** sistemine denk düşecek bir biçimde hazırlamaktadır. **Bugün ise bu gizil mekanizmanın sırrı çözümlenmiştir**: kültür endüstrisi bu mekanizmayı plânlayabilmekte,\* bunun ardından ise, ussal (rasyonel) kılmak için ne denli uğraşırsak uğraşalım gene de **ussallık-dışı kalan toplumsal iktidar** bulunmaktadır. Herşey, basitleştirilmiş, sınıflandırılmış; kitle içindeki bireylerin düşleri bile kendilerinin olmaktan çıkarılmıştır. Ne var ki, herşey, düşsever idealizme uygun düşecek biçimde kurgulanmıştır...” (13)

Horkheimer ve Adorno, son olarak da, bu işlerin bu denli beceri ile yapılabilmesi için filmlerde, romanda, tiyatrodaki, **avantgarde** sanatta- bunların herbirinin bugün toplumsal yapı içinde varlıklarını sürdüren birer sanayi olmaları nedeni ile- kullanılan dil’in, sentaksın, tek tek tilciklerin bile belirtilen yönde gerektiği biçimde düzenlendiğini; bu düzenlemedeki amacın ise; (a) hangi karakterin ya da ögenin başına neyin geleceğinin ve hangisinin ne kadar acı çekeceğinin “orta çağ din adamlarının bile beceremeyecekleri bir bilicilikle önceden kestirilebilir kılınması;” (b) sürekli olarak yeni efektler oluşturulmaya çalışılması, bu yeni efektlerin de eski kurgulama kalıplarına denk düşürülerek yapılması, böylece, “ağdan geçebilecek gibi görünen her ayrıntının, gerçekte, alışılmış yaşantının ve geleneğin gücünü daha da arttırıcı yeni bir değişik **kural** olarak rol yüklenmesinin sağlanması” olduğunu söylemektedirler.\*

(\*) Adorno, Horkheimer ile birlikte bu yazdıklarında bir noktayı; bu işleri düzenleyen, dar anlamda, «kültür endüstri» denen **medis**’nin olmadığını henüz tam kavrayamadığı için, vurgulamıyor gibi. Daha sonraları, 1940’ların içinde LaLazarsfeld’in CBS Radyo şirketi için yaptığı Radyo Araştırması Prejensinde Radyolarda

(13) Horkheimer ve Adorno, **a.g.e.**, ss. 126-27.

(\*\*) **Hollywood**’un rasyonelize edilmesi hk.daki makâleyi özetleyeceğim: (ben de **ciltli fotokopilerde** (1977’de) alt bölümlerinden biri olan «Radyo Yayınlarında

## Horkheimer ve Adorno'nun eksiklikleri ve bizim açımızdan önemi

Horkheimer ve Adorno, bu eleştirilerinin sonunda, bu biçimde sürdürülen günümüz yaşamındaki dış dünyanın sanattaki -örne-

---

Yayınlanan Müzik ile ilgili araştırmamın başına geçme önerisini kabul ettiğinde -ki zamanlar bir iş bulmaya muhtaç durumda olduğunu da anımsayalım; bu nokta, Frankfurt Okulunun üyelerinden çoğu gibi Adorno'nun da aydın olarak ne denli kendi ölçülerine bağlı, dürüst bir insan olduğunu kanıtıyor-kültür endüstrisindeki adamların çoğunun olağanüstü ilkel ve bilgisiz olduklarını âlenen söyleyecektir. Bunları CBS'in Adorno'nun başkanlığındaki alt-projelerin denetçileri olan sorumlularının zamanlar tuttıkları ayrıntılı günlüklerden, Lazarsfeld'in yazdıklarından ve Adorno'nun kendi anılarından da biliyoruz. CBS'in, Adorno'nun yaygın müzik üzerine söylediklerinden dehşete kapılan sorumluları, Adorno'yu işten atmaya karar verirler. Lazarsfeld, Adorno'suz bu alt-projenin yürütülemeyeceğini söyler; sabır ister. Sorumlular, bir müzik uzmanı bulurlar ve Adorno'nun, «çağdaş müzik, ekonomik temeli olan toplumsal egemenliği şeyselleştiriyor» diyen raporunu incelettirirler. Uzman, CBS sorumlularına aynen şöyle der: «Bay Adorno suçludur. Çünkü, çağdaş müzisyenlere yönelik bu eleştirisi yanlışdır: tarihin her çağında müzisyenler ekmek yemişlerdir.»

Kısacası, Lazarsfeld'in «himayesinde» bile bu adamlarla geçinemez Adorno. Fakat 1960'lardan itibaren, sanırım gene kültür endüstrisinden değil, üst-yapı düzenlemelerinin tümünü birden görebilecek kadar yükseklerde biryerlerden, bu işler bu denli ilkel anlayışlarla yürütülmekten kurtarılır: Adorno, Adorno'ya karşı kullanılır. Hem de, iş anlaşılana kadar «atı alan Üsküdar'ı geçmesesine»... Bugün, biliyoruz ki, radyo ve televizyonun, yazılı basının, kitleleşen sporların, seksin, reklâmcılığın vb., vb., temel işlevi «kültür endüstri»nin öğeleri olmaktır. Kimi zaman, *Ercounter* vb., gibi karşıt dergiler bile, düzenin «kültür endüstrisi» içinde yer alabilmektedirler. Kant'ın «akıldaki gizil mekanizma» dediği şeyi çözümleyen de, *media* değil, sistemin kullandığı bilim ve teknolojinin kendisi olmaktadır. Brecht'in görüşleri için ve bu görüş-bu ortak çalışma düzenleri hk. bk.: ile Brecht'in görüşleri için ve bu görüşlerin genel olarak Frankfurt Okulunun görüşleri ile karşılaştırılmaları için, **bakınız:** Phil Slater, *The Origin and Significance of the Frankfurt School: a Marxist Perspective* ss. 119-24, 130-42, 144-45; Dick Howard ve Karl E. Klare (Ed.). *The Unknown Dimensions: European Marxism since Lenin* (New York, London: Basic Books, Inc., 1977); ve Marxist eleştirilere Freud'cu görüşleri de katmaya çalışan Reich gibi düşünürleri eleştirmekte yararlanılabilecek yenice bir yazı olarak, Richard Lichtman, «Marx and Freud, Part 2: Antagonistic Themes,» *Socialist Revolution* 33 (May-June, 1977). Aynı derginin bir önceki sayısında ise Marx ve Freud'un görüşlerinin sentezini yapmak isteyenlerin girişimlerinin tarihçesi verilmektedir. Frankfurt Okulunun, göreneksel Amerikan sosyal bilimlerinin açıklamaları karşısında da, Marxism'in açıklamaları karşısında da daha gelişkin açıklamalar getirdiğini ileri süren bir yazı olarak da, **bakınız:** Nicholas Petryszka «The Frankfurt School's Theory of Manipulation,» *Jurnal of Communication*, Summer 1977, ss. 32-40. Bütün bu görüşlerde ele alınan sorunları, Amerikan toplumu gibi en ileri kapitalist sanayi toplumlarındaki görünüşleri açısından elealan çok önemli iki makale olarak da, **bakınız:** Richard Sennett, «Destructive Gemeinschaft,» *Partisan Review*, XLIII (3, 1976), ss. 341-61; ve H.C. Greisman ve Sharon S. Mayer, «The Social Construction of Unreality: The Real American Dilemma,» *Dialectical Anthropology*, 2 (February 1977), ss. 57-67.

İlk kez Brecht'in değindiği kitlelerin, kendilerine karşıt bir toplumsal yaşama

ğın, filmlerdeki- yapay gerçeklikle özdeş saydırılması yolu ile bireysel tasarıma hiç yer bırakılmamasının da güvenceye kavuşturulmakta olduğunu vurgulamaktadırlar.(14)

Ancak, Horkheimer ve Adorno'nun yaptıkları bu eleştirilerin de eksik yanları vardır. Bu nedenle, gelişme sürecimizde kendilerini örnek aldığımız ileri Batı toplumlarının bu sorunlarına bazı diğer toplumsal eleştirileri de incelememiz; gelişme sürecimizin yakın yıllarında bizde de daha belirgin olarak karşılaşacağımızı sandığımız benzeri sorunları bugünden sezebilmemiz, tanıyabilmemiz; gerekli önlemlerin neler olabileceğini bugünden düşünebilmemiz için yararlı olacaktır. Bu, sadece belirli bir toplumsal sınıfın sorunu olmaktan da çıkmakta; toplumsal yaşamda **total** nitelikte bir gerileme ve bozulmanın anlaşılmasının temellerini atabilecek bir görünüm taşımaktadır.

Bu amaçla, önce, olanak ölçüsünde, bu aktardığımız toplumsal eleştirileri topluca değerlendirmemiz; daha sonra da, bu tür eksik eleştirilerin bir **siyasal nihilizme** varılmasına yolaçabileceğini savunan Henry Rabassiere'nin görüşlerini gözden geçirmemiz gerekmektedir.

---

edilgin birer nesne olmayı bile aşacak düzeyde -ki sosyal demokratlar bunu olası görmüyorlardı- **katılmalarının** nedenleri sorununa ilişkin en anlamlı açıklamaların bu son iki makâle de bulunduğunu da belirtelim. Bu konulardaki: toptancı ve kesip atmacı yanlış açıklamaların Marxist Faşizm açıklamalarının bazılarındaki bir temel noksanlıktan geldiği düşünülebilir: Yaşamın **mikro** düzeydeki işleyişine ilişkin bilgilerden yoksunluk. Yöntembilimsel olarak, toplumsal yaşamı mikro ve makro düzeylerinin karşılıklı-etkileşimi içinde biçimlendiğinin gözden kaçırılması. Bu noksanlık, en gereksiz sorunları bile, bunları toplumbilimsel açıklamalar düzeyinde anlatmak olanaklı iken, bunu beceremeyip, bu basit olguları kendilerini aşan bir düzeyde, soyutluk düzeyinde açıklamaya kalkışan; içeriği doldurulmamış kendi içinde tutarlı olsa da, reel yaşamın olgularının doğru kavranabilmesinden uzak düştüğü için özel bir dil yaratmaya kadar varabilen bu içine kapanık soyutlamalar ile ancak beş-on aylık «geçerliği» olan -ama gene de ve hâlâ iyi şamata kopartabilen- «parlak açıklamalar» getiren çağdaş yorumlarda da görülüyor. Genellemelerin, insanı hemen yükseklere erdirmeyen; sabır, gözlem çaba isteyen alçak gönüllü gözlemlerle zenginleştirilmiş birincil düzeydeki bilgilenmeden sonra gerekli ve olanaklı olduğu zaman ve daha etkin açıklamalara geçebilmek için gerektiğinde aşıldığında işe yarayabileceği bugün de unutulabilmektedir.

- (14) Horkheimer ve Adorno, **a.g.e.**, ss. 123-27'den özetlenmiştir. Sadece, **ayrıntı'nın bütünün ve geleneğin gücünü** arttırıcı işlevine ilişkin alıntılar 128. sayfadan-  
dır.



## ALTINCI BÖLÜM

### YETERSİZ ELEŞTİRİLER... SİYASAL NİHİLİZM

#### Günümüzdeki eleştiri yetersizliğine ilk değinenler:

##### Mannheim ve Mills

Günümüzün gelişmiş ülkelerinde sanayiın, bilimin ve toplumsal örgütlenmelerin, bilim ve teknolojinin üretim süreçlerinin verimliliğini bu denli arttırabilme potansiyeli kazanmasına rağmen insan'ın esenliği ve mutluluğu sorununda kendilerinden bekleneni veremeyişi görüyoruz ki, çeşitli toplumsal eleştircilerce ileri sürül-

mektedir. Bütün bir ömür boyu bu sorunlar üzerinde durmuş; çözümün kalmadığını sandığı an kimi kendi eliyle canına kıyabilmiş; kimi, açıklamalarını geliştirebilmek için bütün bir yaşamı boyunca kendi anlayışına en karşıt gözükten düşünürlerin kuramlarından bile yararlanma açık görüşlülüğünü gösterebilmiş çeşitli düşünürlerin, temelde, birşeyleri açıklayabilmek; yaşanan toplumsal hayatın insanın özgürlük, esenlik ve onuruna karşıt düşen yanlarını gözler önüne sermek; böylece, bu sorunların artık sadece işçi sınıfının değil, diğer sınıf ve katmanların da toplumsal varoluşlarını etkileyen, onları aşağılayan yapısal nedenlerden ileri geldiğini göstermek amacıyla ve binbir acı ile ortaya konulabilmiş düşünceler oldukları söylenebilir. Bir bölümünün toplumsal eleştirilerinin eksikliği, bir ölçüde, yaşadıkları kendi zamanlarının umutsuzluğa sürükleyici gerçekten çok kötü dönemler olmasından;\* bir ölçüde de kendi düşüncelerindeki **toplum** ve **insan**'ın o günlerdeki "resmileştirilmiş" **toplum** ve **insan** anlayışından farklı oluşundandır. Günümüzde ise, kuşkusuz, değişik bir dünya, değişik bir zaman yaşıyoruz. Bu nedenle, bu tür toplumsal eleştirileri daha bir bütünlüğe kavuşturan düşünürlerden yararlanarak durumu bir kez de kendi açımızdan açıklamayı; daha sonra da, toplumumuz açısından ivedi ve köklü bir biçimde nelerin öncelikle ele alınması gerektiğini belirtmeye çalışmak istiyoruz.

Günümüzde toplumsal eleştirileri anlamlı bir bütünlüğe kavuşturmak için Simmel'in, Park'ın, Veblen'in, Lukacs'ın, Benja-

---

(\*) Bu dönemi anlamak için okunması gerçekten gereken bir kitap da şu: DICK Howard ve Karl E. Klare (Eds.), *The Unknown Dimensions: European Marxism since Lenin* (New York, London: Basic Books, Inc., 1977).

min'in, Brecht'in Mannheim'in, Mills'in, Goffmann'ın\* ve daha nicelerinin yüzyılımızın başlarından beri toplumsal yaşama yönelttikleri tüm eleştirileri gözönünde tutmak; ayrıca, topluma ilişkin sorunları toplumsal bütünlükleri içinde eleılması gereken sosyal bilimlerin, 1930'lardan itibaren Amerika'da bu işi bilerek terkeden bir yöntembilim anlayışına sapmasına yönelen eleştirileri de gözönünde tutmak gerekmektedir.

Örneğin, Simmel ve Veblen, Marxist kuramdaki **yabancılaşma** sorununu, Marx gibi ekonomik, siyasal ve kültürel düzeylerdeki görünümünün diyalektik bir etkileşim içinde oluşturdukları bütünlüğü ile irdeleyebilmiş değillerse de, yaptıkları betimleyici çalışmalar ile çağımızın koşullarında **yabancılaşma** olgusunun ne gibi görünümlere büründüğünü ayrıntılı olarak anlatmaya çalışmışlar; sorunun günümüzdeki özgül görünümünü anlayabilmekte yararlanabileceğimiz ayrıntılı açıklamalar getirmişlerdir.

Mannheim ve 1950'lerden itibaren C. Wright Mills, bir ucu toplumbilim yerine **toplumsal felsefeye** döneceğinden çekindiklerini ileri sürerek toplumsal olguları bütüncül bir bakışla kavramaktan bile bile kaçınma eğilimine; diğer ucu ise Talcott Parsons'ın "aksiyon kuramı"ndan beslenen ve aynı yöntembilimsel tercihe sahip olduğu halde; iş toplumu belirli dengeler içinde göstermeye geldiğinde "Grand Teori" olacak işler yüklenmekten çekinmeyen kuramlara kadar uzanan bugünün harcı âlem anlayışı "**pragmatik deneyimcilik**"i iler-tutar yeri kalmamacasına eleştirmişlerdir. Yaptıkları eleştiriler ile, Mannheim 1930'larda, Mills ise 1950'lerde, daha sonraları bilimin teknolojinin önüne geçtiğini belirtip de, bunun neden böyle olduğunu açıklayamayan ve bunu kapitalist toplumun kendi evriminin ürünü olarak değilde, bilim'e teknolojinin kendi, kaçınılmaz, dönülmez gelişme yönsemesi

---

(\*) C. Wright Mills'in toplumsal eleştirileri için, **bakınız: İktidar Seçkinleri** (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1972); toplum bilimin eleştirici-olmayan, ve büyük kuruluşlar içinde yapılan bir bilim teknisyenliğine dönüşmesini oluşturan bugünkü «geçer akçe» olan yöntembilim anlayışına yönelttiği eleştirisi için, **ise bakınız: Sociological Imagination** (Pelikan, 1961). Erving Goffmann ise, henüz dilimize çevrilmedi. Konumuzla en yakından ilgili olan iki kitabı şunlar: **The Presentation of Self in Our Everyday Life** (New York: Doubleday Anchor, 1959) ve **Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates** (New York: Doubledayand Company, Inc., 1961 Bu ikinci kitap, konumuzla uzaktan ilgili gibi gözükse de, total kurumların özellikleri» başlıklı ilk 124 sayfalık bölümünü okumak «modern toplum» hakkındaki birçok eleştirileri biraz daha kolay anlamakta yararlı oluyor.

olarak gösteren Habermas'ın savlarından daha tutarlı açıklamalar yapabilmişler; bu sorunun bilim ya da teknolojinin kendisinden değil, toplumsal yapıdan kaynaklandığını açık açık yazmışlardır. Ancak, bu tür kötümser olmayan, ama yapıya yönelen eleştiriler fazla gün ışığına çıkarılmak istenmemektedir.

Bu iki düşünürü göre, çağımızda bilimsel araştırmaların yerli kamusal düzenlemeler aracılığı ile finanse edilmeyip, özel çıkarların **Corporate** yapılar içinde odaklandığı kuruluşlarca finanse edilmekte olması ve araştırma yönetiminin ekonomik bakımdan güçlü çevrelerce finanse edilen dev araştırma kuruluşlarının “yöneticilerinin” eline geçmesi, bilimin, artık, bilim adamlarının kendi gelenek ve paradikma'larına bağlı bilimsel tecrübeleri yönünde değil, büyük ekonomik çıkar çevrelerinin gereksinimleri yönünde gelişmesine; kendileri için (varolan sosyo-ekonomik yapının sürdürülmesi için) zararlı gördükleri konularda ve yönlerde ise bilimsel araştırmaların gelişmekten alakonulmasına kesinlikle yolaçmaktadır. Bilim, günümüzün bu düzenlemeleri içinde, eski günlerdeki gibi, bilimin ve bilim adamlarının bilimsel ve insansal değerlerine göre değil, eskisinden çok daha dolaysız bir bağımlılıkla, ekonomik iktidar çevrelerin bilime yansıttıkları, kabul ettirdikleri “müşteri haklıdır” felsefesine göre üretilmektedir. Üstelik, bu çevrelerin **değerlerinin**, insansal değerlere ters düşen değerler oldukları gözlerden saklanmakta; bilim'in gözüken, aslında ise bilimin olmayan, bilim'in bilim-teknisyenliğine dönüşmüş bugünkü pragmetik ve insansal-değerlerden uzaklaştırılmış uygulamasına benimsetilmiş **düzene** ait değerleri yüzünden, **bilim'in** ve **teknolojinin** adı kirlenmekte; bunlar, bu hâlleri ile, toplumsal eleştirileri olanaksız göstermekte düzenin kullandığı yoğun bir umutsuzluk yaratmaktadırlar. Sonuçta, birçok yarım-açıklamalarda insanlığın kurtuluşunun kalmadığı; bilim ve teknolojinin bugünkü durumlarının geriye döndürülmez, tarihsel olmaktan çıkmış, evrensel olumsuzluklar hâline geldiği savunulmakta; böylece, bazı Marxist açıklamalar bile, varolan toplum yapısına yöneltilmesi gereken eleştiriler yerine, toplum yapısını bir yana bırakıp, öncesiyle ve sonrasıyla, salt teknoloji ve bilim alanındaki bu olumsuz gelişmelere bakarak çağımızı betimlemeye çalışmakta; bu tür yarım-açıklamalar, her 3-5 ayda yeni bir versiyonu yapılarak magazinlerden bilimsel kitaplara ve sol dergilere kadar çeşitli yollarla kitlelere aktarılmakta, aşılıyorlmaktadır. Marx'ın ve Engels'in **indirgemecilik**

yaptıklarını, bazan dayanılmayacak derecede “kör kör parmağım gözüne” dercesine yanlış ve noksan kasıtlı olarak noksan) alın-tilarla kanıtlamaya çalışan makalelerin peşpeşe yayınlandığı aynı bilimsel ve sol (!) dergilerde, insanlığın kurtuluşunun olanaksızlaştığının **bilim ve teknoloji'nin bugünkü durumu** ile açıklanabileceğini, bunun yeterli olabileceğinin bu ikinci tür yazılarda kabul edilmekte oluşu ise, nedense, 5-6 ay hiç itiraz görmeden bazı akademik çevrelerde de kabul bulmakta; daha sonra, bir yeni versiyonu çıkınca, herkes 5-6 ay önceki yarı-açıklamaların eleştirisini yapan bilimsel yazılar yazmaya başlayıp, bu kez, yarım-açıklamaların yeni versiyonlarına bol bol atıf yapmaya başlamaktadırlar. Klasik diye küçümsenen kaynaklar ise, bütün bu yarım-beyinlilere, uzaktan acıma ve iğrenme ile bakmaktadırlar. Bu yarı-açıklamaların bilim'in yöntembilim ve araştırma tekniklerinin ve çeşitli olanaklarının bu denli artmış bulunduğu günümüzde hâlâ yapılabilmekte oluşu, kendi **yarım-açıklama** olma niteliklerinin, aslında, çok etkin çalışan bir sistemin aradığı türden bilim olma düzeyine indirgenmeye karşı eski duyarlılığın kalmayışının kanıtı olarak kabul edilmelidir.

### **“Toplumsal iktidarın ussallık-dışı kalması” yeterli bir açıklama mı?**

Adorno ve Horkheimer'in dert yandığı, tarihsel olguların insan'ın ürettiği bilimsel bilgilerle belli bir oranda yönlendirilebilmesinin “ussallıkdışı kalan toplumsal iktidar” yüzünden olamaması da, bu açıklamaların ışığında, eksik bir betimleme olmaktadır. İnsan'a ve topluma ilişkin sorunların ve olguların insan'ın ürettiği bilim tarafından ancak sınırlı bir ilgi ile bilimin sorunu olabilmesi de, toplumsal iktidarların herşeye karşın ussallık-dışı kalmasından değil, bu “ussallık-dışı'lığın”, toplumdaki sosyal ilişkilerin yeniden-üretilmesi için, egemen kesim tarafından zorunlu görülmesinden ileri gelmektedir. Yani, insan'ın tükenmesinden değil, **insan'ın**, tek tek, dağınık, örgütsüz bireyler olarak kaldığı toplumsal yapı içindeki sosyal varoluşunun zorunlayıcı koşullarını ve sınırlamalarını aşabilmesinin toplumsal sosyalizasyon yüzünden aşamamaya mahkum edilmesindedir. Bugünkü toplumlardaki sosyalizasyon kurumları, nezaket, görgü, eğitim, adabı muâşeret, davranışsal düzenlemeler, **etiquet** vb., ile, aslında, insanın, sosyal kişilik kazanması yolu ile düzene uyumlanmasını;

dünyayı bu **cilalanmış hâli** ile benimsemesini aşulamakta, savunmaktadırlar.

Yaşanan toplumların yapılarından gelen ve egemenler adına bugünkü toplumların sürengin kılınmasını amaçlayan bu sınırlamaların aşılması durumunda, bilimin ve teknolojinin, bugünkü toplumsal yapılar içinde yüklendikleri temel işlevlerinden kurtulabilecekleri nedense hiç belirtilmemektedir. Toplumsal ilişkilerin özünü değıştirmeksizin yeniden-üretilmesi için gerekli olan bilimsel, teknolojik, ekonomik, politik ve ideolojik öğeleri üretmek, pekiştirmek ve uygulanıp uygulanmadıklarını denetlemek yerine bilimle, uğraşanların daha özgür ve daha gelişkin bir toplumsal yaşam için gerekli olan öğeleri geliştirme işlevi yüklenmeleri pekâla sağlanabilir. Bunun olanaksızlığını ileri sürmek için, kapitalist gelişmiş ülkelerde görülen bu sorunların sosyalist ülkelerde de görüldüğünü söylemek ise, herşeyden önce, kapsamlı bir toplumsal değışimin sadece özel mülkiyet alanındaki hukuksal düzenlemeler ile gerçekleştirilebileceğini savunmak olacaktır. Bildiğimiz kadarıyla Marxist kuram, böyle eksik bir açıklamadan en uzak olan kuramdır. Ayrıca, böylesi bir görüş, insan'ın daha kısıtsız ve daha özgür birey'ler durumuna gelebileceği bir toplumsal yaşam için arayışlarda bulunmasının bile insan'a çok görülmesi; insan'a ve özgürlüğe ters düştüğü ileri sürülen Marxist kuramın karşılıncıca bu yolun açıkca kapatılmak istenmesi demektir. Bugünkü toplumlardaki toplumsal varoluşlarının eksikliklerini görebilmek zorunluğundaki insan'ları bu arayışlardan-toplumdaki bazı "tuzu kurular" bu arayışları ütöpik bulsalar bile-alakoymak yanlışır. Bugün için bu arayışların kitleler arasında yaygın bir görünüm kazanmaması, bu yolun insanlık için ilelebet kapanmış olduğunu söylemeyi haklı kılamaz. Bu, egemenlerin adına yapılan açıklamaların, tersinden yola çıkarak, yinelenmesi demektir.

İşin gerçeği şudur ki, geçtiğimiz yüzyıla oranla, içinde yaşadığımız günde egemenlik ilişkileri sürmekle beraber, bu durum, geçen yüzyılların yöntemlerinden çok daha yumuşak, çok daha gelişkin, çok daha zor algılanabilir yöntemlerle gerçekleştirilmektedir. Üstelik, bu iş yapılırken bu toplumlarda ekonomi geçen yüzyıllardakinden kat kat fazla bir oranda büyüebilmiştir. Günümüz insanının bu nedenledir ki, olanı-biteni algılaması zorlaşmakta; hayatının **rutini** sürdürdükçe, köklü bir toplumsal eleştiriye yönelmesi, mutlak yoksullaşma sorunundan kurtulmasına yetecek bir

**etkinliğe** henüz sahip bulunan ekonomik yapı nedeniyle, gerekmemekte; birinci düzeyden algılamaları ile yapılan değerlendirmeleri kitle insanını bunları farketmekten alakoymaktadır. Ancak, insan'ın bu günkü toplumsal yapıların kendisine verdiklerini yeterli görmeyeceği bir dönem de gelebilir: İnsan, toplumdaki üretim ilişkilerinde aktif olarak yer alması karşılığında kendisine verilen "değerler" ile, kendi elleri ile yarattığı ve başkalarının gasbettiği değerler arasındaki açığın, üretim süreçlerinin etkinliği geliştikçe, kendisine verilen paydaki artıştan kat kat büyük bir hızla artmakta olduğunu sezebilir; daha özgür, daha doygun, daha onurlu bir yaşama geçmek için bugünkü toplumsal ilişkilerdeki geçerli etkilerin terkedilmesi gerektiğini görebilir. Ayrıca, bunda; düzenin sosyalizasyon kurumlarının etkilerini dengeleyecek örgütlenme, sınıf olarak eylemde bulunma pratiklerinin yaygınlaştırılması, kitleler için aydınlatıcı ve bilinçlendirici eğitim çalışmalarının başlatılmasının-ve düşünülüp bulunabilecek diğer yolların-olumlu etkileri de olabilir.

**Özgür bir topluma erişmek için yola çıkışta gerekli ön-güvence: örgütlenmede hertürlü egemenlik yansıtıcı iletişimin değiştirilmesi**

İnsan'ın özgürleşebilme yeteneğini kazanabilmesi, ilk bakışta çok duygusal, hatta "şairane" gözükse de, bugünkü toplumsal varoluşundan yola çıkarak daha iyi bir toplumsal varoluşu gerçekleştirmek için girişeceği eylemlerine bağlıdır. Okulunda, sendikasında, kooperatifinde, partisinde insanın, birey olarak, kendisini toplumsal süreç içinde küçük görmesini aşlamayan; toplumsal ilişkilerin ile egemen bağımlı ilişkisi biçiminde olması gerektiğini savunmayan yeni toplumsal ilişkilerin oluşturulması, bütün gerekli düzenlemelerin temelini oluşturmaktadır. Bu yeni toplumsal ilişkiler, insan'ın özsaygısını yıpratana eski toplum biçimlerinden devraldığımız toplumsal farklılaşmaları ve ayrıcalıkları şu ya da bu görünüm değişikliğine rağmen sürdürmeyi ve bunları yeni düzenlemeler içinde bir kez daha kurumlaştırmayı insan'ın özgürleşmesi ve yabancılaşmadan kurtulması için en büyük engel sayan bir anlayışla kurulmalıdır.

İlk günden itibaren öncelik tanınması gereken bu yeni toplumsal ilişkiler, daha özgür ve daha gelişkin bir toplumun inşası için girişilecek politik mücadele için de, bu mücadelenin başarı ka-

zanması için, hem de öngörülen amaçlardan vazgeçmemesi için temel nitelikte bir güvence olacaktır. Bunlar, sadece mülkiyet ilişkilerinin yeniden düzenlenmesi ile çözümlenemeyen - hatta, kimi-lerine göre, etkisizleştirilmeleri en azından **ertelenen** - birçok toplumsal ayrıcalıkların etkisiz kılınması için de gerekli görünmektedir. Ancak bu yolladır ki, toplum bütününe karşı olmayı salıklayan bencil bir bireysellik anlayışı yüzünden insanların gerçekten bireyselleşmelerinin ve ileri bir topluma geçmelerinin önlenmesi karşısında yeterince gösterilemeyen tepkiler güçlenebilecek; bireyselleşmenin, sadece özel mülkiyet toplumlarındaki varlıklı sınıf üyelerinin varlığının sosyolojik anlamda sona erdirilmesi ile değil, yabancılaşmayı kaldırmayı amaçlayan geçiş toplumlarındaki geniş kitleleri oluşturan insanların gerçekten daha özgür, daha esenlikli bir yaşama kavuşturulmaları ile gerçekleştirilebileceği anlaşılmış olacaktır. İnsan'ın, kimlerin elinde bulunduğunu bile sezemediği dizginlerle yönetildiği bir toplum yaşamındaki hegemonyacı kültürel ilişkiler dizgesi içinde gündelik yaşamını sürdürmesi de, **insan'ın bireyselliğini** yitirmesi ve birey'e karşı bir toplumsal yaşamda "toplum içinde erimesi" anlamına gelir. Eşitliğin her alanda gerçekleştirilmediği toplumlarda böylesi "toplum içinde erime"ler ise, sadece bireyselleşme'ye ters düşmekle kalmaz; bunu da aşarak, nice karanlıklardan, nice boyun eğişlerinden sonra değiştirilmesi yoluna girilmiş toplumsal yapıda, eskiden devralınmış bir yığın olumsuz ögenin, değişik görünümlemler ile yeniden etkin duruma gelmelerine yolaçabilir.

Bu tür bir sonuca sürüklenmemek için ise, alışageldiğimiz Marxist toplumsal eleştiri geleneğine -Marxismın kendisine değil; çünkü, Marxist kuramda bugüne kadarki toplumlarda, özellikle de kapitalist toplumda egemenlik ilişkileri sadece ekonomik etmenlerle açıklanıyor değildir- bu konuda Engels'e karşı yöneltilen eleştiriler bile yumuşamakta; bu eleştirilere karşı yeni eleştiriler başlamış bulunmaktadır- ilk bakışta ters görünse bile, pratikte, daha en baştan itibaren yapılması gereken birşey de, varolan toplum biçimi içindeki ileriye yönelik düşün ve eylem örgütlenimlerinde iletişimin özgürleştirilmesi ve etkinleştirilmesidir. Marxist ve Marxist-olmayan çeşitli araştırmacılar, bilim adamları ve uygulayıcılar bugün toplumsal yaşamda kullanılan iletişim sürecinin düz anlamda "mesajlar" taşımakla kalmadığı; iletişim sürecinde taşınan ya da iletilenin toplum içindeki egemenlik bağımlılık ilişki-

leri olduğunu gitgide daha açık ve kesin ifade etmektedirler. Bu nedenle, toplumsal eleştirinin ve gelişkin bir toplum yapısına geçişi amaçlayan siyasal eylemin örgütlerinde özgür, etkin ve yaygın bir çift-akışlı iletişime geçiş ile, varılacak olan toplumsal yaşamın niteliği arasında da bağlntılar olabileceği unutulmamalıdır.

Örneğin, aynı zamanda iyi bir teknoloji tarihçisi olan; teknolojik gelişmelerin İngiltere tarihindeki yeri üzerinde de dikkat çekici araştırmaları ve eleştirileri olan Homans, küçük gruplar, ilkel toplumlar ve modern toplumdaki ilişkilerdeki çalışma grupları üzerinde yaptığı çalışmalarda iletişim ilişkilerinin tek-akışlı olup olmaması ile, iletişim ilişkisi içinde yeralan taraflar arasındaki egemenlik-bağımlılık durumunun birbirine bağlı olgular olduğunu kanıtlamıştır. Homans'a göre, iletişimin akışının tek yönlü olduğu her toplumsal ilişkide iletişimin bir tarafında egemen, diğer tarafında ise bağımlı kişi kişiler bulunmaktadır. Hatta, egemen ile bağımlı taraflar arasında, çoğu kez, dolaysız bir iletişim bile söz konusu olmamakta; iki taraf arasındaki iletişim ilişkisinde, tıpkı egemenlik ilişkisinin diğer gündelik işleyişlerinde olduğu gibi, egemen tarafı temsil üzere bağımlı tarafın kendi içinden farklılaştırılmış bir bölüm yer almakta; bağımlı taraftaki geri kalan geniş kitle bunlarla konuşabilmektedir. Egemen sınıfın bağımlı sınıf ve katmanlara karşı kullanmak üzere bağımlı sınıf ve katmanlardan seçip ayırdığı bu bölüm egemen sınıfa bağımlı tarafa karşı bir tür "kalkan" olmaktadır. Bunlar egemenlik bağımlılık ilişkisinin etkinliğini arttırmak, bunun yanı sıra, bu ilişkinin fark edilirliliğini azaltmak için aracı olarak işlevlendirilmektedir.\* Öyle ki, toplumsal olguların yüzeydeki görünümünü aşmayı gerekli görmeyen bir bölüm sosyal bilimci, bugün, bu nedenle, örneğin ekonomik faaliyetlerin mülkiyetli sınıfın denetiminden çıkıp bu kişilerin yetki ve denetimi altına girdiğini ileri sürebilmektedir.

Oysa, Kitle İletişimi Kuramları alanındaki Amerikan sosyal bilimcileri arasında gençlerden sayılabilecek olan Chafee ise, modern toplumlarda iletişimin etkinliğinin (gönderimci ve alıcı yanların birbirlerine gönderdikleri mesajların heriki tarafca da eşanlı olarak algılanabilmesini) sağlanabilmesi için, iletişim süre-

---

(\*) Bu ilginç görüşler için, bakınız: George C. Homans, (Çevirenler: Oğuz Onaran, Baskın Oran ve Ünsal Oskay), **İnsan Grubu** (Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü Yayını, 1968).



cinde yeralan tarafların oryantasyonlarının ortak olmasını; yani, yaşam-deneyimlerinin benzer ve ortak olmasını; böylece, kişilerin toplum içindeki yaşamlarınca belirlenen yöneylemlerinin (oryantasyonlarının) daha önceden benzer ve özdeş kılınmasını; yani, belirli bir iletişim sürecinde taraflar olarak yeralmadan önce yaşam ve toplumsal konumlarının benzer kılınmış olmasını gerekli görmektedir.\* Chafee'nin bu açıklaması, liberal toplum eleştiricilerinin, örneğin bir Hannah Arendt'in eleştirilerinin niçin eksik toplumsal eleştiriler olarak kaldığını anlamamızı da kolaylaştırmaktadır. Hannah Arendt'in eleştirdiği çağdaş toplumların özgür iletişimden yoksun olması, sorunu, toplumsal yapıdan soyutlanabilecek bir sorun olmadığını; bu sorunun özel mülkiyeti hukuken kaldıran çağdaş toplumlarda da henüz giderilmeyen, eskiden kalıtılmış, belki yeniden kurumlaşmaya çalışan toplumsal farklılıklar ve ayrıcalıklar kaldıkça varlığını sürdürebileceğini görmemiz gerekmektedir.

### “Aylak Sınıf'ın Kültürü” ve kendisine özenenlere etkisi

İlginç ve çok çarpıcı bir toplumsal eleştirici olan Thorstein Veblen ise, **Aylak Sınıf Kuramı**'nda “aylak sınıf kültürü” gereğince bu sınıf üyelerinin yaptıkları baloların, verdikleri şölenlerin ve aşırı harcamaların, uyulması ve sürdürülmesi gerekli şeyler olarak benimsedikleri nezaket kurallarının, emeği ve çalışmayı horgörme buna karşılık “hobi” şeklindeki ekonomik anlamda değer yaratma zorunluğunun söz konusu olmadığı işleri ise sevmelerinin; gözle hemen görülebilir bazı belirli aşırı davranışlarının; belirli ve “seçkince” giyinmelerinin birer **toplumsal iletişim biçimi** olarak büyük bir önem taşıdığını belirtmektedir. Bütün bu iletişimlerle topluma yansıtılan mesajın ise “aylak sınıf”ın toplum yapısı içindeki egemenliği olduğunu Veblen nefis bir anlatımla vurgulamaktadır.

Gerçekten bütün bunlar “aylak sınıf”a özgü “tuhafliklar”, ya da aylak sınıfın “para harcayacak yer bulamama sıkıntısının” sonuçları olmayıp, Veblen'in belirttiği gibi, egemen sınıfın kendisini kendi egemenliğinin doğallığına; bağımlı sınıfın üyelerini ise,

---

(\*) Steven H. Chafee, **Cognitive and Co-orientational Theory in Communication Research**, 1968 yılında Luyibliyana'da yapılan Uluslararası Kitle İletişimi Araçları Simpozyumunun Sosyal Psikoloji Seksiyonu çalışmalarında sunulmuş «paper.»

egemen durumdaki “aylak sınıf” karşısındaki bağımlı konumunun değiştirilmezliğine koşullandırmak için geliştirdiği tarihin her döneminde kullanılmış araçsal donanımlardır.

Veblen’den yola çıkarak diyebiliriz ki, toplumların demokratikleşmesini önlemenin yolu sadece mülkiyet ilişkilerini sıkılamak; ya da kitle iletişiminde salt hukuksal, ya da ekonomik sansür uygulamak değildir. Çok daha etkin yollar vardır. Örneğin, diyebiliriz ki, Modanın işlevi; herkesin parası kadar itibarlı sayıldığı kazanımcı toplumlarda tüketimcilik yarışının işlevi; geleneksel toplumlardaki herkesin birbirini soyu-sopu ile bilebildiği eski günlerdekinin tersine, işyerlerinin ya da evlerinin yüz metre ilerisinde gündelik toplumsal ilişkilerde kişilerin toplumdaki gerçek statülerinin ilk bakışta anlaşılmasa, yani çağdaş toplumlarla kişiler arası ilişkilerin anonimleşmesi, vb., işlev olarak, egemenlik bağımlılık ilişkilerini değişik yollardan sürdürmek ve pekiştirmeyi yüklenmişlerdir. Egemen konumundakilerin emek-dışı yaşamları, müsrifce ve gündelik yaşamın koşullarına uymayan giyim tarzları, kendi aralarındaki yapay konuşma biçimleri, uzun yıllar okumayı gerektiren “para getirmez” bilim dallarından aldıkları diplomaları ile bağımlı sınıftaki bireylerin gözünü yıldırma; bağımlı konumdaki bireylere gerçek yaşamlarını belirleyen toplumsal ilişkileri değiştirmenin güçlüğünü benimsetmeyi; onları, işyerinin ve evlerinin yüz metre ilerisinde “kişilik kazandıran” konfeksiyon işi giysilerle dolaşarak mutlu olmaya, evlerinde televizyondan “taşınabildikleri” “ünlüler”e ve “üst-konumdakiler”e ait olan “şey”leri ve özellikleri “hayalet” bir dünyada paylaşmakla yetinmeye yönelmeyi amaçlamaktadır. Bütün bunlarla yapılan ise, aslında, toplumdaki egemenlik ilişkilerini yansıtan bir kitlesel iletişim aracılığı ile, sadece meta satmakla kalmayıp egemen’in egemen, bağımlı olanın ise bağımlı olarak yaşayacağı sosyo-politik düzeni “satmak”; düzeni bu koşullarla satın alanların kendi elleriyle, varolan sosyo-ekonomik yapının, sürekli olarak, yeniden üretilmesini sağlamak olmaktadır.

### **Asılsız bireyselleşmenin yayılması: konfeksiyon giysilerinden beklenen “kişilik”**

Varolan toplumsal ilişkilerin yararına olan “asılsız bireyselliklikleri” içine kapatılmış insanlar ise, kendi toplumsal varoluşlarının kendileri ile özdeş kıldığı diğer bireylerle birleşerek, kendi-

lerine bireyselleşme olanağı vermeyen toplumsal ilişkileri eleştirmek ve değiştirmek için belli bir yönde birlikte eyleme geçmek yerine, “özgürce” oturmayı yeğledikleri kendi evlerinde, gündelik nafakalarından para vererek aldıkları, fakat neyi ve niçin yayınladığını bilmekten bile uzak tutuldukları televizyonlarının başında, kendilerine belli reklâmlarla önerilen marka birayı içerek **seçkin**’ler arasında yer aldıklarını sanarak mutlanmakta; milyonlarca “televizyon bireyi” ile birlikte izledikleri polisiye dizilerdeki emniyet müdürleri, polis emeklisi özel dedektifler, ya da çapacul bir kılık içinde, düzenin güçlülerini ve hatta egemenlerini kulaklarından tuttuğu gibi adalete teslim eden Colombo’lar ile özdeşleşerek, aslında, gerçek yaşamda Colombo’ların hiç de erişemediği egemen sınıfın egemenliğini pekiştirmeye yarayan bireyci felsefeye tutkun “kitleleştirilmiş bireyler” olarak kalmayı kabullenmektedirler.

Üstelik, bütün bunlar kimi zaman öylesine “yapay” görünüm-ler kazandırılarak kurgulanmaktadır ki, bir çok “akıllı geçinen” kişi bile, sunumlarındaki yapaylıkları nedeni ile, bunların etkileri olabileceğini hiç düşünmeyerek kendilerini ekrandan yağın mesajlara rahatça teslim etmektedir. Oysa, işliklerdeki, bürolardaki, gazetelerin yazı işlerindeki, devlet dairelerindeki çalışma saatlerinden oluşan reel yaşamın dışındaki saatlarımızda aile üyelerimizle bile ancak ekrandaki olaylar aracılığı ile ve dolaylı bir iletişim sürdürecektir kadar yoğun bir “sansür” içinde yaşadığımız bir gerçektir. Bizim olan, bizim olması gereken bu yaşam alanımızda da, gerçekte, kendimizle, kendimize benzer insanlar, en yakınlarımız ile değil; bizlerin dışında kurgulanmış kurumsal nitelikteki bir iletişim ağı içinde yaşamaktayız.

Daha açık bir deyişle, bizim olması gereken serbest zamanlarımız da toplumsal yapının bizden beklediklerine uyacak değerleri benimsememiz ve pekiştirmemiz için elimizden alınmış bulunmaktadır. Dünya’yı ve yaşamımızı, işliklerde ve bürolarda olduğu kadar, kendi evimizde de artık kendi gözlerimizle görmemekteyiz. Kendi yaşamımıza ve dünyamıza ait özgün algılamalarda bulunmamız olanaksızlaştırılmıştır. Bu alanda da gördüğümüz, kavradığımız, değerlendirdiğimiz gerçeklikler kendi dünyamız ve yaşamımızın ifade ettiği gerçeklikler olmaktan çıkmış; egemenlik bağımlılık ilişkilerinin sürenginliğini önde tutan bir toplumsal örgütlenme içindeki iş saatlarımız sırasında katıldığımız, yaşadığımız

“bizim olmayan” bir dünyayı, yeniden ve bu kez kendi ellerimizle evlerimizde; yani, boyun eğdiğimiz dış dünya karşısında halâ bize bırakılmış olduğunu sandığımız bireyselliğimizin bu son “kalesinde” kendimiz üretmekte; kişisel yaşamımızı da, bizim olmayan bu dış dünya ile doldurmaktayız. Böylece, açıkca görülür hiçbir egemenlik bağımlılık ilişkisinin olmadığı bu son “sığınağımızda” geçmiş yüzyılda bugüne oranla çok daha onurlu bulunabilecek ataerkilliğimizi bugün, ucuza aldığımız pijamalarımızla ve, düzenin karşısına çıkamadığımız için kadınlarımızın karşısında dikleşerek kadınlarımızın karşısında değil, düzenin karşısında yitirmeye başlamış ataerkilliğimizi koruduğumuzu sanmaktayız.

### **“Eblehleşme” insan’ın tükenmesi değil, eblehleşmeyle yaşanabilen bir yaşama bireylerin uyumlanma çabasıdır**

Bu bireyselleşme çabalarından vazgeçmenin yaratacağı psikolojik gerginliğin en etkin karşı-dengeleyicisi ise, farkedilse bile terki kolay olmayan bir tür “eblehleşme” olmaktadır. Bu “eblehleşme” çalışan insanların, sınıflar olarak düşünerek kendi sınıfları içinde çalışarak yeni toplumsal ilişkiler dizgesini oluşturmaya yönelmelerini de önlemektedir. Değiştiremedikleri, içinde yaşarlarken bile birçok bakımlardan kendileri için “kapalı” tutulan bir toplumsal yaşamda özendirildikleri yarışmacı ve tüketimci toplum değerleri bireyleri böylesi bir “eblehleşmeyi” bireysel ve gündelik mutlulukları açısından ussal görmeye zorunlamaktadır. Bu nedenle, eğitimin bu denli yaygınlaştığı, sosyalizasyonun hayat boyu sürdüğü günümüzde insanların “eblehleşmelerini” önemli bir sorun saymamız; bunu bir yanlış betimleme ürünü değil, toplumsal yapı ile bireyler arasında sosyal sistem açısından belirlenen uyumluluğun sürdürülmesi bakımından önemli işlevi olan araçsal bir düzenleme saymamız gerekmektedir. Bu nokta kavrandığında, egemen sınıfın egemenliğini benimsetmek ve sürdürmek için kurulan çeşitli kültürel düzenlemeler için işletilen “kitle” iletişiminin etkilerine bireyin bizzat kendisini niçin açık tutmakta olduğu da daha derinlemesine anlaşılmış; bunların, bazı çok ünlü kişilerin aşırı bir karamsarlık aşılama istencesine savunmalarının aksine, hâlâ tarihsel sorunlar, yani değiştirilebilir sorunlar olmaya devam ettikleri görülebilmüş olacaktır.

Bu çok önemli noktanın farkedilmemesi, günümüzde “kitlelerin toplumsal gerçekliğin sadece bir bölümünü görebildiklerini” ileri sürerek çağımızda insan’ın geleceğinin tükendiğini; insan’ın tarih süreci üzerinde etkin olabilme olanağının yitirildiğini ileri sürenlere yeterli karşılığın verilmesini güçleştirecek; hatta siyasal bir nihilizme sürüklenilmesine yolaçabilecektir.

Böylesi bir siyasal nihilizm, günümüzün gerçekten çok ağır koşullarına rağmen, zorunlu ve varılabilecek tek sonuç mudur? Bu sorunu, böylesi bir sonucu peşin peşin kabullenmiş “ultra-sol” aydınları eleştiren Henry Rabassiere’nin görüşlerini özetleyeceğimiz son bölümde elealmaya çalışacağız.

## YEDİNCİ BÖLÜM

### YETERSİZ ELEŞTİRİNİN ÜRÜNLERİ

Bach’cı “Ultra-Sol”...

Shoctakovich’ci “Radikal Muhafazakârlar”

#### Ağıtçılar... ve ... Kitlesele Aldanım

Günümüzde teknolojinin egemenlik ilişkilerine kazandırdığı etkinliğin yanısıra, düz-ara kitleleri eleştiren, kitlelerin günümüz toplumlarındaki egemenlik bağımlılık ilişkisinden kurtulamıyacağını savunan çevreler de egemen bağımlı ilişkisinin sürdürülmesine hizmet etmektedirler. Bunlar kimi yerlerde bu görüşlerine yaraşır bir yaşamı yeğlemiş; buna kavuşmuş bulunuyorlar. Varolan topluma yönelttikleri eleştiri de, toplumu değiştirmekten çok toplumun içinde biryerlerde kendilerine ilişilmeyecek bir mekân, bir “kültür adacığı” ayrılmasını istemekten ileri bir anlam taşımaktadır. Nitekim, eleştirilerinin odağına toplumsal sistemin kendini değil, belirli temel nedenlerden soyutlayarak elealdıkları ikincil olguları, örneğin “kitle kültürünü” ve “kitle toplumu”nu almış bulunmaktadırlar.

Toplumsal sistemin ise, bu “yanlış” eleştirilerini düzeltmeye yönelmemeleri karşılığında, nasıl olsa toplumsal sistem için de başka bir işe yaramayacak olan bu “yaşı geçmiş çocuklar”ı son

yıllarda eskisi kadar eleştirmemekte; pragmatikliğinin bir uzantısı olarak, bu kişilerin toplumsal sistemin, sınırları sistemce belirlenebilen bazı kesimlerinde yaşamalarına göz yummakta; yani, bu eleştiricilerin toplumun sözde dışında kalarak toplumsal sistem ile bütünleşmelerini kolaylaştırmaktadır.

Oysa egemenlik bağımlılık ilişkisinin bu denli karmaşık araçsal donanımlarla sürdürüldüğü günümüzde insan'ın özgürlük ve esenliği sorununu salt teknolojinin ve bilimin bugünkü durumu ile; ya da örneğin "Kitle İletişimi Araçlarının" salt teknolojik yanı ile açıklamak; bununla yetinmek insan'ın bugünkü **çıkamazı** karşısında sadece "ağıt yakmakla" yetinmek demektir.

Oysa, kitlelerin toplumsal gerçekliğin sadece bir bölümünü görebilmekte olmaları sadece günümüze ait bir olgu değildir. Kitleler, bugüne kadarki toplumlarda da toplumsal gerçekliğin hep bir bölümünü görebilmişlerdir. Kitlelerin, günümüz teknolojisi yüzünden; özellikle de, bugünkü iletişim araçlarının **teknolojik yanı** yüzünden bilgi edinebilme olanaklarının azaldığı doğru değildir. Bu olanaklar günümüzde artmıştır. Değişik görüşlerin kitlelere erişme şansı eski dönemlerdekinden çok daha fazladır. Dolayısı ile, kitlelerin olanı-biteni görebilme olanakları potansiyel olarak bugün, geçmiş günlerdekinden çok daha fazladır. Fakat bütün bu gelişmelere rağmen, kitlelerin üzerinde, onların dışındaki ekonomik siyasal güçlerce uygulanan bir "bilgi edinebilme tekeli" vardır ve bu, yaşadığımız toplumlarda geçmiştekenden çok daha büyük boyutlara erişmiştir.

Bu bilgi edinebilme sınırlılığı yüzünden, **kitleesel aidanım** bugün geçmiş zamanlardakinden çok daha yoğundur. Güdümlenme hiçbir çağda bu denli yoğun, bu denli etkin olmamıştır. Ne var ki, bütün bunları toplumun ekonomik, politik ve kültürel koşullarından soyutlayarak, düpedüz insanların ya da teknolojinin bugün vardığı etkinlik düzeyinin kaçınılmaz özellikleri olarak görmek ve göstermek yanlıştır. Böyle bir yanlışlık, en azından objektif olarak, günümüz insanlığının hiçbir şeye inanmamasına; bir yönden giderilmesi güç bir düş kırıklığıyla çepeçevre kuşatılmasına; bir yandan da insanın gündelik yaşamı uğruna onursuzlaşmasına, olanı-biteni anlayabilme yeteneğini yitirmesine araç olmak anlamına gelecektir.

Yapılması gereken ise, yaşanan toplumların yapısından ve buna bağlı olarak, toplumsal ilişkilerin belirli niteliklerinden soyutlanarak yürütülen bir sözde toplumsal eleştiri yapmak; yani, görünürdeki sorunları yanyana dizerek konuyu, kabaca, “Kitle Toplumu” başlığı altında açıklamaya kalkışmakla yetinmek değildir. Yapılması gereken, “snobların” arıyormuş gibi göründükleri, bulamadıkça üzülmüş gibi göründükleri insana ilişkin değerlerin ve erdemlerin yitirilmesine yolaçan gerçek nedenlerin varlıklarını sürdürmelerini sağlayan toplumsal ilişkilerin eleştirilmesine ve bunların gerçekten değiştirilmesine yönelmektir. Oysa, çoğu kez yapılan, bu olmamaktadır.

### **Yabancılaşma içindeki aydınların karalaması: “Kitle Toplumu... Kitle Kültürü”**

Gündelik ekmek kavgasının içindeki kitlelere oranla çok daha yoğun ve çok daha karmaşık yapıda bir yabancılaşma içinde bulunan bazı “aydınların” savundukları bu tür eksik toplumsal eleştirilerdeki radikalizmin gerçek bir radikalizm olmadığı bugün gitgide daha iyi anlaşılmaktadır. Örneğin, toplumsal eleştirilerini “Kitle Toplumu” ve “Kitle Kültürü” eleştirileri çerçevesi içinde sınırlayanları eleştiren ve günümüzde Kitle Kültürü’nün başlıca yayılım ve pekiştirim aracı olan televizyonu, salt teknolojik bir araç olarak ve gerek olumlu, gerekse olumsuz yöndeki etkilerinden yola çıkarak toplumsal değişimde bir bağımsız değişken sayanları eleştiren Henry Rabassiere bu kimseleri özetle şöyle yanıtıyor:

“Yabancılaşma içindeki bu sınırlı eleştiri yandaşları” sözde “radikalliklerinin” bir “politik nihilizm özü taşıdığını” saklamak istediklerinden ortaya Kitle Kültürü diye bir olgu çıkarmakta ve eleştirilerinde bunu hedef almakta, bununla yetinmektedirler. Gerçekte ise, dürüst konuşmamaktadırlar: dünyayı; yani, onaylamadıklarını söyledikleri bugünkü varolan dünyayı, umut kırıklığına düşüren bugünkü durumu ile sevmektedirler. Karşısına dikilmedikleri bugünkü dünya sayesinde, hem ondan yararlanmakta, hem de dünyanın içinde kalarak çekildikleri kendi “kültür adacıklarında” bu dünya için yaktıkları ağıtların sürdürebilmiş olmaktadır...

...Kitle Kültürü'nde en son moda olan Kitle Kültürünü eleştirmek işlevini yüklenen; toplumun, geleceğe yönelik değişimler ile bulabileceği gerçek çözümlere değil de, geçmişte kalmış eski "Altın Çağlara" gözlerini dikmiş bu ultra-sol aydınlar, geniş kitlelere oranla kendilerine çok daha yakın ve benzer buldukları **radikal muhafazakârlar** ile birlikte, biraradadırlar. Fakat herkes kendi topluluğu içinde, kendi "komünü" içindedir. Buralarda "ultra-sol" olan aydınlar **Bach**'ı dinlerken, radikal muhafazakârlar Oistrakh'ın yorumundan Shostakovich'i dinlemektedirler. Oysa, günümüz toplumunda, örneğin iletişim tekeli ellerinde bulunduranlara ve onları da nüfuzları altında tutanlara hiç ilişilmemekte; **bu güçlü çevrelerin toplumdaki etkinliklerine son verilebildiğinde çağdaş iletişim tekniklerinin günümüz insanlığının yaşam-denemlerini derinleştirebilecek; ona, kendisini ifade etmekte eski günlerdekine oranla çok daha geniş olanaklar sağlayabilecek bir içelgüce sahip olduğunu gözlerden saklamaktadırlar...**"(15)

### **Çözüm, insanlığın bütünlüğünden olacak**

Görülüyor ki, çağımız toplumlarında egemenlik bağımlılık ilişkileri sorunu bugün eskisinden çok daha büyük boyutlara erişmiştir. Bu sorun karşısında insanlığın geleceğinin tümünden bittigini söyleyenler vardır. Teknolojinin ve bilimin bugünkü durumunu ileri sürerek, bu karamsarlıklarına kuramsal bir haklılık kazandırmaya çalışanlar vardır. Bilim ve teknoloji konusunda dünyanın en ileri toplumlarında çıkan bilimsel dergilerdeki yeni yazılarda ve kitaplarda gitgide benzer görüşler ileri sürülmekte; bilimin ve teknolojinin toplumdaki egemenlik bağımlılık ilişkilerinden bağımsız bir işleyişi olduğu; bilim ve teknolojiye ilerleme isteniyorsa, beğenilse de beğenilmese de bilim ve teknolojinin "kendi" ölçüt ve değerlerine öncelik vermek gerektiği savunulmaktadır. Bu durumdan yararlanan diğer bazıları da, bu durumu, teknolojinin toplum üzerindeki bugünkü etkinliğini ileri sürerek,

---

(15) Bu ilginç yazar için, **bakınız:** Henry Rabessiere, «In Defence of Television», Bernard Rosenberg ve David Manning White (Eds.) *Mass Culture: The Popular Art in America* (New York: The Free Press, 1966 baskısı), ss. 368-74'de *Dissent*, 3 (1956)'dan alınan yazı.



Marxist toplumsal eleştirilerin geçersizleştığının kanıtlandığını söylemektedirler.

Böylece, varolan toplum yapılarında yatırılanmış çıkarları olan çevreler, toplumlarından ona verebildikleri ile yetinmesini; maddi ögelerdeki gelişmelerin algılamalarımızın **anıklığı** yüzünden çekici görünen yanları karşısında, insansal değerleri fazla önemsemememizi açıkca ya da üstü örtülü bir biçimde istemekte, isteyebilmektedirler. Bu konudaki etkinliklerini ise, en başta, bu sorunların günümüzde iyice karmaşık bir görünüm kazanmış bulunmaları sayesinde sürdürebilmekte; pahalı ciltlerle sunulan ve çok gelişkin özel terminolojileri olan kitaplarının etkileyici saygınlıkları bile bu ideolojik çabaların farkedilmeleri en güç aracı olarak iş görmektedir.

İleri ülkelerin kendi içlerindeki bu sorunların çözümü, gelişme düzeyleri çok daha küçük olan ülkelerdeki toplumsal gelişmelerle birlikte gerçekleştirilebileceğe benzemektedir. Ancak bu ülkelerdeki toplumsal gelişmelerle, ileri ülkelerin temel sorunları gitgide daha belirginleşecek; yoğun yabancılaşmaya katlanmak bahasına elde edilen maddi refahın ise gitgide daraldığını görebileceklerdir. Bu ülkelerin insanları da kendi sorunlarının çözümünün, dünyanın diğer toplumları ile birlikte daha özgür ve daha demokratik bir toplumsal örgütlenmeye gitmekle çözümlenebileceğini söyleyenlere ancak bu evrensel gelişmelerin yaratacağı yeni sosyo-kültürel koşulların zorlamasıyla kulak vermeye başlayacaklardır. İleri ülkelerin geniş deneyimlere sahip toplumları ile, gelişmekte olan ülkelerin genç toplumları arasında gerçekten eşitlikçi ve özgürlükçü; tüm insanlığın esenliğini amaçlayan yeni yakınlaşmalar ise, insan ile doğa arasındaki ilişkilerin hem bugünkü kadar **agressive** olmasına gerek bırakmayacak, hem de, özellikle gelişmekte olan ülkelerin insan-doğa ilişkisini, eskisi gibi (ileri ülkelerin geçmiş yüzyıllardaki gelişme sürecindeki gibi) egemenler yararına düzenlenmiş insan-doğa ilişkileri aracılığı ile sürdürülmesini tek rasyonel yol olmaktan çıkaracaktır. Bir başka deyişle, bugünün gelişmiş toplumlarının gerçekleştirdikleri bilimsel ve teknik gelişmelerin bu ülkelerde, gerçekleştirilmesi için uzun yıllar sürecek yoğun ve açık bir sömürü bahasına ikinci kez bulunmaları ve gerçekleştirilmeleri gereksizleşmiş olacak; bir oranda, ileri ülkeler toplumları insanlığın bu en yoksul ve en horlanmış

kesimine karşı ödemeleri gereken kefareti iki tarafın da yararına bir yolla ödemiş olacaktırlar.

Bunların olabilmesi bugün bir ütopya gibi görünebilir. Ancak, bugünkü “uygar” yaşamımızı, Morgan’ın deyişiyle, “yamyamlık-tan” çıkabildiğimiz günlerimizdeki çok uzak atalarımızdan beri gerçekleştirilen nice ütopyalarımıza borçlu olduğumuzu unutmamalıyız. Kıtık ve doğa karşısındaki güçsüzlük, zaman içinde, insan’a boyun eğdirememiş; onun gelişmeye olan umut ve bağlılığını yokedememiştir. Elinde hazır bulundurduğu, fakat toplum yaşamında yararlanamadığı olanaklardan, ancak daha ileri toplum biçimlerine geçerek yararlanabileceğini birçok kez görebilmiş insanlık, bugünkü eşitsizlikleri, bugünkü egemenlik ve bağımlılık ilişkilerini, bugünkü toplumsal yapının kendisine verdikleri ile, bugünün insanlığından varolan toplumların sürdürülmesi için katlanmasını istedikleri arasındaki büyük oransızlığı gördükçe, daha yoğun ve doğru bir biçimde eleştirecek; bu eleştirilerinin içeriği doğrulaştıkça, toplumsal sistemin bütününe değiştirmek gerektiğini anlayacaktır. Bunun, şimdi gözardı edilen yollarının neler olduklarını yeniden keşfetmesi de ancak bu yolla mümkün olacaktır. Bu çözüm, yakın günler için bir **ütopya** olarak görünebilir. Ancak, beklenmedik koşullarla birlikte, bu çözüm, yakın bir gelecekte de olabilir. Böylesi radikal bir çözümün gerekliliğinin en güçlü kanıtı ise, üretim ilişkileri içindeki gerçek konumları bakımından incelendiğinde, bugünkü en ileri toplumsal düzenlemelerde bile **sınıfların** ortadan kalkmamış olduğunun açıkça görülmesidir.

Bugünkü ekonomik etkinliklerini, dış toplumlardaki politik ve toplumsal gelişmelerin sonucunda birgün yitirecek olan günümüz Batılı ileri sanayi ülkelerindeki egemen sınıf üyeleri, bugün siyaseti hâlâ kendilerinin yönettiğini zanneden politikacıların ve ekonomiyi kendilerinin yönettiğine, çağdaş toplumun gerçek egemenlerinin kendileri olduklarına iyiden iyiye inanmış, ya da inandırılmış yönetici seçkinlerin karşısında yeni bir düzenlemeyi başlatmışlardır. Bu kişilerin bugünkü durumda “Who is Who?”larda yer aldıkları sayfalarda kendileri için yazılan yüceltilere fazla denk düşmese de çalışan insanlardan, yani, üretim araçları mülkiyetinden yoksunlaştırılmış insanlardan, oluşları yeniden sağlamlaştırılmak istenmektedir. Görelî bağımsızlıkları, üretim araçları üzerindeki mülkiyetlerini toplumda hiçbir kesitle paylaşmaya yanaş-

mayan egemen azınlığın, bugünkü toplumsal iktidar yapısının karmaşıklığı sayesinde, aslında, siyasetin de, ekonominin de gerçek egemenleri olduğunu gözlerden saklayabilmeye yetecek düzeyde hoşgörü ile karşılanmakta; böylece, egemen sınıf üyeleri kendileri için kurdukları toplumsal sistemin yarattığı hoşnutsuzluk ve tepkilerin bedelini bile, kendi aralarına almadıkları bu aratabakalardaki devşirmelerin oluşturdukları siyasal kadrolara ödetmekte; kendilerinin aracı kılmak için yeniden düzenlemeye çalıştıkları devleti, kendi egemenliklerinin yarattığı sorunların görülgen nedeni olarak ortaya dikip, kitlelerin öfkesini yöneltecekleri bir “günah keçisi” durumuna sokmuş bulunmaktadır.\*

### **Bilim ve teknoloji insan’a karşıt olmayabilir**

İnsanın bu sorunlarından kurtulmasında en büyük katkı, karamsarlık ve yanlış nedenlere saplanmak yerine, günümüzde insan’ın elinde bulunan bilim ve teknolojinin olumsuz yanlarının değişebilir şeyler olduğunu; bunların değiştirilmesi ile esenlik ve onur kazanacak olan geniş halk kesim ve tabakalarına göstermekle; bilimin ve teknolojinin ancak insansal değerlere ters düşmeyen amaçlar için kullanılması ile sahip oldukları potansiyellikleri gerçekleştirebileceklerini kitlelerin anlamasıyla; bunun bugün yapılamayışının ise, varolan toplumların kendilerine dayanak aldıkları bugünkü sosyal ilişkiler de içeriklenmiş bilinçli kısıtlamalar nedeniyle olduğunun kavranması ile gerçekleştirilecektir.

Kitlelerin bugünkü sınırlı esenliği, varolan toplumsal ilişkilerin sürdürülmesi amacını herşeyin üstünde tutan bir toplumsal örgütlenme biçiminde genişletilip, geliştirilemez. Fakat bu geliştirilemez olma durumu, sorunun tarihsel bir sorun olduğunu reddetmemizi gerektirecek kadar temel nitelikte bir bağımsız değişken

---

(\*) Buna rağmen, modern toplumların işleyişini iyi betimleyebilmek için sadece sınıflar-arası ilişkiler ile yetinmeyip, bu toplumların karmaşık yapıları gereği önemli işlevler yüklenmiş bulunan ve bu özelliklerini sürdürmeye devam eden toplumsal tabakalar arası ilişkiler açısından da bakmak gerektiği hâlâ geçerli bir görüştür. Bir diğer deyişle, belki, **görelî bağımsızlığı** yeniden çekidüzen altına alınmak istenen **devlet** kurumundaki düzenleyici ve sarsıntı gidereci işlevlerdeki rolleri bir kez daha azalıyor olsa da, **devlet**’in alanının daraltılması; **devlet** işlevlerinin daha az merkezîyetçi düzenlemeler ile, **sivil toplum** içinde yaygınlaştırılması da gene başka türlü bürokrasileri ve rasyonalizasyonları gerektireceği için, sanırım, modern toplumlara ilişkin tahlillerde hem sınıfsal, tahlillere hem de tabakalanma tahlillerine olan gereksinim bugün de devam etmektedir.

değildir. Bu tür değişkenler insan etmeninin önünde tarihte defalarca geri çekilmek zorunda bırakılabilmişlerdir. Yeter ki, bundan önceki büyük dönüşümlerde olduğu gibi, egemenlik ve bağımlılık ilişkilerinin temel nitelikleri aynı olmakla beraber görünümünün çok karmaşıklaştığı günümüzde de, insanlığın büyük kesimlerine bu çözüme ulaşmak için ne yönde yürümek gerektiğini gösterebilecek kapsamlı ve günün özgül koşullarına uygun kılınmış bir öğreti, gerekli biçimde özgür iletişime dayalı örgütlenme ve egemen bağımlı ilişkisini olağan saymayan bir siyasal eylem biçimi geliştirilebilmiş olsun; bu yöndeki edim ve eylemlerde, kuramın günün koşulları açısından incelenmesinde ve bu yöndeki eylemler için girilecek örgütlenme çalışmalarında ilk günden itibaren geniş kitleler de dolaysız olacak ve etkinlikle yer alabilmiş; sosyal bütünleşme amacı taşıyan sözde katılma düzeyi aşılabilsin.

### **Özgür bir toplumsal yaşam için alt-yapı düzenlemelerinin kültürel düzenlemelerle tamamlanması**

Bugünün dünyasındaki siyasal hayatın zorunlu gerçeklikleri karşısında, temeldeki bu amacın gözden kaçırılmaması için, bir yandan, bugüne dek yapılanların kendi özel koşullarının gözönünde tutulması, bir yandan da, “varolanı haklılaştırmayı amaç edinmiş **real-politik** mantığı ile sınırlı kalmamaya dikkat edilmesi; gelişme yolundaki toplumlarda daha özgür ve gelişkin toplumlar kurmaya yönelik eylem ve düşüncelerin özgürlüğünün kendi içlerinden de kısıtlanmaması gerekmektedir.

Bu nedenle, bize öyle görünüyor ki, insanlığın önündeki gelişme yolunun açılmasının bugün, her zamankinden çok daha belirgin olarak, kültürel boyutu da önemle üzerinde durulması gereken bir sorun niteliği kazanmıştır. Sadece ekonomik alt-yapı düzenlemeleri ile bu sorunun kendiliğinden bir gelişme ile çözümleneceğini beklemek, eskisi kadar kolay savunulacak bir görüş olmaktan çıkmıştır. Toplumsal ilişkilerin değiştirilmesi sürecinde, ilk günden itibaren gündeme alınması gereken bir sorun da, her düzeydeki insan/insan ilişkisinde, varılmak istenen toplumsal yaşama uygun, yeni değerlerin yaşatılabileceği bir özün oluşturulmasıdır. Bugünkü bilim ve teknolojinin, ayrıcalıkların kuramsallaşmasını önlemeye yeterli toplumsal ilişkilere dayanmayan bir toplumsal eleştiri toplumsal değişim hareketinde de, amaç edinen bu alandaki başarıyı önleyeceği; belirli bir azınlığa, çok kısa

sürede, enbaşta yönetimde sağlayacağı yönetilen değil, yöneten olma avantajından dolayı, yetki ve iktidarı toplumsal düzeyde yaygınlaştırma ilkesinden vazgeçirtebileceği unutulmamalıdır. Bu ise, amaç edinenden çok farklı bir yapı içinde kapalı kalmayı zorunlu olarak getirecektir. Bunu böyle görmek, daha gelişkin ve daha özgür toplumsal ilişkilere geçebilmekte insanlığı aydınlatmakta bugün de “çağımızın aşılammış ufku” olma niteliğini sürdüren toplum kuramlarının küçümsenmesi değil, insanlığın bu tür kuramlarda bulur gibi olduğu özgürleşme yolunun kapatılmasına bile- rek ya da bilmeyerek araç olmamak için, kuramın, bugüne kadar ki deneyimlerde belki zorunlu koşullar yüzünden, belki de ku- ramın anlaşılmasındaki belirsizlikler yüzünden vurgulanmayan yanlarının özenle vurgulanmasını gerektirmektedir.

Bu sorunun çözümü ise, bir yandan, içinde yeraldığımız top- lumsal yaşamın dışında kalmaksızın onu eleştirebilecek derecede bu geleceğe yönelik olabilmemize, bir yandan, bu çabalarımızın ilk gününden itibaren geniş tabanlı ve özgün bir siyasal eylem biçi- mi oluşturabilmemize; diğer yandan da, eleştirel düşün yeteneği- nin -bu yol için biraraya gelecek olanların hem kendilerine sadık kalmaları, hem de karşıtlarının engelleme ve karalamaları yüzün- den yılgınlığa düşmemeleri için- geniş kitlelere de kazandırılma- sına bağlı bulunmaktadır. Bu ise, demokratik özgürlük ve hakla- rın genişletilmesine; toplumun, uzun yıllar sürebilecek olan bu uğraşında demokratik yaşamın gitgide **daha yaygın, daha özgür** kılınmasına ve bu ortam içinde başlatılmak üzere, geniş kapsamlı bir kültür değişimine gerek göstermektedir.

## **SONSÖZ :**

**Sorunun çözümü sınıfsal çözümlenmesinin gerekliliği ise sı- nıfsallığı da aşacak boyuttadır**

Son olarak değinmek gereken bir nokta da, insanın daha öz- gü, toplumun ise daha az yabancılaşmaya dayalı bir toplum du- rumuna gelebilmesi sorununun, istesek de istemesek de, çözümü açısından, tarihte bir toplum biçiminden daha gelişkin bir diğerine geçişte hep görüldüğü üzere, yapısal bir sorun olması; çözümlen- mesinin gerekliliği açısından ise, bu sınıfsallığı da aşacak bir bo- yut kazanmış olmasıdır. Doğanın kirlenmesi; toplumsal yaşamda

insan'a ilişkin değerlerin geğersizleşmesi; insan ve insan arasındaki ilişkilerin, insan ve doğa arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesinin gerekliliğini savunan görüşleri kendi etkinliği açısından açıkca zararlı bulan bir toplumsal ve ekonomik yapının her sınıfı kendi irrasyonelliğine bağımlı kılması sorunun çözümlenmesi için işçi ve emekçi sınıf ve katmanların yanısıra, toplumun diğer birçok katmanlarının da bu uğraşta yanyana gelmeleri için her zamankinden daha zorunlayıcı nedenleri oluşturmakta oluşmaktadır.

Bu ise, ilk bakışta belli bazı sınıflar için alışık olmadıkları yepyeni bir karamsarlık nedeni olarak görünebilse bile, bizce, yepyeni bir çağa girdiğini yeni yeni farketmek durumunda kalan insanlık için, şimdiye kadarki arayışları da aşacak yepyeni ve çok daha güçlü bir umudun başlangıcı sayılabilecek çağdaş bir olgudur. Bu yeni olgu, geğersizleşen bir alt-yapıya rağmen varlığını sürdürmekte olan bir toplum biçiminin, günümüzde başta gelen varlık-sürdürme donanımı olan **kültür yapısının**'da geğersizliğinin, bu kültür yapısının yozlaştırıcı etkilerinden sıyrılmak zorunda kalan geniş kitlelerce bugünkü yaşamın somut gerçekleri içinde anlaşılması, görülmeye başlamasıdır. Toplumsal varoluşunun eleştirisini kendi zihninde, kendisi için ve kendi somut yaşamını paylaşmak yazgısını paylaşan diğer insanlarla birlikte yapabilen insanların oluşumu ise, insanlığın bugüne kadar getirebildiği arayışların yeni bir güç kazanması demek olacaktır.

Şimdi yapılması gereken, bu yeni arayış döneminde insanlık tarihindeki bütün arayışlara saygılı olmakla beraber, hiçbirini ile körü körüne sınırlı kalmaksızın kendi çağımızı, kendimizi ve yitirmekte olduğumuz değerlerin niçin yitirilmemesi gereken değerler olduğunu anlamaktır. Bilimde, sanatta ve felsefede kötümserliğin yeniden yaygınlaştırılmak istendiği günümüzde, temelde, kötümser olmak zorunda olanların yaşadığımız toplumlardaki gelişme potansiyellerini gözlerden saklamak için "bilinç endüstrisi" oluşturan egemen sınıf ve bu alandaki yandaşları, profesyonelleri, teknisyenleri olduğunu gözden uzak tutmamaktır. Bunu kolaylaştıracak olan ise her sorunu en geniş çerçeve içinde ve evrensel görünümünü kavrayabilecek bir düzeyde ele almaya çalışmaktır. Dünyamızın yeni olguları, bilinen kuramlarla yola çıkılan yeni toplumlar inşa etme girişimlerinde egemen ya da yönetici sınıf ve katmanlar arasında ilginç yakınlıklar kurulabildiğini; dünyamı-

zın 19. Yüzyılın, hatta yüzyılımızın başlarındaki dünya olmadığını gözönünde tutmamız gerektiğini açıkça gözler önüne sermektedir. Bu yeni olguları serinkanlı bir tutumla değerlendirmeden kendi toplumumuz, kendi yaşamımızı anlamamız; yönelmemiz gereken yönü kavrayabilmemiz çok güç olacağına benzemektedir.

## K A Y N A K L A R

- Abelson, Robert P., "Modes of Resolution of Belief Dilemma," P.S. Secord ve E.W. Backman (Eds.), **Problems in Social Psychology** (New York: McGraw Hill, 1966), ss. 136-41.
- Adorno, Theodor W., (İng. Wes Blomster), "On The Social Situation of Music," **Telos**, 35 (Spring 1978), ss. 128-64.
- Adorno, Theodor W., (İng. Samuel Shierry Webe), **Prisms** (London: Neville Spearman, 1967), "Veblen's Attack on Culture" başlıklı yazı.
- Allen, Francis R., "Influence of Technology on Communication and Transportation," F.R. Allen et al., **Technology and Social Change** (New York: Applton- Century-Crofts, 1957), ss.278-304.
- Allen, Michael Patric., "Management Control in the Large Corporation: Comment on Zeitlin," **Commentary and Debate, The American Journal of Sociology** 81 (January 1976), ss. 885-903.
- Anders, Gunther., "The Phantom World of TV," B. Rosenberg ve D.M. White (Eds) **Mass-Culture: The Popular Arts in America** (New York: The Free Press, 1963), ss. 358-67.
- Argyle, Michael., "The Social Psychology of Social Change," T. Burns ve S.B.F.San (Eds.), **Social Theory and Economic Change** (London: Tavistock, 1967), ss. 90-101.
- Barnett, H.G., **Innovations: The Basis of Cultural Change** (New York: McGraw-Hill 1953).
- Berman, Marshall, "All That is Solid Melt into Air': Marx, Modernism, and Modernization," **Dissent**, Winter 1978, ss. 54-73.

- Bernard, H. Russell., Pertti J. Peltö., (Eds.), **Technology and Social Change** (New York: MacMillan, 1972).
- Brecht, Bertolt., (Türkçesi, B. Onaran ve Y. Salman), **Sinema Yazıları** (İstanbul: Görsel Yayınlar, 1977).
- Brecht, Bertolt., (Türkçesi, M. Tim) ., **Sosyalizm İçin Yazılar** (İstanbul: Günebakan Yayınları, 1977).
- Chafee, Steven H., "Cognitive and Co-orientational Theory in Communication Research," Luyibliyana'da, 1968'de Yapılan Uluslararası Kitle İletişimi Araçları Simpozyumuna Sunulmuş "Paper" metni.
- Connerton, Paul., (Ed.), **Critical Sociology: Selected Reading** (Penguin Modern Sociolog Reading, 1976).
- Dewey, John., "Does Human Nature Change," Jonh E. Nordskog (Ed.), **Social Change** (New York: McGraw-Hill, 1960), ss. 98-102.
- Diggins, John P., "Reification and Cultural Hegemony of Capitalism: The Perspectives of Marx and Veblen," **Social Research**, Summer 1977, ss. 554-83.
- Eggers, Ingrid., **Telos**, 34 (Winter 1977/78), ss. 197-207'de Hans Magnus Enzensberger'in "farklı görünümleri" üzerine yazdığı bir kitap eleştirisi.
- Enzensberger, Hans Magnus., **The Consciouness Industry** (New York : Seabury Press 1974). Enzensberger'in "Bilinç Endüstrisi" eleştirisinin eleştirisi ile ilgili olarak **BİRİKİM**'in 1978/79 Kış Sayılarında yapılacak Kitle İletişimi özel sayısında ayrıntılı bir yazı çıkacak.
- Fesbach, Seymour., "The Role of Fantasy in the Response to Television, **Journal of Social Issues**, 32 (4,1976), ss. 71-85.
- Foster, George M., **Traditional Culture: and the Impact of Technological Change** (New York: Harper and Row. 1962).
- Goffmann, Erving., **Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates** (New York: Doubleday and Company, Inc., 1961).



- Goffmann, Erving., **The Presentation of Self in Our Everyday Life** (New York: Doubleday Anchor, 1959).
- Gordon, David M., "Capitalist Efficiency and Socialist Efficiency," **Monthly Review**, 28 (July-August 1976), ss. 19-39.
- Greisman, H.C., Sharon S. Mayer, "The Social Construction of Unreality: The Real American Dilemma," **Dialectical Anthropology**, 2 (February 1977), ss. 57-67.
- Habermas, Jurgen., **Toward a Rational Society: Student Protest, Science and Politics** (London: Heinmann, 1977).
- Hall, Stuart., "The Television Discourse: Encoding and Decoding," **Education and Culture: Review of the Council for Cultural Co-operation of the Council of Europe** 25 (Summer, 1974), ss. 8-14.
- Homans, Georg C., (Türkçesi, O. Onaran, B. Oran ve Ü. Oskay), **İnsan Grubu** (Ankara TODAİE, 1968).
- Horkheimer, Max., Theodor W. Adorno, (İng. John Cummings), **Dialectic of Enlightenment** (London: Allen Lane, 1973).
- Howard, Dick., Karl E. Klare, (Eds.), **The Unknown Dimensions: European Marxism Since Lenin** (New York, London: Basic Books. Inc., 1977).
- Hyman, Herbert., "Mass Media and Political Socialization: the Role of Patterns of Communication." L.W. Pye, (Ed.), **Communication and Political Development** (Princetaon: Princetan University Press, 963), ss. 143-45.
- Jay, Martin., **The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950** (London: Heinemann, 1973).
- Inayetullah, "Toward a Non-Western Model of Development," Lerner ve Schramm (Eds.) **Communication and Change in the Developing Countries** (Honolulu: East and West Center, 1967).
- Klapper, Joseph T., **The Effects of Mass Communication** (New York: Free Press of Glencoe, 1963).

- Lerner, Daniel., "Toward a Communication Theory of Modernization," L.W. Pye, (Ed.), **Communication and Political Development** (Princeton: Princeton University Press, 1963), ss. 327-50.
- Lewin, Haskell., Jacop Morris, "Marx's Concept of Fetishism," **Science and Society**, 2 (1977), ss. 172-90.
- Lichtman, Richard., "Marx and Freud, Part 2: Antagonistic Themes," **Socialist Revolution**, 33 (May-June, 1977).
- Lukacs, Georg., "Leo Kofler ile Konuşma., (Türkçesi, Afşar Timuçin), **Felsefe Dergisi**, Sayı 4, 1978, ss. 16-59.
- Malinowski, Bronislaw K., **A Scientific Theory of Culture** (New York: Oxford University Press, 1964 baskısı).
- Manuel, Frank E., "In Memoriam: Critique of the Gotha Program, 1875-1975," **Daedalus**, 105 (Winter 1976), ss. 59-77.
- Marcuse, Herbert., **One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society** (Boston: Beacon Press, 1964).
- Marx, Karl., **Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy** (Rough Draft) Translated with a Foreword by Martin Nicolaus (Penguin Books ve New Left, 1973).
- McLuhan, Marshall., **The Medium is the Message** (New York: Bantam Books, 1967).
- Merriam, Charles E., "The Assumptions of Aristocracy," **The American Journal of Sociology**, XLII (May 1938), ss. 857-77.
- Meszaros, Istvan, **Marx's Theory of Alienation** (London: Merlin Press, 1970).
- Meyer, Gerhard., "Note on Technological Trends and Social Planning," **The American Journal of Sociology**, XLIII (May 1938), ss. 951-62.
- Mills, C. Wright, **İktidar Seçkinleri** (Çev. Ü. Oskay), Ankara: Bilgi Yayınları, 1973.
- Mills, C. Wright., **Toplumbilimsel Tasarım**, (Çev. Ü. Oskay), Kültür Bakanlığınca yayımlanacaktır.

- Morgan, L. Henry, **Ancient Society**, 1877 basımı, E. Burke Leacock'ın Kısım önelerine yazdığı değerlendirme yazıları ile birlikte çıkan 1973 baskısı (Türkçesi, Ünsal Oskay, yayınlanacak).
- Navarro, Vicente., "The Fetishism of Industrialization: A Critique of Ivan Illich," **Monthly Review**, 28 (5,1976), ss. 34-46.
- Nordenstreng, Kaarle., "Communication Theory and Policies," **Education and Culture: Review of the Council for Cultural Co-operation of the Council of Europe**, 25 (Summer, 1974), pp. 2-8.
- Ogburn, William F., "The Meaning of Technology," F.R. Allen et al., **Technology and Social Change** (New York: Appleton-Century-Crofts, 1957), ss. 3-12.
- Park, Robert E., "Reflections on Communication and Culture," **The American Journal of Sociology**, XLIV (September 1938), ss. 187-205.) Simmel'in öğrencilerinden ve Chicago evresinin kurucularından olan yazar, Kitle İletişiminin ağdaş toplumlardaki entegrasyon aracı olma işlevinden ilk sözedenerden biridir.)
- Petrusenko, Vitaly., "The Boundary of Myth and Reality," **The Democratic Journalist: The Journal of the International Organization of Journalist**, 3 (1977), ss. 20-23.
- Petryszak, Nicholas, "The Frankfurt School's Theory of Manipulation," **Journal of Communication**, Summer 1977, ss. 32-40.
- Rabassiere, Henry., "In Defence of Television," B. Rosenberg ve d.M. White, (Eds.) **Mass Culture: The Popular Arts in America** (New York: The Free Press, 1966), ss. 368-74.
- Rosenberg, Nathan., "Marx as a Student of Technology," **Monthly Review**, Special Issue on Technology, the Labor Process, and the Working Class, 28 (July-August, 1976), ss. 56-77.
- Schiller, Herbert I., **Mass Communication and American Empire** New York: August M. Kelley Publishers, 1970).
- Schiller, Herbert I., **Communication and Cultural Domination** New York: International Arts and Science Press, Inc., 1976.

- Schramm, Wilbur., **Mass Media and National Development** (Stanford: Stanford University Press, 1965).
- Sennett, Richard., "Destructive Gemeinschaft," *Partisan Review*, XLIII (3,1976), ss. 341-61.
- Sims, Newell LeRoy., **The Problem of Social Change** (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1939).
- Slater. Phil., **Origin and Significance of the Frankfurt School: a Marxist Perspective** (London: Henley ve Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977).
- Smith, Dallas W., "Critique of 'The Consciousness Industry,'" *Journal of Communication*, 27 (Winter 1977), ss. 198-202.
- Teichgraeber, Richard., "Hegel on Property and Poverty." *Journal of the History of Ideas*, XXXVIII, 1 (January-March 1977), ss. 47-64.
- Veblen, Thorstein., **The Theory of the Leisure Class: with an Introduction by Kenneth Galbraith** (Boston: Houghton Mifflin, 1973).
- Weiss, Donald D., "Marx vs. Smith on the Division of Labor" *Monthly Review*, 28 (July-August 1976), ss. 104-118.
- Wolff, Robert Paul., Barrington Moore, Jr., Herbert Marcuse., **A Critique of Pure Tolerance** (Boston: Beacon Press, 1965).
- Zeitlin, Maurice., "On Class Theory of the Large Corporation: Response to Allen," *Commentary and Debate*, **The American Journal of Sociology**, 81 (January 1976), ss. 894-903.
- Zeitlin, Maurice., "Corporate Ownership and Control: the Large Corporations and the Capitalist Class," **The American Journal of Sociology**, 79 (March 1974), ss. 1073-1119.

## REKLAMLARDA GÖRÜNEN KADINLARIN FONKSİYONEL ROLLERİ ÜZERİNE BİR ANALİZ (\*)

Alice E. COURTNEY  
Sarah W. LOCKERETZ

Çeviren :  
Doç. Dr. Birol TENEKECİOĞLU

Kadın haklarını savunanlardan bazıları, reklamlarda yer alan olumsuz kadın tiplerini sınırlı bir şekilde eleştirmişlerdir. Bu makale, incelenen basılı reklamlarda böyle olumsuz tiplerin kimlikleri belirlenebildiği ölçüde keşif mahiyetinde bir çalışmayı göstermek üzere ele alınmıştır. Reklamlarda gösterilen; meslek sahibi ve çalışmayan kadın ve erkek rollerinin karşılaştırılması açısından özellikle dikkat gösterilmiştir.

### Yöntemler

Reklamlardaki tipler için, hem kadınlara hem de erkeklere hitap eden mecmualar analiz edilmiştir. 1970 yılının 18 Nisanına rastlayan haftada yayınlanan yedi mecmua seçilmiştir. Bunlar; **Life, Look, Newsweek, The New Yorker, Saturday Review, Time, U.S.News ve World Report**'dur. **Readers'Digest** mecmuasının Nisan

---

(\*) Harold H. KASSARJIA - Thomas S. ROBERTSON, *Consumer Behavior*, Scott, Foresman and Co, Glenview, 1973, s. 384-389.

1970 sayısı da incelemeye dahil edilmiştir. Bu yayınlar, kadınların değişik türde rollerini gösteren ihtisaslaşmış kadın mecmualarından çok, genel olarak her çeşit okuyucuya hitap eden yayınlardır. Kadın mecmuaları bunlara dahil edilmemiştir. Çünkü, bunlar rolleri ne olursa olsun, ev kadını olan tüm kadınlara yöneliktir.

Mecmualardan örnek olarak alınan toplam 729 reklamın her bir mecmuadaki için kaydı tutulmuştur. Reklamlarda yer alanlar; mesleklerine veya faaliyetlerine, sayılarına, erkek veya kadın olmalarına, reklamlarda tanıttıkları mamul tiplerine göre bir veya birden fazla kategorilere ayrılarak kodlanmıştır. Çocuklar ve gençler bu kategorilere dahil edilmemiştir. Ayrıca, kalabalık bir görüntü gösteren iki reklam, reklamda görünenlerin kimliklerinin belirlenememesi veya sayılarının tesbit edilememesi nedeniyle kodlama dışında tutulmuştur. Analiz, bir veya daha çok yetişkin insanı gösteren 312 reklamla ilgilidir. Bu reklamlarda, kadınlardan (278) çok erkekler (397) yer almıştır.

## **Bulgular**

İncelenen basılı reklamlar, kadınları çok az, fonksiyonel bir rolde göstermiştir. Birleşik Devletlerde tam gün çalışanların yaklaşık % 33 ü kadındır. Bununla beraber, reklamlarda gösterilen çalışanların sadece % 12'si kadındır. Öte yandan, kadın ve erkek olupta eğlence ve spor işlerinde çalışanlar hariç tutulursa, meslek sahibi kadınların oranı % 7'ye düşer. Hemen, hemen erkeklerin yarısı (%45) reklamlarda çalışır rollerde gösterilmiştir. Buna karşılık, kadınların onda birden daha az bir kısmı (%9) bir işte çalışır rollerde gösterilmiştir.

Tablo 1, reklamlarda görülen çalışan kadın ve erkeklerin meslek ayırmalarını göstermektedir. Çalışan 24 kadından 14'ü (%58) eğlence mesleğinde bulunmaktadır. Tek bir kadın dahi üst düzey işletme yöneticisi olarak gösterilmemiştir. Hizmet işlerinde çalışanların dışında kalan kadınlar; 3'ü sekreter, 1'i hostes, montaj hattı işçisi 1, havayollarında uçaklar için yemek hazırlayan 3, okul öğretmeni 1 ve sadece çalışan biri olarak belirtilen kadınlardır.

Reklamlarda görülen kadın ve erkekler için doğrudan herhangi bir meslekle ilgili olmayan üç rol; ev işleri, eğlence türü ve

**TABLO 1**

**Reklamlarda yer alan ve fonksiyonel rol oynayan kadın ve erkeklerin Meslekleri**

	Erkeklerin Yüzdesi	Kadınların Yüzdesi
Çalışanlar olarak oran	45	9
<b>Meslek Kategorileri</b>		
Üst düzey işletme yöneticileri	10	0
Uzman (Profesyonel)	9	0
Eğlence, hizmet, spor	20	58
Satış işlerinde orta düzey ticari işlerde çalışanlar ve yarı uzman olanlar	7	8
Uzman olmayan memurlar	2	17
İşçiler	40	17
Emniyet işlerinde çalışanlar	12	0
İncelenen	100	100
Çalışanların sayısı	176	24

**TABLO 2**

**Reklamlarda Gösterilen Kadın ve Erkeklerin fonksiyonel rollerine girmeyen faaliyetler**

	Erkeklerin Yüzdesi			Kadınların Yüzdesi		
	Tek bir Erkek veya başka Erkeklerle birlikte	Erkeğin kadımla birlikte	Toplam	Tek bir Erkek veya başka bir erkekle birlikte	Erkeğin Kadımla birlikte	Toplam
Oran	37 ....	71 ...	55 ...	90 ....	92 ...	91
Aile	18 ....	24 ...	22 ...	21 ....	25 ...	23
Eğlence türünde	35 ....	65 ...	56 ...	9 ....	64 ...	46
Dekor olarak	47 ....	11 ...	22 ...	70 ....	11 ...	31
	100	100	100	100	100	100
Fonksiyonel rol almayanların sayısı	68 ....	153 ...	221 ...	86 ....	168 ...	254

dekor olarak sınıflandırılmıştır. Tablo 2'de, reklamlarda gösterilen fonksiyonel olmayan roller ile cinsiyet bileşimi arasındaki ilişki gösterilmiştir. Sadece erkekler fonksiyonel rollerde reklamlarda yer almışlar ve % 37'si tek başına veya diğer erkeklerle birlikte çalışmayan tipler (reklamda her hangi bir iş yapmaksızın) olarak gösterilmiştir. Bununla beraber, kadınlar, reklamlarda yalnız veya başka kadınlarla birlikte yer aldıklarında bunların % 90'nın fonksiyonel rolleri yoktur. Bunlardan % 70'nin aktif olmayan, reklamda dekoru tamamlamak üzere yer aldıkları görülmüştür.

Erkekler reklamlarda kadınlarla birlikte görüldüklerinde yalnız veya diğer erkeklerle beraber oldukları reklamlara göre daha çok fonksiyonel bir rol aldıkları görülmektedir. Kadınlarla beraber görülen reklamlardaki erkeklerin % 29'una karşılık erkeklerden, yalnız veya başka erkeklerle birlikte görülenlerin % 63'ü fonksiyonel rol almaktadırlar. Erkek ve kadınların birlikte yer aldıkları ve bu tür reklamların hemen hemen yarısı eğlence türü rollerde olmaktadır.

Reklamlardaki kadın ve erkeklerin fonksiyonel rolleri arasındaki farklar, kadın ve erkek sayılarında olduğu gibi reklamı yapılan mamul tipinde de açık bir şekilde görülür. Tablo 3, mamul kategorisi itibarıyla kadın ve erkek dünyalarının bir ayırımını göstermektedir.

(a) Reklamlardaki yetişkin kadın - erkek sayısı temel alınmıştır.

(b) Basılı reklam sayısı temel alınmıştır.

Bu 15 mamul kategorisi günlük yaşantımızın büyük bir bölümünde yer alan mamullerdir. Kadınlar, bunlardan sınırlı bir şekilde ve bağımsız olarak faydalanmaktadırlar. Ev aletleri, mobilya gibi başlıca ev araç ve gereçlerinin satın alma kararları için, reklamlar kadının erkekle birlikte hareket ettiğini göstermiştir .

İncelenen reklamlarda, kadınlar nadiren kendi başlarına veya başka kadınlarla birlikte evden uzak risklere girmektedirler. Kadınlar sigara, içki içmekteler, seyahat etmekteler, araba kullanmaktalar ve banka (mali) işlerde bulunmaktalar fakat bunlar erkeklerin de yer aldığı işletmelerde görülmektedir.

Erkeklerin yaptıkları işlerle ilgili olupta kadınların gösterildiği istisnai reklamların yaklaşık yarısında, bir reklamda olduğu



TABLO 3

## Mamul Kategorileri ve Kadın-Erkek Rollerini

Mamul Kategorisi	Reklamda En çok Görünen Tipler (a)	Erkeklerin yer aldığı Reklamların/Kadınların Yer Aldığı Reklama Oranı (b)
Temizlik Malzemeleri	Kadın	00
Gıda Maddeleri	Kadın	45
Kozmetikler	Kadın	60
İlaçlar	Kadın	66
Mobilya	Erkek	71
Giyim Eşyaları	Kadın	76
Ev Aletleri	Kadın	86
Seyahat (Turizm)	Erkek	1.30
Otomobil	Erkek	1.37
Alkollü İçkiler	Erkek	1.63
Sigara	Erkek	1.90
Bankacılık Hizmetleri	Erkek	2.11
Endüstri Malları	Erkek	2.17
Eğlence Araçları	Erkek	2.33
Kurumsal Reklamlar	Erkek	2.50

gibi otomobil teşhirinde ve otomobil yanında çekici ve şık giyimli bir kadın dekor olarak yer almıştır.

Reklamdaki kadın-erkek ilişkileri de incelenmiştir. Yalnız erkeklerin, yalnız kadınların ve her iki cinsin birlikte yer aldıkları reklamlar olarak üç sınıfa ayrılmıştır. Reklamların % 40 da sadece erkekler, % 26 da yalnız kadınlar görünmüş ve % 34 de her iki de birlikte yer almıştır.

Bir reklamda kadınlar nadiren başka kadınlarla ilişkili olarak görülmüştür. Yalnız kadınların görüldüğü reklamların % 11 de birden çok kadın yer almıştır. Bu reklamların dokuzundan 8 i güzellik malzemeleri veya giysiler için kadınların yer aldığı reklamları, diğeri de, ev araçları reklamında görünen kadınlarla ilgili reklamlardır. Otuz değişik reklam birden çok kadının yer aldığı reklam türüne girmektedir. Bu reklamların üçte ikisinde, kadınlar

erkeklerle birlikte rol almışlardır. Eğer reklamda erkek oyuncu da varsa, hiç bir kadın, başka bir kadınla reklamı yürütmemektedir. Buna karşılık, tamamen erkeklerin yer aldığı reklamların yarısından fazlasında, bir erkek oyuncu başka bir erkekle reklamda görülmüştür. Erkeklerin yer aldığı reklamların yüzde 19'u birden fazla erkeğin görüldüğü reklamlardır. Bu reklamların çoğunda erkeklerin işbirliği yapıldığı görülür.

Kadın ve erkeklerin yer aldığı reklamların % 67 si yalnız bir erkekle bir kadının fonksiyonel rol oynadığını göstermiştir. Kadınların da bulunduğu, fakat erkeklerin aktif rol oynadıkları reklamlarda, kadınlar nadiren fonksiyonel rol oynamaktadırlar. Örneğin, reklamda küçük çocuğu muayene eden bir erkek doktorun yanında çocuğun annesi hiç bir şey yapmaksızın gösterilmiştir. Bazı istisnalar vardır: hizmet sektörüne ait reklamlarda kadın ve erkekler birlikte gösterilmiştir. Bir reklam, bir bayan sekreteri, bir erkek sekreteri ve bunların erkek patronunu göstermiştir. Bir başkası, uçaklar için yemek hazırlayan havayolları işgörenlerin grup halindeki fotoğrafını konu almıştır.

İncelenen mecmualarda, kadınları küçültücü mahiyette bir kaç reklam vardır. Bu reklamlar sanki ortalama bir yöneticinin erkek olduğunu gösteren bir dünyayı yansıtmak için gösterilmiştir. Bununla beraber, reklamların tümü toplumda kadınların gerçek rollerini göstermekten uzaktır. Reklamlar, aşağıda belirtildiği gibi, pek çok olumsuz tipi yansıtmaktadır.

**“Bir kadının yeri evidir”.** Ele alınan reklamlar 29 milyon çalışan kadını temsil etmektedir. Kadınların büyük bir çoğunluğunun ev kadını ve anne olmalarına karşılık kadınların çoğu bir işte çalışmaktadırlar.

**“Kadınlar önemli kararlar almamakta veya önemli şeyler yapmamaktadırlar.”** Reklamlardaki, mesleki ve bir iş yapmayan kadınların dağılımı, bunların ev işleri dışında önemli faaliyetlerle nadiren uğraştıkları konusundaki kanıyı kuvvetlendirmektedir. Gerçekte, incelenen reklamlarda, kadınlar evleriyle ilgili kararlarda dahi sınırlı kaldıkları görülür. Gıda maddeleri, kozmatikler ve temizlik malzemeleri gibi ucuz malların satın almalarında bağımsız davrandıkları da görülür. Daha pahalı ev araç gereçleri için erkekler reklamlara getirilmiştir. Çünkü bu tür malların satın alma kararları erkekler tarafından alınmaktadır. Bankalar, sa-

nayi işletmeleri ve kitle iletişim araçları ile ilgili sektörler gibi önemli iş ve kamu kurumları kadınları bu alanlarda çok önemli görmemektedirler.

**“Kadınlar bağımlıdırlar ve erkeklerin himayesine muhtaçtırlar.”**

Reklamlar, kadınlar için uygun olmayan bazı iş ve sosyal faaliyetlerin olduğunu göstermektedir. Bununla beraber, bazı sigara markalarının sadece kadınlar için reklamı yapılır. Bu araştırmada, reklamda bir erkek olmaksızın, bir kadının sigara içerken gösterildiği hiç bir sigara reklamına rastlanmamıştır.

Reklamlarda bir kadının kendi hemcinslerinden ayrı olarak, erkeklerle birlikte görünmesi bağımlı olma kanısını kuvvetlendirmektedir. Ayrıca, reklamlarda kadınların tanımladıkları geleneksel aile rolleri de bunların erkeklerle bağımlı olduklarını göstermektedir.

**“Erkekler kadınları sex açısından dikkate alırlar: Toplumun bir bireyi olarak ilgilenmezler.”** Reklamlarda bu olumsuz tipin sınırlı da olsa yansımaları, reklamda erkeklerden çok kadınların dekor olarak rol almalarında açıkça görülür. Erkeklerin kadınlar hakkındaki bu düşüncesi, kadınların çok az sayıda reklamda fonksiyonel rol almalarıyla kuvvetlenmektedir. Bununla beraber, kadınların az da olsa erkeklerin yerine reklamda yer almalarını, erkeklerle birlikte kadınların reklamdaki rolleri paylaşımları inceleyen reklamlar göstermiştir.

## **Sonuç**

Kadınları küçültücü türde düşünülebilecek çok az sayıda reklam vardır. Bu çalışmada, anlamlı mesleki rollerdeki kadınları göstermek düşüncesine bağlı olarak sadece herkese hitap edebilen mecmualar seçilmiştir. Ele alınan reklamların tümü, kadınlar tarafından oldukça kötümser sayılan kadın rollerini göstermektedir. Reklamlardan elde edilen veriler, bu reklamların toplumda yer alan kadınların değişik rollerini tam bir görünümünü vermemektedir. Bu nedenle, bir grup olarak reklamcılar, kadınların değişen ve artan rolleri açısından gittikçe artan bir arzu duydukları konusunda uyanık bulunmalıdırlar. Kadınların bu istekleri doğrultu-

sunda reklamcılar kadınlara reklamlarda daha anlamlı roller verirlerse kamu oyundan olumlu tepkiler alabilirler.

Reklamlarda gösterildiği gibi kadın rollerinin tam bir analizinin gerekliliğini veriler de göstermektedir. Diğer mecmua türlerinin ve reklam araçlarının analizi de yararlı olabilir. Ayrıca, reklamda gösterilen kadın kişiliği ile yarattığı imaj dikkatli bir şekilde analiz edilmelidir. Reklamlarda hangi tür görüntülerin kadınlar tarafından beğenilmediğini araştırmak için daha çok araştırmada bulunmak gereklidir.

## ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE İLETİŞİMİN İŞLEVİ\*

Daniel LERNER

Çeviren :  
Ass. Nabi AVCI

1954 yılında Tahran'da kayıtlı 36 "film şirketi" vardı. Bunlardan yalnızca biri gerçekten film yapmış, dağıtmış ve gösterime sokmuştu; diğer 35 "şirket" henüz ilk filmlerini tamamlamamışlardı.

Bu tuhaf durumun nedeni neydi? Bu işin kökleri, İran'ın eski geleneksel öğretimiyle, çağcılılaşmanın doğurduğu yeni istemlerin kıyasıya çatışmaları, her yıl "mezun" adı altında bir sürü gencin "yetiştirildiği" Tahran Üniversitesi'ne kadar uzanmaktadır. Saygın bir toplumsal konuma kavuşabilmek tutkusuyla, dört yıllık

---

(\*) «Toward a Communication Theory of Modernization - A Set of Considerations» **Communications and Political Development**, (Edited by Lucian W. Pye) Princeton University Press, N.J., 1963.

ÇEVİRENİN NOTU: Daniel Lerner'in 1963 yılında yayımlanan bu yazısı, iletişim-çağdaşlaşma ilişkisi açısından kuramsal önemi olan düşünceler taşımakla birlikte, özellikle İran'la ilgili örneklerden açıkça görüleceği üzere birçok bakımdan "eskimiş" sayılabilecek bilgileri de içermektedir. Söz konusu eksikliğin giderilmesi ve güncel verilerin de değerlendirmeye katılması, giderek kuramsal yaklaşımda da bazı "ayarlamalar" yapılmasını gerektirebilir. Bunun için öncelikle bkz.: (i) Daniel Lerner, "Changing Iran: The Forces Behind the Scenes." **The News World**, September 12, 1978, p.9; (ii) Hamid Mowlana, "Technology versus Tradition: Communication in the Iranian Revolution." **Journal of Communication**, Summer 1979, Vol. 29, n.3, pp. 107-12. (N.A.)

zorunlu bir eğitime katlanmış, sonunda da bir sınavdan geçmiş gepegenç adamlar bunlar. Belirli standart donanımlar kazanmışlar: Fars tarihi, Şeriat hukuku okumuş, Fars sanatının ve şiirinin doruklarını tanımışlar; gerektiğinde Firdevsi ve Sadi'den ezbere uzun alıntılar yapabilirler.

Bu genç adamlar hazırlanmış beklemektedirler... ama gidecek yerleri yok. Bunlar, yönetim, ordu ve din adamları tarafından temsil edilen geleneksel kuruluşların eritemeyecekleri kadar kalabalık bir topluluktur. Daha şimdiden, İran hükümeti şişmiş bürokrasinin giderlerini karşılamakta dönemsel güçlüklerle karşılaşmaktadır. İran'ın, üniversite mezunlarına uygun yeni iş olanakları geliştirdiği de söylenemez. Bu mezunları bekleyen, yalnızca, işsizliğin veya düşük ücretli işlerin soğuk yüzüdür. Bunun sonucu olarak da bu mezunlar, kârlı olmasa bile eğlenceli yollardan kendilerine iş olanakları türetmeye koyulmaktadırlar. Böyle yarım düzine üniversite mezunu, 35 milimetrelik bir çekicinin çevresinde örgütlenmekte ve bir "film şirketi" oluşturmaktadır. Ne var ki, durumları hiç de iç açıcı değildir. Pek çoğu, hiçbir zaman bir film yapamayacak; yapabilenler de pazarlamayı beceremeyecektir. Yaptıkları filmi parasız göstermeye kalkışsalar bile, arkadaş çevrelerinin dışına taşmaları hemen hemen olanaksızdır. Tahran'da yalnızca birkaç sinema salonu vardır, bunlar da tecimsel amaçlarla kiralanmaktadır. Böylece, kitle iletişimciliğinde bir yer yapmak isteyen pek çok genç İranlıyı başarısızlık ve düş kırıklığı beklemektedir.

Bu mutsuz durumun en büyük nedeni, İran'ın çağcillaşma çabasının belirsiz ve uygunsuz gidişidir. Yeni yaşam olanaklarının sunumu, yeni okuryazarların filizlenen istemleriyle başa çıkamamakta; giderek istem, sunumu sürekli geride bırakmaktadır. 1958 de İran'ın durumunu aşağıdaki biçimde özetlemiştim ve bunlar 1962'de de geçerlidir: "Büyümeyen bir ekonomide yeni yeni adamların şirketleşmeleri hiç de kolay bir iş değildir. İran, seçkin tabakadaki gençleri içine alan ve durmadan büyüyen, nitelikçe değişen iş boşluğunu kapatmak için pek az şey yapmaktadır. Din adamları zümresi, ordu ve bürokrasi... bütün bunlar daha şimdiden aşırı derecede şişmiş kamu bütçesinin sırtındaki kamburlardır. Öğretim kadroları acınacak derecede yetersiz olmakla birlikte; İran, okuma-yazmanın temel becerilerden sayılacağı çağdaş bir ekonomi geliştirmedeği sürece bu kadroları artırmak olanağı da yoktur.

Yaygınlaşan bir özel girişimcilik olmadığı sürece, avukatlara, muhasebecilere, sanayi işletmeciliği ya da işçi-işveren ilişkileri uzmanlarına, sigorta temsilcilerine, yatırım uzmanlarına ve halkla ilişkiler uzmanlarına da gerek yoktur. Reklâmcılık ölü doğmuş, kitle iletişim araçları güdük kalmıştır.

“İş olanakları kısıtlı olduğu için, İran gereğinden çok aydın yetiştirmenin acısını çekmektedir. Nüfusun % 90'ının okuma-yazma bilmediği bir toplumda, her yıl birkaç bin kişi klasik yüksek öğrenimden geçmektedir. Üretimde kullanılabilir hiçbir beceri kazanmadıkları için, bu üniversite mezunları, gördükleri beşerî bilimler öğreniminin kendilerini yönelttiği sanatlar aracılığıyla bir çıkış kapısı aramaktadırlar. Bu çaba, aslında yararlı olabilecek bir eğitimin toplumsal çevre koşulları nedeniyle nasıl yararsız duruma düştüğünün de acıklı bir örneğidir: Bir hafta, ya da bir ay çıkabilen okuyucusuz “gazete”ler, tek bir film yapmayan “film şirketleri”... Katılım toplumunun en belli başlı göstergelerinden olan kitle iletişim araçları, ancak, kitle okuyup yazma konusunda yeterince becerikli, “dolaylı yaşantı”dan pay almak için yeterince istekli ise ve iletilen ürünleri satın alabilecek gücü varsa gelişebilir. İran’da ise kitle iletişim araçları “kansızlık” çekmektedir ve onlarla birlikte her yıl binlerce umut sönmektedir.” (1)

İran’da her yıl binleri bulan umut kırıklıkları, dünyanın dört bucağındaki, çağdaşlaşma çabalarında iletişimi doğru kullanmayan az gelişmiş ülkelerde milyonları bulmaktadır. İletişim viteslerinin çağdaşlaşma motoruyla uyuşamadığı bu tür durumları belirleyen ortak düzenek nedir? Bu kitabın (**Communications and Political Development-**, Ed. Lucien W. Pye, Princeton University Press, 1963) çok yetkin bölümlerinde değişik açıklamalar sunulmuştur. Bunların herbiri, iletişimle siyasal gelişme arasındaki etkileşimi kapsamlı bir kuramsal çerçeveye alabilmek için gerekli olan belli başlı etkenleri ele almaktadır. Ama hiçbir makale, güneşi ve gezegenleri yerçekimsel bir dizge olarak açıklayan Newton’un kuramı, ya da bütün dizgeleri entropik dizgeler olarak açıklayan Wiener’in kuramı gibi, içimizi pırıl pırıl ışıtaacak kapsamlı bir kuramsal anlayış da getiremiyor. İletişim dizgeleriyle toplumsal dizgeler alanındaki bilgimizin bu aşamasında, bundan fazlasını da beklememek

(1) Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society*, Glencoe, III., The Free Press, 1958, s. 362.

gerekir. Bu çaba, henüz tamamlanmamış kuramsal bir temelden çıkartılmış bir dizi düşünceden başka birşey değil.

Bu makalenin kuramsal temeli, çağdaşlaşmanın etkileşimsel bir davranış dizgesi olduğunu önermesidir. Çağdaşlaşma, bütün bileşenleri **karşılıklı etkileşim** içinde olan ve içlerinden birinin etkin bir biçimde işlemesi bütün diğer bileşenlerin etkin işleyişine bağlı olan bir “yaşam biçimi”dir. Bileşenler, içlerinden herhangi birinin değişmesiyle bütün diğerlerinin etkinliğinin de değiştiği bir **dizge** oluştururlar. Tanımların kısalığı, davranış bilimlerinin temel teoremiyle atbaşı beraber giden önermenin zenginliğini gözlerden kaçırmamalıdır. Bu temel teorem, bir toplumsal dizgenin -ya da alt-dizgenin-, bileşenlerindeki davranışsal öğelerin istatistiksel dağılımıyla açıklanabilmesidir. Böylece bir toplum, ancak bireylerinin büyük bir bölümü kamu siyasasının belirli konularında, birbiriyle yarışan çeşitli adaylardan hangilerine karar alma yetkisinin verileceğini belirleyen seçimlerde oy kullanabilme yeteneğine sahipse ve düzenli olarak oy kullanıyorsa temsili demokrasiyi işletebilir. Böylece bir toplum, ekonomisini, bireylerin kendi zenginliklerini en çoğa çıkartabilmek için birikimlerini nasıl kullanacaklarını özgürce kararlaştırabildikleri durumda kapitalizme göre işletiliyor sayılabilir. Bir toplumu, dizini oluşturan “kalem”lerin -yani dizgedeki bileşenlerin- istatistiksel dağılımına göre nitelendiriyoruz. Toplumun, davranışsal açıdan düşünüldüğünde-açıklığa kavuşturulması gereken daha pek çok nokta var; ama şu durumla bile kişisel davranışla toplu davranış arasında bağıntılar kurmak, bireylerle kurumlar arasında karşılıklı etkileşim sağlamak, kümelerle dizgeleri bağdaştırmak için tutarlı çabalar gösterilebilir.

Bu makale buradan kalkarak, kitle iletişim araçlarının nasıl olup da **yalnızca** çağdaş ve hızla çağdaşlaşan toplumlarda etkin bir biçimde işlediğini kanıtlamaya çalışacak. Bu durumun böyle olduğunu deneysel olarak biliyoruz. Burada, kitle iletişim dizgeleriyle toplumsal dizgelerin düzenli bir biçimde birlikte yürüdükleri, çünkü belirli bir tarihsel anlamda birlikte yürümek **zorunda** oldukları düşüncesini daha da geliştirmek istiyoruz (2).

(2) İbid., s. 438. Ayrıca bkz.: Daniel Lerner, «Communication Systems and Social Systems,» Behavioral Science, Vol. 2, No. 4, October 1957; Gabriel A. Almond and James S. Coleman, **The Politics of the Developing Areas**, Princeton, Princeton University Press, 1960, s. 536; Lucian W. Pye, **Politics, Personality, and Nation Building**, New Haven, Yale University Press, 1962, s. 15.



## I. Kabaran Düş Kırıklıklarının Yol Açtığı Yeni Devrim

Bu düşünceler, son on yıl süresince kalkınan bölgelerle ilgili olarak sürdürdüğümüz çalışmalardan kaynaklanıyor. Geri bölgelerin de iyi toplumsal koşullara kavuşmalarını öngörenlerin kestirimlerini ve varsayımlarını boşa çıkartan bu on yıllık süreç hiç de düz ve çalkantısız sayılamaz. En büyük yanlışlardan biri, belirli bir girdinin (yatırım sermayesi, sanayi kuruluşları, tarımsal yöntemler, girişimcilerin eğitimi, ya da analizcilerin yeğlediği bir başka “temel etken”) sağlanmasıyla bir çağdaşlaşma sürecinin az-çok kendiliğinden gelişeceği varsayımdır. Bu kitabı derleyeninde de “Giriş”te çok yerinde olarak belirttiği gibi, “Eski sömürge halklarının çağdaş bir ulus olma konusunda karşılaştıkları ilk düş kırıklıklarıyla birlikte ‘kendiliğinden’liğe duyulan inanç da ortadan kalktı.”

Bu acı deney, bizim için ve özellikle son on yılın yenilgilerinden ders alıp önümüzdeki on yılda daha ılımlı başarılar kazanmak isteyenlerimiz için yeni ve dikkatle gözden geçirilmesi gereken bir olgu. 1950’ler, iktisadî kalkınma tasarımlarının dünyanın dört bir köşesinde yaygınlaşmasına tanık oldu. Bu dirilen kültürler, yeni doğan uluslar ve yeni kurulan devletler süreci, büyük ölçüde “yükselen beklentiler devrimi” olarak tanımlanıyordu. Dünyanın geri kalmış, çoksul bölgelerinde yaşayan halklar, birdenbire, kendileri için daha iyi bir yaşamın olanaklı olduğu duygusuna kapıldılar. Halkları, ilerlemenin içkinliğine, yeni, kimi zaman da binlerce yıllık umutlarının gerçekleşebilirliğine inandıran önderler çıktı ortaya. Yüzlerce yıldan beri umutsuzluk ve durgunluk içinde yaşamış halklar arasında son on yıl içinde büyük bir beklentiler, özlemler, tutkular, beklemler dalgası gelişti. Bu duygular, değişmeyen görevi “anlamak” olanlarımızca da paylaşılıyordu.

Önümüzdeki on yılla ilgili düşüncelerimizin niteliği ise, anlamlı bir farklılık gösteriyor. Az gelişmiş dünyada beklentilerin yaygınlaşması sürüp giderken, fazla büyümeyi anlayıp programlayan bizler, ilerleme yöntemlerini bulmanın çok zor olduğunu, özlemlerin doğdukları gibi kolayca doyurulamadığını öğrendik. 1960 lar köklü bir karşı-oluşuma tanık olabilir: Yükselen düş kırıklıkları devrimi ve son deneyimlerimiz hızlı büyümenin sınırlarını açıkça gösterdiği için, artık gözlemciler umudu bir yana bırakıp sağgörüyle davranmak zorundalar. Hızlı değişim evresinden geçen toplumlarda dengeyin (kararlılığın) sürdürülmesi sık sık üzerinde

durulan bir konu. Sorumlu kişiler, şimdilerde ılımlı bir yaklaşımla ideolojiden çok kuramın, dogmalardan çok verilerin yol göstericiliğine güvenmekteler. Çağdaşlaşma sürecinin gizlerine dizgesel araştırmalarla yaklaşan yeni bir dönem başlamıştır. İçten içe kaynayan bir bölge, toplumsal araştırma için çağdaşlaşma dediğimiz sürecin kuramsal açıdan sağlam, deneysel verilere dayanan bir açıklama gereksinmesini karşılayacak bulunmaz bir fırsattır. Hiç kuşkusuz bu durumun ayrı özellikleri vardır. Ne var ki, toplumsal araştırmamızı bu sürecin ekonomik büyümeyle hızlı toplumsal değişimi birlikte yürütmeye çalışan öteki bölgelerce de paylaşılan boyutları üzerinde yoğunlaştırırsak bu özellikler genellemelere dönüştürülebilir. Bu süreçte yerine getirilmesi gereken siyasal işlev, bu hızlı değişimler üzerinde sürekli bir denetim sağlayabilmek, başka deyişle devingen bir dengede başı çekebilmektir.

Burada, bütün gelişme süreçlerinin karşısına çıkan iki sorun kümesi var: Devinim ve kararlılık. Devinim deyince toplumsal devingenliğe ilişkin sorunları, kararlılık deyince de toplumsal dengeye ilişkin sorunları anlıyoruz. Devinim, toplumsal değişim aracıdır. Ancak bireyler dünya üzerindeki yerlerini, toplumsal konumlarını, kendilerini algılayış biçimlerini değiştirebilirlerse toplumsal değişim gerçekleşebilir. Bu anlamda toplumsal değişme, bireylerin kazandıkları devingenliklerin toplamıdır. (Daha dar anlamda toplumsal denge, ilerde göreceğimiz gibi, bireysel devingenlikle kurumsal kararlılığın birbirine oranı sayılabilir.)

Çağdaş katılım toplumunun oluşması için, fiziksel, toplumsal ve ruhsal devingenlik gibi bellibaşlı devingenlik türleri arasında dizgesel ilişkiler olması gerektiği açıkça gösterilmiştir. Bunların sıralanmasına ve hangi aşamalardan geçtiklerine gelince: Bu konuda kapsamlı bir model oluşturabilecek veri olarak elimizde yalnızca Batı deneyi var. Batı dünyasındaki devingenlik, tarihsel açıdan yüzyılları kapsayan çeşitli aşamalardan geçmiştir. İlk aşama, **coğrafi** devingenliktir. İnsanoğlu baba toprağından kopartılmıştır. Keşifler çağı yeni dünyalar açmış, göçler çağı da bu dünyaları doğal çevrelerinden kopartılmış insanlarla doldurmuştur. İkinci aşama, **toplumsal** devingenlik aşamasıdır. Doğup büyüdüğü topraktan bir kez uzaklaşan insanoğlu, doğup büyüdüğü statüden de kurtulmaya çabalamıştır. Yurdundan edilen insan, artık babasının gölgesi olmak, daha doğduğu gün kendisine biçilen toplumsal

rolü sürdürmek zorunda değildir. Tersine, dünyadaki yerini değiştirdiği gibi, toplumdaki yerini de değiştirmeye çabalamaktadır.

Üçüncü aşama ruhsal devingenlik olmuştur. Doğduğu topraktan ve statüden uzaklaşan insan, son olarak doğal kimliğini de değiştirmek gereğini duymuştur. Artık babasının gölgesi olmadığına göre, gerçek yaşamdaki durumuna uyan bir kişilik geliştirmek zorundadır. Baba evini ve atalarından devraldığı toplumsal orunu (ve böylece yerini ve rolünü) değiştirdiği için kendisini de yeni durumuna uygun bir biçimde değiştirmesi gerekmektedir. Ruhsal devingenliğin kazanılması ve yayılması modern tarihin en büyük, hatta büyük dünya dinlerinin doğup yayılmalarından bu yana görülen en kapsamlı kişilikbilimsel (**characterological**) dönüşümü sayılabilir. Bu, hızlı toplumsal değişim aracılığıyla hızlı ekonomik büyümeyi sağlamayı planlayan herkesin kavraması gereken en temel beşerî etkidir. Çünkü -başka bir yazımızda **empati** dediğimiz- bu **psşik** devingenlik, birey olarak insanların kendilerini, toplumsal değişimin kendi ayakları üzerinde yürümesini sağlamaya yetecek bir genişlikte ve derinlikte dönüştürmelerini sağlayan düzenektir (3).

Prof. Pye'nin kısa bir süre önce artık geçerliliğini yitirdiğini ileri sürdüğü "kendiliğindenlik"e inanmamızı sağlayan bu Batı deneyi idi. Biz yeterli yatırım ve eğitim gibi koşulları yerine getiren her toplumda empatinin doğabileceğini ve devingenliğin hızlandırılabileceğini... ve daha iyi bir topluma ergeç ulaşılabilceğini varsaymıştık. Fakat iyi topluma ancak ilerde, her aşamada ona ulaşmak için bir adım daha atılırsa ulaşılabilir, çünkü kalkınmada uzun vade, bir kısa vadeler dizisinden başka birşey olamaz. Buradan da, kararlılığın temel oluşuna geliyoruz. Son on yıl, bize şunu gösterdi: Devingenlik, hızlı toplumsal değişim için mutlaka gerekli olmakla birlikte, yeterli değildir. Devingenlik büyümenin gerek-koşuludur ama yeter-koşulu değildir. Devingenlik, "daha iyi bir şeyler"e yönelik bir **arama** olduğuna göre, bir şeyler bulmakla da dengelenmelidir, -tıpkı istemle sunumun dengelenmesinde olduğu gibi-. Kabaran düş kırıklıklarının yol açtığı yeni devrimin kökeninde yatan da, pek çok toplumun psşik sunu/istem dengesini bu türlü kuramamasıdır.

(3) Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society*, s. 43. Ayrıca K. Gompertz, "The Relation of Emphaty to Effective Communication," *Journalism Quarterly*, XXXVII, Autumn 1960, ss. 533-546.

## II. Beklenti/Gerçekleşim Oranı

Halkın istediğinden daha yavaş kalkınan ülkelerde düş kırıklıklarının yaygınlaşması, gerçekleşenle özlenen arasındaki dengesizliğin sonucu olarak görülebilir. Daha yalın bir deyişle, eğer bir toplumda çoğunluk, alabileceğinden çok daha fazlasını istiyorsa, bu devrim ortaya çıkmaktadır. Beklenti/Gerçekleşim oranındaki bu dengesizlik, başarı/özlem bağlamında yoğun bir biçimde incelenmiştir. Burada incelemeyi önerdiğimiz ilişki (William James'ın yalın bir bağlantısından uyarladığımız (4)) şu denklemle anlatılabilir:

$$\text{Doyum} = \frac{\text{Başarı}}{\text{Özlem}}$$

Bu bağıntı bizi şu önerme konusunda dikkatli olmaya çağırıyor: Bireyin doyum düzeyi, her zaman, yaşamının herhangi bir anında istedikleriyle elde ettikleri, kısacası özlemleriyle başarıları arasındaki orandır. Pek başarılı olmayan biri, eğer özlemleri de aynı oranda sınırlıysa, doyumuna ulaşabilir. Çok başarılı biri de, eğer özlemleri çok daha büyükse, yine de doyumсуuz kalabilir. İlerde göstereceğimiz gibi, görelî kayıplar, bireyler ve kümeler arasında doyum konusunda etkin bir ölçüdür.

Kabaran düş kırıklıklarıyla başı sıkıntıda olan yörelerin en belirgin niteliği, bu oranın ciddi bir biçimde bozulmuş olmasıdır. Bu durumlarda payda, tipik bir biçimde pay'dan çok daha büyük bir hızla büyümekte; başka deyişle özlemler başarıyı öylesine geride bırakmaktadırlar ki, pek çok insan, amaçlarına doğru ilerliyor olsalar bile istediklerinden daha az elde ettikleri için doyumсуuzluk çekmektedirler. Giderek bazı toplumlarda özlemler, bir bütün olarak toplumun ulaştığı anlamlı başarıları geçersiz kılacak kadar büyük bir hızla artmaktadır. Nasıl oluyor da, beklenti/gerçekleşim oranında böyle bir dengesizlik ortaya çıkıyor? Bu nasıl önlenbilir ya da giderilebilir? Kısacası, özlem ve başarı düzenlerini ve bunların oranını etkileyen toplumsal kurumlar nelerdir? Toplumsal değişimin aracı (veya ayakbağı) işlevini gören belli başlı altı kurum var: Ekonomi, polis, aile, topluluk, okul, haberleşme. Bunlardan ilk beşine kısaca değinebiliriz. Eğer ekonomi beklentilerle gerçekleştirmeler arasında dengeyi sürdürmek için gerekli olanak-

(4) William James, *Psychology: Briefer Course*, New York, Holt, 1923, s. 187.

ların tümünü sağlayabilirse, (eğer halkın istediği herşey sağlanarak beklenti/gerçekleşim oranı dengelenbilirse) o zaman düş kırıklığı diye bir sorun da olmaz. Herkes mutludur. Bunun gibi, başgösteren düş kırıklıkları sadece polis yöntemleriyle bastırılırsa, o zaman da (en azından toplumsal araştırma açısından) bir sorun yok demektir. Fazla-başarı, ya da özlem-sizlik durumlarında da toplumsal araştırmanın yapacağı birşey yoktur. Zenginliğin özlemleri aştığı; tutkuların şiddetle bastırılıp kısıtlandığı durumlarda toplumsal araştırmaya gerek yoktur. Ne var ki, bizi ilgilendiren geçiş toplumlarının çoğunda durum böyle değildir.

Daha karmaşık bir toplumsal değişim aracı da ailedir. Kalkınan ülkelerde aile tutuculuğun ve değişimi engellemenin aracıdır. Ne var ki, aile aynı zamanda bir denge aracıdır. Devingenliğin geleneksel aile bağlarını ne oranda parçaladığına bağlı olarak (ki ben bu oranın yüksek olduğuna inanıyorum) bu durum çağdaşlaşma sürecinin yapısal aksaklıklarından biridir. Hızlı değişim koşullarında dengeyi sağlamak isteyenlerin karşılaştığı büyük sorunlardan biri de geleneksel aile bağlarına dayanan kararlılığın hangi yöntemlerle “ikame edileceği” sorunudur.

Bunun gibi, topluluk da dengeli büyümeyi kolaylaştıran ya da zorlaştıran bir güçtür. Burada yük, çağdaşlaşmadan yana olan kişilerin omuzlarındadır. Bu tür kişiler çıkar ve direnirse, topluluklar, çağdaşlaşmanın amaçlarına olumlu yönde katkıda bulunan araçlar olmaktadır. Tersine, etkin çağdaşlaşma yanlılarının olmadığı durumlarda, her geçiş toplumunda görülen karşıtlar ve ilgisizler ortaklığı oluşmakta ve bunlar büyümeyi engelleyip, dengeyi büsbütün altüst etmektedirler. Çağdaşlaşma koşullarında okullar, toplumsal değişme için gerekli araçlardır. Yeni ve çağdaş, istenebilir ve elde edilebilir şeyler öğretmek zorundadırlar, çünkü ellerinde desteklenmeye değer başka bir izlenince yoktur. Hiç kuşkusuz, değişik okulların yetiştirdiği “çağdaşlaştırıcılar” ve bunların çağdaşlaşmaya katkıları arasında önemli ayrımlar vardır. Çok önemli olmalarına karşın, okulları burada daha fazla tartışmaya-çağız, çünkü -bizim çağdaşlaşma modelimizde- okulların kurumsal rolleri ve davranışsal işlevleri, iletişim süreci çerçevesinde bir tür kitle iletişim aracı olarak ele alınabilir.

Son olarak, toplumsal değişimin önemli bir aracı da kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları, halkın kafası ve yüreği aracılığıyla geçiş toplumlarının psiko-politik yaşamına köklü gir-

diler sağlamaktadırlar. Çağdaşlaşmanın iletişim boyutunu algılayabilmek için, üç önermeyi enine boyuna düşünmek zorundayız:

1) Kitle iletişim araçları halka yeni özlemler aşlamaktadır ve empatik bireysel imgelem hızla (görünüşe bakılırsa logaritmik olarak (5)) toplumsal başarıların ötesine geçmekte, bu da düş kırıklığı dediğimiz doyumsuzluğa yol açmaktadır.

2) Düş kırıklığının artık görülen tehlikelerine karşın, kitle iletişim araçları dünyanın dört bir yöresinde hızla yayılmaktadır.

3) Doyumun en çoğa çıkartılması olarak düşünülen çağdaşlaşma, ancak ve ancak aydınlatıcı bir iletişim kuramı ve uygulaması yürürlüğe konabilirse başarıya ulaşabilir.

Birinci önerme konusunda şimdiye kadar öyle çok şey yazdım ki, bu yazıda yalnızca sonuçları kullanacağım. İlgilenen okuyucular gerek benim, gerekse başkalarının bu konuda yayınlanmış çalışmalarına bakabilirler (6). İkinci önermeyle ilgili olarak da, kitle iletişim araçlarının bütün dünyada nasıl amansız ve tek yanlı bir biçimde yayıldığını, bir iletişim dizgesine ulaşan herhangi bir toplumun daha sonra tekrar sözlü iletişim dizgesine dönmediğini gösteren çalışmalar yayınladım (7). Bu bölümün, bundan sonraki kesiminde, bunun **neden** böyle olduğunu açıklamaya çalışacağım. Daha sonra iletişim kuramı ve uygulamasıyla ilgili üçüncü ve canalcı önermeye döneceğiz.

### III. Kitle İletişim Araçları Neden ve Nasıl Yayıldı?

Eğer kitle iletişim araçlarının çağdaşlaşma ve demokratik gelişme üzerinde (bu dileklerin gerçekleşmesini kolaylaştırıcı ya da zorlaştırıcı yönde) anlamlı bir etkisi olacaksa, bunun ilk koşulu kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıdır. Eğer kitle iletişim araçları yaygınlaşmıyorsa, o zaman tartışmamızı gerektirecek bir sorun da yok demektir. Bu yüzden, soruyu şöyle koyuyoruz: Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasını belirleyen koşullar nelerdir?

Önemli bir koşul, ekonomiktir: Bir ülkede ekonomik kalkınma düzeyi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşp yaygınlaşmamasını

(5) Temel kuramımda yaptığım bu ayarlamayı öğrencim Howard Rosenthal'a borçluyum. Onun «A Statistical Approach to Comparative Politics» (M.I.T. CENIS document number C/62-9, 1962) adlı çalışmasına bkz.

(6) Dipnot 2'ye bkz.

(7) Bkz.: Daniel Lerner, «Communication Systems and Social Systems.»

belirler. Bütün endüstrileşmiş ülkeler kitle iletişim dizgeleri üretirler. Endüstrileşmemiş bir ülke kitle iletişim dizgeleri üretemez. Bizi burada ilgilendiren, bu uç durumların arasında kalan bir dizi örnektir; kısacası gelişme yolundaki uluslardır. Burada genel kural, kitle iletişim araçlarının, endüstrinin kapasitesinin büyüme düzeyiyle doğru orantılı ve tekdüze bir ilişki içinde olmasıdır. Bu kural genel olarak kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının çağdaşlaşmayı kolaylaştırdığı durumlarda, yaygınlaşan kitle iletişim araçlarının çağdaşlaşmayı zorlaştırması (ya da daha doğrusu “saptırması”) beklenebilir. Bu yalın kural, neden burada ileri sürüldüğü kadar güçlü olsun?

Eğer haberi bir mal olarak düşünürsek, bunun nedeni çok açıktır. Haber de, diğer mallar gibi üretilir, dağıtılır ve tüketilir. Bu da haberi piyasa kurallarının kapsamına sokar. İlgili çekici bir biçimde sunu/istem düzeneği işlemeye başlar. Bunun anlamı şudur: Bir iletişim alt-dizgesinin [bütün] toplumsal dizge içersindeki işleyişini değerlendirebilmek için, bütün ekonomik sürecin etkin bir biçimde işlenmesini sağlayan koşulların -üretim kapasitesinin ve tüketim kapasitesinin- gözönünde tutulması (hatta işe bu noktadan başlanması) gereklidir. Bunların her birine kısaca değineceğiz. Tartışmamız için gerekli nesnel verileri çağdaş Batı uluslarının piyasa ekonomisi modelinden alacağız. Bu ülkeler, tarihsel olarak kitle iletişim araçlarının ilk yayıldığı, özel kesim tarafından geliştirildiği ve bugün de gerek üretim gerek tüketim açısından en yüksek düzeye ulaştığı ülkelerdir. Bugün dünyanın dört bir tarafında kitle iletişim araçlarının içinde bulunduğu duruma ters düşmek istemeyen her çalışma, kitle iletişim araçlarının Komünist ülkelerde ve gelişmekte olan ülkelerde aldığı farklı biçimi de açıklamak zorundadır. Sovyet sistemi, sunu/istem kuralı açısından özellikle ilgi çekici bir sapma göstermekte, başka deyişle toplumsal bir malla ilgili sunu/istem piyasa dışından belirlenmektedir. Hindistan ve Mısır gibi gelişmekte olan bazı ülkelerde olup bitenler, henüz bir “dizge” oluşturabilmiş değillerse de, haber iletişiminde çağdaş Batı’nın tarihsel evriminden anlamlı farklılıklar gösteren yeni yolların da bulunabileceği konusunda bizi uyarmaktadır. Onun için tartışmamızı, bir ülkenin kapitalist, komünist ya da bağlantısız olması gibi ulamlar çerçevesinde sürdüreceğiz. Bu ulamlar, kitle iletişim araçlarının işleyişine **uygulanmalıdır**.

## Üretim Kapasitesi

Bir üretim kapasitesi gereklidir. İdeolojisi ister Hamiltoniyen, ister Stalinist, ister Gandiyen olsun, hiçbir ülke kitle iletişimi için gerekli fizik kuruluşları gerçekleştirip sürdürebilecek ekonomik güce ulaşmadan kitle iletişim araçlarıyla haber (bilgi) üretemez. Kitle iletişim ürünleri üretebilmek için gerekli şeyleri içeren basit bir liste yaptım. Bu liste, ne kesin, ne de eksiksizdir. Yalnızca kitle iletişim araçları yoluyla haber üretmek için geçmişte ve günümüzde nelerin gerekli olduğunu göstermektedir. Ekonomik bakımdan en kârlı biçimde haber üretmek sözkonusu olduğunda bu liste çok daha karmaşık bir duruma getirilebilir. Ama gelişmekte olan ülkelerin şimdilik böyle bir kaygıları yok. Bu ülkeler için bu basit liste yeterlidir:

### ÜRETİM KAPASİTESİ

- I. KURULUŞ : Yapılar  
Gereçler (enerji, ışık, su)  
Ortamlar (Stüdyolar, ışıklar, daireler)
- II. DONATIM : Kitaplar (linotip)  
Gazeteler (rotatif)  
Dergiler (rotogravür)  
Filmler (ham film, çekici)  
Radyo (Amplifikatör, transistör)  
Televizyon (lamba)  
(Gelecekte: Uydular)
- III. İNSANGÜCÜ : Üreticiler (muhabirler, metin yazarları, çeşitlemeciler)  
Sunucular (Oyuncular, basımcılar, “tertip”)  
Yöneticiler (Editörler, yayımcılar, yapımcılar, yönetmenler)

Kitle iletişim araçlarıyla haber üretmek için gerekli olan şeyler kuruluş, donatım, insangücü olmak üzere üç kümede toplanmıştır. Bu üç küme ve her küme içinde sayılanlar karmaşıklık oranlarına göre sıralanmışlardır. Ekonomik kapasitedeki artışı gösteren bir biçimde de sıralanabilirlerdi. Bu durumda ABD açısından



dan “Kuruluş”tan söz etmek gereksiz olabilir. Buna karşılık, gelişmekte olan ülkelerde kitle iletişim araçlarının yaygınlaştırılması için gösterilen çabalar, bu listede yer alan yalnızca üç küme yüzünden tökezlemiştir ve tökezlemeye devam etmektedir.

Yapılar bile büyük bir engeldir. Çünkü gelişmekte olan ülkelerde köylerin, kasabaların ve küçük kentlerin büyük bir çoğunluğunda bu işe uygun yapı yoktur. Yalnızca bu nedenle iletişim araçları ancak başkentlerde gelişebilmektedir. Fakat Tahran gibi bir başkentte bile, gördüğümüz gibi, normal uzunlukta film üretilip tüketmeye elverişli -uygun büyüklükte ve biçimde- yeterince yapı yoktur. Kitle iletişim araçlarının yerleştirileceği yapılarda, elektrik, aydınlatma, su gibi hizmetlerin olması gereklidir. Uluslararası haber ajanslarından gelen binlerce haberi almak için gerekli elektronik donatımı bir kenara bırakın, etkin telefon haberleşmesi bile sağlanamıyorsa, Abadan’daki petrol rafinerisiyle, Şah’ın yazlık ve kışlık saraylarıyla ve diğer başkentlerle düzenli telefon bağlantıları yoksa, Tahran’daki bir gazete nasıl etkin bir biçimde işleyebilir? Hangimiz hızla kalkınan bir ülkede telefon görüşmesi yapmak istediğinde insanı çileden çıkartan deneyimler yaşamamıştır? Hangimiz yetersizlikler yüzünden kitle iletişim araçlarının bu ülkelerde nasıl etkisiz kaldığına tanık olmamıştır? Tahran’daki otuz altı film şirketinden yalnızca birinin stüdyoları vardı: Yalnızca bu şirket, normal uzunlukta bir film yapmayı becerebilmişti.

Kitle iletişim araçlarının gerektirdiği donatım türleri pek çok, karmaşık ve pahalı şeylerdir. Belli başlı kitle iletişim araçlarını evrim sıralarına göre dizdim. Bu liste, aynı zamanda, en gelişmiş biçimleriyle bu kitle iletişim araçlarının gerektirdiği donanımları da göstermektedir. Böylece kitap basım endüstrisi basit bir linotip makinasından kalkarak gelişmiştir. Daha ileri bir teknolojik adım, rotatif, günlük gazetelerin yığınsal dağıtımına olanak vermiştir. Rotogravür aygıtları resimli aylık ve haftalık dergilerin ucuz bir biçimde milyonlarca nüsha basılmasını sağlayıncaya kadar bu tür dergiler seçkin iletişim araçları idiler. Bunun gibi, çağımızda, sinemanın, radyonun ve televizyonun endüstri olarak hızla gelişmeleri Amerikan endüstrisinin bu tür kitle iletişim araçlarının gerektirdiği mekanik ve elektronik aygıtları çok ucuz bir biçimde üretebilmesinin sonucudur. Günümüzün iletişim devrimi herşeyden önce teknolojik bir devrimdir. Çağımızda haberleşme uydularının,

dünyanın pek çok ülkesinde kitle iletişim dizgelerinin etkin bir biçimde işleminde kullanılan standart araçlar olacağı söz götürmez.

Herhangi bir ülkenin ekonomik düzeyi aynı zamanda eğitilmiş insangücünün niteliğine ve niceliğine de bağlıdır. Özellikle kitle iletişim araçları endüstrisinde üretim kapasitesi iletişimci kadroların (hemen üretime geçebilmek için gerekli becerileri kazanmış eğitilmiş insangücünün) olup olmamasına bağlıdır. En başta gerekli olan, (ister günlük bir gazetenin haber sütunu, ister haftalık bir dergi yazısı, ister radyo için bir izlençe metni, isterse bir film veya TV senaryosu sözkonusu olsun) ilk nüshayı hazırlamak için gerekli olan becerilerdir. Bütün büyük gazetelerin sayfalarını dolduran konuların çeşitliliğini şöyle bir düşünün: Bu sayıyı hazırlamak için ne kadar birbirinden farklı beğeniler, beceriler, ilgiler gereklidir. Bir romancının, çok seyrek olarak kendi romanını filme uyarlamak için en uygun adam olduğunu bir düşünün. Bu işi üstlenen kişinin yaratıcı yetenekleri belki daha az gelişmiştir ama senaryoculuk yönünden daha beceriklidir. Bu sayıyı tüketiciye sunmak için gerekli çeşitli becerileri düşünün. Söz konusu işi sunucular (sözlü) ve basımcılar (yazılı) üstlenmiştir. Ama bu işi yürütenlerin, aşırı derecede uzmanlık isteyen işlerini bir düşünün. Günlük gazete, radyo istasyonu veya film şirketi türünden kapsamlı girişimleri etkin bir biçimde yürütebilmek için eğitilmiş işletmeciler kadrolar da gereklidir. Bunlar, kitle iletişim araçları endüstrisinin temel taşları olan yayın yönetmenleridir, yayımcılardır, yapımcılardır, yönetmenlerdir. Böyle çok sayıda birbirinden farklı kişiler olmazsa, kitle iletişiminde üretim gerçekleştirilemez.

En iyi tanıdığımız kalkınan ülkeleri bu açıdan değerlendirecek olursak, anılan koşulların kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmış yaygınlaşmamasında belirleyici bir rol oynayacağını görürüz. Daha sonra, temel sorunu [kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının çağdaşlaşmayı kolaylaştırması ya da zorlaştırması sorunu] düşünürken bir başka koşulu da göz önüne almak zorundayız: Tüketim kapasitesi.

### **Tüketim Kapasitesi**

Bir ülkede kitle iletişim ürünlerinin yaygınlaşması ve bu yaygınlaşmanın hızı üç etkene bağlıdır: Para, okuryazarlık, dürtü.

İnsanın bir radyo, bir sinema bileti, bir gazete alabilmesi için parasının olması gerekir. Eğer bir gazetenin fiyatıyla bir somun ekmeğın fiyatı aynıysa ve o kişi sürekli para sıkıntısı çekiyorsa, o zaman o kişinin gazete alma olasılığı sürekli düşüyor demektir. Yine böylesine basit olarak, ancak okuması yazması olan kişi bir gazete, bir kitap, bir dergi **okuyabilir** ve ancak bu yönde bir dürtü varsa okumak isteyebilir. Bu yüzden kitle iletişim araçları, ancak toplumdaki bireylerin parası, okuyup yazması, tüketim dürtüsü varsa gelişebilir. Ne var ki, bu üç etkeni ayrı ayrı birbirleriyle ilişkileri açısından irdeleyen daha karmaşık bir toplumbilim de vardır. Kitle iletişim araçlarının, her ekonominin parasal kesiminde gelişmiş olması, bir raslantı değildir. Taşra gazetelerinin, çiftçilerin ve zenaatkârların ürünleriyle değiş-tokuş edildiği dönem, taşradaki gazete yönetmenlerinin duygusal bir biçimde abarttıkları kısa ve geçici bir aşamaydı. Kitle iletişimi, ilişkilere paranın egemen olduğu kesimlerde gelişmiştir, çünkü bunlar her ekonominin özellikle en çağdaş kesimleridir. Çağdaşlaşmanın ölçüsü ve aracı olarak kitle iletişim araçları, bütün diğer çağdaş üretim ve tüketim örüntülerinin gelişmekte olduğu kesimlerde serpilip gelişmek **zorundaydı**, yoksa güdükleşip kalırdı.

Para ekonomisinin etkin bir işleyişe kavuşması, milyonlarca insanın düşünce ve yaşam biçimlerinin dönüştürülmesinden sonra gerçekleşmiştir. Tarihsel olarak “para duygusu”, her toplumda sonradan kazanılmış bir özelliktir. Toplumun takası bırakıp paralı ekonomiye geçişi sırasında pek çok insan bu duyguyu edinmek zorundadır. Sözgelimi, Profesör H.A.R. Gibb’in geleneksel Anadolu köylülüğü konusunda söylediklerini düşününüz: “**Reayada** kazanç düşüncesinin hemen hiç gelişmediğini, bunların, topraklarını en az çabayla ve pek az bilgiyle işlediklerini düşünebiliriz.” (8)

Kazanç, çaba, bilgi... bunlar tartışılması gereken derin konular. Çağdaş Türkiye’de takastan paraya geçişle birlikte yaşanan kimlik dönüşümünü gerçekten kavrayabilmek için bu çok kapsamlı kavramları tarihsel anlamlarıyla ele almak zorundayız. Yüzerce yıldan beri çağdaş katılımcı Batı toplumunda kişisel davranışları yönlendiren kazanç, çaba, bilgi gibi duygulardan o zamana kadar yoksun ve bu tür şeylere ilgisiz bir toplum, bir kuşak içinde

(8) Hamilton A. R. Gibb and H. Bowen, *Islamic Society and the West*, London, Oxford University Press, 1950, Vol. I, Part I, s. 244.

bu duyguları edinmiştir. Para, çağdaş yaşamın vazgeçilmez gereklerinden biri olduğu gibi, kişi başına düşen ulusal geliri yükseltmek de çağdaş toplumların en büyük hedeflerinden biridir. Kalkınan ülkelerin siyasal ve toplumbilimsel sorunlarıyla ekonomik sorunları burada birbirine karışmaktadır. Uzun bir süreden beri yoksulluğun kısır döngüsüne paçalarını kaptırmış olan ekonomilerin bu çemberi kırıp (mal ve hizmet üretimi sürekli artan) çağdaş endüstri sistemine geçmeleri pek kolay değildir. Bu durum, kalkınan ulusların, yaşamın güzelliklerine karşı doğuştan ve kaçınılmaz bir hoşnutsuzluk besledikleri anlamına gelmez. Tersine, daha önce olmayan tutkuları uyandırıp sonra da bunları doyuracak araçları sağlaması gereken -Batı'da yüzlerce yıl içinde oluşmuş- iletişim sürecinin zorlukla işlediğini gösterir. Ekonomik kalkınma sorunlarıyla ilgilenen Batılılar, ilk adım atıldıktan sonra, isteklerle kolaylıkların yeni uluslarda da aynı biçimde işlediğini ancak son zamanlarda anlayabilmişlerdir.

Böylece kitle iletişim ürünlerinin tüketimi ekonomik bir işlemdir ama aynı zamanda toplumbilimsel, ruhbilimsel (Psikolojik) ve siyasal birçok işlevleri de yerine getirir. Okur yazarlık, kitle iletişim ürünleri tüketimi için gerekli teknik bir zorunluluktur. Ama bir kez edinilen okuryazarlık, yaşamın her boyutunda çağdaşlaşmayı hızlandıran bir etken olmaktadır. Hatta okuryazarlık, bütün çağdaşlaşma zincirinin kökeninde yatan temel kişisel becerilerden biridir. Okuryazarlık, kişilere, yalın okuma becerisi dışında bazı şeyler de kazandırmaktadır. Profesör Becker, yazılı dilin ilk olarak kişiyi "kişilik-üstü" bellekle donattığını söylüyor (9). Profesör Innis de tarihsel açıdan "insanın gücü ve etkinliği, yazılı kayıtların artan kullanımıyla doğru orantılı olarak olağanüstü genişlemiştir" diye yazıyor (10). Doğrudan doğruya dil üzerinde kazanılan denetim gücü, insanların karşılıklı ilişkiler dünyasına girmelerini sağlamakta ve onlara bu dünyayla başa çıkabilmeleri için gerekli olan karmaşık empati düzeneğini nasıl kullanabileceklerini öğretmektedir. Bu, ileti üretimini hızlandıran ileti tüketicileri sağlamakta ve böylece çağdaşlaşma açısından ne tür sonuçlar doğurduğuna yukarıda değindiğimiz karşılıklı ilişkiler harekete geçmektedir. Bizim incelediğimiz her ülkede iletişim sürecine katılmanın

(9) Carl L. Becker, *Progress and Power*, Stanford, Stanford University Press, 1936.

(10) Harold Adams Innis, *Empire and Communications*, Oxford, Clarendon Press, 1950, s. 11.

merkezcil bir eğilim göstermesinin nedeni budur. Gazete okuyanlar, aynı zamanda en çok film izleyen, radyo dinleyen ve diğer kitle iletişim ürünlerini tüketenler olmaktadır. Ortadoğu ülkelerinde okuma yazma bilmeyen kişiler, okuryazar vatandaşlarından söz ederken, “Onlar başka bir dünyada yaşıyor” derler. Böylece okuryazarlık, ruhsal devingenliği sağlayan toplumbilimsel bir eksen, çağdaş insanın dağınık gündelik yaşamını tutarlı bir katılım çizgisinde birleştiren, herkesin paylaştığı bir beceri olmaktadır. Bu anlamda okuryazarlık, devingenliğin de ön koşuludur. Okuma yazma bilen kişiler, kitle iletişim araçlarının görsel-işitsel ürünlerinden de daha çok tüketmekte (ünlü “merkezcil etki”) ve toplumlarının çağdaşlaşma etkinliklerine daha yoğun bir biçimde katılmaktadırlar. Dünya nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturan, okuma yazma bilmeyen ve dünyadan soyutlanmış köylüleri, hayvan yetiştiricilerini harekete geçirmek için onlara yaşamın daha güzel yönleri konusunda bazı ipuçları vermek gerekir. Burada gerekli olan, almaşıklarla ilgili imgelem gücünü artırmak ve bu almaşıkları karşılayacak kurumsal araçları geliştirmektir. Burada, bütün insanların Batı toplumunun bildiklerini öğrenmelerini önermiyoruz. Söylediğimiz kısaca şu: Yoksulluk kısır döngüsünü kırmak isteyen insanlar, başkalarının nasıl bir yaşam biçimi geliştirdiklerini bilmek zorundadırlar. Daha sonra, bunlardan hangilerini benimseyecekleri, neleri alıp neleri yadsıyacakları kendi bilecekleri bir iştir. Bireyin bu aşamada akla uygun karar verme yeteneğini kazanıp kazanamaması, kişisel ve toplumsal yaşamının her kesiminde yüzyüze olduğu çağdaşlaşma sürecine katılma oranına bağlıdır. Bu, en son olarak siyasal katılım alanında sınanır.

## **Kitle İletişimi ve Siyasal Demokrasi**

Tarihsel açıdan demokratik yönetime geçiş epey yenidir ve bu yönetim biçimi katılımcı toplum kurumunun en son aşaması gibi görünmektedir. Düzenli bir gelişme sağlayıp ileri derecede çağdaşlaşmış ülkelerde okuryazar bireyler, gazete okuyucusu, peşin para kullanan tüketici ve seçmen olma eğilimindedirler.

Kitle iletişim araçları halka yeni ve garip durumlar sunup, aralarında seçim yapabileceği bir dizi görüş geliştirerek bu tür bir katılım öğretmektedirler. Bazı insanlar da, diğerlerinden daha iyi öğrenmektedirler. Aradaki farklılık, onların empati konusundaki becerilerini yansıtmaktadır; çünkü, değişik boyutlardan gö-

rülmektedir ki empati, ağdaş insana gerekli en temel iletişim becerisidir. Empati, kişinin kendisini kentin büyük mağazalarından birinin sahibi gibi görebilmesini, iyi giyinmesini, iyi bir evde oturmasını, “dünyada olup bitenlere” ilgi duymasını, “kendi deliğinde büzülüp kalmamasını” sağlayan imgelem gücüdür. Daha önce sessiz sedasız yaşayıp giden bir topluma merak ve imgelemin yaygınlaşmasıyla dır ki toplumsal büyüme ve ekonomik gelişme için gerekli insan becerileri ortaya çıkmaktadır.

Kitle iletişim araçlarıyla siyasal demokrasi arasında özellikle sıkı bir ilişki vardır. İzleyiciler de, seçmenler de katılım gösteren bireylerdir. İnsanlar, -geleneksel toplumun çevreden soyutlanmış havasında kendilerini pek ilgilendirmemiş olan- birçok konuda görüş sahibi olarak ülkelerinin toplumsal yaşamına katılırlar. Katılımcı bireylerin, -hkmetin tarımsal sulamayla ilgili olarak neler yapması gerektiği, Cezayir’deki ayaklanmanın nasıl bastırılabilereği, Ürdün’e para, İsrail’e silah verilmesinin doğru olup olmadığı... gibi- kendi yaşantılarıyla doğrudan ilgili olmayan pek çok konuda görüşleri vardır. Bu tür konularda bir görüşü benimseyip savunmakla, birey, toplumsal iletişim ağına olduğu kadar siyasal kararlara da katılır.

Kamuoyunu siyasal demokrasiye böylesine sıkı bir biçimde bağlayan, karşılıklı beklenti mekanizmasıdır. Yönetilenler, yöneticilerinin bunlara kulak vereereği beklentisiyle bu tür görüşler geliştirip açıklama alışkanlığını edinmişlerdir. Öte yandan, bu beklentinin biçimlendirdiği yöneticiler de bu beklentiyi paylaşır ve karşılığında güncel siyasal sorunlarla ilgili olarak **vox populi**’nin dile gelmesini beklerler. İlişkinin bu “idealize edilmiş” biçiminde, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, demokratik gelişmeyi baltalamak söyle dursun, daha da hızlandırır.

Ne var ki, ideal tipler, ampirik durumlarla her zaman uyum halinde değildir. Söz gelişi gelişmiş ABD demokrasisinde kitle iletişim araçları yoluyla haber üretim kapasitesi aslında sınırsızdır. İletişim ürünlerini tüketme kapasitesi de (para arzının çok yüksek; okuma yazmanın ve dürtünün alabildiğine yaygın olması nedeniyle) insanlık tarihinde bir eşi daha görülmemiş derecede büyüktür. Üretim/tüketim düzeneği onlarca yıldan beri çok yüksek bir düzeyde etkin bir biçimde işlemiştir. Amerikan toplumu, dünyaya en gelişmiş çağdaşlık modelini sunduğu halde, yine de dizginin işleyişinde bazı çatlaklar görülmektedir. 1929’daki Büyük

Bunalım'dan söz etmiyorum. Bu bunalım, yalnızca ekonomik alt-dizgenin yönetiminde görülen bir çatlaktır. Benim sözünü ettiğim, bir bütün olarak katılım dizgesinde görülen çok daha derin bir çatlaktır: Seçimlere katılmamanın siyasal bir olgu olarak ortaya çıkmasından söz ediyorum. Harold Gosnell, bir kuşak önce bu tehlikeye dikkatimizi çekmişti. Son yıllarda David Riesman bu olguyu genelleştirerek, daha büyük bir siyasal soğukluk tehdidiyle karşı karşıya olduğumuzu söyledi. Eğer Amerikalılar toplumsal yaşamlarında gerçekten yaygın bir soğukluğa tutulmuşlarsa, o zaman iletişim-oyu (media-opinion) dizgemizin temel taşlarından biri, kısacası bizim deyimimizle **dürtü**, parçalanıyor demektir. (Gelişmiş Fransız demokrasisinde de, kısa bir süre önce, ileri gelen düşünürlerin ve bilim adamlarının toplanıp, Fransızların siyasal ilgisizliklerini tartıştıklarına da bu arada değinelim.)

Gelişmiş demokrasilerin karşılaştığı tehlike okuryazar olup da oy kullanmayanlar ise, gelişmekte olan demokrasilerin karşılaştığı buna koşut bir tehlike de **okuryazar olmayan seçmenler** sorunu-  
dur. Nüfusun % 90'ının okuma yazma bilmediği Hindistan, Mısır gibi ülkelerde genel seçim etkin bir biçimde işleyebilir mi? Jefferson'un önerdiği gibi seçmenlerin okuma yazma sınavından geçirilmesi salt "artık radyo var" diye bütünüyle tartışma-dışı bırakılabilir mi? Başkan Nasır, gelişmekte olan ülkeler için karşıt bir öneri öneriyordu: "Halkımızın büyük çoğunluğunun henüz okuma yazma bilmediği doğrudur. Ama bu, siyasal açıdan, yirmi yıl öncesine oranla daha az önemlidir. Bugün en ücra köylerde yaşayanlar bile dünyada neler olup bittiğini duyup bir görüş sahibi olabiliyorlar. Artık önderler halkı eskisi gibi yönetemezler. Artık yeni bir dünyada yaşıyoruz." (11)

Radyo gerçekten herşeyi değiştirmiş midir? "En ücra köylerde yaşayanlar bile dünyada neler olup bittiğini" duydukları zaman **gerçekten duydukları** nedir? Köy meydanındaki alıcıdan duydukları şeyler, genellikle Mısır Devlet Radyolarının (MDR) onlar için seçtiği haber ve yorumlardan başka birşey değildir. Başka radyo istasyonlarının farklı haber ve yorumları bu alıcılara ulaşmamaktadır. Okuma yazma bilmedikleri için, başka yerlerde basılmış gazete, dergi ve kitaplardan da farklı şeyler öğrenemezler. Kahire

(11) Gamal Abdul Nasser, *Egypt's Liberation*, Washington, D.C., Public Affairs Press, 1955.

Radyosu'nu dinlemek, kişisel başarı açısından bu "en **üçra** köylerde yaşayanlar"a hemen hemen hiçbir şey kazandırmamaktadır. Dinleyicilerin çocukken ezberledikleri (ama okuyamadıkları) Kur'an öğrenimine benzer bir öğretim şimdi radyo yayınlarıyla sürdürülmektedir. Ama radyonun bu **üçra** köylere girmesiyle birlikte, halkın kişisel özelemleri de baştan ayağa değişivermiştir. Yaşantılarında (hem ana-babalarından devraldıkları yüzlerce yıllık yaşantıda, hem de kendi yaşamlarında) ilk kez, bu çevreden soyutlanmış insanlar ulusal sorunlara katılmaya çağrılmaktadırlar; hem de yöneticilerinden geri kalmamacasına...

Ne var ki, radyo dinlemeyi çağdaşlaşmanın ayrılmaz bir parçası yapacak yasal düzenlemelerin hiçbiri ortalıkta gözükmemektedir. Çağdaş bir toplumda, radyo dinleyicisi aynı zamanda peşin para kullanan bir tüketici ve oy kullanan bir seçmendir. Mısır'ın üçra köylerinde ise, devletin radyoyu günlük yaşamın içine sokmasından sonra, beklentilerin yapısı dışında hiçbir şey değişmemiştir. Son on yılda, kabaran düş kırıklıkları devrimini doğuran tipik durumdur bu. Kitle iletişim araçları şöyle ya da böyle dünya nimetleri ve daha iyi bir yaşam konusunda halkı dürtülemede kullanılmıştır. Buna karşılık, doyum düzeyini yükseltmek için hiçbir önlem de alınmamıştır. Böylece halk elde edebileceğinden daha fazlasını istemeye itilmiş, özelemler hızla doyumunu aşmış ve düş kırıklıkları patlak vermiştir. Yoksulluk kısır döngüsünün psikolojik boyuttaki işleyişi budur.

Necip'le Nasır arasında iktidar mücadelesi sürerken Mısır kitle iletişim araçlarını yürütmeye çalışan genç Ulusal Rehberlik Bakanı Binbaşı S. Salim, çağdaşlaşmayı engelleyen bu **psşik** dengesizliğin etkisini ortaya koymuştur. Binbaşı Salim, ulusal rehberlik sorunlarının çözümsüzlüğünü görünce, gönüllü olarak işin içinden sıyrılmıştır. Hapiste yazdığı, kendi düş kırıklığını anlatan anılarında, yalnızca kitle iletişim araçlarını kullanarak durağan ve soyutlanmış köylüleri bilgilili ve katılımcı vatandaşlar yapmanın ne kadar zor ve olanaksız bir iş olduğunu anlatmaktadır. Binbaşı Salim, son olarak, "Kişisel olarak, kamuoyunun yanıldığına inanıyorum" demektedir (12).

(12) Bu anı, D. Lerner, «The Passing of Traditional Society»den alınmıştır. ss. 244-245.



Daha sonra Nasır da aynı duygularla şunları yazacaktır: “23 Temmuz’dan önce, bütün ulusun hazırlıklı olduğuna ve bu görevi üstlenecek bir önder beklediğine inanıyordum. Bu işin de birkaç saatten fazla sürmeyeceğini sanıyordum... ama gerçek, düştün ne kadar farklıymış... Karşımıza gelen yığınlar, paramparça olmuş, geri kalmış bölük-pörçük kümelerdi. Herkes yalnız kendisini düşünüyordu. Herkesin dilindeki sözcük ‘ben’di.” (13)

Çabucak ve kolay yoldan çağdaşlaşmak isteyip de düş kırıklığına uğrayan önderlerin bu yargıları geçiş aşamasındaki Mısır’ın kurtuluşundan bu yana on iki yıldan beri neden böylesine derin düş kırıklıklarına uğradığını da açıklamaktadır. Halk, gerçekten Salim’in anladığı anlamda “yanılmış” olabilir mi? Bir toplumsal devrim gerçekten “birkaç saat içinde” tamamlanabilir mi? Ya da, bir toplumsal devrimin başarısızlığa uğraması, gerçekten Nasır’ın anladığı anlamda “bencillığe” bağlanabilir mi? Yoksa bu iş, sözkonusu genç heveskârların, Laswell’in dersini hiç öğrenmemiş olmalarından mı kaynaklanmaktadır? (Laswell: Siyasal yaşam, büyük ölçüde bir “kim ne alıyor?” sorunudur.) İnsanlar politikayla ilgilendiklerinde, istedikleri her ne ise, ondan daha çok pay almaları doğaldır. Devlet adamı, bu tür özlemleri “bencillik” diye terslemek yerine, halkın isteklerini karşılayabilecek olanakları çoğaltmak zorundadır. O, herşeyden önce, özlemlerle doyum düzeyleri arasında bir denge sağlamaya çalışacaktır; toplumu kısır döngüden kurtarıp büyüme çizgisine oturtmasında, kamu iletişimini nasıl değerlendirdiği konusu önemli bir rol oynayacaktır.

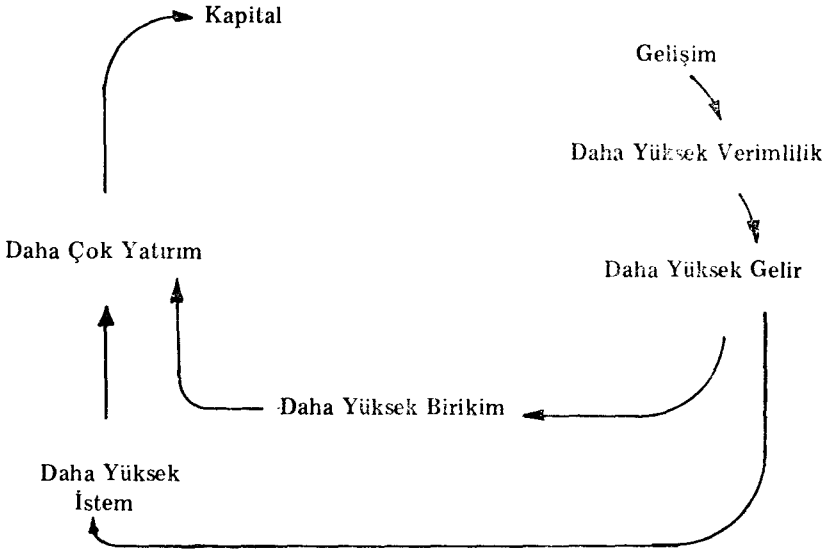
#### IV. Kısır Döngüden Büyüme Döngüsüne

“Yoksulluğun kısır döngüsü” deyişi, ileriye doğru atılmış her adımı etkisiz hale getiren bir karşı eğilimin toplumsal dizgede ortaya çıkması nedeniyle gerçek bir ekonomik büyümenin sağlanamadığı durumları betimlemek için kullanılır. Bu tür karşı-eğilimlerin en önemlisi aşırı nüfus artışıdır. Herhangi bir iktisadi ilerleme, açlık ve salgınları azaltarak yaşam süresini uzatır. Ölüm oranlarının, doğum oranlarından daha büyük bir hızla düştüğü durumlarda hızlı nüfus artışı ortaya çıkar. Yoksul ülkelerde nüfus artışı ekonomik büyümenin önünde gitmekte, böylece toplum aynı

(13) Ğamal Abdul Nasser, op. cit., ss. 224-245.

yoksulluk düzeyinde kalmaktadır. Hiçbir “sıçrama” gerçekleştirilemediği için, hiçbir fazlalık da üretilmemektedir. Singer, “egemen üretim yetersizliği kısır döngüsü”nü birkaç sözcükle çok güzel özetlemiştir: “Yatırım yapacak fazlalığın olmayışı, araç gereç olmayışı, düşük üretim standartları... Az gelişmiş bir ülke, endüstrisi olmadığı için yoksuldur ve yoksul olduğu için de endüstrisi yoktur.” (14)

Buna karşılık, kısır döngüyü parçalayıp büyüme döngüsüne doğru yol almaya başlamış bir toplumda çok değişik bir görünümle karşılaşırız. Bu yeni durum, aşağıdaki şekilde çok canlı olarak gösterilmiştir (15):



ŞEKİL — 1

Bu şeklin anlattığı öykü, gerçek gelirden anlamlı artışla birlikte doruk noktasına varmaktadır. Böyle bir artış, aynı zamanda toplumsal istem ve birikimin de artmasını sağlayabiliyorsa anlamlı olmaktadır. Aksi halde, yoksul bir toplumda küçük gelir artışları-

(14) Hans W. Singer «Economic Progress in Underdeveloped Countries,» Social Research, XVI, I, March 1949, s. 5.

(15) Gerald M. Meier and Robert E. Baldwin, *Economic Development: Theory, History, Policy*, New York, Wiley, 1957, ss. 319-320.

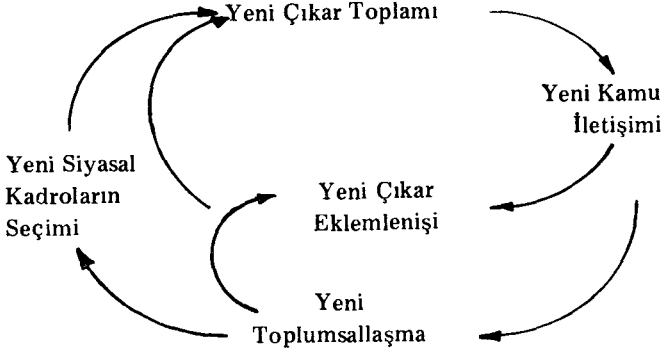
nın hemen tüketildiğini, birikim ve yatırıma birşey kalmadığını yukarda gördük. Ama eğer gelir, hem daha yüksek tüketime, hem de daha fazla birikime elverecek bir hızla artırılabilirse, işte o zaman büyüme döngüsü işlemeye başlamaktadır. Daha çok yatırım yapılması, anamal artırımına ve verimliliğin yükselmesine yol açmakta, bunlar da dönerek gerçek geliri, hem daha çok birikim, hem de daha çok istemi gerçekleştirebilecek kadar artırmaktadırlar. Böylece, yine daha çok yatırım yapılması sağlanmakta ve büyüme döngüsü kendi kendini besler duruma gelmektedir. Ekonomik kalkınma uzmanları, genel olarak kısır döngünün nasıl kırılabilirliği konusunda anlaşmış gibidirler. Ne var ki, kısır döngünün kırılmasından sonra, kendi kendini besleyen büyüme döngüsüne ulaşmak için izlenmesi gereken en etkin ekonomik politikaların neler olduğu konusunda tam bir görüş birliği sağlanabilmiş değildir. Çağdaş ekonomik düşünüş, değişik politikalara ve programlara götüren ["dengesiz" ve "dengeli" büyüme kuramları olarak nitelendirebileceğimiz] birbirinden çok farklı iki kuramsal çözümler üzerinde durmaktadır.

Bu iki kuram arasındaki sorunları kuramsal düzlemde çözmek kolay değildir. Her iki durumda da ileri sürülen savlar, ekonomi-dışı öğelere (değer yargılarına, inançlara ve bir ülkedeki kurumlara, özellikle de o ülkenin kendi kendini besleyen ekonomik büyümenin isterleri doğrultusunda bu psiko-sosyal öğeleri değiştirme yeteneğine) dayanmaktadır. Sözelimi, hızlı ve köklü bir gelir artışı sağlanmış olsa bile bu mutlaka birikim ve yatırım artışı anlamına gelmez. Gelir artışının yalnızca gereksiz dışalım ürünlerinin tüketimini ya da yurtdışı yatırımlarını artırdığı, yurtdışında üretimin artması için hiçbir çabanın gösterilmediği pek çok örnek vardır.

Gelirdeki artış, aynı zamanda hem tüketimde hem de yatırımlarda bir artışa yol açabiliyorsa gerçekleşen büyüme döngüsü, çabanın karşılıksız kalmadığı bir toplumda ortaya çıkar. Çabanın karşılık görmesi, ekonomik programları çepeçevre kuşatan toplumsal kurumlara, psikolojik inançlara, siyasal etkinliklere bağlıdır.

Çabanın ödülle, özlemin doyumla bir arada olması, bir iletişim sorunudur. İnsanlar, kendi günlük yaşamlarında bunları bir araya getirmesini -gördüklerini duyduklarına, istediklerini yaptıklarına, yaptıklarını aldıklarına bağlamasını- öğrenmelidirler. Bu anlam-

da iletişim, toplumsallaşmanın temel aracıdır. Toplumsallaşmanın toplumsal değişimin temel aracı olması gibi, iktisatçının büyüme döngüsüne koşut olmak üzere gelişen bu siyasaları ve çağdaşlaşan bir toplum için gerekli koşulları (Gabriel Almond'un önerdiği girdi işlevlerinden (16) uyarlayarak) sıralayabiliriz:



ŞEKİL — 2

Çağdaşlaşma süreci yeni kamu iletişimiyle, halkı yeni davranış biçimlerine özendiren yeni düşüncelerin, yeni haberlerin yayılışıyla başlamaktadır. Bu köylüyü, kendi işinde çalışan bir çiftçi olmaya, çiftçinin oğlunu -kentte bir iş bulabilmek için- okuma yazma öğrenmeye, çiftçinin karısını artık çocuk doğurmamaya, çiftçinin kızını tuvalet giyip saçını yaptırmaya kışkırtacaktır. Yeni kamu iletişimi bu yolla doğrudan doğruya kişisel çıkarların yeniden biçimlenmesine yol açacaktır.

Aynı zamanda -gerçek gelirdeki önemli artışın hem birikimi, hem de istemi aynı anda yükseltmesi gibi-, yeni kamu iletişimi de yeni toplumsallaşma biçimleri geliştirecektir. Eğer yeni çıkar biçimlenmesi istem'e koşut sayılırsa, o zaman yeni toplumsallaşmayı da birikime (yeni yatırımları ve sonunda da yeni istemleri, yeni doyumları olanaklı kılacak ögeye) benzetebiliriz. Böylece yeni iletişim, şimdiki kuşakta yeni çıkar biçimlenmelerine yol açarken, bu çıkarları paylaşacak ve hatta onların da ötesine geçecek bir kuşağı da hazırlamış olmaktadır. Yüzünü göstermek isteyen, çiftçi kızı, büyük bir olasılıkla düşündüğünü söyleyen bir kız yetişti-

(16) Gabriel A. Almond and James S. Coleman, op. cit., s. 17.

recektir. Okuma yazma öğrenmek isteyen oğul, büyük bir olasılıkla, bir diploma ve bürokraside bir iş isteyen bir oğul yetiştirecektir. Böylece toplumsallaşma, zaman içinde yeniliği yerleştirecek nitelik ve nicelikte, yeni düşünceler taşıyan yeni insanlar yetiştirmiş olmaktadır.

Bu toplum, yenileşmeyi etkin bir biçimde tamamlamak için, onu özel çıkarlardan kamu kurumlarına aktarmalıdır. Özel çıkarların bir araya toplanmasıyla ileriye doğru bir adım atılmalıdır. Böylece bir araya toplanıp siyasa çerçevesine alınan özel çıkarlar, toplumun ortak kurumları olurlar. Bundan başka, yeni bir siyasal eğitim sürecini de devreye sokmak gerekir. Yeni çıkar toplamlarının kurumlaşmasını tamamlayabilmek için yeni toplumsallaşan kuşaktan bazı kişiler de siyasal yaşama sokulmalıdır. Durum böyle olunca, iletişimden girilerek başlatılan yeni toplumsallaşma yollarıyla (kişinin çocuklarının geleceğiyle ilgili yeni düşünceleri ve bu özlemlerin gerçekleşmesini sağlayacak girişimleriyle), kendi çağdaşlaşmasına uygun yeni kurumlar yaratacak biçimde, toplu çıkarlarıyla topluma eklenilen yeni bir siyasal sınıf hazırlanmış olacaktır.

## V. Gelecek

Düşüncelerimizi çok kısa bir biçimde sıraladık. Derinliğine araştırılması gereken düşünceleri yalnızca sıralamakla yetindik. Bu araştıma işi önümüzdeki on yıl boyunca toplum bilimcilerin uğraşmaları gereken bir görevdir. Çağdaşlaşma sürecinin can alıcı noktası olan iletişim sorunu daha iyi anlaşıldıkça, bu görev daha iyi yerine getirilebilir.

Anlayışımız kabaran beklentiler devriminin son on yılın en büyük aksaklıklarından biri olduğunu görmekle başlıyor. Beklentilerin yerini daha sonra düş kırıklıkları almıştır. Bu durum, bütün dünyadaki demokratik siyasanın gelişmesi bakımından büyük bir tehlike oluşturmaktadır. Birşeyleri amaçlamayan halk, bunlara ulaşamaz; birşeye ulaşamayınca da zenginleşemez. Düş kırıklığı ya saldırganlığa ya da geri çekilmeye yol açar.

Günümüzdeki geçiş toplumlarında saldırganlık, ahlakçı ama çoğunlukla insanı hiçe sayan ideolojilere dayalı şiddet biçiminde kendini göstermektedir. Bu tür öğretiler, üstü kapalı bir biçimde de olsa, ırkçılığa, yabancı düşmanlığına, öç duygularına yol açan korku, tutku ve nefreti yasallaştırmaktadırlar. Bu toplumlarda

geri çekilme, ilgisizliğe bürünme ve kabuğuna çekilip uyuşma belirtileri göstermektedir. Geçiş toplumları saldırganlıkla başkalarına, geri çekilmeyle de kendilerine kıymaktadırlar. Bu iki süreç de çağdaşlaşmayı sağlayan devingen dengeyle uyuşmaz. Bu yüzden, bütün dünyada düş kırıklığının yaygınlaşması denetim altına alınmalı, ulaşılabilecek hedefler desteklenmelidir.

İletişim çok duyarlı bir sorundur. Bu kitabın (**Communication and Political Development**, Edited by Lucien W. Pye, Princeton University Press, New Jersey, 1963.) giriş bölümünde “siyasanın iletişim sürecinin bir işlevi olduğu” gözlemlenmiştir. Geçiş toplumlarının gerçekleştirilemeyecek siyasal beklentilerle başa çıkamamalarının nedeni içine düştükleri iletişim kargaşasıdır. Dargörüşlü politikacılar biçemeyecekleri bir fırtınayı ekmişlerdir. Kısa vadeli konularda doyurulması olanaksız beklentiler yaratarak istekleri kamçulamak uzun vadeli düşünüldüğünde hiç de kazançlı bir iş değildir.

Önümüzdeki yıllarda yapılması gereken iş ruhsal devingenliği ve toplumsal denge koşullarında siyasal kararlılığı artırıp güçlendirebilecek kamu iletişimini yeni bir düşünsel çerçeveye oturtmaktır. Yeni çıkarların akla uygun bir biçimde düzenlenmesiyle, kitle iletişim araçları (doyurulamayacak beklentiler yaratmaksızın) yaşayan insanların özgüçlerini harekete geçirmekte kullanılabilir. Kitle iletişim araçları, okullarla ve topluluk önderleriyle birlikte, siyasal yaşama yeni katılımlar sağlayacak olan genç kuşaklar arasında yeni bir toplumsallaşma sürecini başlatabilir. Ancak o zaman bu iki süreç -kısa vadede devingenlik, uzun vadede toplumsallaşma- bir kuşak sonra demokratik bir siyasanın ham maddesini oluşturan özel çıkarlar toplamı çerçevesinde çakışabilir. Hiç kuşkusuz bizim burada çizmeye çalıştığımız taslak “ülküleştirilmiş” bir modeldir. Bu model, gerçekle çakıştığı oranda, geçiş aşamasındaki ülkelerin eylem ve düşünce adamlarına yardımcı olup yol gösterebilir. Gelecekte yapılacak araştırmaların önünde duran en büyük görev, bu modelin hangi koşullarda işleyip hangi koşullarda işlemediğini belirlemek ve buna dayanarak daha etkin bir iletişim sürecini biçimlendirecek, daha iyi bir model geliştirmektir. Bu da, çağımızın en zorlu toplumsal sorunu -yeryüzünün büyük çoğunluğunun çağdaşlaştırılması- konusunda eylem adamlarıyla bilim adamlarının yakın ve sürekli bir işbirliğine girmelerini gerektirmektedir.

## EĞİTİMDE İLETİŞİM DÜŞÜNCELERİNİN KÖKENLERİ (\*)

C.W. BENDING

Çeviren:  
Ass. Levend KILIÇ

Dil iletişimin temelidir. Düşüncelerin iletişimi ve insanlığın bu konudaki yeteneği gelişmesinde kesinlikle en anlamlı öge olmuştur. Derler ki, “Eğer insan dilinin yapısı hecelemeye uygun olmasaydı, ormandaki vahşi hayvandan farksız olurdu”. Dili kullanarak insan yalnızca diğer bireylere kesin bilgiler aktarmakla kalmaz, aynı zamanda geçtiği ve olduğu zamana aldırmaksızın karmaşık durumları açıklar. Onun dili yeni düşünceleri içine alarak sonsuza değin büyür gelişir ve diğer kişilerin bireysel deneylerini izleyerek kendi bilgisinin artmasını sağlar. Kişi deneyimlerini anımsayabilir hem de diğer kişilerden aldığı bilgileri, önermelerle birleştirerek gelecekteki davranışlarının temelini oluşturur.

Dilin kaynağı konusundaki kuramlarında düşünürler ayrılmaktadırlar. Ancak, dilin insanların gruplarla birlikte yaşamaya ve karmaşık düşünceleri iletmek gereksinmesini duyarak, belli bir durumdaki, belli bir nesneyi tanınabilen seslerle göstermeye başlayınca kadar geliştiği olası değildir. Şüphesiz ilk önceleri sesler,

---

(\*) «The Origins of Ideas Concerning Communication in Education» Communication and The Schools, Pergamon Press, Oxford, 1970, s. 1-12.

kullanan az sayıdaki kişilerce biliniyordu ve onların gizemli gücü tarafından küçük toplumlar içinde yetke ve orun kazanmıştı. Ayrıca, seslere sihirli bir anlamda verilmişti. Eğitim tarihi içinde zaman zaman bu tür oluşumlara rastlanır ve iletişim simgeleri iletişimin kendisinden daha önemli olur. Örneğin, kitap içeriğinden daha bir anlamlıdır ve Latince çoğunluk tarafından anlaşılmaz ama dinleyenler karşısında konuşmayıcıya bilgelik ve yetki sağlar.

İnsanlığın diline egemen oluşu, onu çevresindeki hayvanlar dünyasından ayırmış, ancak düşüncelerini diğerlerine iletme gücü yer ve zamanla sınırlı kalmıştır. Daha güçlü bir hayvanla karşı karşıya kalma talihsizliği bu düşüncenin tümüyle yokoılmasına yol açabilirdi. Yeni düşünceler, ancak ses ve organların taşıyabildiği kadar yayılmış ve düşüncenin sürekliliği peşpeşe gelen kuşakların bellekleri ile bütünlüğüne bağlı kalmıştır. Binlerce yıl önce eski taş devrinin insanları çizgiler, kabartmalar ve oymacılıkla kendilerinden sonra gelen kuşakları hayrete düşürecek biçimde, düşüncelerini ileterek sürdürmenin yollarını bulmuşlardı.

Taş devrinin ilk sanat örnekleri gerçekçidir; avcı ve toplayıcı toplumlardakine benzer biçimde çizilen hayvan ve insan şekilleridir. Eski taş devrinin sonlarında yapılan çizgiler ve oymacılıkdaki simgesel anlatımlar daha bir ortaktır ve bu ilerleme daha karmaşık dil örneklerinin gelişmesiyle eş anlamlıdır. Gelişme çizgisinin bir yerinde, bazı zeki kimselerin aklına resimlerin, sadece olayları anlatmak ya da sanatçıya doğanın üstünde sihirli bir güç vermek için değil, aynı zamanda iletileri vermekte de kullanılabileceği gelmiş olmalıydı.

Yazma sanatı, herhalde insan oğlunun en büyük başarısıdır. Doğu Akdenizin Sami Kabilelerince ilk kez kullanılan alfabetik yazıdan önce, binlerce yıl geçmiştir. Ancak, insan resimli yazı, ideogram ve sesçil (phonetic) yazı aşamalarından geçerek, kendi yazgısını belirlemeye doğru en kararlı adımını atar duruma gelmiştir.

Gözlem ve buluşlar yoluyla bizi çevreleyen dünyadan çok şey öğrenebiliriz. Ancak tek iletişim aracımız bilimsel yazı ise ya buluşlarımızla tek başına kalırız, ya da çok seçkin küçük grupların üyesi oluruz. İletişim tarihi aslında bu küçük seçkin grupların aşamalı genişlemesi olmuştur.

Bizim tarih öncesi atalarımız, diğer yaratıklarda görülenlerin dışında, dört iletişim yöntemi geliştirmişlerdir. Sorunlarını en il-



kel yollarla anlatıp, görüşebilmişler, olayları resimli ve simgesel olarak gösterebilmişlerdir. Diğer yaratıklar gibi başka bireylerle doğrudan ilişki kurup, bilgi alış-verişi yapabilişlerdir. Taş atmak düşmanlığı göstermek olduğu halde, yiyecek sunmak arkadaşlığı simgeler. Biz bu ilkel insanlardan sonra çok aşama aldık. Bizim iletişim yöntemlerimiz geniş ve karmaşıktır. Ancak tümü beş temel ilkeye dayanmaktadır. Anlatım, karşılıklı konuşma, resimli anlatım, simgesel anlatım ve görgül katılım.

Düzenli eğitimin temeli iletişimdir ve kısıtlı bir ortamda öğrencilerin öğrenmesini sağlamak için çalışma ve buluşa olanak sağlayan bir öğretmen olsun, ders veren bir öğretmen olsun, her ikisi de tam anlamıyla bir iletendir. Bu ikisi de iletişimdir; çünkü amaçlar önceden saptanmıştır ve her ikisinde de öğrenim sürecinin önemli bir işlevi vardır.

Dikkate değer olay, eğitim tarihi, eğitimin temelinde yaşananları olduğunu düşünenler ve dilin temel etken olduğunu benimseyen düşünceler arasındaki eksik tartışmalarla ilgilidir. İkinci grubun basılmış ya da yazılmış dilin değerine abartılmış bir önem vermesi, bu durumu daha da karmaşıklaştırmıştır. Öğrenme sürecinde, yaşantı ve dil arasındaki temel karşılıklı ilişkinin olumlu gerçekleşmesi, seyrek görülen durumlardandır. Bilginin yaşanarak edildiğine inananların, yüzlerce yıldır sesleri daha güçlü çıkmıştır. COLET, ERASMUS, RABELOUS ve MONTAIGNE Orta Çağda kitapla öğretime şiddetle karşı çıkan önderlerin yanında; daha yakın çağda LOCKE, ROUSSEAU, PESTALOZZI, FROEBEL, MONTESSORI, JOHN DEWEY ve kalabalık diğer bir grup, bulucu yöntemlerde birleşmişlerdir. Karşı tarafta, köy okullarından üniversiteye kadar kendi denenmiş yöntemleri üzerinde yoluna devam etmiş hemen her zaman sessiz kalmış geniş bir öğretmen kitlesi yer almıştır.

Karşı öğretilerin kökleri, insan uygarlığının ilk zamanlarına dayanır. Çoğu kez eğitimin eski Yunanistan'da başladığı söylenir, Yunan eğitiminin bir çok yönleri sonraki yılların eğitim yönlerinden daha sağlam ilkeler üzerine oturtulmuşluğu bir gerçektir. Ancak, yüksek düzeyli hayvanların tümü, yaşama yeteneklerini yavrularına öğretir ve her halde anladığımız eğitim, iletişim tarihi kadar eskidir.

İlkel öğrenim girişimleri çoğunlukla yaşantıya dayalı ve aile grupları içinde başlamış olmalıdır. Bu gibi yöntemler zaman içinde yaşamış ve giderek biçimsel eğitim şekilleriyle birleşmiştir. Eflatun, zamanındaki Mısırlıları anlatır, şöyleki: “Küçük çocuklar için aritmetik oyunları yaratmışlar ve çocuklar bunları büyük bir zevkle öğrenmişlerdir. Bu oyunda çocuklar aynı sayı elma ve çiçek buketini bazen çok sayıda, bazen az sayıda insana dağıtmak zorundaydı... Yine uzunluk ve genişlikleri olan nesnelere ölçülmesi, çok gülünç ve utanç verici şeyleri doğal olarak yokumsamamızdan bizleri kurtarmıştır.” Bu anlatılanlar doğrudan doğruya çağdaş “buluş” (discovery) matematiğine ilişkin bir kitaptan alınmıştır ve bize Mısır eğitiminin sadece bir yönünü göstermektedir.

Okuma ve yazmanın üst sınıflarca önemli bir yetenek sayıldığı Mısır’da, mektup yazma yaşamın düzenli bir bölümünü oluşturmuştur. Karı, koca, aileler ve çocuklar arasındaki birçok mektuplar, sözleşmeler, vasiyetnameler diğer kayıtlar ve halk duyuruları okuma yeteneğinin yaygın olduğunu göstermektedir. Okullar sadece rahip ya da memur olacak erkek çocuklar için kurulmuş, ancak çokluk Mısır evinde, çocukların eğitimi ailenin önemli görevleri arasında sayılmıştır. Yöntem; bir taş parçasına yazılmış yazı, zambak ve mangal kömüründen yapılan mürekkep kullanılarak düz kireçtaşı parçalarına kopya etmektir. Ustalık kazanmada bu gibi yöntemler salık verilir, fakat konu yüksek sesle, makamla okunarak ezberlenir ve sonra anne baba ya da öğretmen tarafından tekrarlatılır. Başarısız olanlar dövülmekte ve Mısırlılar arasında bir erkeğin kulaklarının sırtında bulunduğu yaygın, kalıplaşmış sözlerdendir. Konuşmak yerine dövmek daha etkili bulunmaktaydı.

Okullardaki erkeklerin yaşları büyüyünce, bütün belgeleri papirus sayfalarına kopya ederler ve daha öncekiler gibi, onları da yüksek sesle makamla okurlardı. Görülen şu ki, Mısırlı çocuk kendi kitabını başkalarından kopya ederek yapar ve bunları ezberlerdi. Böylece bir eğitsel iletişim ve yöntem kavramı kurulmuştu. Bu kavrama zaman zaman karşı çıkılmasına rağmen, yine de bozulmadan Eski Yunan, Roma, Orta Çağ’dan geçerek çağımıza kadar gelmiştir.

Ancak eğitsel iletişimle ilgili daha mantıklı kavramların tamamen bilinmediğini varsamamalıyız. Çağdaş yöntemlerin çoğun-

luğu kesinlikle eski düşünörlere dayandırılır. Bugün bizler, eğitim felsefesi yerine bir eğitim bilimi geçirmeye çalışıyoruz, teknolojiyi de kendi amacımız için kullanma gücüne sahibiz. Birçok ilkenin değeri çok önceleri anlaşılımıştır. Ancak, bunların bilinmemezlikten gelinmesi, biçimlerinin bozulması ve eğitim uzmanlarınca önemsenmemesi şaşırtıcıdır. Bugün aynı tutumun sürüp sürmeyeceğini henüz görmek durumundayız.

Sofistler iletişime bir bilim gibi dikkat eden ilk kişilerdi ve tek araçları sözleriydi. M.Ö. 4. yüzyılda Yunan gençleri üstünde etkileri büyüktü. Bu etki müzik ve spor okullarının alçak gönüllü görevlilerine kadar iniyordu.

Sokrates çağdaşlarının çoğu tarafından bir sofist olarak kabul edilirdi. Ancak kavramların doğruluğundan çok tartışma sanatına büyük önem verenlerin karmaşık düşüncelerini benimseyerek, “Bu durum üzerinde hiç durmayanlar için bu karmaşıklığın önemi yoktur, düşündükleri ne kadar karmaşık olursa olsun kendilerini çok beğenirler” demektedir.

Sokrates sözlü iletişimin tümevarımsal yönteminin yaratıcısı olarak kabul edilebilir. Kendisi küçük küçük gruplara, başdan sonuna kadar sorulu-yanıtlı ve ilgili örneklerin de üzerinde durarak, gruptakilerin çoğunu sıkmadan, önemli kavramları doğru anlamayı öğretmiştir.

Sokrates, duyu organları aracılığıyla elde edilemeyecek gerçeklerin araştırmasını öğretisinin temeli saymıştır. Bugün, bu gibi öğretiler genellikle Eflatun’un adıyla anılır, Sokrat’ça yöntem bize göre soru-yanıt yöntemidir. Eğitim tarihi içinde onun yeri sürekli ve saygındır, bununla birlikte, soru-yanıt yönteminde düşünmeden akıl yolu ile öğrenmenin düzeyi düşer. 19. yüzyılın ortalarına kadar Dr. Brewster’in ünlü “Rehber”inde birçok ders programı konuları karşılıklı konuşmaya dayanan ezberleme öğrenim yöntemiyle yazılmıştır. Sokrat’ın yöntemi, Herbart’ın Beş Biçimsel Aşaması’nın önemli bölümünü oluşturmuş ve 20. yüzyıl içinde programlanmış öğrenimin temeli olarak benimsenmiştir.

Eflatun’un eğitim felsefesine katkısı; konuşmaya büyük önem vermesiydi, yazılara, tekrar edildiği ve ezberlenebildiğinden düşünceleri dondurup akılların yerine bilgili olmanın geçebileceği için hiç güvenmemesi şeklinde olmuştur. Eflatun özellikle, olgun

öğrencilerle, grubun içindeki düşünce alış verişinin, her üyeye bütün üyelerin toplam bilgisinden daha fazla bilgi sağladığına inanmıştır. İnsanlardan pek azı, Eflatun'un eytişim (=Diyalektiğin) ruhu uyandırıcı ve ilkel akli canlandırıcı olduğu kuramını ikircisiz benimseyecektir. Çoğu kişi, modern eğitim tekniğinde büyük anlam sağlayan eytişim olayların çok önemli olduğunu kabul ederler, ama eğitsel iletişimin yine de en fazla yokumsanan bir yönüdür. Bundan dolayı, karşılıklı iletişim bizim çalışmalarımızın çok önemli bir bölümü olacaktır.

Eflatun'un öğrencisi Aristo galiba dil ve yaşantı arasındaki karşılıklı ilişkinin düzenlenmesini anlayan ilk kişidir. Kendisi Eflatun'dan daha çok deneysel görüşü benimseyerek, Hippokratik geneleklerin üzerindeki incelemelerin önemine ağırlık vermiştir. Aristo'ya göre maddeler, şekiller ve nedenleri saptamak için duyuşsal algılamamanın verdiği sonuçlar, Eflatun'un evrensel gerçeklerini bulma yöntemleri kadar önemlidir. Aristo'nun öğrettiklerinin sonuçlarından birisi, yaygınca kullanılan sözcüklerin kesin anlamlara bağlanması idi ve Aristo Büyük İskender'in öğretmeni olduğu için öğrencisinin fethettiği değişik uzak bölgelerden bilgi sağlayabilmiştir. Aristo'nun öğrettiklerinin ilk etkisi terim dizgisinin (=terminolojisinin) ile öğrenciler için ortak ilgilerinin değerinin ortaya konması olmuştur. Onun öğretiminin uzun vadeli sonucu Orta Çağda Avrupa'nın her yerinde görülür. Ünlü öğretilerde (Aristo'da) okumuş azınlık öğrenciler tarafından onun deneysel çalışmalarının ilkeleri canlı bir şekilde saklanmıştır. Çocuklar ya da yetişkinler için öğretmenin yöntemi, kitaplardan kopya etmek, ya da yazdırmak ve bu sözleri belleğe geçirmek olmuştur. Bu yöntemin uygulama ve anlamayla çok az ilgisi vardı ve 20. yüzyıl ortasına kadar da devam etti.

Fiziksel ceza eğitim iletişimde çağlar boyunca saygı gösterilen araç olarak kalmış giderek Johnson gibi adamlar, bütün bilgilerini acımasızca döven öğretmenlerine borçlu olduklarını açıklamışlardır. 18. yüzyılda Eton (\*) okulu müdürü birgün içinde sekenden fazla çocuk dövmüş ve çoğu kimseler cezaların öğrencilerde sürekli bir yara bırakmadığını söyleyebilen bir okul müdürü için bunun bir erdem olduğunu düşüncesini taşımıştır.

---

(\*) Eton, İngiltere'de özel bir okul (Ç.N.)

Eđitime en önemli değişikliği getiren Őey nedir diye sorulursa çok kiŐi bunun “matbaanın” bulunması olduğu yanıtını verir. Yazılanların baskıyla oęalmasý eğitimi gcncldirmiŐ ve böylece önemi her okuyan açıkça kavrayabilmiŐtir. Ancak, basılmıŐ yazının yeni düzenlenmiŐ ilkokullarda, büyük sınıfları yaratmanın dıŐında, eğitim üzerinde açık bir etkisi olmamıŐtır. Baský sanatının bulunuŐu görülmeyen bir etken üretmiŐ, bunun sonraki yüzyıllarda etkisi büyük olmuŐtur. Söz konusu etken, basılı resimlerin kullanılmasıdır.

Johann Amas Komensky (1592-1670) genellikle COMENIUS diye tanınır, öğretmenlerin resimleri sürekli kullanmasını ilk savunanlardandır; kendisine göre, çocuğa gerçeği ya da resmini gösterilmeyen her hangi bir Şeyin açıklanması yapılmamalıdır. “Onların her zaman ve daima her Şeyi dikkatle gözden geçirmelerine izin verilmelidir (zellikle okulda) nk, Şu madde ya da bu madde nedir ve adı nedir bilmelidirler, adını bilmediği Şeyi görmemeli, görmedikleri Şeyi adlandırmamalıdır.” COMENIUS sadece resimli okul kitapları yapmamış, resimlerin evde de edimce (=fiilen) kullanılmasını önermiŐtir. Kendisi, “diledikleri herŐeyle sevinme, resimlere bakma, onlarla istedikleri gibi, hatta okula bırakılmadan evde uęraŐma olanağı çocuklara verilsin” demektedir.

COMENIUS’un düşüncelerini çoğu sonraki yeni bilgilerin ıŐında eleŐtirilebilir. Ancak, onun resimlerin değeri üzerinde durması, eğitim sürecinde bir çeşit temsilci (vicarious) olarak, resimli ocuk kitaplarının aracılığıyla, aędaŐ eğitimde, gr-iŐit araçların ve gerçeklerin kullanılmasına yol açmıştır.

COMENIUS Avrupa lkeleri arasında eğitim üstüne çalışmalar ve bu konuda yazılar yazarak dolaŐırken, Roma’da Jesuit niversitesinde bir matematik ğretmeni bir (görsel) oyuncakla denemeler yapıyordu. 1664’de Athanasius Kircher niversitesinde seçkin bir toplantıda, konuyu anlatmak için oyuncakı gösterdi. Topluluk aşırı derecede ŐaŐırıp, onun byclğnden kuŐkuldular ve kk bir eleştiri olmaktan te, Kircher’e matematik ğretimi üzerinde durmasını önerdiler. BuluŐu olan “sihirli projektörü”, bir daha gösterilmedi ama, yaptığı bizim Şimdiki yığın iletişim yöntemlerinin çoğunun baŐlangıcıydı. COMENIUS eğer 1664’de o geceki toplantıya katılıydı, ne gibi düşüncelere ulaŐacaęını insan merak edebilir.

Öğretim mesleğinde her zaman değişikliğe karşı çıkmıştır. Öğretmenlerin, akademik ve sosyal başarılarının dengesi çoğu kez bir bıçağın ucundadır ve bu nedenle öğretmenler yeniliklere karşı çıkarlar. Okul dışı kişiler eğitimde yeni düşüncelerin bir orman yangını gibi oluştuğunu söyleyebilirler ama öğretmenler, bu yeni düşünceleri yaratanların her sabah saat 9'da okula gelip bu düşüncelerin kullanılıp kullanılmadığını bilmelerini ister. Kitaplar konuşma gibi çoktan beri aramızdadır. Hatta 18. ve 19. yüzyıllarda öğretmenler resimlenmiş kitapların, dikkat dağıtıcı olacağından karşısındaydılar. 20. yüzyılın ilk yarısında sayısız köy okulunda "resimlere bakmaya" kızıldı, çok büyük sayıda çocuğa resime bakarak zamanını boşuna harcamaması, okumaya devam etmesi söylendi. Genel olarak resimli kitapların sadece çok küçük çocuklar için uygun olduğu düşünülür.

19. yüzyılın ortasında, okullar dışında, resimlenmiş kitaplar çocuklar için çok geniş sayıda kullanıldı, başlangıçta milyonlarca satıldı. Pazar gününde çocukların bakmaları için bir kaç resimli kitaba sahip olamayan gerçekten fakir evler vardı.

Kitapların çoğunluğu sert törel niteliklere sahipti ve kullanılmasını dinsel gruplar özendiriyordu. "Sihirli projektörü" büyücü rolünden kurtaran kiliseler; ilk kez İncil'deki önemli sahnelerin boyalı saydamları (=slaytları) ve dizi olarak çekilmiş fotoğraflı öyküleri üretmişlerdi. Doğal olaylar ve bilimsel denemelerle ilgili saydamlar da yapılmış, ancak bunlar çoğu kez evlerde kullanılmıştır. Kraliçe Viktorya döneminin günün yeni bilimsel kuramları ile çok ilgiliydiler ve bilgilerini çocukları ve arkadaşlarına sergilemek için saydamları "projektör" yardımıyla gösteriyorlardı. Kilise tarafından hazırlanmış dinsel yerleri gösteren saydamları, sonra yabancı ülkeleri gösteren renkli resimler izledi, ayrıca o yerlere ilişkin ilginç hayvan ve bitki saydamları yapıldı. Fotoğrafın gelişmesi, coğrafya ile ilgili saydamların yapılmasına büyük hız verilmiştir. Öyle ki, günümüzde bile bu konu; görsel gereçlerin kullanımına öncülük etmektedir.

1900'lerde sinemanın bulunması ile heyecan verici bir boyuta ulaşıldı. Sinema eğlence değerine pek az önem veren THOMAS EDISON, onun okullardaki öğretmenlerin tümünün yerine geçeceğine inanıyordu.

Geçen kırklı yıllarda eğitime mekanik yardım sağlama hakkında çok konuşulmuş, ancak buna çok az başvurulmuştur. Savaşın sonra “görsel destekler” terimi epeyce yayılmış ve bu fotoğraf araç gereçleri yapan işletmelerin dikkatini çekmiştir. Birçok eğitim yetkisi, dünyanın bütün bölgelerinde, yeni yapılan araçlarla ilgilenen karmaşık üniteler kurmuş, ancak bunlara, okullardaki uygulamalarda önem verilmemiş, haklarında bilgi edilmemiştir.

Bugün eğitim hiç beklemediği iletişim yöntemlerinin gelişmesiyle karşı karşıyadır. Bizim eğitim sistemimiz inanılmaz şekilde yavaş gelişmiş ve kültür değişimine uyamamıştır. Çoğu kez eğitim yöntemi değişiklikleri, o kadar uzun süre ertelenmiştir ki artık geçersiz gereksinimleri yansıtmış ve eğitim düşünceleri, öğrencilerin içinde yaşadığı toplumla hiçbir ilgisi kalmadıktan sonra benimsenmiştir. Sık sık yeni teknikleri kullanmak olanaksızlaşmış, çünkü bunları içerecek yasalar ya da fiziksel yetersizlik çıkmıştır. Bugün bile, eğitim teknolojisi çağının ilerlemesi için gösterişli sözler edilmekte, ancak film oynatıcı gibi basit araçlar bile ilkokullara verilmediğinden, bu sözler desteksiz bırakılmaktadır. İngiltere’de eğitim yetkililerinin çoğunluğunun film kütüphanesi yoktur ve kırsal bölgelerdeki çoğunluk eğitim araçları, toplanan bağışlardan ya da kullanılmış elbiselerin satışlarından sağlanmaktadır. Bir bölgede, böyle bir aracın satın alındığı haberi, hemen üstteki yetkiliden, söz konusu aracın ne sorumluluğunun ne de giderlerinin karşılanmasının kabul edilmeyeceğine ilişkin bir yazının çıkarılmasına yol açmaktadır. Büyük şehirlerde ise sesli gösterici kullanmak isteyen öğretmenler bu aracı, önce belediyeden almak durumundadırlar.

Yukardakiler 20. yüzyılın ortasındaki gerçeği karamsar bir şekilde gösterebilir. Yüzlerce öğretmen radyoyu televizyonu kullanmakta, her gün yeni tekniklerin geliştiğini işitmekteyiz. Grup öğretimi, buluş yöntemleri, dil laboratuvarları ve kapalı devre televizyon hepsi okullara sokuluyor, ancak bunlar azınlıkta kalıyor. Diğerleri büyük bir eylemsizlik ile kayıtsızlıklarını sürdürüyor.

Teknolojinin gelişmesinin ışığında, tebeşirle yazmak ve anlatmak Midillinin çektiği at arabası kadar ilkelidir. Öğretmenlik mesleği tarih öncesi kabilelerin kaya parçaları ile duvar üstüne karaladıklarından daha iyi hiç bir şey sunamazsa, sonuçta, dış dün-

yanın yığın iletişim araçları her sabah öğretime kendilerini hazırlayan öğrencilerin düşündüklerini öğretmenden daha çok etkileyeceklerdir.

Bugün tüm eğitimde tam anlamıyla devrimle karşı karşıyayız. Bu devrimin nedenleri şunlardır; teknisyenlerin günler geçtikçe hayatımız üzerinde daha bir etki uygulamak istemeleri, üniversiteler tarafından başlatılan ve çoğunlukla, Amerika'da Ford Vakıfı, İngiltere'de Nuffield Kurumu gibi yardımsever vakıflar tarafından akçalanan araştırmaların sayısının artması ve Birleşik Amerika hükümetlerinin eğitim yardımlarında kullanılması için büyük toplamda para sağlamasıdır. Bu devrime okul dışı kitle iletişim araçlarının da yardımı olmuştur. Bunların içine sadece gazeteler, kitaplar, radyo ve televizyon değil trafik ışıkları, tren istasyonlarındaki neon ışıklar ve içecek şişelerinin yazılı altlıkları gibi binlerce iletişim yardımcısı da girmektedir.

Her eğitsel iletişim çalışmasında kitle iletişim tekniklerinin etkileri unutulmamalıdır, bu da Dünya'nın bir yerinde diğer yerinden farklıdır. Asya'da yüz milyonlarca insan henüz hiç bir film ya da televizyon programı izlememiş ve Dünya çocuklarının yüzde yetmiş okula devam etmemektedir. Amerika ve İngiltere'deki gençler transistörlü radyoyu her gittikleri yere götürebilmektedir; fakat bu, radyonun Avrupa ya da Amerika Kıtasında her evde benimsenen bir şey olduğu anlamına gelmez.

Dünyada kendi evlerinden on mil öteye hiç geziye çıkmamış milyonlarca çocuk vardır. Başkaları için, dünya küçüktür. Kendi öğretmenlerinden daha fazla yabancı ülkeleri dolaşan kız ve erkek çocuklarını bulmak bugün olağandır. Jamaika'lı parlak gözlü bir çocuk sınıfın ön sıralarından birinde otururken; Jamaikaya ilişkin verilecek derste bayat ve yanlış bilgilerle dolu ders kitabı artık yetersiz kalacaktır.

Öğretim mesleği dışındakilere ve meslekten olup çocuklara bakmak zorunda olmayanlara okulların zayıf tarafları apaçıktır. Ne yapılacağı ise o kadar açık değildir. Açık yürekli öğretmenlerin çoğu çelişik kuramların hücumuna uğramaktadır ve bunların çoğu da uygulama aşamasında fazla olgunlaşmamıştır. 1960'lardaki izlenceli (=programlı) öğretim, sağlam bir düzeye ulaşmadan önce öğretmenlerin hizmetine sunulan eğitim teknolojisinin güzel bir örneğidir. Moda niteliğindeki "buluşlar" çok zayıf bir temel



üzerinde sunulur ve çoğu kez yeni düşünceleri varolan okul sisteminin fiziksel koşullarında uygulamak olanaksızdır. Çoğu kez öğretmenler, sıkı bir eğitim görmeden, yeni yöntemleri etkili bir biçimde uygulayamazlar. Yeni bir yöntem uygulanacağı zaman, genellikle birkaç akşam bir iki saatlik kursla yetinilmektedir. Bu kurslara da yalnız hevesli ve başka yapacak işi örneğin; kendi çocuğuna bakmak zorunda olmayan öğretmenler katılmaktadır.

Sanayileşmiş bir toplumda yalnız teknik öğretim gören kişilerin değil, aynı zamanda diğer bireylerin genel eğitim düzeyinin yükselmesinin de istemi vardır. Okullar, içinde bulunduğu toplumun aynasıdır. Öyle bir dünya da yaşıyoruz ki, teknolojinin gücü yaşantılarımızı değiştirip, şimdiye dek hiç görülmemiş bir hızla görüşlerimizi değiştirmektedir. Okul dışında, dünyanın nüfusu korku verici bir hızla artmaktadır. İlkel toplumlar, bir gecede kentleşmekte ve insanoğlunun toplu bilgisinin artışı, birkaç yılda bütün önceki artışından daha fazla olmaktadır.

20. yüzyılın istemlerini karşılamak için öğretmenlerin yaratıcı ve esnek olup, dünya okullarında bulunmayan yeni, yüksek nitelikte öğretim yapması zorunludur. Hem geçmiş yıllara, hem gelecek yıllara bakarak bütün yeni düşünceleri ve teknikleri dikkatlice incelemek gereklidir. Öğretmenler, önemli konulardan birisi olan, iletişim kuram ve uygulamasını anlamak durumundadırlar. Ayrıca, herşey bir yana, eğitimin temeli olarak benimsenen ve benimsenmeyen kavramlar arasındaki uzun çatışmanın şimdi çağdaş iletişim araçlarının girmesiyle yeni ve son derece çapraşık boyutlara ulaştığını da bilmelidirler.

## ULUSLARARASI FİLM DİLİ ÜZERİNE (\*)

Çeviren:

Ass. Yalçın DEMİR

**James Potts**

### **Kenyalı**

Çekiciyi kullanmayı öğrendikçe, halkım konusunda bildiklerimin de ne kadar az olduğunu öğreneceğimi mi söylemek istiyorsunuz.

### **Amerikalı**

Bence, Batının film uygulamalarını ne kadar bilirsen, halkın ile o kadar az bir iletişimin olur.

### **Nijeryalı**

Batının film uygulamaları nedir? Çekicileri kim yapıyor? Araç ve gereçleri kim üretiyor?

Bir arriflex çekicinin Alman film biçimini (stilini) kabul ettirmesi, Eclair çekicinin Fransız anlayışını vermesi ya da Japon malı elektrik uzayarlı süper 8 çekicinin kullanılması ile dünyanın Doğulunun (her ne kadar batılılaştırılmışsa da) gözü ile görülmesi

---

(\*) Sight and Sound, Spring 1979, s. 74-81.

olası değildir. Ancak uygulamabilimlerin yansız olmadığı da yaygın bir şekilde kabul edilmeye başlamıştır. Değişik uygulamabilimler (teknolojiler) bir dereceye kadar dünyaya bakış yöntemimizi, gerçeği nasıl yorumlayıp kayıt ettiğimizi ve bir iletinin sunulmasında kullandığımız yöntemlerin türlerini etkilerler. Ancak kaynağı nerden olursa olsun uygulamabilimler aktarıldıkları kültürler ile kaynaşırlar. Bazan değiştirilirler ve eski uygulamabilimlerin kullanımındaki yeni yöntemler, araç ve gereçleri üretenlerin hiç göremedikleri özel veya yerel kültürel gereksinimlerden kaynaklanan deneyimlere bağlanabilirler.

Daha kişisel düzeyde, geçmişe bakışın vereceği yarar açısından, benim için Afrika'da (Etopya ve Kenya'da), Afrikalı seyirciler için eğitsel ve kültürel film ve televizyon izlenceleri yapımcısı ve öğreticisi olarak geçirdiğim beş yılı, ilgili ülkelerin kalkınma çabalarına katkısı açısından incelemem önemli olacaktır. Yaptığım film ve televizyon izlencelerinin bilinçsizce bile olsa, benim kişisel ve kültürel görüşlerimden, ideolojik düşüncelerimden ya da görsel anlatım veya kişisel biçimimden izler taşımış olabileceklerini kabul etmeye hazırım. Afrikalı öğrenciler, öğretmenleri ve yapımları seyreden halktan kişiler, büyük bir olasılıkla iletileri kendi genel kural ve görüşlerine göre algılamaktadır. Ancak, yapımcı ve seyirciler arasındaki kaçınılmaz ayrımlar, başarılı, yansız ve doğal bir iletişimi ne dereceye kadar engellemiştir. Belki de hiç.

Bunlara bağlı olarak gözönünde bulundurulması gereken başkaca sorunlar da vardır. Yabancılar tarafından, gelişmekte olan ülke seyircileri için yapılmış filmlerle yine bu kişilerin kendi ülke seyircileri için yaptıkları filmler arasındaki ayrıcalık nedir? Hedef seyirciler tarafından bu tür filmlerin nasıl algılandığına bakmak gerekir. Onların algılamalarında yapısal yönler, politik veya ideolojik yönler kadar önemlidir. Çinliler Joris İvens'in filmlerini sevdikleri halde Antonioni'nin filmlerini sevmədiler. İçerik, biçimden kolayca ayrılamaz ancak Çinliler Antonioni'nin "Chung Kuo" adlı filmini eleştirirken biçim ve yapı üzerinde çok durmuşlardır.

Afrika'da yaptığım film ve televizyon izlencelerinin üzerinde durmam oldukça önemsiz bir kaygıdan türetilmiş gibi gözükebilir. Afrika'daki tüm sinemalara ve televizyon istasyonlarına dışardan gelen yabancı film ve televizyon izlencelerinin sayısının bü-

yüklüğü gözönüne alındığında önemli değildir. (Bu bilinçli bir kültür yayılcılığı mı, yoksa basit bir istek-sunu sorunu mu?) Yine yapılan izlenceler, bir ya da iki yabancı yapımcıdan daha fazlasının bulunmadığı ülkelerde hiç de önemli değildir. Ancak kendi ülkelerinde iş bulamadıkları söylenen ve yüzden fazla yabancı işgörenin çalıştığı (çoğu Fransız) kestirilen Fildişi Sahili için ne söylenebilir.

Jacquilene Pierce, üzerinde çok tartışılan “Leopard in a Cage” (Nairobi, 1976) adlı romanında, teknik konularda yardım etmeleri için bir ya da iki yabancı uzmanın getirilmesinin bile ne gibi gerilimlere neden olabileceğini anlatıyor. Bayan Pierce (Tanzanya’da yaşayan siyah bir Amerikalı) romanında, yeni kurulmuş bir film bölümü için yüksek dereceli “Utanyan” devlet adamları tarafından “deneyimlerinden yararlanmak” amacıyla iki yaşlı yabancı uzmanın, Bay ve Bayan Goldmanlar’ın davet edilmeleri sonucu gelişen çatışmaları sunar. Bay Goldman, eskiden AID de çalışan bir kişidir. Bayan Goldman ise hem antropoloji hem de müzik konusunda uzmandır. Ancak bölümde çalışan ve “Afrikalı filmler, Afrikalı halk için Afrikalılarca yapılır” görüşündeki genç Afrikalılar, “film yapımcısı kılığındaki iki yaşlı sömürgeci”nin davetsizce sokulmalarına karşı çıkarlar. Afrikalı çalışanlar ürettikleri filmi kendi yöntemlerine göre tamamlamak kararındadırlar. Ancak Goldmanların da salt film öyküsü konusunda değil, müzik konusunda da görüşleri vardır. Goldmanlar filmde beyaz tüccarların aldatici sömürgeciler olarak gösterilmelerine tarihsel gerçeklik açısından karşı çıkarlar. Ayrıca onların eşcinsel olarak gösterilmelerinin amaçlanmasını da istemezler ve derler ki; “Bunun kültürel bir yanlış olduğunu ve kalıplaşmış tipleri çağrıştırabildiğini hissettik. Filmde neden Avrupalılar cinsel sapıktır?”

İzlenice için uygun bir müzik seçimi konusunda Jacqueline Pierce, gerçekten yerinde bir değerlendirme yapar. Bayan Goldman kendi bestelerinin bulunduğu bir bant çalar. Afrikalı film yapımcılarına dikkatlice dinlemelerini söyler. Bayan Goldman kendi bestesinin onların seçtiği müziğe göre daha ilgi çekici olduğunu savunur. Ancak Afrikalılara göre müzik ilgi çekici olmaktan uzak, “yumuşak ve uyutucu” bir niteliktedir. Başka bir bölümde bayan Goldman eski bir Amerikan suvari şarkısından esinlendiği bir bestesini Afrikalı köylülerin yürüdükleri bir sahne için kullanmayı düşünür.

İçimizden kaç kişi, bizim için birleştirici ya da simgesel bir değeri olan, ancak Üçüncü Dünya ülke seyircileri tarafından hiç anlaşılabilen Batıya ait bir müziği plak belgeliğinden seçip kullandığı için suçluluk duydu?

İçimizden kaç kişi güçlü gösteri ve toplumsal anlamları olan yerli geleneksel müziği seçip; sadece eğitim görmemiş kulaklarımıza sesleri hoş geldiği ve görüntüye de uyduğu için bunu yanlış yerlerde kullanmıştır? Veya içimizden kaç kişi yerel müzik ve şarkıları, sözcüklerin veya şiirin alçalma ve yükselme anlamlarındaki bölümlerinin anlamlarına bakmaksızın, salt filmdeki konuşmalar arasındaki sessizliği doldurmak için yükselterek ve alçaltarak kullanmak gibi yaygın yanlışlara düşmüştür?

Yeniden deneyimlerimin üzerinde düşündüğümde, benim veya Afrikalı arkadaşlarımın vermek istedikleri iletilerden bağımsız olarak uygulayım bilim (400 foot'luk doldurmalıklara ve 10:1 uzayar merceğe sahip, akü ile çalışan Arriflex çekici veya 100 foot'luk makaralara sahip ve 25 saniyelik çekim olabilirliği içeren elle kurmalı bolex çekici; üç elektronik çekiciye, ayrıntılı görüntü seçme masasına ve "görsel noktalama" etkileri yaratma olanaklarına, 2 inch'lik görüntü kayıt aygıtına sahip bir televizyon istasyonu) ne dereceye kadar kendisi ile ilgili değerleri (belki yabancı değerleri) ve iletişim kısıtlamalarını taşıdığını sormaya yönelirim. Şüphesiz bazı araçların bulunması, bazılarının bulunmaması (örneğin Etopya'da taşınabilir görüntü araçlarının ya da sesli çekim yapmaya uygun çekicilerin bulunmaması) hem biçimi hem de içeriği ciddi olarak etkiler.

Yaptığım filmlerin (ya da Afrikalı arkadaşlarımın yaptıkları filmlerin) görsel dili ne dereceye kadar uygulayım bilimsel araçlardan etkilendi veya onlara bağımlıydı? Yine bu filmlerin görsel dili ne dereceye kadar da ulusal görüşlerimize bağımlı kalmıştı? Belki de daha önemlisi, uygunsuz ortamlara mesleki ideolojilerin (ya da mesleki ölçünler ideolojisi) dışı yayımının tehlikeleri konusunda çağdaş tartışmalar gözönüne alındığında Avrupalılar tarafından yönetilen eğitim kursları "Batının mesleki ölçünleri"nin (BBC veya ACTT'nin sunduğu ölçünlerin ve yönetmeliklerin kesin tanımlamalarından söz etmiyorum) törel değerleri ve titizlikleri ile ne dereceye kadar yoğunlaştırılmıştır? Bu "Mesleki Ölçünler" hem kesinlikle zararlı, hem de konu ile ilgisiz olabilir.. ya da (kursların

çoğunun böyle olduğuna içten inanıyorum) yüksek ölçünlere saygının ve becerikli bir yaklaşımın öğrencilere bir film ya da bir sandalye yapımının öğretildiğine bakılmaksızın, bu tür davranışların özendirilmesi her yerde denenecektir.

Uygulayım sal yardımlaşma izlencesinde çalışan Batılı danışmanın sorunları kolayca çözülmez. Öğrencilerin tüm gereksinimleri (belki de estetik bakış açısından) tek bir ağaç parçasından oyulmuş üç ayaklı bir tabure ya da çekiç ve çivi ile uydurulmuş işlevsel bir yapıt olduğunda, öğretici kendilerine incelikle işlenmiş köşe geçmeleri olan, çok görkemli bir sandalyenin nasıl yapıldığını öğretmeye kalktığında yanıldığını anlarsa, uygun olanı öğretmek için her zaman onay alamaz. Neyin uygun olduğuna karar veren kişi bir tür ataerkil tavır içindedir. Tutarlı olmayan Batının mesleki uygulamalarını öğretmekten kaçınmakla, üçüncü Dünyadaki film okulu öğrencileri, Avrupa'daki film okulu öğrencilerinin gördükleri eğitimden yoksun bırakılacaklarından bir tür çift ölçünlülük yaratılmasına neden olunabilir. Her zaman anımsanmalıdır ki İngiltere gibi ülkelerde mesleki uygulamalar, sendikaların yıllardan beri süregelen savaşlarının ve acılarının sonucudur. Üçüncü dünyada, yüksek derecede uzmanlaşmış uygulayım cılar, esnek ve çeşitli işleri yapabilecek görevlilere göre daha az yararlıdır. Düzgün bir akıcılık, görülmeyen kesmeler ve ayrık çekimlerin (cut aways) kullanılması gibi, filmde görsel sürekliliğin kavram ve uygulamalarını öğretmek Etopya'da karşılaştığım en güç işti. Bunlar evrensel kurallar mıdır? Yoksa bunlar, çivileri görülür şekilde kullanmaktan başka estetik görüşlere sahip olmıyan işçinin görülebilen köşe geçmelerine karşı, ince işlenmiş köşe geçmesinin yeğlenmesi gibi kültüre mi bağıhdır?

Lynne ve Grand Masland, Samoan'daki eğitim televizyonu projesinde kültürlerarası ilişkiler konusundaki raporlarında değişik bir örnek verirler. (R. Arnove'nin Educational Television, Praeger 1976, adlı kitabında) Amerikalı danışmanlar, Samoanlılarla birlikte eğitim izlenceleri üretirler, ancak; "Birbirlerini iyi tanımadıklarından, yanlış yorumlar ve yanlış anlamalar ortaya çıkar. Her iki kültürde insanların düşünemedikleri ancak kendilerine özgü kalıplar vardır... Yoksa eşyalar nasıl oluşturulabilirdi. Örnek, bir haber izlencesinin kaydı sırasında, uzaysal ilişkilerin düzenlenmesinde ortaya çıkan değişik kalıplar konusundadır. Dekorda, sunucunun arkasındaki duvarda büyük bir harita asılıdır. İzlen-

cenin yapımı sırasında, haritanın duvara çarpık asılması nedeniyle kayıt durdurulur. Amerikalı yönetmen... çarpıklığı dikkatsizlik, kayıtsızlık, kötü işçilik ve düzensizlik olarak kabul eden geometrik düzenin değerli olduğu bir kültürel sistemde yetişmiştir. Samoanlular, haritanın düzeltilmesi amacıyla kaydın durdurulmasını anlayamazlar. Çarpıklık haritanın anlamını ve yararını değiştirmedikten sonra onlar için haritanın çarpık asılması önemli görülmemiştir,” demektedirler.

Değişik yönetmenlerin değişik biçimler geliştirdiklerini ve değişik gelenekleri yeğlediklerini kabul ettiğim halde, filmin “uluslararası bir dil” olduğuna inanırdım. Metz bile, (Film Language, New York 1974 adlı kitabında) film dilini “görsel Esperanto” gibi kabul eder. Filmsel Esperanto kavramında da biraz gerçek payı vardır: Dilleri birbirlerine göre temelden değiştiren ve insanlar arasında yanlış anlamalara neden olan ikincil bir söyleyiş yöntemi vardır. Bu durumda görsel anlatımın hiçbir çeviriye gereksinim duymadığı düşüncesine dönebiliriz. Çünkü görsel anlatımın ikincil bir söyleyiş yöntemi olmadığından tüm dillere çevrilmiş durumdadır.

Bir çekicinin kültürel değerlerden oldukça soyutlanmış olduğuna inanırdım. Ve “Batıya İlişkin” film uygulamalarından söz edildiğinde, herhalde Daniel Arijon’un “The Grammar of the Film Language” adlı kitabındaki görüşlerine katılırdım: “Film dilbilgisinin kuralları uzun zamandan beri perdededir. Bu kurallar Japonya’daki Kurusawa, İsveç’teki Bergman, İtalya’daki Fellini ve Hindistan’daki Ray gibi değişik biçimlere sahip ve birbirlerinden coğrafik olarak ayrı bulunan yönetmenlerce uygulanmaktadır.”

Özellikle son zamanlarda Ozu ve Mizoguchi gibi Japon yönetmenleri hakkında yayınlanan incelemelerin ışığı altında kaç kişi bu görüşü kabul edecektir? Eğer bu görüşü kabul etmezsek, “doğulu” niteliklerine karşı, özellikle Japonya’ya ilişkin değerler tartışıldıklarını ya da onların yapıtlarını Hollywood yönetmenlerinin yapıtlarından ayıran niteliğin, onların kişisel özelliklerinden kaynaklandığını söyleyebilir miyiz? Robert Gessner’e göre (The Moving Image, London 1968), “Japon yönetmenler genellikle çevrinme ve çekici devinimlerini sağdan sola doğru yapma eğilimindedirler. Batılı yönetmenler ise genellikle soldan sağa doğru yaparlar. Yüzyılların okuma alışkanlıkları, algılamadaki şartlandırma kadar görsel yeğlemeleri de etkileyebilir mi?”

“Film dili” ya da “görsel dil” dendiğinde, gerçekte ne demek istiyoruz? Thorold Dickinson bu terimlerden açıkça nefret eder. “A Discovery of Cinema” adlı kitabında, sinemayı bir dil olarak tanımlayan “büyük yanlış”ın kökenlerini ayrıntılarına kadar inceler. Bir film öyküsünü kalıplaşmış çekim açıklamalarına (uzak çekim, orta çekim, yakın çekim) göre çekme düşüncesinin ve her olayı dört ayrı açıdan görüntülemenin büyük yanlış olduğuna inanır. “Sinemayı ‘Lange’ olarak ilk tanımlayan Fransızlardır. Yanlış, bu sözcüğün ‘dil (language)’ olarak yanlış çevrilmesinden doğmuştur. Fransızcada dil sözcüğü ‘Lange’dir. ‘Langage’ konuşma veya konuşma yöntemidir. ‘Le langage du Cinema’ bir görüşün sunumunu ya da bir öykünün anlatılmasını görsel bir şekilde gerçekleştirmek demektir: Bu deyim sinema dilbilimi ve sözdizimi üzerinde bir incelemenin başlatılmasını kesinlikle amaçlamaz.”

Thorold Dickinson, Fransız simgebilimcilerinin kendi öz dillerini anlamadıkları gibi bir görüş içindedir Tıpkı Daniel Arijon ve Desmond Davis (The Grammar of Television Production) adlı dilbilimcileri gibi. Arijon diğer dilbilimcilerden daha geniş bir şekilde “kurallar”daki değişiklikleri inceledi ve uygulamalı bilgiler verdi. Dickinson (kitabının birinci ekinde) açıkça simgesel ve yapısalci (structuralist) yöntemleri reddeder. Onun kaynak kitaplar listesi, de Saussure, Metz, Barthes ve Wollen’in çalışmalarında olduğu gibi dilbilim konusunda fazla bilgisi olmadığını gösterir. Gerçeği söylemeliyiz ki, Dickinson film uygulamabilimi ve film biçimi arasındaki tarihsel ilişki konusunda çok eğitici. Üçüncü Dünya’daki çeşitli film yapımcıları hakkında görüşlerini sorduğumda Jean Rouch, ‘novella lange’ (yeni dil) deyimini oldukça değişik anlamda kullandı: “Şimdiye dek Afrika film dilini bulup ortaya çıkaramadım. Bir gün olacak. Bir Hint film dili vardır. Satyajit Ray’ın Pather Panchali buna iyi bir örnektir. Brezilya’nın kendi dili vardır: Bu dil Cinema Novo filmlerinde ortaya çıkar. Japonya’nın da kendine özgü bir dili vardır. Belki yeni bir dil kullanılarak oluşturulan bir Afrika filmi vardır. Ama varsa bile ben seyretmedim. Yeni öyküleri v.s. gördüm, ancak bunlar bir ‘nouvelle lange’ değil. Kendilerine özgü bir biçim geliştirmek istiyorlar. Bir gün gerçekleştireceklerdir.” (Educational Broadcasting International, June 1978)

Rouch’un düşüncesine göre, yeni ulusal dillerin ve biçimlerin herbiri, ilk bulduklarında ilginç ve çok yeni oldukları halde,



altını çizerek belirtelim ki, hangi düzeyde olursa olsunlar yabancıların onları anlaması hiç de zor değildir. Metz, bu düşünceyle aynı görüştedir: “Film aşağı yukarı anlaşılabilir. Eğer şans eseri anlaşılmazsa, bu sinemanın simgesel işlevinden değil, özel koşullarından kaynaklanan bir sonuçtur. Doğal olarak gizemli bir film, gizemli bir konuşma gibi; olağanüstü bir film, olağanüstü bir kitap gibi anlaşılmadığından, çok yeni ve karmaşık bir film de anlaşılmayabilir. Ancak, film bir ‘dil’ olarak her zaman anlaşılır... Hatta en bilgisiz seyirci bile kabaca anlayabilir.”

Kültürel farklılıklar içerse de, imler anlamlı ve anlaşılabilir gibidir. Şüphesiz bazı benzetmeler kaybolur, bazı önemli davranışlar ya da ayrıntılar algılanmaz, ancak, her yeni ‘dil’ aslında ‘uluslararası’ film dilinin değişik bir çeşitlemesinden başkaca bir şey değildir. Ayrıcalıklara yönelmeye özendirilebiliriz. Çinlilerin ideolojik destanlarının yazınsal gelenekleri, her düzeydeki seyirci için oldukça yabancıdır. Ayrıca Hintlilerin (daha doğrusu Hindî’lerin) tanrılaştırılmış film yıldızları, görkemli sahneleri, şarkı ve dansları içeren uzun ve kabaca oluşturulmuş, tiyatroyu anımsatan sevilen filmleri zevkimize yanıt vermez. (Ancak, Hong Kong ‘Kung Fu’ filmleri Afrika’nın önemli bir bölümünde çok tutuluyor.)

Ancak madalyonun öbür yüzüne bakmalıyız. Örneğin Çinliler, Avrupa’da üretilen filmlerin hangi öğelerini yabancı buluyorlar? Bu konuda onların eleştirel yazıları, ayrıcalıkları kendi bakış açılarından görmemize yardım edecektir.

Antonioni’nin filmi hakkında ‘Halkın Günlüğü’ gazetesinde yayımlanan eleştiriden bazı bölümler aktarmak istiyorum. Politika, açıkça sorunun içeriğini oluşturmaktadır, ancak, filmin ayrıntılı incelemesi benim savıma uygundur. Çinliler Joris İvens’in filmlerini beğendiklerinden -salt yapısal nedenlerden değil- ne yazık ki onun filmlerine ilişkin buna benzer bir eleştiriye sahip değiliz. Antonioni’nin dostluğa ihanet etmesini suçladıktan sonra, Çinli eleştirmen şöyle yazar: “Bu filmin karşı devrimci yapısını tümüyle açıklayıp, eleştireceğiz...”

Çinli eleştirmen, filmin görsel düzenlemesine ve yapısına saldırır: “Yönetmen, büyük sayıdaki modern işletmelere gözlerini kapatarak, yoksulca donatılmış, elle çalışan işletmelerin görüntülediği, birbiriyle ilişkisi olmayan sahneleri birleştirmeye çalışmış... Filminde bakımsızlıktan yıkılmış evler, yük taşımada kullanılan

yorgun hayvanlar, yalnız ihtiyarlar, küçük tarlalar gibi görüntülerden oluşan cansıkıcı çekimler dizisi var... Filmde Çin halkının önemli ölçüde gelişen yaşantısını göstermemek için tüm aldatmacalara başvurmuş... Antonioni, Çin halkını kötülemek amacıyla, araba çeken, sokakta gezinen, lokanta ve çayevlerinde oturan insanların değişik yüz anlatımlarını şaşılmalı bir şekilde sunmak için çok düşünmüş... Yeni bir torna tezgahı, bir traktör, temiz görümlü bir okul, bir binanın yapımındaki heyecan dolu çalışma ya da iyi bir hasat zamanını içeren bir sahne filmde gösterilmiyor. Ancak Çin halkını ve Çin'i kötülemek için neyi uygun gördüyse bunların yakın ve uzak çekimlerini, uzun olduklarını düşünmeksiz gerçekleştirmiştir.

“Nanking'deki Yangtze Nehri Köprüsü'nün görüntülenmesinde, bu harika modern köprüyü eğri ve yıkılma durumunda göstermek amacıyla, çekici, kasıtlı olarak çok kötü açılardan köprüye yöneltilmiştir. Köprü'nün altında kurutulmak için asılan pantolonların çekimi, sahneye alaycı bir tavır katmak için kullanılmıştır...

“Kurgu gözönüne alındığında, film raslantı sonucu bir araya gelmiş çekimler karmaşası gibi görünüyor. Ancak, sahneler gerçekte kötü bir amaç için bu biçimde düzenlenmiştir. Filmde ışığın ve rengin kullanımında da kötü bir amaç vardır. Film genellikle gri, donuk ve soğuk tonlarda çekilmiştir. Vangpoo nehri dumanlı, sis ile kaplanmış gibi görünür. Pekin'deki sokaklar sıkıcı renklerle boyanmış, Linsien kentindeki dağ köyleri koyu gölgeler arkasında gizlenmiş gibi görünür. Tümüyle birçok sahne seyircilere yalnızlık, ıssızlık, üzüntü ve sıkıntı duygusu vermektedir...

“Antonioni'nin Çin halkına düşmanlığını, Çin'de gerçekleştirdiği sahnelerin çekim yöntemleri kanıtlayabilir. Antonioni filmin sözlü anlatımında pekçok sahnenin gizli çekimlerini bir casus gibi nasıl gerçekleştirdiğinden söz ederken açıkça övünür... Chienmen sokağında “film çekicisi ile dolaşmanın güçlüğünden söz eder. Güç olan nedir? Güç olan hırsız olmaktır. Giderek Antonioni, Pekin'deki Arnavutluk-Çin dostluk halk derneğindeki kişilerden göstermelik bir kavga yapmalarını bile ister. Bazan amacına uygun olacak şekilde insanlardan elbiselerini değiştirmelerini, değiştirmelerse filmlerini çekmeyeceklerini de söyler. Gizli çekimlerin yapılması, insanları zorlayarak ve onların isteklerine karşı gelinerek

gerçekleştirilir. Çin halkını kötüleyen yapay sahneler onlara karşı bir saygısızlıktır...”

Seçtiğim bu yazılar çok açıklayıcı niteliktedir. Filmin içeriğinden ayrı olarak, Çinliler “batının” yeni gerçekçi, toplumcu belgesel filmlerinin sinema dili ve kuramları konusunda bir bilgiye sahip değiller. Antonioni’nin “hileleri” bizim ölçütlerimize göre ölçünlü uygulamalardır. Her hafta televizyonlarımızın ekranlarında kendi toplumumuza ilişkin aynı türde filmler gösterilmektedir. Ancak bunların dünyanın her tarafında kabul edildiğini düşünmemeliyiz. Antonioni’nin ışık ve renklerin kullanımı konusundaki yorumları incelemeye değer niteliktedir. Çinlilerin kullandıkları filmler, banyo ve baskı sistemleri (modası geçmiş Technicolor boya aktarma sistemi içeren) ana renkleri daha çarpıcı, diğer renkleri daha donuk kaydettiğinden, Çinliler Antonioni’nin filmi bu nedenle mi donuk ve gri buldular? (Haile Selassie’nin Çine yaptığı resmi geziye ilişkin filmde olduğu gibi rengarenk elbiseler içinde, gülen, dolaşan binlerce insanın gösterilmesinde bu konunun oldukça etkisi olmuştur) Eğer bu doğruysa, ham filmin üretimine ve yıkanmasına ilişkin uygulamaların yansız olmadığı görülür. Diğer yönden, Antonioni belki renklerden bilinçli simgeler geliştiriyordu. Bu simgeler “The Red Desert” filmindekiler kadar açık ve kesin olmamakla beraber yine de anlamlıdır.

Brigham Üniversitesi’ndeki Dil ve Kültürlerarası Araştırma Merkezinin hazırladığı »Guidelines and Tehesaurus« (Kurallar ve Kavramlar Dizini)ne göre: İngiltere’de dünyanın çeşitli yerlerinden gelen film yapımcılarıyla bir dizi deney yapılır. Deneyler sonucunda, kuzeyden gelenler, daha gerçekçi ve normal buldukları soğuk renkleri yeğlerlerken, daha güneyden gelenler sıcak renkleri seçerler ve bu renklerin daha gerçekçi olduğunu kabul ederler”. Bu bilgiye ilişkin hiçbir kaynak verilmiyor. Eğer bu doğruysa, Çinlilerin donuk, soğuk renkleri, İtalyan’ların ise sıcak renkleri yeğleyeceklerini kabul edebilirdik. Ama unutmayalım ki Antonioni İtalya’nın kuzey bölgesindedir.

Susan Sontag’ın, «On Photography» adlı kitabında söylediği gibi, Çin basınında Antonioni’nin filmine yapılan saldırılar «modern fotoğrafçılığın ve sinemacılığın tüm yöntemlerinden oluşan olumsuz bir listedir.» Onun görüşleri, değişik kültürlerde çekici uygulamalarının ve görsel anlatım yöntemlerinin nasıl kullanılıp

uygulandığı konusundaki incelememizle ilişkilidir: «Dünyayı nasıl bölüklü olarak görüyorsak, bizim için fotoğrafçılık böyle bir görme biçimine sıkıca bağlıdır. (Amaç parçanın yardımıyla, bütünü algılanmasıdır-ilgiyi çeken bir ayrıntı, çarpıcı bir bölme yöntemi) Ancak, Çinliler bütünsellikten yanadır. Çekici için salt uygun konular değil - bunlar olumlu, esinlendirici (örnek alınacak çalışmalar, gülen insanlar, aydınlık gökyüzü) ve düzenlidir - uygun görüntüleme yöntemleri de vardır. Bu yöntemler onların ahlak anlayışlarından kaynaklanmakta ve fotografik bakışları engellemektedir.»

Çinliler, «gerçeğin fotografik bölünmesine karşıdır. Yakın çekimleri kullanmazlar. Müzelerdeki sanat eserleri ve eski zaman kalıntılarına ait posta kartlarında bile bir şeyin parçası gösterilmez. Nesne, her zaman bir bütün olarak, düzgün bir aydınlatma ile önden görüntülenir» Bu görüşlerin doğruluk düzeyi (sadece Jay Leyda gibi Çin sineması hakkında önemli deneyimlere sahip birisi söyleyebilirdi) ve bunların «çekici kültürünün ilk aşamasında bulunan insanların tipik zevklerinin» bir parçasının olup olmadığı incelemeyi gerektirir. (Worth ve Adair'in «Navajo» kızıldirilileri hakkında söylediklerini, Çinliler hakkında da söyleyebilir miyiz?) Bayan Sontag'ın söylediği gibi, biz gerçekte «Çinlileri, kırık ve eski bir kapının güzelliğini, düzensizliğin görsel değerini, değişik bir çekici açısının ve ayrıntının gücünü, dönmüş bir sırtın şiirselliğini anlayamayacak kadar saf buluyoruz.» Ancak, birçok İngiliz eleştirmen, alışlagelmiş toplumcu belgesel filmlerdeki görüntülerin yoksulluğundan yakınır. Bunlar bakımsız binaların, çevresine uyum göstermeyen kişilerin (serserilerin ve alkoliklerin) gösterildiği basmakalıp çekimlerdir.

Sonunda, Antonioni'nin filmi hakkında Çinlilerin yazdıkları eleştirilerden daha fazla anlam çıkartmamalıyız. Belki de onların başardıklarını olumlu bir şekilde göstermek istğine kapılabiliriz. (Hintlilerin benzer nedenlerden Louis Malle'nin filmini sevmeyiler.) Her toplum kendi kirli çamaşırlarını göstermek ya da Watergate gibi film haline getirmek istemez.

«Halkın Günlüğü»ndeki eleştiriden aldığımız parçalar, film dilinin ülkeler arasındaki kültürel ilişkileri etkilediğini anlamamıza yardım eder. Yalnız, bu düzeyde, film dili düşündüğümüz kadar evrensel değildir. Hepimiz «film dili» terimini kabaca kullan-

duğumuz için suçluyuz. Herkes Metz'i okumamış ya da anlamamış olabilir. (veya isetememişlerdir) Bazıları için «film dili» terimi ses kanalındaki konuşma dili anlamındadır. Bazıları için de görsel noktalama imlerinin ve dilbilim kurallarının genel sistemi demektir. Bazıları bu terimi kurgu ritmine, göstergelerin, uzaysal ilişkilerin kullanımına bağlı olarak, filmin biçimini tümüyle anlatmak için kullanır. Film dili, «biçim», «uygulayım», «anlatı», «gelenekler kümesi», anlamlarında olabilir. Ve kişisel, bölgesel, ulusal, veya evrensel bir anlam da taşıyabilir.

Filmin başka diller gibi bir dil olduğunun ve bu diller gibi sıkı bir inceleme gerektirdiğinin tartışmasını sürdürmek, bu yazının kapsamı içinde değildir. James Roy MacBean'a göre, «filmin bir 'lange'mi veya 'langage'mi olduğu sorunu akademik bir sorundur.» ve Metz'in göstergebilimi «anlaşılmaz tartışmalarla», «karışık düşüncelerle», «bilgiçlik taslamalarla» sunulmuş, «cansıkıcı, bayağı bir sıralama» ve tümü «göstergebilimin anlaşılmasız dilinin anlamsız ve karışık sözleri»dir.

Filmsel ve görsel dil konusundaki bilimsel doğruluğun derecesini konuşabilmemiz henüz belirgin değil. Bir büyük yanlış değilse bile en azından karmaşıktır. Göstergebilimciler, bu görkemli karmaşık bilimi oluşturmadan önce, sorunun çözümü daha kolaydı. Ancak, onların kazılar sırasında buldukları bir kaç yararlı alet, demir çağına ulaşana dek yeterli olmalıdır. Altındaki derin yapıyı açıklayamayacağımız halde, en azından duyarkatı kazıyabiliriz.

Peter Wollen sorunu çok erken görür, şöyleki: «Anamlı bir benzetme olsa da eğer dil kavramı kullanılacaksa, salt kabaca değil, bilimsel olarak kullanılmalıdır.» James Monaco, Metz'den sonra şunları ortaya koymuştur: «İlk film metinleri -birçoğu son zamanlarda yayınlanmış olsa bile- film dili ile konuşma ve yazı dili'nin kaba kıyaslamasını, ileriye görmeyen bir çaba ile elde etmeye çalışır. Ölçünlü kuramlar; çekimleri filmin sözcükleri, sahneleri filmin tümceleri ve ayrımları filmin paragrafları olarak önerirler... Bu kıyaslama... incelendikçe çöker.» Ancak, Monaco yine Metz'i anlatırken şöyle söyler: «Herhangi bir iletişimin sistemi bir 'dil'dir. İngilizce, Fransızca ya da Çince bir 'dil sistemi'dir. Bu nedenle sinema bir tür dil olabilir, ancak bir 'dil sistemi' olmadığı açıktır.» Film bir dil midir ya da sistemsiz bir dil midir konusunda aynı düşüncede birleşmek önemli değildir. Metz'in kendisi de bu konuda

diretmez: «Sinemanın bir dil olmadığı ya da tümüyle benzetmeci olduğu kanısına varılabilir. Sonuç olarak sinema göstergebilim ile uğraşmamalıdır.»

MacBean gibi bu sonuca ulaşan pek çok kişi vardır. Ancak bazıları, Monaco gibi, bu konudaki çabaları değerli görerek uğraşmalarını sürdürdüler. Bazı göstergebilim yaklaşımları, kültürler arası konulara uygulandığı zaman aydınlatıcıdır. Görsel şekiller değişik kültürlerde, değişik yöntemlerle yorumlandığından, Monaco'nun belirttiği gibi «syntagmatic» ve «paradigmatic» gibi sözcükler bir kez anlaşıldı mı değişik kültürlerde, verilecek kurgu kararlarına (çekimlerin dizim ilişkisine bağlı olarak) ve film yapımıcısının görüntüleme kullanacağı çekimin seçimine ilişkin yöntemlerin (üst aç ya da alt aç örnekleri gibi) tartışması için yararlı olabilir.

Sol Worth ve John Adair tarafından yazılan «Through Navajo Eyes, 1971» adlı kitap, anlaşılması zor olmayan ilginç bir kitaptır. Worth ve Adair, Navajo kızilderililerine çekicileri verirler ve neyi görüntülemek isterlerse çekmeleri için onları serbest bırakırlar. Kitabın ilk iki bölümünde Worth ve Adair, değişik kültürlerde film dili ve filmde gerçeğin düzenleniş yöntemleri gibi bu yazının da üzerinde durduğu sorunlardan söz ederler. Ancak bu deneme ilginç olmakla beraber, kitabın yazarları kızilderililerin çektikleri filmlerde görmek istediklerini arama eğiliminde olduklarından, sonuçtan kuşku duymak gerekir. Uygulayimbilim Navajo'ların gördüklerini sınırlamış mıdır? Veya Navajo'ların beceri ve deneyim yoksunlukları film üzerine kaydettiklerini kısıtlamış mıdır? Örneğin yüzün yakın çekimlerinden kaçınmışlardır. Navajo'ların genellikle gözler arasındaki ilişkiden kaçındıklarını belirten antropolojik bir açıklama kabul edilebilir mi? Veya ilk film yapımıcılarından salt birkaçının yüzün yakın çekimlerini kullandıkları anımsanırsa, bu çekimleri kullanmaktan kaçınmanın ilk başlayanların ortak özelliği olduğu söylenebilir mi?

Büyükannem fotoğraf çekerken, her zaman konudan yaklaşık on metre uzakta durur. Fotoğraflara baktığınızda nesnelere uzak çekimde görüntülediğinden yüzleri seçmekte güçlük çekersiniz... Aslında, yıllar boyunca inceliyeceği ve hazine gibi saklayacağı bu fotoğraflarda yüzler onun ilgi duyduğu en önemli bölümlerdir.

Worth ve Adair daha değişik düşünürler: «Navajo'ların gözler arasındaki ilişkiden kaçınmaları, içiçe yaşamı ve bir çeşit algıla-

madan kaçınma davranışı ile uzlaşması gereken alçakgönüllülük tabularını içeren Navajo kültüründeki değerlere bağlıdır. Bu görüşü film anlatımına aktararak bir karara varmak olası görünmektedir... Gözler arasındaki ilişkiyi arayan kültürlerde yukarıda anlatılan yöntemle araştırma yaparak büyük bir oranda yüzün yakın çekimlerinin kullanılıp kullanılmayacağını belirlemek yararlı olabilirdi.»

Eğer antropolojik incelemeler doğruysa, hiç kimse başka kültürlerdeki kişilere, merceğin nasıl netleştirileceği ve çekiciye filmin nasıl takılacağı gibi bilgiler vermenin dışında, onları film yapımcısı olarak eğitmeye çalışmamalıdır. Eğer onlara bu bilgilerden daha fazlası öğretilirse, yabancı bir film dilinin zorla kabul ettirilmesiyle onların özel kültürel algılamaları yok edilebilir. Yabancı film dili, film üzerine kaydetmeye çalıştıkları gerçeğin bir parçası ile gözleri arasındaki bir «gri süzücü» den ayrı olarak gerçeğe bakış yöntemlerini etkiler.

«Through Navajo Eyes» adlı kitabın 157 ve 161'nci sayfaları arasında ilginç bir durumdan söz ediliyor. Navajo film yapımcılarından Mary Jane, bir büyücü doktor hakkında film çekmeye çalışır. Mary Jane, hiç bir şey görüntülemek niyetinde değildir, ancak Sol Worth çok az görülen bir dinsel törenin görüntülenmesini ister ve bu konuda da kaygı duyar. Bu nedenle Mary Jane'e neyi çekeceğini öğreterek, «ayrık çekimler» yapmasını söyleyerek, yaptıkları araştırmanın disiplinini bozar. Ayrıca çekim sırasında bir ara çekiciyi alır ve büyücü doktorun yüzünün yakın çekimini yapar. Antropolojist olan Adair, bu konuda şöyle der: «Worth'un davranışı, diğer kültürdeki kişileri eğiten bir kültürün temsilcilerinde görülen ortak davranışın bir yansımasıdır. Worth hem bir öğüt vericinin, hem de bir öğretmenin rolünü oynuyordu. Bir araştırmacı olarak çalışmasına karşın, kendisini yetiştirdiği kültürden tümüyle soyutlayamadı. Worth kendisini, çalışmalarda yapılan «yanlış» şeylerin «doğru» yöntemlerini öğreten bir eğitici, bir film yapımcısı gibi hissetti.»

Yakın çekimlerin çok iyi bir tartışma konusu olduğu açıktır. Film dilinin tarihsel gelişimi içerisinde yakın çekim ne zaman ortaya çıktı ve ilk kullanan kimdi? Navajo'ların yüzün yakın çekimlerini kullanmak istememelerini, Çinlilerin (davranış ve görüntü terbiyesi) kurallarına bağlıyabilir miyiz? Yöntemlere uygun şekil-

de poz verilerek çekilen birçok fotoğrafları (büyük annemin çektiği gibi) olduğu halde, sevdikleri kişilerin yakın çekimlerini ve samimi görüntülerini içeren fotoğrafları evlerinde ya da çalışma yerlerinde görmek olanaksızdır. Genel olarak yakın çekimlerden kaçınma, salt film yapımına ve fotoğraf çekmeye ilk başlayanlarda mı görülür? Bu durum «çekici kültürünün ilk basamağında bulunan kişilerin görsel zevkine» bağlanabilir mi? Bence bu sorun herşeyden önce uygulamabilime bağlanabilir. Üzerinde normal mercekle bulunan bir İnstamatic ya da Box Brownie çekiciyi birisine verdiğinizde, o kişinin eğilimi orta boy çekimleri (veya diz çekimleri) yapmak olacaktır. Çünkü netlik ve alan derinliği ile ilgili bir sorunla karşılaşmıyacaktır.

Navajo'lu acemi yapımcılara göre, gök kuşağının öbür ucunda bulunan Ray, Ozu, Mizoguchi gibi kişiler, doğudaki film yapımcılığının ustalarıdır. Bu ustalar, yerel görüntü dillerini mi, yoksa dışardan getirtilmiş görüntü dillerini mi kullanıyorlar?

Şüphesiz Ray batı eğitiminin ve yabancı etkilerin baskısı altında kalmıştır, ancak bu etkiler kolaylıkla belirlenebilecek yerel bir biçim geliştirmesini engellememiştir. (yerel demekle, tüm Hindistan'ı değil, salt Bengali demek istiyoruz) Ray, bir sormacaya şöyle bir yanıt verir: «Son zamanlarda film yapımında, Batılılarca da kabul edilen bir Doğu ekolünün -Japon sineması örnektir- ortaya çıkması, filmlerde umut verici bir gelişmedir. Ekolün bugünkü şekliyle Avrupa'ya ilişkin kuralların etkisinden soyut, özgün ve temel bir gelişme olması sinemanın ilk ilkeleri diye adlandırılan kuralların baştan sona yeniden değerlendirilmesi için yeterlidir.» (R. Hughes, Film: Book 1, 1959)

Böylece tüm uluslarca benimsenen, ortak gelenekleri ve dilbilgisi kurallarını içeren evrensel bir sinema dilinden ayrı olarak ansızın «hemen hemen Avrupaya ilişkin kurallardan tümüyle uzak» yeni bir ulusal sinema biçimi ortaya çıkabilir, sinemanın dili ve ilkeleri konusunda düşündüklerimizi başlangıç noktasına dek götürebilir. Bir yıl Brezilya sineması, diğer yıl Küba, Avusturalya ya da Etopya sineması olabilir... Veya Bengali, Wolof Navajo ya da Inuit (Eskimo) gibi daha yöresel olabilir.

Filmleri diğer ülkelere dağıtılan film yapımcılarından çok azı değişik yabancı kurallardan tümüyle etkilenemeyebilir. Ancak çok az yabancı film kabul eden kapalı toplumlarda, yabancı etkilerden



soyutlanmış bazı yönetmenler ortaya çıkabilir. Genel olarak, bir filmin ulusal, hatta ırkçı nitelik taşıyan yapısal ya da biçimsel öğeleri konusunda ne kadar şüpheli isem, «ekoller» konusunda da o kadar şüpheliyim.

Ray, «Calm Without, Fire Within» (Our Films, Their Films, 1976 kitabında) adlı yazısında, ulusal özelliklerin diğer görsel sanatlarda daha kolay inceleneceğini belirtir. Birçok kuralı içeren Çin yazı sanatı hakkında güvenilir şekilde tartışma yapılabilir. «Filme gelince, ulusal özelliklerin ayrıntılarına inilerek araştırılması çok zordur. Bir tek örnek vereyim, kullanılan aracın ayrımlanabilir bir işareti yoktur. Fırça ve kalemin yerini, Doğu sanatının yıpranmayan kurallarının güçlüklerine karşın, gölgelerin ve uzanımın (perspektifin) görüntülenmesini Batılı yöntemlerle devindirilerek gerçekleştiren, daha kişiliksiz ve mekanik çekicinin mercekleri alır. İçinde insanların da bulunduğu bir görey (manzara) sahnesi, -eğer kimonalara, bambu filizlerine vs. önem verilmezse görsel düzenleme kuralları açısından Doğuya ilişkin değerlerden çok Batının soyut sanatına bağımlı bulunur - ve öyledir de.»

Ray, Doğuya ilişkin özelliklerin araştırılması konusundaki anlatımını sürdürür. Ancak bu noktada, «Ray'ın çekici merceklerinin devinimleri konusunda söylediklerini 'tam bir batılı yöntemle'» daha yakından incelemek istiyorum. Bu anlatı, bizi bu yazının başında görülen alıntı sözlere yeniden götürür. Çekici, onu kullanan kişiye «Batının» estetik ve algılama kurallarını zorla kabul ettirebilir mi?

Eğer çekici uygulamayı, görüntü dilini ve anlatım yöntemini etkiliyorsa, değişik türdeki çekiciler değişik biçemlerden sorumlu olacaklardır. Bir düzeyde bu açık ve kanıtlanması kolaydır. 120m'lik doldurmalık ve akü ile çalışan motorla donatılmış bir çekici, film yapımcısı eğer isterse, onbir dakikalık uzun çekimler yapma olanağı sağlar.

30m'lik film makarası kullanılan ve 25 saniyelik çalışma oylumu içeren elle kurmalı bir çekici, uzun çekimler ve yavaş tartım yeğliyen bir kültürdeki seyircilere, çok hızlı bir kurgu tartımını zorla kabul ettirir. Bu durum karşısında film yapımcıları (hangi ulustan olursa olsun) yeni bir yöntem bulma konusunda çok gecikmemişlerdir. Eğer her yirmibeş saniyede ya da daha kısa sürede yeni bir çekime başlama zorunluluğu varsa, filmin perdede daha

düzenli görünebilmesi için yeni çekime, bir önceki çekimin yapıldığı yerden başlanılarak değil, kesmeyi devinimin ortasında yaparak ve çekimler arasında açığı ya da çekim ölçeği değiştirilerek görüntüleme yapılmalıdır. Temel kuralların gelişmesi bu yöntemlerdir. Bu gelişme göstergebilimsel düşüncelerden değil, ortak sinema deneyiminden doğan uygulamalı bilgilerle oluşur. Aynı yöntemle standart televizyon stüdyosu donanımları, batıda geliştirilmiş kalıplaşmış biçimleri yapımcıya zorla kabul ettirir. (örneğin, sunucu + çizimler (grafikerler) + film göstericisinden verilen film bölümleri)

Etopya'da uygulamabilimin (ya da bazı araç ve gereçlerin yokluğu) hem biçim, hem de içerik üzerine etkisi açıkça araştırılıp ortaya konabilir. Bu ülkeye başta bulunan kuruluşlar, Kitle İletişim Merkezi'nin görüntü kayıt aygıtı gereksinimini yıllarca karşılamamışlardır. Hatta buraya bir aygıt sağlandıktan sonra kurgu yapma olanağı yoktu. Bu nedenle tüm izlenceler, gerçek süreleri içinde, başından sonuna dek kaydediliyordu. Projenin ilk danışmanları, donatım listesine bir Arriflex çekici eklemişlerdi, ancak sesli çekimde kullanılacak bir çekici sağlanamadığından tüm izlencelerin yapımı stüdyoya bağımlı idi. (ve sonuçta görsel olarak toplumsal gerçeklerden uzaktı) Sadece arada sırada sunulan fotoğraf ya da sessiz film bölümleri, (negatif film, elektronik olarak pozitif duruma getirilmiş) seyirciye stüdyo dışı havası verirdi. Tüm izlencelerin yükü basit çizimlere (grafiklere) ve konuşmanlara (spikerlere) bağımlıydı. (malzeme azlığı nedeniyle bir dekorun yapımına ve düzenlenmesine çok seyrek kalkışılırdı.) Bu sorunların uygulamabilimden olduğu kadar, finansal kısıtlayıcılardan da kaynaklandığı söylenebilir. Ancak sınırlı bütçe olanakları kadar yönetmeni engelleyen bir durum vardır. Eğer kayıt sırasında bir yanlış yapılırsa, izlencenin kaydına yeni baştan başlaması veya kötü kesmeleri ve kötü oyunculuğu kabul etmesi gerekir. Üçüncü ya da dördüncü denemeden sonra, stüdyoda kendisi için ayrılan zamanı doldurmuş olabileceğinden, kaydı ister istemez kabul edecektir.

Açıkça, uygulamabilimin eksikliği izlenceyi gerçekleştiren kişilerin üzerinde büyük gerilimlere neden olabilir. Bununla beraber, dünyanın her tarafındaki televizyon yapımcıları VTR kurgununun yokluğuna karşın, televizyonun ilk günlerinde oldukça deneyimliydiler. Bazıları canlı izlencelerin heyecanını yeğlediler. Kaltz ve

Wedell «Broadcasting in the Third World» (London, 1978) adlı kitaplarında, Brezilya ve Tayland gibi ülkelerde canlı yayınların «yaratıcılığı ve kültürel güvenilirliği özendirdiğini» söylerler. Ayrıca, görüntü kayıt ve film gösterme aygıtlarının yabancı izlencelerin dış alımına yol açtığını belirtirler. Ne olursa olsun, yapımcılar izlencelerini biçimlendirmek isterler. Eğer kurgu olanağı bulamazlarsa, sanatsal bir denetimi tümüyle gerçekleştiremezler. Etopya'da en büyük sorun, uygun çekici taşıyıcılarının (dolly) bulunmaması idi. Düzgün olmayan bir yüzey ile, izleme devinimini yapması olanaksız tekerlekli çekici taşıyıcılarının bileşimi görüntü dili için önemli sorundu. Üç durağan çekici ile salt ileriye ve geriye uzayar (zoom) yapılabilirdi. Daha önce belirtildiği gibi sesli film çekicisi yoktu. Bu nedenle okul televizyonunu seyreden çocuklar kırsal kesimin gelişme gereksinimleri konusunda hiçbir bilgi elde edemediler.

Diyebilirim ki, çekici omuzluğunun yapısı ya da bakacın yeri gibi çok ufak ayrıntılar, film dili üzerinde önemli bir etkiye neden olabilir. Jean Rouch, taşınabilir Eclair çekicinin geliştirilmesi çalışmalarına katıldığında iki yönlü bir süreç vardı: Film yapımcısı uygulamabilimi etkiler, daha sonra uygulamabilim diğer film yapımcılarını etkiler.

Araç ve gereçlerin yapısındaki yeni gelişmelerin bir sonucu olarak, eğer önemli sayıdaki film yapımcısı aşağı yukarı aynı yöntemle film yapımına başlarsa ulusal bir biçem ya da film dilinden söz etmemiz olasıdır. Eclair çekicinin gelişimi yeni bir Fransız film dili yarattı ve bu dil çok hızlı bir şekilde dünyanın her tarafına yayıldı. Kuzey Amerika'da, bağımsız ancak buna koşut gelişmeler «cinema verite» ve «direct cinema»nın hızlı «evrenleştirilmesine» neden oldu. Göstergebilimsel açıdan karşıt bir görüş için Annette Kuhn'un Screen (Yaz, 1978) dergisindeki «The Camera I, Observations on Documentary» adlı yazısına bakınız. Annette Kuhn, «içeriklerden ve içerik-seyirci ilişkisinden uzaklaşıp film yapım koşullarına olan geriye dönüşü» eleştirir. «Uygulamabilimsel gerekircilikten (determinizmden) önemli ölçüde söz edilen bu kaygıda, belgesel film yapımının uygulamımsal özellikleri, başka konular üzerinde durulmaması nedeniyle, salt film yapım yöntemleri ile değil film içerikleri ile de ilgili, belirlenen kuralların düzeyine yüceltiyor. Gerçekte Annette Kuhn, Rouch'un kendi film yapım yönteminin yaygınlaşmasını sağlayan, hafif taşınabilir aygıt-

ların gelişimi konusundaki sözlerini yinelemeyi sürdürür. Sonunda değişik bir görüşün daha geçerli olduğunu öne sürer. «Belirli bir film yapım yöntemini olası kılmak için belirli türde aygıtlar geliştirilir ve piyasaya sunulur. Bundan dolayı uygulamabilimsel gelişmeler tarihsel ve ideolojik kısıtlamalar konusunda suçsuz değildir.»

Yazı oldukça ilginçtir ve Annette Kuhn'un görüşü, araç ve gereçlerin belirli türleri için geçerlidir. Ancak Eclair'in gelişmesi için olmadığını hissediyorum. Bu görüş, Uydu Eğitim Televizyonu Denemesi sırasında Hintlilerin yarım inch görüntü kayıt aygıtını yayın amaçları için kullanmalarına ilişkin olarak ya da daha yakın bir örnek olarak gösterebileceğim, 1/2 ve 3/4 inch takaç görüntü kayıt kuşağının kurgu kolaylıkları ile, kurgu zamanından yarı yarıya artırımın sağlandığı ve ilk zamanlarda 1/2 inch'lik görüntü ile ucuz belgesel izlenim biçiminin elde edildiği, «Trigger Happy» bölümünün (Fantasy Factory'den John Hopkins ve Sue Hall tarafından ısmarlanmış) donanımı için geçerli olabilir. Taşınabilir çekicinin ve görüntü kayıt aygıtının gelişmesi yeni bir estetiği ya da, belki şu evrede daha iyi bir deyişle, yeni estetik olanakları da beraberinde getirdi. Aygıtın niteliği, yirmi dakika çekim yapma olanağı (Sony U-matic taşınabilir çekici ile), çekimleri hemen seyretme kolaylığı ve çekicinin çok hafif olması, kullanan kişilerin iletlerini görüntüleme uygulamaları yöntemleri etkileyen özelliklerdir.

Deneyimsizce yaptıkları filmleri Worth ve Adair tarafından incelenen Navajo kızılderilileri, görüntü kayıt aygıtı ve çekicisi kullansalardı daha rahat ve güvenli olacaktı. Yakın çekim için merceğin ve netliğin değiştirilmesinin zorunlu olduğu, üç mercekli elle kurmalı bir çekiciyi ilk defa kullanan kişilerin yakın çekim yapma isteğine göre, üzerinde küçük televizyon ekranlı bakaç bulunan bir elektronik çekici ile uzayarmı (zoom) yaparak çok yakın çekim elde etme isteği daha kuvvetli olacağından, öyle hissediyorum ki Navajo kızılderilileri, ihtiyaçların yüzlerinin yakın çekimlerini daha fazla yapabilirlerdi. Hatta Çinliler içten yakın çekimlerin beklenmedik bolluğu ile Bayan Sontag'ı şaşırtabilirler.

Elektronik görüntü kaydının yaygınlaşması sonucu, aygıtlar daha kolay kullanıldığından sonsuz sayıda değişik dünya görüşleri ile karşılaşmaya başlayabiliriz. Etnik azınlık toplulukları, hatta ço-

cuklar ve diğçerleri bu aygıtları daha fazla ve daha sık kullanacaklardır... Ancak bu aygıtların Doğuda üretildiğini hiç düşündük mü? Pek çok Japon çekicisi kullandığımız için «kendi halkımızla çok az iletişim kurduğumuzu söylemek» doğru mudur? Uzak Doğu'dan gelen mercekler, onları nereye yönlendirirsek yönlendirelim ve Black ile Turner'in kurallarının zorluklarına karşın Doğulu bir biçimde mi devinecekler? Durum böyleyse, geniş omuzlarımıza uygun bir omuzluk ile içinde İngiliz parçaları ve İngiliz mercekleri bulunan bir İngiliz çekicisi üretmek için acele etmeliyiz. Savaş zamanında yaptığımız yaymaca (propaganda) filmlerinin, düşman tarafından üretilen çekicilerle gerçekleştirildiğini düşünün... Belki bu nedenle pek çoğu amaca zararlıydı.

Bir düzeyde uygulamabilimin (ve bazı durumlarda önemli aygıtların yokluğunun) film biçimini nasıl etkilediğini öne sürdük, ancak gösterge bilime çok az önem verilmesi dışında ulusal özelliklerin tam olarak incelenmesi için hiçbir yöntem geliştirmedik.

Ray, «Calm Without, Fire Within» adlı yazısında, «ressamın fırçayı kullanması gibi», Japonların ışığı kullandıkları konusu üzerinde ayrıca yetkin ve disiplinli bir oyunculuk ile, yavaş olsun devingen ve olaylarla dolu olsun, sürekli bir tartım anlayışı üzerinde durur. Ancak Thompson, Brodwell ve Branigan'ın, Ozu'nun filmleri konusunda yaptıkları gibi, film ayrımlarının yapısal ve içerikle incelemelerine inildiğinde (Screen, yaz 1976) onun film dili yönteminin, ölçünlü Hollywood örneğinden ayrıldığı anlaşılmaya başlanır. Ancak bu tür incelemeler ancak Ozu hakkında bir düşün verir. Japon film dili hakkında geçerli genellemeler sunmaz. Screen dergisinin başka bir sayısında (ilkbahar, 1978) Poul Willemen, J.L. Anderson'un yazısından söz eder. Yazıda, Ozu'nun biçiminin ve uzaysal yapıları kullanma yönteminin «Shochiku Stüdyosunda o yıllarda çalışan» diğçer Japon yönetmenlerine benzediğinden söz edilir. «Shochiku stüdyosunda, Ozu'nun çağdaşı olan Shimazu, benzer uzaysal biçim kullanır... Inagaki ve Ozu, benzer olmayan yönetmenlerdir. Ancak birbirlerine benzeyen tek şey uzayın kullanımı konusundadır. Bu uygulamın salt film yapımcılarının çalışmasında görülmez, aynı zamanda dürüm resimlerinde, Kabuki tiyatrosunda hatta müzikte de görülür.»

Bu aşamada, henüz karara bağlanmamış araştırmalara karşın ilk görüşümü sürdürmek istiyorum. Yani belli yönetmenlerin bi-

çemleri konusunda konuşabiliriz. Eğer ulusal görüntü biçemleri konusunda ayrıntılı araştırma yapmak istersek, bu ümitsizlik içinde her çareye başvurmak olacaktır. Bu tür kültürler arası incelemelerde saf ve yanlış yola yönlendirici bir örnek için Brigham Young Üniversite'sinin «Guidelines and Thesaurus for solving cross - cultural mis - cues and missed - cues» (1976), adlı yazısına, özellikle renkler ve araçların kuralları bölümlerine bakınız. Örneğin, kurguda sıçramalı kesmelerin (Jump - cuts) kullanımı konusundaki düşüncelere dikkat ediniz. «Bunlar, hızlandırılmış zamanı göstermek için Fransa da, Rusya da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde kullanılmaktadır.»

Hangi ulustan olursak olalım, Ray'ın 1948 yılında yazdığı «What is wrong with Indian Films?» adlı yazısına hoşgörülü olabiliriz. «Herşeyin ötesinde sinemamızın gereksinimleri bir biçem, bir dil, bir çeşit simgeleme yöntemidir. Ayrıca tamamıyla ve ayrımlanabilecek şekilde Hintli olacaktı.» Ray, Nikolaus Pevsner ve diğerlerinin, İngiliz sanatının «İngilizliği'nden söz ettikleri gibi, aynı yöntemle Hint sanatının «Hintliliği'nden sık sık söz eder.

Rouch, Hindistan'daki Ray gibi, Afrikalı film yapımcılarının da araştırma yaptıklarını, ancak çok istedikleri halde henüz benzeri olmayan ve ayrımlanabilen bir dil ya da «langue» bulamadıklarını öne sürer. Buna karşın Rouch, Batı Afrikalı seyircilerin özellikle kurgu tartımına duyarlı olduklarını savunur: «Onlar, filmi okumayı öğrendiler. Bu nedenle, şu an bir macera filmi yapmak oldukça güçtür. Tüm kovboy filmlerini seyrettiklerinden olaylar dizisinin ne olduğunu iyi bilirler... İyi Amerikan filmlerinde bir çatışma ya da bir kavga sahnesi olduğu zaman, çatışmanın tartımının, müziğin tartımına uygun olduğunu ortaya çıkardım. Filmde kişilerin, «Ugh...ugh-huh...ugh...ugh...ughghgh...», şeklinde sesler çıkardıklarını duyarsınız. Bu, filmin ve kurgunun tartımıdır. Fransız sinemasında, kavga sahnelerinde sesler, «uh... uh... uh... uh» şeklindedir. Tartım doğru ve eşlemeli değildir. Batı Afrikalıların, bilinçsizce de olsa, tamamen ve kesin olarak kurgunun tartımına duyarlı olduklarını buldum.» (EBI-Haziran-1978)

Batı Afrikalı Opubor, Dr. Hwuneli ve Dr. Oreh, 1977 yılında, «Nijerya Film Sanayii ve Ulusal Kültürel Kimliği» konulu seminerde yayınladıkları tebliğde, özellikle Afrikaya ilişkin ya da siyah bir estetiğin olup olmadığı sorunu üzerinde durmuşlardır. Esteti-

ğın kimliğini belirleme isteğinin kuvvetli olması, böyle bir estetiğin varlığını kanıtlamaya yetmemiştir. Çünkü, «değişmeyen ya da kalıplaşmış bir şekli» yoktur. Onlar Nijerya, Senegal, ya da Etopya'ya ilişkin bir estetikten çok, siyah estetikten söz ederler. Sömürgecinin sınırları, bir kabileninki kadar önemli olmadığı halde, böyle bir genelleme yapılabilir mi? Bir «Beyaz estetik»ten söz edilebilir mi?

Profesör Opubor ve arkadaşları, «siyah değerleri, zevkleri, gelenekleri ve kültürü içeren 'siyah estetiklerini', beyazlarınkinden farklı olduğunu kanıtladıktan sonra, bunları sinemaya getirmemizin veya getirmememizin gerekliliğine karar verebiliriz» derler. Açıkça Hausa estetiklerinin, Yoruba estetikleri ile benzerliklerini içeren karşılaştırmalı bir çalışma yapılabilir. Hatta Hausa estetikleri, İslam estetikleri ile ilişkili olarak incelenebilir. Ancak Hausa estetikleri siyah ya da Afrikaya ilişkin genelleştirilmiş bir estetik kavramı ile incelenebilir mi? Afrikadaki sanatsal geleneğin ve estetiğin zengin çeşitliliğinden daha fazla haberdar olduğumuz zaman, bu profesörlerin siyah veya genel bir Afrika estetiği düşüncesini sürdürmeleri gariptir. (Eski sömürgecilikten kalma bir kalıntı mı?)

Hatta, Afrika sineması hakkında pek çok kitabın yazarı (Sembene Ousmane konusundaki çalışması dahil) ve film yapımcısı Poulin Vieyra bile bu yanlış genellemeyi yapmaya çalışır: «Afrikalıların duyarlılığı, Avrupa veya Amerikalıların duyarlılığından tümüyle farklıdır. Bizim yaşam görüşümüz, Batınınkinden çok değişiktir. Her insan dünyayı kendi özgeçmişlerine ve kültürlerine göre görüyor. Afrikalı film yapımcısının içinde yaşadığı dünya, kendisine yabancı ve çekici olmayan, ancak kültürel içerik konusunda tümüyle «Afrikaya ilişkin» olan bir Afrika görüntüsü verir.» (Topic, No. 70. USIS. Washington DC.)

Belki biz İngilizler, bizimle ilgili yabancı görüşlere daha açığız. Gerçekte pek çoğumuz, Cavalcanti, Polanski, ya da Losey gibi yönetmenlerin yaptıkları İngiliz filmlerini, Hollywood veya Fransız «nouvelle vague» örneklerini yansılayan İngiliz yönetmenlerinin yaptıkları filmlere göre daha İngiliz olarak kabul edecektir.

Herhalde yalnız kültürler arası simgeleri ve yapıları inceleyenler -halk öykülerinin olduğu kadar filmlerin de gösterge bilgisini (morfoloji) inceleyen Propps -yardım edebilirler. Ancak Afrika ile

İlgili yaptığım filmlerin içeriğini çözümlediklerinde, ayrıca çektiğim ve kurguladığım filmleri kare kare okumaya çalıştıklarında, «Bu çekim beyaz ya da İngiliz estetik kurallarına göre düzenlenmiştir, bu çekim bir Afrikalı tarafından yönetilmiştir, bu ayırım Wessex'li film yapımcısının yavaş tartımı ile batı ölçütlerine göre kurgulanmıştır.» şeklindeki sözlerine karşı çıkarım. Biçim ve yapı gibi görüntülerde de aradıklarımızı ya da görmek istediklerimizi görüyoruz.

Sinema araçlarındaki göstergelerin üretimi ile ilgili olarak kültürel örnekleri ve tüm estetik ve yapısal düşünceleri belirlemede kesin olamazsak, en azından mantıklı bir doğrulukla, film ya da izlencenin seyirci üzerindeki etkisini değerlendirebiliriz. İletişim ve dilbilimcilerinden alınmış uygulamaları kullanarak film içeriğinin yorumunu belirleyebiliriz.

Kültürel veya uygulamış işbirliği ya da kazanç sağlamak nedeniyle, Batıdaki film dış satım örgütlerinin çoğu, belli bir dilin konuşulduğu toplumda, o dilin herkes tarafından anlaşıldığı gibi, görüntü dilinin de herkes tarafından anlaşıldığını varsayarlar. «Course in General Linguistics» adlı yazısında F.de Saussure: «Aynı dili konuşan kişiler arasında bir tür ortalama oluşturulur: Herkes -şüphesiz tam olarak değil, ancak yaklaşık olarak-aynı kavramlarla bütünleşmiş aynı göstergeleri kullanacaklardır.» der. Sinema anlam ve yorum açısından kendisine bir ortalama sağlıyarak, tüm kişileri ve toplumları birbirine bağlayan evrensel bir dil biçimi olarak düşünülebilir: Ancak benzer göstergelerin, benzer kavramlara bağlı olmadığını da biliyoruz. Çok belirgin şekilde, benzer göstergeler, değişik kültürlerde değişik kavramlara bağlıdır. Bazan bir film ya da televizyon izlencesinin seyredilmesi, bilmediğimiz bir dili konuşan kişileri dinlemeye benziyor. De Saussure'nin yazdığı gibi: «Sesleri algılıyoruz» -bu örnekte görsel şekiller- » ancak onları anlamadığımız için toplumsal gerçeğin dışında kalırız.»

Ancak, ben film yapımcılığını, «görsel Esperanto» olarak değil, yerli ve yabancı öğeleri içeren zengin türdeki etkileşimle (diyalektlerle) gelişen bir görüntü dili, bir tür evrensel dil olarak düşünmeyi yeğliyorum. Eğer gerçek kültürler arası iletişimin oluşması için, bu öğeler çok yakından ve çok kesin şekilde incelenmelidir.

Ulusal, kültürel, bölgesel, kabilesel ve etnik çizgilerin benzerliklerini ve ayrıcalıklarını bulmak çabasıyla, sinema ve televizyon araçlarındaki yapılar, kurallar ve diğer belirlenen uygulamalarla



ilgili karşılaştırmalı bir çalışmayı kapsayacak bir yaklaşımı; özel ya da benzeri olmayan yapısal ve göstergebilimsel özelliklerinin belirlenmesinin olası olup olmadığını görmek için yapmak isterim.

Araştırma biçimi: Dünyanın çeşitli yerlerindeki film okulları ile işbirliği sağlandıktan sonra, karşılaştırmalı bir göstergebilim araştırması için yeterli sayıda örnek film (çekim ve kurgu kişisel olarak yapılacak, kümeler halinde değil) elde etmek amacıyla, belli nicelikte ham film ve benzer film öyküleri (kesinlikle kültürel açıdan yansız), her ülkede yeterli sayıda öğrenciye (her ülkenin değişik bölgelerinden ve etnik topluluklarından seçilmiş) verilecektir.

Daha önceki araştırma yöntemlerinden (örneğin Worth ve Adair'in yaptığı) bir dereceye kadar yararlanılabileceği halde, bu araştırma tecimsel sinemanın kurallarından etkilenmiş, tümüyle deneyimsiz olmadıkları varsayılan film yapımcılarına bağımlı olacaktır. Tüm film yapımcılarının, yabancı düşüncelerden az çok etkilendikleri, ancak gerçeği yabancı yöntemlerden çok, yerli yöntemlerle gördükleri gibi oluşturmaya çalışacakları varsayılacaktır. Dışardan getirilen uygulamabilmimin iletişim sınırlamaları ya da «etkileri» düşünülmezsizin, her kültürün kendi kurallarını yarattığı, film ve televizyon araçlarını kendi psikolojik, toplumsal ve estetik kalıplarına uygun olacak şekilde değiştirdiği kabul edilir.

Bu nedenle, kültürlerarası film dili araştırmasına katılan film öğrencilerinin tümünün 16 mm. çekiciyi kullanabilecekleri ve sessiz filmi kurgulayabilecekleri varsayılır. Araştırmaya katılan her öğrenciye bir film öyküsü, beş dakikalık bir film için 120 m'lik ham film verilecektir. Öğrencilerin çektikleri filmler yerel laboratuvarlarda yıkandıktan (banyo edildikten) sonra, yaklaşık 60 m. uzunluğunda kurgulanacaktır. Katılabilecek film okulları şunlar olabilir: KIMC, Nairobi; Poona, Hindistan; British Council Media Department, Londra; Lodz, Polonya.. Değişik kültürlerden yeteri kadar geniş örnekler elde etmek için eğer olanak varsa, bunlara Çin, Japon, İsveç, Fransa ve Brezilya'daki okullarda katılabilir.

Burada sözünü ettiğim yönetmenlerin çalışmalarından ve filmlerinden seçilen parçaları sıralayarak bir derleme film yapmayı öneriyorum. Birbirine çok yakın, değişik kültürlerdeki yönetmenlerin film dillerinden kısa örnekler sunmakla, kitaplardaki fotoğrafların sağladığı karşılaştırmalara göre doğru karşılaştırmalar yapılabilir.

## BİR FİLMİN TASARIMI

Alex STRASSER

Çeviren :  
Ass. Esra HEPER

Film konusunda bir taslak hazırlamada bir çok yollar vardır. Hazırlanan bu taslakta (treatment) filmin şekli, karakteri ve tipi incelenir.

Konularını bilimden alan filmler çoğunlukla kısadır. İki dakikadan otuz dakikaya kadar sürerler. Edebiyatta kısa hikayelerin küçük romanlar olmadığı gibi, kısa filmler de, uzun filmlerin kısaltılmışı değildir. Kısa hikayelerin de, kısa filmlerinde kendilerine özgü kuralları, yasaları vardır. Örneğin, verilmiş bir durum ya da konu taslağını pek özenle, ele almak için vakit yoktur, doğrudan konuya girmemiz gerekir.

Tasarımı (proje) düşüncede biçimlendirmek ilk adımdır. Her film yapımcısının kendisine özgü yöntemleri vardır ki, bunlar o yapımcının kişisel özelliklerine, yaşama bakış açısına, teknik ve sanat yeteneklerine, film dili anlayışına bağlıdır.

---

(\*) The Scence Film Maker, London New York, Focal Press, 1972 s. 22-26.

## GÖRSELLEŞTİRME

Bir film nasıl görselleŐtirilir? Burada bir çok etmenler dikkate alınmalıdır. İçerik, amaç, ynelinecek seyirci, harcanabilecek para, zaman ve kolaylıklar en önemlileridir.

Sonra teknik ve artistik ögeler gelir. Hareket, konuşma, müzik ve ses etkileri (efekt), tüm bunlar hesaba katılmalıdır. Tasarım, i ve dış çekimler isteyebilir, stüdyoda, yörede veya her ikisinde. Bazı canlandırmalar, özel ses etkileri, modeller, maketler gerekebilir. Konuşmalar yorum Şeklinde ikileŐim ya da raprtaj ve karşılıklı konuşmalarda olduğu gibi kendiliğinden (text kullanmadan) düzenlenebilir. Ses etkileri öykünün önemli bir parçası olabilir, arkadan sadece bir fon ögesi gibi kullanılabilir. Yine, müzik bölünmemiŐ bütün olarak veya aralarda raslantısal (incidental) konabilir. Sadece küçük bir müzisyen grubuna veya tam örgütlü büyük bir senfoni orkestrasına gereksinme duyabilir.

Tüm bu konuları incelemek, hesaba katmak ve bunlara göre düşüncede biçimlendirip kağıda dökmek, bütünüyle, gerçekleştirmek parasal olanaklarla sınırlanmıŐtır. Film yapıcı, yaratıcı gücünü tüm ağırlığınca ortaya dökmeden önce, bunu bilmelidir. Parayı bulacak kişinin yapıcıya «parayı unut ve ne yapmak istiyorsan yap, karŐılayacaĐım» demesi son derece ender rastlanan bir durumdur. Böyle durumlarda bile evdeki pazarlığın çarŐıya uymadığı sık görülür. Ayrıca, sıradan film çekimlerinde bu tür fırsatların çıkabileceğini kesinlikle düŐünmemek gerekir.

Kapsamı ne olursa olsun, bir filmi görselleştirme hiçbir zaman film yapımının hesaplanıp, btce rakamlarına dönüŐtürülebilen somut evreleri arasında yer alan film öyküsü (senaryo) yazımı, çekim kurgu gibi gözle görülebilen bir dizi iş değildir. GörselleŐtirmede - köpükten bir Afrodit gibi - güzel ve yetkin bir sonlama için anlık parlak esinleme yaratacak düzenlere de (biçimlere) yer yoktur. Bu, zor çalışmalar, kısa ya da uzun dönemlerin tatları (zevkleri) ve sıkıntılarından oluşan konunun apraŐıklıĐına bağlı bir süreçtir- daha doğrusu bir mayalanma (fermantasyon) süreci.

Araştırma anında belirsiz noktalar konu uzmanları yardımıyla açıklığa kavuŐturulur. Görselleştirme kabaca erevelendirilir, bu taslak kabul edilecek kişiye sunulur. EĞer onanırsa ve oluru alınırsa bu taslak film öyküsü için başlama noktasıdır. GrselleŐ-

tirme gelişimi sadece film öyküsü evresinde değil, yapım anında da sürdürülür. Tüm sahne ve ayrıntılarıyla taslak tam görünümünü kazanır. İstenilen bitirilmiş ve onanmış bir çekim öyküsünün yapılacak filmin tıpkısının olmasıdır. Ancak bu hiçbir zaman gerçekleşmez. Filmin **içerikleri** kağıt üzerinde iletilebilir ancak bunun **formları** aslında pek daha azdır. Bunlar yönetmenin kafasında kurgu masasına kadar kalır. Pek sık rastlanan bir şeyde tüm çekimin bitirilip kurkuya başlanıldığında yönetmene en parlak fikirlerin gelmesidir!

## FİLMİN YAPISAL ÖGELERİ VE BİÇEM

Film yapımının çeşitli teknik ve artistik kaynaklarının kullanımı, onlara verilen yer ve öncelikte olduğu gibi yine filmin konusu tarafından belirlenir. Bugünün filmi karmaşık bir çalışma ürünüdür ancak temel olarak iki bileşkeni vardır **görüntü** ve **ses**. Bu bileşimde görüntü durağan; ses ise değişkendir. Ses bir filmde uzun zaman aralıklarıyla dağıtılabilir veya hiç verilmeyebilir, ancak sürekli bir görüntüyü içermeyen bir film düşünülemez.

Bu; film dilinde görsel imgenin ne denli önemli olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu noktayı vurgulamaya büyük gereksinme vardır. Çünkü çok sayıda film; özellikle gerçekçilik alanında, izleyiciye ulaşabilme ve istenmeyen bir görüntüden yararlanabilme şansını kaçırmakta veya çok iyi bir fikri ölüme terketmektedir. İyi çekici (kamera) çalışması yarar sağlar, ancak sonuçta fotoğrafçılık yalnızca bir kavramı kaydetmektedir ve asıl önemli olan bu kavramdır. Ne tür film yapılırsa yapılsın bu, film görselleştirmenin ilk gereklerinden biridir.

Görselleştirmenin bir başka yanı da vardır. Yaşam şekillerimizin düzün (ritm) ve özyapısı (karakteri) hergün değişmektedir. Duygularımız körelmekte, zevklerimiz bayağlaşmakta ve daha kesin uyarıcılara gereksinme duymaktayız. Bu gün filmlerin çoğunluğu bunları yansıtmaktadır. Renkler daha çarpıcı, sesler sağır edicidir. Çoğu filmin hızı kurgulardan da anlaşılacağı gibi çabuklaşmış; süreklilikten çoğunlukla vazgeçilmiş, öykü ve devinim (hareket) parçalanarak; izlence göz kamaştıran fakat her zaman bir anlam taşımayan ve gördüğümüzün ne olduğunu anlamak için çoğunlukla bize zaman tanımayan «havai fişekli» bir gösteri ortaya konmuştur.

Gerçeküstü ve tecimsel televizyon (uzgörüm) filmlerinde olduğu gibi yeni sosyal ve sanatsal bilincin anlatımı olan yönetim izleyici tarafından onanır veya onanmaz. Ancak eğitim alanında kalabalık görüntülü ve çok devinimli bir film çok kısır görüntülü bir film kadar yararsız ve gereksiz olabilir; aşılması gereken bir doyum noktası vardır. Görsel gerçeküstülük ve film hileleri (qim-mickry) tümüyle farklı şeylerdir.

Aynı şey ses içinde söz konusudur. Olumsuz bir örnek şu sıralarda uzgörümde sıklık izlenen görüşüm (mülakat) uygulamalarıdır ki bunlarda en üst düzeydeki kişilerin bile soruları yanıt-larken yürümelemleri koşmaları, bisiklete binmeleri veya araba kul-lanmaları beklenmekte veya ana caddede yoğun trafik gürültüsünün ortasında ya da bir fabrikanın içinde konuşmaları sağlanmak-tadır. Bütün bunlar daha çok gerçekçilik adına yapılmakta, ancak dinleyip, anlamayı kesinlikle zorlaştırmaktadır.

#### FİLM ÖYKÜSÜ VE KURGU: FİLM DİLİNİN KÖŞETAŞLARI

Film dili yavaş yavaş gelişmiştir. Sinemamızın çocukluk zamanlarında filmi kimse ciddiye almıyor, sadece bir çeşit eğlence aracı olarak görülüyordu. Bir filmin seyirciye ne şekilde anlatılabileceğini, söylenebileceğini ve nasıl olması gerektiğini ilk anlayan ortaya koyan ve biçimlendiren film yapımcısı D.W.GRIFFITH'dir. Sinema sanatında kesin ölçütleri bu yapımcı ortaya koymuştur. Örneğin ilk yakın çekim (Close-up) yapan yönetmendir. GRIF-FITH'in düşünceleri, bugün bile sinema dünyasının temel ve say-gı duyulan düşünceleridir.

Film dilinin sözlüğü, bugüne değin ortaya konmuş ve konacak olan sözcüklerinkinden ayrıdır. Her çekim var olan bir durumun bir parçasıdır. Burada bir imgenin geçmişi ya da geleceği yoktur. Her çekim, çok parçalı bir bilmecenin, her bir parçasını oluşturur. Bunlar tek tek yerleri bulunup konulduğu zaman kendisini gösterir. Bunun içindir ki planlama çok gereklidir.

Film öyküsü (senaryo), gösteri zincirinin ilk elle tutulur bel-gesidir. O, yalnızca öykü içeriğinin birbiriyle ilintisini ve olaylar sırasını değil, aynı zamanda teknik yönergelerin ayrıntılarını da gösterir. Ancak film öyküsü (senaryo) ve çekimin her ikisinde de kurgu gerekleri unutulmamalı, dikkate alınmalıdır.

Kurgu genyöntemi mekanik düzenine bağlı olarak, kurguyu yapan kimsenin kişisel uygulamasına, alışkanlıklarına göre çeşitli-

lik gösterir. Bununla birlikte, kurgunun konusu her zaman aynıdır. Gereçleri film yapıcısının niyet ve istekleri ile film dilinin doğasına uygun duruma getirmek için toplamak ve sıralamak.

Yapımcının niyetleri film öyküsünde (senaryoda), kağıt üzerinde tüm ayrıntılarıyla görülebilir. Ancak kurgu masasına oturduğunda kağıt üzerindeki bu veriler, selüloid üzerindeki bir döküman olma durumundadır artık. Bu da kurgunun bir yer değiştirme (transpozisyon) bir yeni yaratım olduğunu ortaya çıkarır. Gerçek zaman ve gerçek mekan, artık film zamanı ve film mekanı olacaktır. Bunun anlamı, 5 gerçek dakikanın, 5 sahne saniyesine sıkıştırılması gibi olabilir. Bu zaman değerlerinin dönüşümü film dilinin önemli özelliklerinden biridir. Bu günlük, aylık, yıllık ya da geçmişe veya geleceğe yönelik olabilir.

Diğer taraftan gerçek zaman uzatılabilir. Aynı anda meydana gelen olayların hızlı çapraz-kesme (cross-cut) biçimine ve bir patlama ya da araba çarpması şeklindeki anlık oluşumlara göre bölünmesi gerekir. Buna ayrıca anında görüntü veren, olaya ilişkin kısa çıkışlarla (flashes) bölünmüş diziler meydana getirilerek dramik güç de katılmalıdır. Tüm bu kurgu düzenlemelerine kesinlikle ya film öyküsünde ya da en sonda çekim anında gidilmelidir ki; önceden gerekli araç-gereç hazırlanabilsin.

Kurguda zaman kadar mekân da ele alınabilir. Bilinen yerlerin bir veya iki saptama (tespit) çekimi (establishing shot) örneğin Londra veya New York'ta olan birtakım şeyleri ortaya koyacaktır ve sahne özelliği, yakın çekime alınan çeşitli insan görüntülerinden oluşabilecektir.

Zaman bölümlerinin birbirlerinden ayrılmaları veya birleştirilmeleri ile bir devinim yerinden (sahneden) başkasına geçmeye ilişkin geleneksel anlayış görüntü karıştırmaları, yoketmeler ve ışık zayıflatmaları şeklinde olmaktadır. Televizyonun filme yaptığı olumlu yardımlardan biri de böyle ışık ayrımları yerine doğrudan kesmeleri (cut) kullanılmasıdır ki bu zaman ve mekân açısından pek de rahatsız edici olmaz; öykünün gelişimini hızlandırır ve para açısından oldukça artırım (tasarruf) sağlar. Fakat bu şekli kullanmak bazan karışıklıklara yol açabilir, onun için alıştırmaların (oryantasyonun) çok önemli olduğu yerlerde başvurulmamalıdır.

Öykülemeye (scripting) çok az gereksinme gösteren çekimlerin yer aldığı film türleri de vardır.

Bir görüntü sağlamak için yolculuğa çıkıldığında, hiç akılda olmayan durumlarla karşılaşırız, bildiğimiz tek şey varsa, o da yapmaya istekli olduğumuz filme ilişkin genel düşüncemizdir. Doğal olarak bu tür dış çekimlerin, düzenlenen sahneleri ve tek tek olayları için çok film harcanır. Sonradan en iyi etkiyi vermede bu film sarımını (metraji) kullanmak için yapımçı kafasındaki çekimin her bölümünü gerçekçi bir çizgiye oturtmak zorundadır. Yapımçı aynı zamanda yeteri kadar ilgili yakın çekim gereçlerini de sağlamalıdır. Bu kurgu aşamasında filimsel gerçekliliğin yaratıcılığı için gereklidir.

Hayvan davranışları, «Warrendale» adlı filmde gösterildiği gibi insancıl koşullar ile belli türlerdeki endüstri eylemine ilişkin filmler aynı bölümlendirmeye girmektedir.

Beklenen devinimler (hareketler) ve olaylar, gerçekleşecekleri an ile alacakları süre açısından çoğu kez kestirilemez. Asıl çekimden önce makaralarca film kullanılabilir. Görüntülemek sadece filmin ana düşüncesini korur. Amaç, gerçek oluşumları, en iyi sinema terimlerini kullanarak filmsel gerçeğe dönüştürmek olmalıdır. Tekrar edelimki kurgu odası, yaratıcı çalışmanın en yoğun olduğu yerdir.

Burada derleme filimlerden de söz etmek gereklidir. Amaç, önceden çekilmiş filmlerden sahneler ya da dizi görüntüler (sekanslar) toplayarak verilmiş bir konu hakkında film yapmaktır.

Bu tür çalışmada ilk adım filmleri bulmaktır. Bunlar beş tane de olabilir yirmibeşte... Filmleri izledikten sonra bunları asıl sahipleri ile görüşülmelidir. İstenilen sahneler işaretlendikten haftalar ya da aylar sonra iyi bir zamanda dünyanın dört bir yanından sizin kendi deneyiklerinizden ismarlanması gerekli gereçlerin kaba baskıları ulaşır. Derleme tamamen bir kurgu işidir ve bu tip bir film yapmanın bazan iki ya da üç film yapmaktan daha çok uğraştırıcı olduğunu, daha fazla zaman aldığını kişi farkedebilir.

Kurgunun daha başka işlevleri de vardır. Sınırlanmayacak sayıdaki aletler, kurgu hileleri, kurgucuya işinde yardım sağlar. Özel bir etki yatarmayı sağlamaya yarıyacak tek bir sahnenin bile yokluğu çok can sıkıcı olabilir. Söz konusu durum, aşamada yanlış tutumlara yol açabilecek durumlardan sadece birisidir.

Tüm bunlar göstermekte ki, film öyküsü yazımı, çekim ve kurgu doğrusal bir çizgiden öte, birbirlerini tamamlayıcı bir üçgendir. Her biri, filme kendi güçlerinin damgasını vururlar. Amaca ulaşmakta, birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olan bu üçlemeye gereken özen gösterilmelidir.



## FİLMDE GÜZELDUYU\*

Herbert READ

Çeviren :  
Ass. Naci GÜÇHAN

Bir sanat dalının güzelduyusuna (estetikine) uygulamacılar her zaman içerlerler. Kuramın; film sanatına niçin izinsiz girmemesi gerektiğinin, belki özel bir nedeni vardır. Bu sanat henüz biçimini almamıştır ve oluşumu henüz tamamlanmamış bir şeyi kuramlaştırmak, düşüncesizce bilgiçlik taslama şeklinde görülebilir.

Ancak güzelduyunun bir türü kesinlikle önceldir (a priori) şöyleki; sanatın evrensel yasalarının bulunmasıdır ve eğer film bir sanatsa, artık bu tür kuramsal düşünceler, onunla da, diğer herhangi bir sanat dalı kadar ilgilidir ve kendi gelişim doğrultusunu yönlendirebilir.

FİLM EĞER BİR SANATSA- ama başka ne olabilir ki? Teknik bir süreç? Ancak metal işlemeciliği örneğinin. Aslında bir alet kullanan her sanat böyledir. Bir sürecin sanat olup olmadığına karar

---

(\*) READ Herbert, «Towards a Film Aesthetic», **The Art of Cinema**, Selected Essays, Arno Press and The New York Times, New York, 1972 s. 199-204.

(\*\*) READ Herbert, zamanımızın önde gelen sanat ve yazın eleştirmelerinden biri. Yukarıdaki yazı, «Cinema Quarterly» dergisinin 1932 de çıkan ilk sayısında yayımlanmıştır. Yazıldığından şu kadar yıl geçmesine karşın, film sanatının doğası üzerine Amerika'da yayımlanmış en açık seçik ve önemli yazılardan birisidir. (George Amberg. Sinema Profesörü New York Üniversitesi.)

vermek için, yalnızca tek soru sormaya gereksinimiz var- bir seçme eylemi söz konusu mu? Seçme bize şunları getirir: a) seçim için belirlenmiş ölçün (standart), b) bu ölçüne göre, benzeri olmayan, ayırtedici duyarlık. Bir ölçünün ilgi alanındaki duyarlığın uygulaması, sanatın en öz, en yalın bir tanımıdır. Seçme, filmin birincil ilkesi olarak gösterilebilir sanırım; dolayısıyla film gerçek bir sanattır.

Film görseldir. Gerçek, hemencecik-güzelduyu bakış açısından-görsel ile ya da-daha genel ama daha az doğrulukla söylenen-plastik sanatlarla ilinti kurar. 'Devinimli Resimler' -(Movies') (\*) Film'e bugüne değin verilmiş en tanımlayıcı addır. Resim artı Devinim: İşte bir filmin tanımı; şayet biz bu yeni öge tarafından istenen değişimleri resimsel sanatın güzelduyusuna sokabilirsek Film'in güzelduyusuna da sahip olacağız.

Söz konusu yeni ögeyi resime getirmek, aşağı yukarı resim sanatını bütünüyle filmde ayıran koşulları içermektedir.

Ancak bu pek söylendiği kadar basit değildir. Resim ile film arasındaki en temel ayrılık (giderek karşıtlık) resimin öznel, filmin nesnel olarak düzenlenmesidir. Senaryo yazarının önemli işlevi olduğunu-gerçek uygulamada bu önem çok düşüktür- düşünsek de, filmin resim gibi, düşünceye göre doğrudan ve özgürce yer değiştirmeler yapılabilen, kolayca denetlenebilen değil, fakat görülebilir dünyanın hantal malzemesinden kesilmesi gerekli küçük küçük parçalar olduğunu da tanımamız gerekir.

Resim sanatı bir bileşimdir -öykünme denilen kaba düşünözünü (=nosyon) yadsıyorum- film ise gerçek bir çözümleme. Ressam, kendi görsel deneyimlerinin seçilmiş öğelerini kafasında oluşturur (bir bileşim yapar). Düzenlemenin asıl sürecinde, deneyimlerin ötesine geçer, duygusallığı ve düşgücü tarafından yönlendirilir. Film yönetmeni de aynı görsel deneyimlerle başlar ama, malzemelerine sıkı sıkıya bağlıdır. Malzemesini anlamlandırmak (olduğundan ötede bir anlam, yeni bir değer kazandırmak) için kendi gerçek görüntülerinin sürekliliğini kırmalı, anlamın bir basamağından ötekine atlamalıdır. Çektiği sahneyi, anlamlı görünüşleri için çözümlmelidir. (Örneğin, Rain ya da Pierement gibi filmlerde ka-

---

(\*) Moving Pictures-Movies: Filmlere ABD'de verilen ad. (Ç.N.)

meranın parolası 'söyle ne zaman'dır. Yapımcı, «şimdi» diye yanıtlayan, çılınca bir arayış içindedir)

Biçimde kesinliği savunan filmciler, sürecin mekanik doğası üzerinde sanki ressamın fırçası, vitraylarda kullanılan malzeme, bir piyano mekanizma parçaları değilmiş gibi direnmektedirler. Film için gerçek esin, kendi içindeki teknik olanaklarda bulunmalıdır derler. «Der Apparat ist die Muse» (\*) (Bela Balazs). Ancak alet (tool) ile araç (medium) aygıt ile kullanılan gereç arasındaki ayrılığı belirlemek gerekir. Yontucunun yaratım kaynağı elindeki keski değil, mermerdir; belki daha bir kesinlikle, mermerin karşısındaki keskinin duygusuna, yaratıcı esinin bağlı olduğu duyumsal tepkinin, bu iki ögenin pekiştirilmesidir. Tuval karşısındaki yükümlü fırçanın uygulayımında ya da müzikte, açıktır ki aynı duyumsal öge vardır. Kamera, film yönetmeninin aletidir, aracı ışıktır ya da yoğun, katı öznelere üstündeki ışığın etkisi, pekişmesidir. Kameraya ışığın keski olarak, öznelere gerçekliğini kesen bir nesne olarak bakmak daha iyidir belki de, Işık, ne de olsa, esin perisidir.

Sözcük seçimini terk edebiliriz, çünkü sözcüklerin kendi içindeki anlam -uyarımları durağandır. Filmin yoğrulabilirliğini, akıcılığını vurgulamaya gereksinimiz var. Bu, hangi filmin sanat olduğunu saptayan nitelik belirlemesi içindir. Akıcılık (mobility) ve yoğrulurluk (plasticity) sözcükleri, kendi içlerinde değiştirilebilir olarak kullanılmıştır. Ancak bu konuda, örneğin yontuda gözlenen, nesnenin bir durağanlığa, kesinliğe, sonsuzluğa ulaşması için şekillendirilmesi, yoğrulur duruma dönüştürülmesidir. Filmde ise, süreksiz ve göreceli nesnenin, sürekliliğe, devinime ulaşması için, nesnelere durağanlığı (devinim halinde bile!), önceki halindeki gibi şekillendirilir, yoğrulurlaştırılır. Yontu, 'mekan'ın sanatıdır, müziğin 'zaman'ın sanatı olduğu gibi. Film, 'mekan-zaman' sanatıdır: bu bir mekan-zaman bölünmezliği, kesintisizliğidir.

Devinimin yer aldığı durumlarda en az üç yönelim (ya da boyut) vardır: (1) Kamera'nın devinimi, (2) Işığın devinimi, (3) Çekilmiş nesnenin devinimi. Bu devinimlerin bileşimi, doğrulmuş biçimin hemen hemen sonsuz olanakları verir bize.

---

(\*) Araç esin perisidir.

Filmin gerçek yoğrulurluğu ki; bu filmde kendine özgü, tek olma özelliğini verir, ışığın yoğrulurluğudur. Gerçek anlamdaki film, karanlığın ve ışığın en 'arı' yaratımı, soyut bir film olacaktır. Ancak böylesi filmler de yalnızca yetkinlikçiler (purists) içindir.

'Biçim' sorusunu yanıtlamak güç iştir. Resim sanatında bile kapalı biçim (çerçeve ve resimlenen düzlemin belirlediği) ile açık biçim (Barok sanatta olduğu gibi, bu sınırlamaları önemsemeyen, resmin sözkonusu olduğu mekan içinde kendisini uzatabilen) arasındaki ayrıcalığı belirlemek zorundayız. Resimsel düzenlenişinden dolayı, kapalı biçimi seçebiliriz; ama filmin kendisi kesinlikle 'açık biçim'dir. Perdede gösterilen nesnelere çevresindeki mekan da gösterilmediği halde anlatır, belirler, perdenin sınırlarının ötesine geçer; bütünü küçük bir parçasıyla bütünü sunmaya çalışır. Bu bir 'kesmeler' (\*) sanatıdır, özenli kesmeler.

Kendi özgürlüğü, tehdit eder filmi; bir kaçıştır bu. Bir sanat biçimi olarak filmin sorunu, doğru benimsenebilir şeylerin icatlarıyla azaltılabilir. Tiyatro'nun kendine özgü birliğini, bileşimlerini yadsımalı (hiçbir şey filme alınmış oyun kadar zayıf, güçsüz değildir) ama mekan- zaman 'kesintisiz'liğine özgü birliğini, bileşimlerini keşfetmelidir. Filmin belkide tek olası birliği (unity), herhangi bir birliğin yokluğudur; mantıksızlıktır aslında film. Filmde olaylar kendiliğinden oluşur; bu olaylar, boyutun tek biriminden daha ötede bir biçimde sunulabilir; zamanın kendisi denetlenebilir. Onun tek birliği sürekliliğidir.

Bu sürekliliğin ne denli kolayca bozulabildiği, sıradan bir sesli filmde gözlenebilir, Konuşma, devinimin sürekliliğini keser, ya da en azından erteler onu. Ve biz de seyretme yerine dinlemeğe başlarız. Sinemada, bir kez bilinçli olarak dinlemeğe başladık mı, artık tiyatroydayız demektir.

Sesli sinemadan geliştirilen değişik bir sanat-biçimi görmek güçtür. Ancak arı ve yalın bir sesli film ile «yapma etkili» bir film arasındaki ayrılığı görmek zorundayız. Konuşmanın ölçülü kullanılıp, sürekliliğin asla kesintiye uğramadığı Rene Clair'in filmlerinde pek açık seçik gördüğümüz gibi, konuşma da bir «yapma etki» olarak kullanılabilir. Konuşma, film ile, zamanı korumalıdır,

---

(\*) Kesme: Film dilinde, bir sahneden (fotograftan) bir diğerine doğrudan olarak geçmeye verilen ad. (Ç.N.)

ama normal film zamanı yok eder. Dolayısıyla zaman konuşmayı yok etmelidir.

Aynı gözlem, müziğin eşlik ettiği durumlarda da yapılabilir. Müzik de zamanı korumalıdır film ile. Dolayısıyla film, ya müziğin doğrudan bir uyarlaması olmalı (sözgelimi, müziğe göre dans eden bir dansçı gibi), ya da müzik, film için bestelenmelidir (Edmund Meisel'in Potemkin için yaptığı gibi).

Söylediklerimiz, sesli filmin geleceği yoktur anlamında değildir. Ama sesli filmin yasaları, arı filmin yasaları olmayacaktır ve çok geçmeden kendi kurtuluşunun yasalarını ortaya çıkartacaktır. Rudolf Arnheim (Film aas Kunst-Sanat Olarak Film) adlı kitabında şu benzerliği (analogy) kullanır: Bir Müzik parçası piyano için tekli (solo) olarak bestelenebilir. Bu parça daha sonra piyano ve keman için bir ikiliye (duete) dönüştürülebilir. Aslında aynı müzik parçası olarak kalacaktır ama, piyano bölümü ve keman bölümü ayrı ayrı alınarak özgün müzik biçiminde sunulmayacaktır; birlikte çalındıklarında birliğe ulaşmaları için herbiri değişikliğe uğrayacaktır. Konuşma ve film de yetkin bir sesli-filme ulaşmak için değişiklik geçirmelidir.

Film yapım sürecinin yoğrulurluğunu önemsemek bile, kurgu sürecinde biz, yine filmin bir sanat-biçimi olduğu savının haklılığını buluruz. Kurgu mekanikleşmiş incelemdir. Yapımcı, bilinmeze, kameranın kişiselsizliğine bilerek karışır. Onun mekanik ürünlerini alır (mekaniğe ne denli az gereksinimleri olduğunu zaten görmüştük) ve bunları, bir ressamın renk ve biçimlerini düzenlemesindeki özgürlüğü içinde düzenler. Bu eylem, güzelduyu açısından, tüm film-yapım sürecinin en önemli adımıdır. Kurgu, Pudovkin ve Timoşenko gibi film kuramcıları tarafından gerçekleştirilmiştir. Arnheim, sözünü ettiğimiz kitapta kurgunun ilkelereğini inceler ve bunları mantıksal bir düzene indirger (ya da yükseltir-dört sayfada!) Dört ana ilke vardır orada: (1) Kesme'nin ilkesi, (2) Zaman durumları, (3) Mekan durumları, ve (4) İçerik (muhteva) ilişkileri. Birinci ilke, ritim sorunlarıyla (göreceli olarak uzun ve birbirine eşit bir dizi sahnenin rahat, sakin bir ritim; bir dizi değişen uzun ve kısa sahnelerin daha hızlı bir ritim sağlamaları gibi), büyük sahne içi küçük sahnelerin, aynı 'zaman'da kayan sahnelerin sorunlarıyla, yakın çekimlerle, düşünsel yoğunlukla vb. ilgilidir. İkinci ilke, aynı anda olan olayların etkileriyle,

bellek ve öngörüm (foresight) etkileriyle, nedensel ve zaman etkilerinin yok edilmesiyle vb. ilgilidir. Üçüncü ilke, aynı düzenlemede ayrı olayları göstererek ya da bir sahnenin mekan kavramından, aynı sahnenin diğer bir mekan kavramına atlıyarak aynı tür etkiyi elde etmesiyle; dördüncü ilke ise, etkilerin koşutluğu, etkilerin zıtlığı (efekt anlamında etki) ya da ikisinin birlikteliğinden elde edilen ile ilgilidir. (Örneğin Timošenko: Hücrelerinde zincire vurulmuş mahkumun ayakları sahnesini, balerinin bacakları sahnesinin izlemesi).

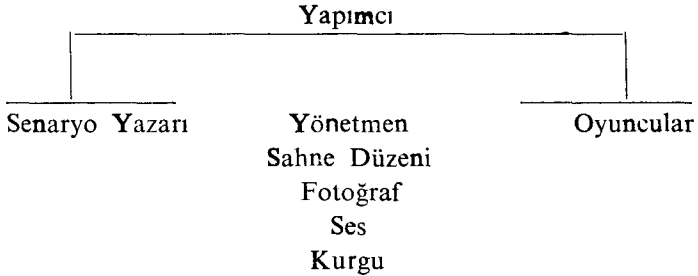
Filmin yoğrulurluğu (plasticity) üzerinde ne denli ısrarla durursak (sözgelimi sanatsal olanakları üzerinde) o denli imgelemi ve yaratımı güçlü sanatçı isteminde bulunabiliriz yapım sürecinde de. Bu, film öyküsü yazarının rolünü anlamsızlığa indirgeyen bugünkü eğilimin oldukça karşısında bir tutumdur. Ancak film kendi teknik havasını (élan) tüketince, kaçınılmaz olarak ozanlara geri dönecektir. Bir sanatın niteliği, sonuçta her zaman düşünsel yönetimin ya da üretimin niteliğine bağlıdır ve hiçbir sanat, yaşamını yalnızca mekanik esinlemelerle sürdüremez. Kaydedilen film, bilimsel film, haber filmi için her zaman yer olacaktır. Ancak sonunda toplum imgelem (düşgücü) görüntü isteminde bulunacaktır. Ve sonra ozanların, film öyküsü yazımcılarının, ne diye adlandırırsak adlandıralım, onların günü gelecektir. Aslında böyle bir sanatçı, yeni tip bir sanatçı olacaktır. Ressamın görsel duyarlılığını, ozanın görüşünü ve müzisyenin zaman-duyusunu üstünde toplayan bir sanatçı. Filmin, bir araç (medium) olarak sanatsal olasılıklarından kuşkulama yerine, insanın sanatsal yeterliliğinin, bu aracın üstün olasılıkları düzeyine yükseltilebileceğinden kuşkulanmalıyız. Tüm kötülüklerin dışarı uğrayıp, dipte olupta, kapatıldığında kutunun içinde kapalı kalan umudun olduğu yeni bir Pandora'nın Kutusudur bu, sinemacıların yüklendikleri.

## MÜZİK YÖNETMENİNİN İŞLEVLERİ\*

**Roger MANVELL**  
**John HUNTLEY**

Çeviren :  
Ass. Ali CEMALCILAR

Film üreticiliği kesin bir örüntü içinde örgütlenmiştir. Bu örgüt aşağıdaki şemayla gösterilmiştir.



Filmde başlayış ve tüm görevler üzerindeki özdeksel (maddi) sorumluluklar genellikle yapımcının işidir. Film endüstrisinin yürütücüsü olarak yapımcı hem kendisi ve hem de yetkili bilirkişi ola-

(\*) The Technique of Film Music, (1975, S. 199-204.

rak Filme başlangıçtan sonuna kadar kılavuzluk eder. Edimce (fiilen) film yapmanın yaratıcı süreci, yönetmen; film öyküsü (senaryo) yazarı (özgün malzemeyi sağlayan uğraşman bir senaryocu, romancı veya piyes yazarı olabilir.) ve oyuncular (yıldızlar, önemli roldeki oyuncular, küçük roldeki oyuncular ve figuranlar) üçlüsünün sorumluluğuna girmektedir. Kolayca anlaşılmayan çarpık yöntemleri başarmak için film yapımının dört teknik dalında bu oyuncu topluluğuna destek olunur. Şöyleki; Model (sanat yönetimi, sahne düzenlemesi, giysi modeli, makyaj, saç yapımı, donatım ve dekoruda kapsayarak), Fotoğraf (özel yapma etkileri de kapsayarak) ses (kayıt, yapma, etkiler, sonraki ses eşzamanlaması, yeneden kayıt ve müziğide kapsayarak), kurgu (kesme, birleştirme, dizi sıralaması, labaratuvar işleri, yapım sonrası süreçleri de kapsayarak)

Müzik yönetmeni, yukarıda sözü edilen film yapma sürecindeki kümelerin ve teknik dalların her biriyle ilgili olabilir. Gerçekten, belli tür filmlerde kendisine, ilk film öyküsü karalamasından, sonkopyanın hazırlanmasına kadar geçen evrelerde gereksinme duyulacaktır.

### **Yapımcıyla İlişki**

Bir film yapımının ilk düşünüş evresinde yapımcı, başlangıçtan çekimin yapılmasına kadar geçecek süre içinde bir müzik yapımcısına danışmak isteyebilir. Eğer filmde müzik yoğunsa şarkıların, şarkıcıların, oyuncuların, müzisyenlerin ve orkestraların seçiminde müzik yöneticisinin önerilerine gerek duyulduğundan, müzik yöneticisinin yapımı incelemesi de yapılan ilk işlerden birisi olmaktadır. Müzik yapımcısı (kompozitör) ve stüdyo arasında bağ kurma yetisi (kapasitesi), nedeniyle; gerek maliyet gerek konuya uygunluğu açısından müzik yapımcısının seçiminde kendisine danışılması yerinde olacaktır. Bu aşamada müzik yönetmeninin varolan müzik yapımcılarının opera ve konser salonları ile olan bağlantı bilgilerine olduğu kadar üslup ve yeteneklerine ilişkin bilgilere gereksinmesi olacaktır. Bütçe açısından orkestranın büyüklüğü üzerinde durulabilir. Ayrıca «tabandaki adam» (man of the Floor) olması yönünden yönetmen de görüşmelere katkıda bulunabilir.



## Senaryo yazarıyla ilişki

Yapımcı ile ilk görüşmeleri genellikle bir senaryonun gelmesi izler. Bundan müzik yönetmeni, filmin havası (atmosferi) ve biçimine (uslubuna) ilişkin oldukça ayrıntılı izlenimler edinebilir. Böylece şarkılar, danslar, kaynakları telsiz bir düzende yer alan müzik, bir kasaba bandosu, konser salonu tiyatro veya gece kulübü orkestraları, bir gramofonun çalınması, giderek bir ezginin mırıldanılmasına kadar dikkatlice not edilmesi gereken ve ilk bakışta göze çarpan türsel noktalar ortaya çıkacaktır. Eğer önemli ise şarkı sözlerini senaryo yazarı ile birlikte incelemek gerekli olacak belki bu konuda bir şarkı sözü yazarının hizmetinden yararlanma yoluna gidilecektir. Hazır bir müzik kullanılacaksa (Belki bir öykü veya benzerinin eşliğinde); izin alma ve müziğin filmde kullanılabilme durumlarının açıklığa kavuşması için hemen yayım hakkı incelemelerine geçilmesi gerekecektir.

## Yönetmenle İlişki

Yönetmen tek tek sahnelerin hangi yöntemle çekileceğini bildirir bildirmez, «canlı» müzik banda alınıp «arkases» için hazır duruma getirilmelidir. Yönetmen konuya girdikçe, müzik bölümünden bazı bilgileri isteyebilir. Örneğin ilk piyanonun ne zaman yapıldığı 1900 yılında vals olup olmadığı; Buckingham sarayının ön avlusunda hangi muhafız bandosunun çalacağı; görüntüye çıkacak orkestraların büyüklüğü ve kimlerden oluşacağı; arka-ses yöntemleri; ağız mızıkası ya da mandolin çalan uzman sanatçılardan kimlerin önerildiği; bazı sahnelerde görülecek açık hava konserlerinde, bandonun kimlerden oluşacağı gibi bilgiler... Bütün bunlar tüm sorunları yanıtlamak ve giderek bazı karmaşık müzikal sahnelerin çekimini doğrudan yönetmek, müzik yönetmeninden beklenen görevler arasında yer alır.

Taban çalışmasının (Floor work) tamamlanması üzerine; yönetmen, kaba sahne ayırımlarının başlangıcından, en son karmaya (mix) kadar; hazırlık, kayıt, müzik parçalarının yeniden kaydının her aşamasıyla ilgilenmek isteyecektir.

## Oyuncularla İlişki

Müzikal bir filmin yapılmakta olduğu yerde Müzik yönetmeni ile oyuncular arasındaki ilişki, hiçbir yoruma gerek göstermiyecek

kadar açıktır. Bunun dışında, icracıların olurlu bulunan en iyi biçimde çalışması ile filmin tamamında en iyi gör-ışit başarısı verecek çok sayıda kayıt tekniklerinden tam yararın sağlanması kendi kendi işlevlerinden olacaktır.

Solo ezgilerin söz konusu olduğu, ama oyuncunun gerçekte çalıp söylemediği durumlarda arka-ses (playback) çekimlerin ve sonraki eşlemelerin başarıyla yürütebilmesinden müzik yönetmeni sorumludur. Bütün bu alışık olmadıkları ince teknik süreçler sırasında oyuncuları «idare etmek»de müzik yönetmenine düşer. Böyle durumlarda onları güdülemek son çare olarakta ses kaydı için bir dublör kullanılmasını uygun bir dille önermek müzik yönetmenin sorumluluğuna girer.

Ezgili sahnelerde «yedekleme» sürecine gidilmesi daha işin başında kararlaştırılmış olabilir. Bu durumda, oyuncu kendisine eşlik edecek kişiyle tanıştırılmalı ve görüntü/ezgi eşlemesi için bir eğitimden geçirilmelidir. Bazen sessiz piyanolar ve hatta susmuş kemanlar gerekli olabilir. Bu durumlarda ezgiyi gerçekleştiren sanatçıyla görüntüdeki sanatçının yüz ifadelerinde olduğu gibi, parmak hareketlerinde de uyum sağlamak gerekir. Çekim sırasında bu ve benzeri (sözcü geliş balo) sahnelerde Müzik Yönetmenin gözetimine gerek vardır.

## **Işıkcıyla İlişki**

Işıkcı, bir elektrikli orgun, parlak yüzeyinden tutun da Royal Albert Hall'un Technicolor bir gösterim için nasıl aydınlatacağına kadar pek çok sorunla ilgilenmek durumundadır. Çekimi kolaylaştırmak için yalnız arka-sesli sahneleri kolaylaştırmak amacıyla değil çekicinin (kameranın) isterlerine uygun biçimde davranabilecek oyuncuların da yönetmenin gerektiğinde yararlanabilmesi amacıyla «susun» müzisyenler sistemi geliştirilmiştir. Şimdilerde filmlerde sürekli görülen müzisyenler çekimcilerin (kameramanların) sorunlarının farkına vardıklarından (çekime uygun) özel çalgılar kullanmaktadırlar. Parlamayan gömlekler boyunbağları, iyi görüntü ve çekici (kamera) bölümünün isteklerine yanıt verecek gerekli uyarlamalar, bu uzmanların anladıkları teknik noktalardır. Bu durum, özellikle ön çekim sahnelerinde yönetmenin en az karışmasıyla tam bir eş güdümlü sağlıyacağı zaman gereklidir.

Orkestra algıları türünden bir film çekilirken çekici (kame-  
ra) nne alışık olmayan orkestra yeleri, tam kadro halinde top-  
landıkları zaman, Müzik yönetmeni icra sırasında çekicinin doğru  
yöne bakmasını sağlamak için ekimciye ritm konusunda bazı  
ipuçları vermek zorundadır. Bu özellikle karmaşık çekici hareketleri  
sözkonusu olduğu zaman gereklidir.

### **Sanat Ynetmeniyle İlişki**

Sanat yönetmeni 17. yüzyılda kilise korolarının düzenlenme-  
sinden tutunda, «The Messiah'ın» alınaşına ilişkin ayrıntılara va-  
rıncaya kadar, pek çok konuda Müzik Ynetmenine danışabilir.  
Müzik gereçlerinin dekorla uyumlu olmasını sağlamakta, belirli  
gereçlerin (szgeleşi özel bir organ) nereden sağlanabileceğini ve  
orkestra şefinin, krssnnn vb. nerelere konabileceğini göster-  
mekte müzik bölümünün sorumlulukları arasındadır.

### **Müzik Yazarıyla İlişki**

Kaba kesim tamamlanır tamamlanmaz Kurgucu (Film editör)  
müzik yönetmeni ve müzik yapımcının ilişkileri müzik sürecinin  
nemli bir parçası durumuna gelmektedir. Müzik yapımcı ilk sah-  
nelemeyi; bu aşamada tamamlanabildiği kadarıyla görmek üzere  
ağrılır. Bu müzik sahnelemesi çok önemli olduğu için, yapımcı ve  
yönetmen de sık sık gösterime kendi takımlarıyla birlikte katıl-  
maktadır. nce filmin tamamı sonrada makara makara gösterim-  
lerini izleyen tartışmalar sırasında ulaşılan kararların normal ola-  
rak her zaman notları tutulmaktadır. Müzik yapımcısı (besteci)  
ve Müzik Yönetmeni yapım kümesini çoğu kez glendiren yeni  
düşünceleri getirebilmektedir. Tabandaki etin işlerden sonra, ya-  
pımcı kümesi bayrağı çekip; gelenleri büyük bir çoşkuyla karşılı-  
yabilirler.

Müzikle ilgili tartışmalar başlıca iki noktada toplanmaktadır.  
Nerede müzik olmalıdır ve ne tür müzik olmalıdır? Her sahne ay-  
rıntılı olarak tartışılmalı ve her üretim birimi konuyla ilgili birey-  
sel görüşlerini açıklamalıdır. Bu görüşler ister istemez çok kişisel  
tepkilere dayanacaktır. Çünkü film yapımcılarında film seyircileri  
gibi, mkziğin filmsel işlevi konusunda çok farklı görüşlere sahip-  
tirler. Ne varki bu aşamada yapılacak tartışmalar besteci için çok  
yararlı olacaktır.

Filmin hangi bölümlerine müzik eşlik etmesi gerektiğine karar verildikten sonra, her bölüm için hangi nitelikte seslere gerek olduğu karar verildikten sonra, her bölüm için hangi nitelikte seslere gerek olduğu kararlaştırılmalıdır. Bu hiç kuşkusuz, yapımcının ve yönetmenin amatörce önerilerini bestecinin müzik tekniğine uyarılabilmesine bağlıdır ve bu aşamada müzik yönetmeni müzik dünyasının bilgisiyle sinemanın isterlerini birleştirerek besteciye yardımcı olacaktır.

Müzik yapımcısına (besteciye) yardım etmek için, kurgucu ve kümeci, müziğin yer alacağı filmin her bir bölümündeki hareket ve konuşmaların tam zaman dizilerini hazırlarlar. Müzik bölümünün, bu notları sadece kaba bir rakam listesi olarak görmeyip, filmin ilk kez görülmesinde müzik yapımcının özgün tepkilerini kendisine hatırlatmada kullanması gerekecektir.

### **Kayıtçıyla İlişki**

Filmin tamamlanmasında ikinci büyük aşama, kayda geçirmedir. Bestecinin yapıtını teslim etmesinden sonra orkestra parçaları kayda alınıp her parça, film veya manyetik band üzerinde şimdi artık orkestra yönetmeninin görevini üstlenen Müzik Yönetmenince uygun yerlere yerleştirilir.

Müzik yapımcının kendi tarafında, önünde besteci, orkestranın arkasında büyük perdedeki görüntü, karanlıkta iyi aydınlanmış kronometre veya göze çarpan bir zaman ayarlayıcısı ile çeşitli müzikal bölümler için genellikle kesin süre çizelgesine göre ve arasına yapımcıyla sinirli yönetmeninde katıldığı, çalışmalarda dikkatli zaman düzenlemelerine gidilir. Bu kayıt ve arka-ses (Playback) işlemi, ancak önemli bir zamanlama sonucu ortaya çıktığında ya da mikrofon düzenlemesini değiştirmek gerektiğinde kesinliğe uğrar. Ses kanalına yapılan kaydın, bestecinin niyetine uygun olduğundan güvenli olabilmek için, müzik kaydını yapana sürekli danışmak gerekir.

Müzik bölümlerinin tamamlanmasından sonra kurgucu ve ses bölümü hemen, müzik ve ses düzenlemeleri yapılmış konuşmalı son karışımı hazırlarlar. Arasıra, bazı müzik bölümlerinin kaldırılması, veya yerlerine ses düzenlemeleri yapılmasına ilişkin görüşmelerde bulunabileceği gibi, yeni sahnelerin eklenmiş veya eski

sahnelerin kaldırılmış olduğu bazı durumlarda ek müzik koymak da gerekebilir. Seslendirme çalışmalarına müzik yönetmenin katılımı her zaman bazı çatışmaları yaratır. İyi bir ses karışımında, daha önce müzik yapımcınının kaba kesimde ayrıntılı biçimde tartışılan isteklerine aşağı yukarı tam uyulmalıdır. Çünkü son karar filmin yönetmenindedir.

Sonuncu sınav ilk gösterim sırasında verilir ve müzik yönetmeni de arakadaşlarıyla birlikte bütünleşmiş müziğin etkisini seyircilerin duygusal tepkilerine bakarak ölçecek ve yaptığı işin sonuçlarını alışılmış tiyatro koşullarında incelemek isteyecektir.

## «YILDIZ SAVAŞLARI» FİLMİNDE KULLANILAN DOLBY SES KAYIT SİSTEMİ\*

**IOAN ALLEN**

Çeviren :  
**Ass. Ergin AYKOL**

B-türü gürültü azaltma sistemiyle çevresinde üne kavuşan DOLBY Laboratuvarları yüksek nitelikte ses aygıtları yapan işletmelerin izni (lisansı) ile üretimde bulunmuş; takaç (kaset) kayıtçılarınin çoğunluğunda, ses alıcı (receiver) ve ayarlayıcılar (tuner) sayısı artan şirketler kurmuştur. DOLBY'nin kendi ürettiği A-türü (profesyonel) sistemi müzik kayıt ışıklarının (stüdyolarının), yayın kuruluşlarının çoğunluğunda ve sinema filmlerinin ses oluklarında kullanılmıştır.

DOLBY'den 1971 yılında «ACLOCKWORK ORANGE» filmini Londra'da seslendirme işlemlerinde ilk kez yararlanılmıştır. Film yönetmeni Kubrick bütün magnetik ses kuşaklarında (bazen beş kuşağa kadar) DOLBY sistemini kullanmış ve sonuçta, gürültü azaltma yöntemleriyle kayıt ışıklı film (optik filmi) ses oluğunda (kanalında) bile önemli bir gürültü azalması elde edilmiştir.

---

(\*) Star Wars - IOAN ALLEN  
American Cinematographer Temmuz 1977

Gerçi bildiğimiz film ses niteliği (kalitesi) sorunlardan sadece bir tanesi ise de, sinemada duyulan (hışırtı) manyetik kayıt kuşaklarından (generations) ileri gelmektedir. Önemli kalite kısıtlayıcılarından bazıları şunlardır; yüksek derecede (distortion) bozulma, dar bir titreşim (frekans) dağılımı, ışıksal (optik) gürültü ve seyircilerin her zaman hoşlanmadıkları ses anlaşılmazlığıdır. Sinema salonunda geleneksel ışık olduğundan (optik kanalıdan) gelen sesin en yüksek titreşimi (fekansı) 4 KHZ den fazla değildir. (bir telefon alıcısı kadar); evlerde kullanılan yüksek kalite (HI-FI) ses aygıtlarında ise 12 KHZ den fazladır. Bu titreşim (frekans) kaybı kayıt süresinde veya (playback'te) okumada olarak tek bir nedene bağlanmayıp, kayıt ve okumada kullanılan süzücülere (filtrelere), film laboratuvarlarındaki baskı makinelerinin ayarlıma güçlerine ve sinema salonlarındaki ses verici (hoparlör) ve perdeye ilişkin kısıtlayıcılardan ortaya çıkan kayıplardır. Bugün bu frekans dağılımının yetersiz gelmesine karşıt, film ses ölçünlerinin (standartlarının) saptandığı yıllarda, 1920 lerin sonunda ve 1930 yıllarının başlangıcında, sinema sesinin niteliği evlerde bulunan ses aygıtlarından daha üstün idi. Yüksek nitelikli ses aygıtları evlere yayıldıktan sonra sinema sesi ile bir karşılaştırma yapıldığında, sinema sesi zayıf kaldı.

1972 yılında DOLBY şirketi sinema sesinin nasıl daha iyi bir duruma gelebileceği konusunda derin araştırmalara başladı. Bu araştırmaların ana düşüncesi, gürültü azaltmanın başka değişiklikleri gerçekleştirmek amacı için kullanılmasıydı. Bir sinema salonundaki ses aygıtlarının titreşim (frekans) dağılımları genişletilirse geleneksel ses olduğundan (kanalıdan) gelen gürültü, hışırtı ve ses patlamaları çok daha kötü bir durumda ortaya çıkmaktaydı. Eski bir plağı çalarken yükseltecin (amplifikatörün) tiz kontrolünün fazla açılmış olmasında nasıl bir hışırtı ortaya çıkarsa bu hışırtı da aynı bu şekilde olmaktadır. Ancak ışık olduğunda (optik kanalında) gürültü azaltma yöntemleri uygulandığında titreşim (frekans) dağılımı gürültüyü arttırmada genişletir. Bunun yanısıra bozulma sorunu azalır. Çünkü ses karışımı yapılırken tiz sesleri güçlendirmek gerekli değildir, sinema salonunda ışık oluğu (optik Kanal) okunduğu zaman tiz sesler güçlendirilir ve bu şekilde ses bozulması azalır.

«Stepen WOLF» ve «Stardust» adlı filmler 1973 yılından bugüne dek yaklaşık 12 tek oluk (kanal) (Monaural) ışık oluklu (op-

tik Kanallı) filmler gösterime (vizyona) girmiştir. Uygun çalma aygıtlarıyla donatılmış sinema salonunda gösterilen bu filmlerin niteliği geleneksel ışık sesli filmlerin niteliğinden çok daha yüksektir. Bu nitelik yükselmesi, konuşmalarda, müzikte ve yapma (effect) seslerinde belirgindi. Genel olarak seyirciler sesi daha gerçek olarak algıladılar. Renkli bir görüntünün siyah beyaz görüntüden daha gerçekçi olması gibi.

## DOLGULU SES (Stereophonic Ses)

Dolby yöntemleriyle kaydedilmiş tek oluklu ışıksal sesin niteliği ne kadar yükselirse yükselsin dolgulu ses öznel ses gerçekçiliğinde çok daha iyi bir adımdır. Bugüne dek sinema salonlarında dolgulu (stereo) sesi gerçekleştirmek için pozitif film kopyası üzerinde üç dört veya «70» mm. filimlerde altı manyetik geçer (bant) şeridi yapıştırmak gerekiyordu. Yukarıda değinilen ve ışık olukları ile ilgili titreşim dağılımı gürültü ve bozulma sorunları daha az bir derecede olsa, yine de manyetik sesli dağıtım kopyalarında söz konusuydu.

«The little prince ve «Nash ville» filmleri de içinde olmak üzere tekli ışıksal DOLBY kayıt yöntemleriyle manyetik dolgulu kayıt yöntemleri uygulanmıştır.

Manyetik oluklarda daha önce değinilen sorunlar yanında başka sorunlarda vardı. Bunlardan birincisi maliyet (Bir dağıtım kopyasına manyetik şerit yapıştırma ve sesi kayıt etme harcamaları kopyanın maliyetini % 50 arttırmaktadır.) İkinci sorun ise göstericideki ses okuma başlıklarının eskimesinden ortaya çıkan onarım bakım giderleridir. Böylece manyetik ses kuramsal olarak 12 KHz e kadar düzgün bir titreşim dağılımına sahip olabilmesine karşın genellikle sinema salonunda bu dağılım sağlanamaz.

Dolgulu-ışıksal ses olukları

(Stereo-optik ses kanalları)

1973 yılında Eastman Kodak ve RCA iki oluklu (stereophonic) dolgulu (optik) ışıksal ses sistemini geliştirmek için bir işbirliği yapmışlar ve çalışmaları 1930 yıllarından bu yana devam eden öneriler üzerinde oluşmuştur. Stereo optik kanallarının manyetik kanallardan iki önemli üstünlüğü vardır.



1. Stereo - optik kanallı dağıtım kopyalarının geleneksel optik sesli kopyalardan daha fazla giderleri yoktur.
2. Manyetik sestem doğan onarım sorunları yoktur.

Kodak RCA bu nedenlerle bir öneri getirdi. Öneri film şeridi üzerinde düzgülü (normal) tek ışksal oluşun (optik kanalın) bulunduğu yere iki tane ışık olduğunu yan yana koymaktı. Böylece dolgulu ışksal (stereo optik) sesi, dolgulu (stereo) olmayan bir projeksiyonda dolgulu sesi tekli (mono) okuyabilirdi; tıpkı (stereo) dolgulu bir plağın tekli (mono) çalınabilmesi gibi.

1973 yılında Dolby laboratuvarlar bu projeye katılarak tek optik kanallarının niteliğini yüksetmek amacı ile daha önce uyguladığı yöntemleri stereo optik (dolgulu ışksal) sesin niteliğini yükseltmek içinde uyguladı. Aranılan özellikler 62 dB sinyal gürültü oranı ve ortalama 12 kHz bir frekans dağılımı idi.

Dolby'nin bu iki kanalla stereo ses sistemini pek fazla tutmamasına karşın, yine de bu tür seslendirmenin diğer sistemlerden birçok üstünlükleri vardı.

1. Değişken iki kanallı sese sahip filimler ile geleneksel optik ses kanallarına sahip filimlerin banyoları farklı değildir.
2. İki kanal üç veya dört kanaldan daha iyidir. Çünkü iki kanal, tek kanalla donatılmış projeksiyonda kolayca gösterilebilir.
3. İki kanalın görüntü oranı, üç dört kanal görüntü oranlarından daha yüksektir. Optik kayıt cihazları ve sinema salonlarındaki ses donatımlarını iki kanala çevirmek daha kolay ve ucuzdur.
4. Film baskı makinelerini ve projeksiyon cihazlarını ayarlama sorunları daha azdır.

Üç Hoparlör Sistemi :

Müzik dinlemek için evlerde ve uzun dar sinema salonlarında iki hoparlör yeterli olabilir. Geniş bir sinema salonundaki yalnız iki hoparlör sistemi varsa salonun ön bölümünde bir kenarda oturan seyirci, perdenin ortasında konuşan bir sinema oyuncusunun sesini kenardan duyacaktır. Bu seyirci açısından rahatsız edici bir durumdur. Dolby, iki kanallı bir filmin oynatılmasında kullanılmak için bir devre yaptı. Bu devre devamlı bir şekilde sol ve sağ kanalların sinyalleri arasındaki farkı ölçüp, bir orta perde (sinyal-

li) oluşturarak o sinyali perdenin ortasında, ve arkasında bulunan bir hoparlöre vermektedir. Böylece sinema perdesinin arkasında, sağ, orta, ve sol olmak üzere üç hoparlör kullanılmaktadır. Elde edilen ses, geleneksel üç ayrı manyetik şerit üzerinden gelen ses-ten farklı değildir.

Dolby ile şifrelenmiş iki kanal SVA (1) ses kanalları ile birçok film vizyona sokulmuştur. Avrupada «Tommy» filmi bu şekilde vizyona alınmıştır. Amerika Birleşik Devleti ise «Mr. Billion» ve «A star is Born» (Bir yıldız doğuyor.) filimlerinde bu sistemle vizyona alınmıştır.

### **Stereo optik 360° ses kanal sistemi:**

(Stereo optical surround Track) (2)

Geçtiğimiz birkaç yılda stereo optik seste birçok teknik ilerlemenin yanı sıra Dolby 360 sesi optik kanala eklemek için yeni buluşlar getirdi.

Film şeriti üzerinde iki kanalından daha fazla yer kaybedilmemesi için Sansui şirketi sinyal şifreleme sistemi (matrix QS) kullandı. Ayrıca salonun arkasındaki ve yanlarındaki hoparlörlere giden sinyaller ile perdenin arkasındaki hoparlörlere giden sinyalin karışmamaları içinde özel devreler geliştirilmiştir.

(1) Stereophonic variable area  
(Stereo değişken alan)

(2) 360 ses: Bu sistemde seyirci filmin sesini önden, yanlardan ve arkadan duyar. Görüntüde hızla gelen arabanın sesini önce önden sonra yanlarda ve arkadan duyar.

### **Star Wars Filminde DOLBY Sistemi :**

1975 Yılında Star Wars yapımcısı Gary Kurtz ve yönetmeni George Lucas filmin ses kanalını tartışmak için filmin yapımına başlamadan önce Dolby Laboratuvarlarına giderek bu filmde geleneksel teknoloji dışında daha güzel ses elde edebilmek amacıyla yeni bir sistem kullanılmasını istediler. Dolby için bu; yeni geliş-

---

(1) Stereophonic variable area

(2) 360° ses: Bu sistemde seyirci filmin sesini önden, arkadan ve yanlardan duyar.

meleri sergileyebilmekte geçerli bir fırsattı. İlk günlerde kalite kaybı nedeni ile manyetik ses bantları kullanmamaya, 35 mm kopyalar için 360 ses (kanal) sistemi ile şifrelenmiş **stereo optik** ses kullanmaya karar verdiler. Ayrıca 70 mm dağıtım kopyalarında Dolby şifreleme sistemi kullanılmasında uygun görüldü. Bu sistemle birlikte, sinema salonunda perde arkasında beş adet hoparlör kullanılarak kalın (bas) seslerin güçlendirilmesine karar verildi.

Daha yüksek nitelikte dağıtım kopyaları elde etmek için ses kaydı aşamasında birçok değişiklikler gerekli idi. Bu değişiklikler çekim sahnesindeki ilk ses kayıtları ile başladı. Dolby ses mühendisleri, bu filmle ilgili dış çekimlerde ve Londra'daki (stüdyo) çe-

1

kimlerinde ses (operatörleri) ile birlikte çalıştılar. — inch ses

4

(bandlara) Dolby şifreleme sisteminde kayıtlar yapıldı. Daha önemlisi, bunda çok az limit ile kısıtlamayla, hiç equalization (Frekans denetleme) kullanılmadı. Geleneksel filmlerin sinema salonlarında tiz sesleri vermediğini düşünen ses operatörleri, kayıtlar sırasında tiz sesleri güçlendirmediler.

Filmin yönetmeni her sabah seyrettiği kontrol filimlerinde seslerin daha iyi olabileceğini düşünüyordu. Ama bu ancak Dolby sistemi ile donatılmış bir sinema salonunda mümkün olacaktı. Bütün sinema salonlarını da Dolby sistemi ile donatmak hiçte pratik bir yöntem değildi.

Bütün kontrol filimleri (35 mm transferler), (effectler) Dolby ile şifrelenmiştir. Loop işleri ve ön mix'ler Londra'daki De Lane Lea şirketinde ve Hollywood Producers Sound Services, The Burbank Studios Goldwyn ve Glen Glenn şirketlerinde yapılmıştır. Müzik ise İngiltere'deki Anvil Studios'da kaydedilmiştir.

Son karışım bu yıl (1977) Nisan ayında Goldwyn Stüdyolarında yapılmıştır. Çiftli (dual) dağıtımın gerektirdiği altı 70 mm oluklu, dolgulu ışksal, dört oluklu ana kayıt sağlanmıştır. Buna sol, orta, sağ ve 360° derece ses girdileri alınmıştır. Karışımın sonunda, dolgulu ışksal kullanım için iki oluklu ana kaydı hazırlamakta dört oluktan yararlanılmıştır. Söz konusu dört oluklu Todd-AO firmasında, altı 70 mm oluklu ana kayıt elde edilmiştir. Böylece ışksal kayıt Deluxe Laboratuvarlarında, 70 mm kayıt Todd-AO fir-

masında sağlanmıştır. Star Wars'ın ilk kez gösterildiği sinemaların % 50 sinden fazlası Dolby sistemi ile donatılmıştır. Bu sistemlerde gürültü azaltma kod zc (Decoders) ve eşitleyici (equalizers) sayesinde sinemadaki ses düzeni, ses mix (karıştırıcı) stdyosundaki sesin aynısıdır.

Böylece sinema tarihinde ilk kez seyirciler yönetimin duyduğu seside duyacaklardır. Star Wars'ın yapımındaki Dolby'nin katkısı seyircilerin bekledikleri ve hoşlandıkları yüksek kaliteli ses düzenine bir adım daha atılmış olmasındır.

## SİNEMADA UZAY\*

Jean R. DEBRIX

Çeviren :  
Ass. Merih ZILLIOĞLU

Uzay kavramının sinematografide uğradığı değişiklikleri incelemek için, kesin bir gerçekten hareket etmek gerekir: ekranda görünen bir nesneyi gerçekte olduğu gibi algılamayız. Bunun birçok nedeni vardır. Bir yandan, ekranın evreni seyircinin dışındadır ve seyirci onunla, gerçek evrenle olduğu gibi dayanışma içinde değildir. Sinemada sadece görür ve işitiriz, görsel ve işitsel duyarlarımızı denetlemek ve gereğinde tamamlamak için dokunmaktan, koklamaktan, ölçmekten, tartmaktan yoksunuz. Oylumları, uzaklıkları ve yoğunlukları değerlendiremeyiz. Doğada her zaman kullandığımız duyarlar bütünü burada budanır, işitme ve görmeye indirgenir.

Öte yandan, ekranda gerçeğin kendisi ile değil görüntülerle karşılaşırız. Sinematografik temsil, bu dış gerçeği bize öylesine keyfi olarak verir ki, doğadakinden farklı ve onunla sadece benzerlik ilişkileri içinde olan bir sinematografik gerçeğin varlığını kabul etmemiz gerekir.

---

(\*) Les Fondements de l'Art Cinématographique. «L'Espace au Cinéma». 1980. sayfa 29.

Görsel alanda, sinemanın bize sadece gerçek dünyanın tamamlanmamış ve yaklaşık bir görüntüsünü verdiği açıktır. Alıcının objektifi insan gözünün yetkinliklerine erişmekten uzaktır. Bir nesne ekranda gerçekte olduğu gibi görülmez. Böylece, doğal **optikten** bağımsız, seyirciden fiziksel ve zihinsel bir alışkanlık isteyen ve olağan görsel öğelerin filmsel görüntünün algılanmasının gerektirdiklerine uyarlanmasını gerekli kılan sinematografik bir **optiğin** varlığı söylenebilir.

Örneğin, bir nesne tanınabilmesi için ekranda herhangi bir biçimde gösterilemez. Çünkü, sinema gerçekte üç boyutlu olan bir dünyanın görünüşlerini doğal olarak iki boyutlu bir görüntüye indirger. Söz konusu nesnenin tanınabilir olabilmesi için, uygun bir açıdan ve uyumlu bir ışıklandırma ile sinemaya aktarılması gereklidir. Bu da seçici bir işlemi, yönetmenin bu nesnenin doğa içinde sunduğu çeşitli görüntüler arasından birini seçmesini varsayar.

Küb biçiminde bir nesneyi filme alacağımızı varsayalım. Gerçekte biz, gidip gelip, nesnenin çevresini dolanıp, onun tüm yüzeylerini sayabilir, onu çevreleyenlerle veya kendimizle karşılaştırabilir, uzay içinde yerini belirleyebilir, kısaca, onu tümüyle tanıyabiliriz. Sinemada ise, yineliyim, seyirci ekranda gördüğü nesnelere aynı uzay çevresinde değildir, onun dışındadır ve hareket etmez. Seyirci adına alıcının hareket etmesi veya nesnenin perdede kılmıdanması gereklidir. Eğer kübümüzü önden filme alırsak, seyirci onu bir küb olarak göremez, o, sadece düz bir yüzey, bir kare görür. Başlıca özelliklerinden birisi (kalınlık, kabartma) görüntü ile ortaya konmayan nesnenin cinsi hakkında yanılma olacaktır. Doğru olarak tanınabilmesi için kübün, üç yüzünü de yani üç boyutunu da veren bir açıdan gösterilmesi veya onun ekranda kendi ekseninde dönmesi ya da alıcının onun çevresinde dolanması zorunludur.

Bir diğer örnek olarak, bir dağın yüksekliğinin, bir vâdinin derinliğinin, bir sitenin büyüklüğünün veya daha genel olarak herhangi bir nesnenin boyutlarının seyirci tarafından değerlendirilebilmesini istediğimizi varsayalım. Bu durumda da, nesneyi bütünüyle gösterebilecek uzaklıkta bile olsak, alıcıyı herhangi bir yere koyamayacağımız, sahneyi herhangi bir biçimde çekemeyeceğimiz açıktır. Bu uzay çerçevesinin dışında bulunan ve bu nesnenin indirgenmiş ve aldatıcı bir öykünmesiyle karşı karşıya kalan se-

yirci nesnenin boyutlarına ilişkin tam bir düşünceye sahip olmak için gerekli tanıklar dizgesinden ve büyüklük ölçeğinden yoksun olacaktır. Nesnenin seyirci tarafından kusursuzca tanınmasını ve doğru olarak değerlendirilebilmesini sağlamak için belirli bir görüş noktası seçmemiz veya bazı işlem yöntemleri kabul etmemiz gerekecektir. Böylelikle ona dağın yüksekliğini ölçtürmek için bu dağın eteğinde, karşıtlık yapacak ve büyüklüklerin görelî bir ölçeğini verecek bir ağaç veya bir insan gösterecek şekilde çekim yapacağız (bu kuralı bilmeyen amatör fotoğrafçı yoktur). Bir vâdinin derinliğini gösterebilmek için, doruğunun gölgesini yamaçlarında olabildiğince uzağa yansıtan bir ışıklandırma seçeceğiz. Böylece, sinematografik sanatın ana çizgilerini oluşturan film çekme açısı ve ışıklandırma kavramları ortaya çıkmaktadır.

Bir yapı, bir heykel, bir insan mı söz konusudur? Burada anlamlı bir açının ve bir ışıklandırmanın seçimi, bunların tanınması için sadece gerekli olmayacaktır; bu seçim onların şu veya bu özelliklerinin ortaya konması için zorunlu olacaktır. Çünkü, yönetmen nesneyi saf ve sade biçimde belirtmenin ötesinde onu ıralamalı yani temel özelliğini ortaya çıkarmalıdır. Bu heykelin ırası, kuşkusuz, bir dikiş makinasınınkinden veya bir fizyonomininkinden çok farklıdır ve bunun açıklıkla belirtilmesi gereklidir. Nesnenin görünüşlerinden birisi diğerlerinden daha tipik olacaktır veya onları en istenen biçimde özetleyecektir; bir yüzün belirli bir kesiti sahibinin kişiliğini tam olarak yansıtacaktır.

Ayrıca sinematografik anlatımın araçları, çekim açısı ve ışıklandırma, yalnız nesnenin kendisi yönünden değil, nesnenin rol alacağı dramatik olaya veya gösterileceği seyircinin niteliğine göre de çeşitli olabilirler. Bir saray, bir gezgine veya bir mimara gösterileceğine göre filme alınacaktır, bir telefon aygıtı belgesel bir filme ve yapıntı bir filme aynı şekilde çekilmeyecektir. Her nesnenin, ekranın öncelikle ve açıklıkla ortaya koymak zorunda olduğu fiziksel ve sanatsal özelliklerinden başka psikolojik, dramatik veya şiirsel özellikleri vardır. Belli koşullarda bunların her biri en önemlisi olabilir ve diğerlerine yeğlenerek açıkça gösterilmesi gerekebilir.

Sinematografide alıcının belirli bir konumunun seçiminin -ki bu açımlayıcı bir görüş açısının seçimini getirir- ne kadar önemli olduğunu göstermek için, Chaplin'in filmlerinden biri olan «Emigrant» daki meşhur bir espri örnek verilmiştir. Burada Şarlo'yu et-

kileyici bir şekilde sallanan bir geminin küpeştesinden eğilmiş olarak görürüz. Sırtının titremelerine aldanarak, yanındakiler gibi deniz tuttuğunu sandığımız, zavallı adama acırız. Fakat Şarlo seyirciye yüzünü dönünce onun gerçekte balık avlamakla uğraştığını ve sudan çırpınan çok güzel bir balığı çektiğini görür, güleriz. Chaplin istenilen konumda bulunmayan bir alıcının bir nesneyi veya bir sahneyi kusursuzca tanıtmak ve ıralamak olanaksızlığından yetkin bir beceri ile yararlanmıştı. Sinema tekniğinin bir eksikliği kabul edilebilecek bir durumu estetik işleve dönüştürebilmeyi başarmıştır ve bizi ilgilendiren yönüyle bu esprinin değeri bundadır.

Ekrandaki uzay öğelerinin doğadakilerle aynı olmaması nedeniyle, bu açıklamalar, sinemanın hiçbir şekilde sadece gerçeğin mekanik kaydı ile sınırlandırılmıyacağını kanıtlamak için kuşkusuz yeterlidir. Gösterinin gerçeğe benzerliği için zorunlu olan gerçeklik duygusunu seyirciye verebilmek için yönetmen her an alıcının görüşünü düzeltmek, uyarlamak, kişiselleştirmek zorundadır. İşlem ne kadar basit olursa olsun, yönetmen yönünden bu, bu kadarıyla bile «sanat eseri» yapmaktır.



## CEZAYİR SİNEMASI VE YAPISININ GELİŞİMİ\*

Françoise CHEVALIER

Çeviren :  
Prof. Dr. M. Zafer ÜSKÜL

Bir sinemanın gelişimine doğrudan etki eden sinematografik yapıların rolü çoğu kez küçümsenir yada unutulur. Bu, genç sinemalar için çok daha önemlidir. Genç sinemaların uygulama evreleri kaçınılmaz olarak geleceklerini etkiler. Cezayir sinemasını sınırları ve çelişkileri içinde daha iyi anlayabilmek için bu ögeyi göz önünde tutmak gerekir.

### BAĞIMSIZLIK SAVAŞI VE BAĞIMSIZLIĞIN İLK EVRESİ

Kurumsallaşma olgusunun ortaya çıkmasından önce, Cezayir sineması, gelecekteki üretim için belirleyici, çok belirli temeller üzerinde atak yapmıştır.

İlk filmlerin gerçekleştirilmesi silahlı savaşın göbeğinde ve makilerde olmuştur. Bu filmlerin maddi ve manevi çekim koşullarını bilmek bu sinemaya var olma cesaretini tanımaktır.

---

(\*) Françoise Chevalier, «Le Cinéma algérien et l'évolution de ses structures», içinde: **Cinéma**, mart, 76, S. 207, s. 52-60.

1957'de makide, Ulusal Kurtuluş Cephesince (Front de la Libération Nationale - F.L.N.) bir sinematografik eğitim okulunun açılması belirli amaçları taşımaktaydı. Bu amaçların başında Cezayirli ve mültecileri bilinçlendirmek ve uluslararası kamu oyunu harekete geçirmek gelmekteydi. Bu eğitim okulu, Wilaya I, V. Bölgede dört ay faaliyette bulundu, **Ulusal Kurtuluş Ordusunun** (Armée de Libération Nationale-A.L.N.) savaşları üzerine televizyon programları hazırlandı. Bu programlar sosyalist ülkelere dağıtılmıştır.

Bu sinemanın sorumluları, kısa süre sonra, bu sinemanın örgütlenmesini düşünme noktasına geldiler: Savaşın tarihsel gelişimini ve evrenlerini çizen belgeleri toplamak ve film arşivleri oluşturulmasını düşünmek gerçekten önem kazanmaktaydı.

1960-61'de ardarda üç yapım kurumu kuruldu: Cezayir Cumhuriyeti Geçici Hükümetine (Gouvernement Provisoire de la République Algérienne G.P.R.A.) bağlı bir sinema komitesi, G.P.R.A.'nin sinema dairesi, A.L.N.'nin sinema dairesi. Aynı zamanda, A.L.N.'nin arşivleri Yugoslavya'ya gönderildiler. Bununla birlikte, 1958'den 1961'e kadar savaş kurumları dışında hiç bir sinematografik yapı yoktur. Yapımlar imzasız ve kollektivist bir bakışla gerçekleştirilmiştir.

Ancak, birinci yapılaşma evresinde belirli bir rol oynayacak olan bir kaç kişi ortaya çıkmıştır: Savaşın başından beri F.L.N. yanında yer alan Fransız René Vautier ve ilk Cezayir yapımlarını (**Yasmina, La Voix du Peuple** -Halkın Sesi, **Les Fusils de la Liberté** -Özgürlüğün Silahları) borçlu olduğumuz Lakhdar-Hamina.

Bununla birlikte, savaş sırasında kitlelerin bilinç düzeyini en doğru biçimde dikkate alan, Vautier'nin **L'Algérie en flammes** (Alevler içindeki Cezayir) adlı filmidir. Vautier bu filmde Ulusal Kurtuluş Ordusunu gerçek bir halk ordusu olarak kabul etmektedir.

Bağımsızlığın ilk döneminde, kişisel girişim sonucu üç yapım merkezinin kurulduğu görülmektedir. René Vautier Görsel-İşitsel Merkezi (Centre Audiovisuel de René Vautier- C.A.V.) ilk film yapımcıları eğitim okulu zamanında var olan militan angajmanın devamıdır. Cezayir Halk Sineması Federasyonuna bağlı olan C.A.V., tüm ülkeye yapılan sine-pop turneleri düzenlemekteydi. Progra-

mında devrimci sinemanın tüm klasikleri yer almaktaydı. Altı aylık yoğun bir faaliyetten sonra bu deney çeşitli nedenlerle başarısızlığa uğramıştır. Nedenlerin başında yetkililerin goşist (gerçette, harekete geçirici?) saydıkları bir ajitasyon karşısında duydukları kaygı gelmektedir. Bu başarısızlığın iki sonucunu hemen ortaya çıkarmak gerekir: İlk olarak, kırsal kesim artık yalnızca yeni uygulamaya konulan sine-büslerle taşınan hükümet propagandasıyla karşı karşıyadırlar. İkinci sonuç ise, sine-klüp formülü ve olgusuna karşı yetkililerin güvensizliğidir. Bunun üzerine, sine-klüplerin kurulması ve işlemesi az çok frenlenecektir.

Bu başarısızlığa, bir başka yapım merkezinin, Yacef Saadi'nin özel mülkiyetindeki Cahbah-Film'in ticari başarısını karşı çıkarmak gerekir. 1962'de kurulan bu merkezin statüsü hiç bir zaman açıkça belirlenmemiştir. Kesin olan, merkezin kazanç temeli üzerine işlemesi ve kapitalist şemaları kabul etmesidir. İlk ortak yapım olan **La Bataille d'Alger**'nin (Cezayir Savaşı) finansmanını bu merkez yapmıştır; bunu büyük yabancı yapımların finansmanı izlemiştir (**Trois pistolets contre César** - Sezar'a karşı üç tabanca ve **L'Etranger** -yabancı-). Ulusal sinema zararına ortaya çıkan ve özellikle Cezayirli yetkililerce «tanınan» bu politika, geleceğin kültür politikasını şimdiden sezdirmektedir.

Üçüncü yapım merkezi, 1963'de kurulan Cezayir Haber Ofisidir (Office des Actualités Algériennes - O.A.A.). Bu ofise, Mohamed Lakhdar çabucak kendi uzmanlık alanı olarak sahiplenecektir. O.A.A., okuma yazma, hijyen ve sağlık kampanyası biçiminde, Pierre Clément'ca yürütülen halk yayınına uygulamaya koymuştur.

Bu tarihte, gerçekten ulusal bir sinemayı besleyecek ögeler bir araya gelmiştir. 1963'e kadar, Cezayir, kolonilerin topraklarını ele geçirmek, öz-yönetimi uygulamaya koymak ve O.A.S.'ce sabote edilen ekonomiye hamle kazandırmak için kitlelerin büyük birleşmesi dönemini yaşamıştır. Bu halk hareketinin yükselişi ve heyecan dönemidir. Hareketin siyasal ve kültürel dinamiğiyle bir angaje sinemayı harekete geçirmeye elverişli olabilen bu devrimci durumun üzerinde durmak gerekir.

## BAĞIMSIZLIĞIN İKİNCİ EVRESİ : NORMALLEŞMEYE DOĞRU...

Anılan merkezlerin çelişkilerine ve özellikle ideolojik kavgalarına karşı koymak için, politikacılar Tanıtma Bakanlığının vesaleti altında 1964'de bir Ulusal Sinema Merkezinin (Centre National du Cinéma-C.N.C.) kuruluşuyla, merkezileşmeye girmişlerdir. Bu merkezin yetkileri açıktır ve yöneticilerinin bürokratik tipdeki faaliyetlerini gizlememektedir. Yetkileri, üretimin, dağıtımın ve işletmeciliğin tümünün düzenlenmesi ve denetimidir.

Bu merkezin resmi amacı daha önceki kurumları birleştirmek ve bir çeşit «terhis»e karşı tepki göstermek ise de gerçekte bakışı ideolojik bir propaganda çalışmasını amaçlamaktaydı. Sansür resmileştirilmeksizin tüm sinematografi ve halkçı yayın girişiminin bu merkezin denetiminden geçmesi gerekmektedir.

F.L.N.'in tek partisinin içinde çalıştığı yalnızca ulusal bakış, kültür politikasının yokluğu ve yönetici sınıfın çelişkileri ideolojik bir karışıklık yaratacaktır ve bu karışıklık aşağı yukarı yalnızca kurtuluş savaşının sınırsız yücettilmesini amaçlayan üretim sonucunu doğurmuştur.

Aynı yıl (1964) C.N.C. Ulusal Sinema Enstitüsü (Institut National de Cinéma-I.N.C.) nü kurmuştur. Altmışa yakın sinema teknisyeninin öğretimini bu enstitü gerçekleştirmiştir. 1967'de O. N.C.I.C.'in kuruluşundan beri enstitü çalışmamaktadır ve sinemacılar yeniden batı ülkelerinde öğrenim aramak zorunda kalmışlardır. Bu durum da onları yalnızca üslup düzeyinde değil zorunlu olarak ideolojik düzeyde de etkilemektedir, böylece onları kitlelerden koparmaya ve Cezayir gerçeğinden biraz daha uzaklaştırmaya katkıda bulunmaktadır (1).

1964'de kurulan bir Sinematek Cezayir kültürel yaşamını hareketlendirecektir. Sinematekin sansürden, pazarın baskılarından ve O.N.C.I.C.'ye (Organisme National du Commerce et de l'Industrie Cinématographique-Sinema Ticaret ve Endüstrisi Ulusal Kurumu) bağımlılıktan kurtulma üstünlüğüne sahiptir. Bütün dina-

---

(1) Ancak, bazıları Belgrad'da (Abdelhalim Nacef, Amar Laskri), Lodz'da (Ahmed Lallema, Mohamed İfticène) öğrenim görmüşlerdir. Mohamed Lakhdar-Hamina Prag Enstitüsünde öğrenim görmüştü.

miğine ve yoğun faaliyetine karşın, sinematek ne yazık ki halkın ancak küçük bir bölümüne seslenebilmiştir. Bununla birlikte, Cezayirli yapımcıların yeni akımlarının atılımına geniş ölçüde katkıda bulunduğunu ve çok sayıda yabancı sinemaya açıldığını kabul etmek gerekir.

Yine 1964'de yapılan işletmeciliği ulusallaştırma girişimi, daha ileride göreceğimiz gibi, oldukça tutarsız görünecektir.

Haziran 1963'deki rejim değişikliği sırasında, özellikle hükümet darbesinin niteliğini çok iyi anlayamayan sol içinde - Bumed-yen rejimini çabucak övücü tavır alan Cezayir Komünist Partisi dışında - karışıklık belirginleşmiştir.

Sinematografik üretim düzeyinde bu dönemin özelliği, efsanelleştirilmiş ve siyasal olarak kazanılmış savaşın bir çok yönünü anlatmaya çalışan kurgu filmlerin atılımıdır. Gerçekte Ahmed Rachedi'nin «Aube des damnés»si - bu filmin ideolojik sağlamlığını ve bilinç derecesini belirtmek gerekir- dışında gerçek tarihsel belgelere dayalı çok az film yapılmıştır.

Siyasal evrim konusunda artık kuşku bırakmayan yeni yapılar 1967'de yürürlüğe konulmuştur. Yetkilerinin çokluğu nedeniyle felce uğradığı düşünülen C.N.C. (Ulusal Sinema Merkezi) bir Başkanlık kararnamesiyle iki kuruma ayrılmıştır: Düzenleme, denetim, sansür ve programlama ile görevli C.A.C. (Centre Algérien du Cinéma-Cezayir Sinema Merkezi) ve O.N.C.I.C. (Organisme National du Commerce et de l'Industrie Cinématographique-Sinema Ticaret ve Endüstrisi Ulusal Kurumu). Bu ikinci kurumun adı anlamlıdır. Artistik olduğu kadar ticari düzeyde de verimliliğe öncelik verildiği görülmektedir.

Demek ki, sansür ve tekelleşme resmileştirilmiştir. O.N.C.I.C.'in kurulmasının çelişkileri ortadan kaldırmayı, planlı ulusal üretimin finansmanını sağlamayı, gerçekçi bir ortak yapım politikası uygulamayı ve dağıtım şirketlerinin tekeli kırılmayı öngördüğünü belirtmek gerekir.

Gerçekte, bu amaçlara ulaşmanın zor olduğunu göreceğiz. Salonların işletilmesi ve yönetimi belediyelere bırakılmıştır. Bununla birlikte temelde bir öz-yönetim söz konusu değildir. Amaç verimlilik olarak kalmaktadır, kazanç öbür toplumsal faaliyetleri finanse

etmektedir. Çelişkili durum şudur: Amerikan yada başka büyük yapımlar küçük bütçeli bir ulusal filmde daha verimlidir.

## AÇIKÇA BELİRLENMİŞ BİR POLİTİKA

Bu noktadan sonra, yapım yalnızca tematik gereksinimleri değil aynı zamanda seçme ölçütlerini de yanıtlayacak, sonuçta ülkenin siyasal, toplumsal ve dinsel yeğlemelerine uyacaktır. R. Vautier ve A. Rachedi'nin **Peuple en marche**'inin (Yürüyen Halk) - gösterilmemiştir-Ben Bella'nın rolünü anımsattığı bahanesiyle mühürlendiğini unutmamalıyım. Ali Ghalem'in göç sorununu inceleyen **Mektup**'u da Cezayir'de yasaklanmıştır.

Bu kez sinema politikası açıkça belirlenmiştir ve yeni yapılar 1968'de var olan kapitalist tipdeki altyapı tercihini biraz daha fazla doğrulamaktan başka bir şey yapmamaktadır. Tanıtma Bakanlığına bağlı olarak Sinema Yayın Merkezinin (Centre de Diffusion Cinématographique - C.D.C.) kurulması da bunu göstermektedir. Hükümete bağlı bu kurum sine-büs'le turneler yapmaktadır; bağımsızlıktan sonra hiç bir akılcı okuma-yazma politikası kampanyasına girilmediğinden oldukça tuhaf bir tutum.. Araplaştırma evresi uygulamaya koyulmaya yeni başlanmıştır. 1969'da yapım ve dağıtım tekeli tümüyle O.N.C.I.C.'e (Sinema Ticaret ve Endüstrisi Ulusal Kurumu) bırakılmış, 1974'de buna, daha önce O.A.A.'ya (Cezayir Haber Ofisi) bırakılmış olan tüm filme alınmış basın eklenmiştir.

Cezayir sineması günümüzde, yapım düzeyinde tartışılabilir yönelimlerle açıklanabilen bir ideolojik savaşın içindedir. Burada, Cezayir sinemasını biraz aşırı katı yargılarla boğmak yada tehlikeli sınıflandırmalar içinde hapsedmek söz konusu değildir. Bununla birlikte, özellikle 71-72 yıllarından beri, yapım aygıtının tümünden çıkan yeğlemeleri ortaya koymak önemlidir.

Gerçekten, ulusal bir sinema ancak tüm hegemonyalardan özgürleşmiş olarak düşünülebilir. Bu düzeyde ilk karşıtlık bizzat yapımcıların içinde yer almaktadır: Toplumsal kutlama işlevi içinde sınırlanan bir akımla az çok eleştirci, az çok karşı koyucu öbür akım arasında.

Özde yada biçimde Avrupa modeline uymak hegemonyayı korumaktır. **L'Opium et le bâton**'da (Afyon ve baston) olduğu gibi

Hollywood sinemasının tüm biçimlerine baş vuruyorsa, Ahmed Rachedi ulusal sinemayı nasıl savunabilir? Tıpkı Mohamed Lakhdar-Hamina gibi Ahmed Rachedi ilk zorunluluklarından iyice uzaklaşmış görünmektedir -**L'aube des damnés** bir kurgu film de olsa Üçüncü Dünyanın savaşlarının tam bir tanığı olmaktan geri kalmaz-. Mustafa Badi'ye gelince, O ticari sinemanın tüm tuzaklarına düşmektedir, ancak halkın beğenisini kazanma eğilimini içtenlikle açıklamaktadır. Sonuç en saf melodramdur (**La Nuit a peur du soleil** -gece güneşten korkar- yada **Hassan Terro s'évada** -Hassan Terro kaçtı-). Mohamed Lakhdar-Hamina'nın ilk **Hassan Terro**'sunun benzeri olan **Hassan Terro s'évada**, Fransız De Funès'in benzeri olmak istemektedir. Son derece popüler olan bu kişiliğin sinemaya uyarlanması, tiyatro deneyimine göre tam bir başarısızlıktır. Aynı türde Musa Haddad'ın **Les Vacances de l'inspecteur Tahar**'ı (Müfettiş Tahar'ın tatili) ve Tefvik Fares'in western geleneğindeki **Les Hors-la-loi**'sı (yasa dışılar) sayılabilir.

**Chronique des années de braise**'in (Kor yıllarının kroniği) Cannes ödülünü almasından bu yana Üçüncü Dünya sinemasının meşalesini taşıma savında olan Mohamed Lakhdar-Hamina'ya gelince, o da ilk niyetinden çok uzaktır (bkz.: **Le Vent des Aurès** -Aurès rüzgarı). Eğer son filmi 'kişisel prestij' türünde bir baş-eser ise, bunu Cezayirden çok Batıya borçludur. Sovyet, Hollywood, İtalyan sinemalarının tüm yiğitlik parçalarını alarak bunlardan lüks bir ihraç yapımı yapmıştır. İçerikde, bilinçlenme, halkın savaşı, koloniyalizmin gerçek görüntüsü, kahramanın romanlaştırılmış hikayesiyle -grek komedyeni!- yada Lakhdar-Haminanın kendisinde maddeleştirilen gezgin bir ozanın olacakları haber vermeleriyle gizlenmiştir.

Yine bilmek gerekir ki, teknik ekip büyük ölçüde yabancıdır ve sonuçta yapılan 70 mm.lik ve dörtsesli film Cezayir sinema salonlarında gösterilebilir değildir. Bu sahtecilik girişimi ancak kültürel koloniyalizmin saf bir ürünü olarak kabul edilebilir ve Üçüncü Dünya sinemalarıyla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Fransız basını bu konuda birleşiyorsa da, bu durum Fransız vicdanını hiç de rahatsız etmemektedir. Cannes'dan sonra eleştiriler filmi kötülemiştir.

Bu süper-yapımdan çıkan sonuç, böyle bir bütçenin (on milyon Fransız frankından fazla) (2) ulusal filmleri ağır masraflara katlanmak zorunda bırakmakta ve deneyimlerin gelişmesine biraz daha fazla engel olmaktadır. Cezayir sinemasının, görünüşe göre, devlet yardımından yararlanan tek sinema olduğunu belirtelim. Cezayir sineması Cezayir politikasının (Üçüncü Dünyanın büyük gücünün) görüntüsünü veriyorsa da, yukarıda anılan filmler gibi, O.N.C.I.C.'in ticari ve artistik verimlilik isteklerinin gereklerine yanıt vermektedir. Bu akımın konu seçimleri yalnızca savaş konularıyla sınırlı kaldıysa bu kuşkusuz bir rastlantı değildir. Başlangıçta, tarihin yeniden oluşturulmasıyla haklı gösterilebilecek bu seçim artık geçerli değildir. Yüceleştirme, koloniyalizmin on yıllarından sonra ilk kimliğe dönüş geneksinmesiyle haklılık kazanmaktaydı. Halk kendisini bir savaş ve tam olarak kendisinin olan bir zafer içinde bulmaktaydı. Belirsizlik bu konunun çarpıtılması ve hükümet propagandasının özümledirilmesi amaçları için kullanılmasıydı.

Uygulamada, durum, başlangıcın savaş sinemasının propaganda sinemasının yapay uzatılmasıyla yozlaştırılmasıydı. O.N.C.I.C.'in eski yöneticisi Ahmed Rachedi'yi dinleyelim: «Silahlı devrim üzerine filmler yapmak gerekir. Elli yıl sonra, bunları yine göstermek gerekecektir. Bundan söz etmek övünç kaynağıdır... Önce kutuda kurtuluş savaşı, bu çok önemlidir.»

Yeni yapımcılar akımı, seçilen sinematografik politikanın ağırlığından kurtulmasa da, gerçekten ulusal bir sinema yararına anlatımı -biçimsel ve ideolojik- özgürleştirme isteğini ortaya koymaktadır.

Sansürü, düzeltmeleri (bkz.: **Le Ciel et les affaires** -Gökyüzü ve işler) ve pazara çıkmayı bekleyen «tehlikeli» sayılan tüm yapımları göz önüne alarak, yargılarımızda bu yapımcıların hareket alanlarını dikkate almak önemlidir.

Yabancı ve yerli eleştiri,tartışmayı sinemacıların ideolojik sınırları düzeyinde başlatma yanlılığına sık sık düşmektedir, onları

---

(2) 12 milyon Fransız frankından söz edilmektedir. Ancak kesin rakamı elde etmek olanaksızdır.



çalıştıran sistemi tartışma konusu yapmayı unutmaktadır (bkz.: Ali Mocki'nin «Cahier du Cinéma», S.251-252'de yayınlanan **Charbonnier**'ye (kömürçü) ilişkin eleştirisi). Bununla birlikte, yeni sinemacı nesillerinin, özgürleşmesini arap-afrika bakış açısı içinde savunan bir eleştiriye güvenebilmesi önem taşıyacaktır.

Bazı genç sinemacıların siyasal seçimi çoğu kez güncel Cezayirin somut sorunlarını incelemektir. Ancak, başlangıçta bu yolu açmaya katkıda bulunan bir kaç kısa metraji belirtmek gerekir. Özellikle Bouamari yolu güncel sorunlara tanıklığa açmışa benzetilmektedir: Dervişliği inceleyen **Le Ciel et les affaires** yada geleneksel toplumu tartışma konusu yapan **L'Obstacle** (engel). **Elles** (onlar)'da Ahmed Lallem, Cezayir kadınının özgürleşmesini doğrudan ele almaya cesaret eden tek sinemacıdır. Bununla birlikte, **Zone Interdite** (yasak bölge) adlı uzun metraji (Hors-la-loi üslubunda) ilk röportajına göre hayal kırıcıdır.

## GEREKLİ BİR YENİDEN KURMA

Belirtelim ki bir kaç yıldan beri Toprak Reformu ve Tarım Bakanlığınca ısmarlanan önemli miktarda kısa metraj yapımı bütün bu denemeleri geride bırakmıştır. Resmî eğitici bir programın ürünü olan bu filmler kırsal halkın bilinçlenmesine yer bırakmamaktadır.

Bouamari'nin filmleri, çoğu kez güncel Cezayirin sorunlarının ortasında yer alır ve en çok eleştiriyi çeker. **Le Charbonnier** (kömürçü) toprak reformu sorununun temelini parmakla dokunmakta değil midir? Bu filmin **Chronique des années de braise** adlı yapımdan on kez daha ucuza malolduğunu belirtelim.

Son iki yapım, Slim Riad'ın **Vent du Sud**'ü (güney rüzgarı) ve Sid Ali Mazif'in **Les Nomades**'i (göçebeler) güncel kaygılara daha çok eğilmektedirler. Slim Riad'ın konularını ele aldığı çok yönlü siyasal bakış (bkz.: **La Voie** (yol) yada **Sanaoud** -Filistinlilerin direnişiyle ilgili) gerçek sinemacı yeteneklerini değilse bile çözümleme sağlamlığını ortaya çıkarmaktadır.

Sid Ali Mazif işçi sınıfını, iki evrede -devrimden önce ve sonra- sahneye konmuş olan tek sinemacıdır. **Sueur noire** (kara ter)' de P.C.F.'nin revizyonizmini C.G.T.'nin (Confédération Générale des Travailleurs) savsaklayıcı manevraları arasında ortaya koy-

maktaydı. İki televizyon filmi, Tolbi'nin **Noua'sı** ve Lamine Merbah'in **Les Spoliateurs'u** salona çıkmayı uzun süre beklediler (ikincisi hâlâ beklemektedir -1976). Dikkat çekici filminde Tolbi, Bouamari gibi, sanatında özel bir ustalık kazanmışa benzemektedir.

Uzun süre gösterilemeyen bir başka film, Mohamed Zinet'in **Tahya Ya Didou** 'su (Alışılmamış Cezayir), yukarıda anılan iki film gibi, sinemacıların ve sinema severlerin baskıları sayesinde gösteriye girecektir.

Ulusal Cezayir sinemasının bu çıkmazdan kurtulması, O.N.C.I.C. gerekli olanakları sağlamazsa, çok zor olacaktır. O.N.C.I.C. giderek Kuzeye dönük ve ulusal yapımı durgunluk içinde tutan çelişkili bir politika gütmektedir. İşletmecilik ve yönelme önce yabancı tekeller yararına olmakta, bu da ancak kapitalist ideolojinin ülkeye girişini elverişli kılmaktadır. Bunun kanıtı, O.N.C.I.C.'nin Kuzey Amerika emperyalist karteliyle yaptığı 170 Birleşik Devletler filminin dağıtımıyla ilgili sözleşmedir.

Bütün bu ortak yapım ve dağıtım sözleşmeleri ancak koloniyalizmin lekeleri olabilir. 1966-1973 yılları arasında, yani sekiz yılda, Fransa ve İtalya ile onüç ortak yapım sözleşmesi imzalanmışken bir tek arap ortak yapım sözleşmesi gerçekleşmiştir. Bu tek arap ortak yapımı da Filistinlilerin direnişini konu alan Slim Riad'ın **Sanaoud'udur** (3). Tüm bu ortak yapımlardan yalnızca ikisi tümüyle Cezayirlilere bırakılmıştır: **Sanaoud** ve **Décembre**. Bu filmlerin içinde Arapça sözlü olanların sayısının çok az olduğunu da belirtelim. Ekleme gerekir ki, bağımsızlıktan bu yana, Cezayir ile sosyalist ülkeler yada Üçüncü Dünya ülkeleri arasında hiç bir sözleşme imzalanmamıştır.

Ulusal bir sinemanın ortaya çıkması ,sinemanın tümünün deren bir yeniden kurulması gerçekleştirilmeden olanaklı mıdır? Dış pazar sağlamlaştırılmadan ve belirli bir sinema politikası yapıl-

- 
- (3) Mısırlı sinemacı Yusuf Şahin ile O.N.C.I.C. arasında imzalanan ortak yapım anlaşmasını da eklemek gerekir. Bu anlaşma **Moineau** ve **Retour du fils prodigue** filmlerinin yapımına olanak sağlamıştır. Yine belirtmek uygun olur ki, onları programlamak yerine O.N.C.I.C. (ve Cezayir Ulusal Sinemateki) arap-afrika filmleri ile Üçüncü Dünya sinemacılarının gerçekleştirdikleri yapımların en ilginçlerini satın almaya çaba harcamaktadır. Amerikan filmleri satın alınması konusunda, M.P.E.A. (Major karteli) film seçimini empoze etmeyi bırakmışa benzemektedir. O.N.C.I.C., kendisini ilgilendiren filmleri kendisi seçeceğe benzemektedir.

madan olanaklı mıdır? Yanıtlamak Cezayir'e düşer. Ancak, siyasal saatin «kültür devrimi»ne gelmesini beklerken yeni sinemacılar akımı, çok daha radikal bir kopuşla eski sinemadan kurtulmak ister görünmektedir. Sosyalist inançları, belirli bir fikir bulanıklığına karşı harekete geçmede ve Cezayir sinemasının geleceğinin gerçekte sosyalizmin gelişmesine sıkı sıkıya bağlı kaldığını bilerek hareket etmede bu akıma yardım etmek durumundadır.

## CARL DREYER

Çeviren :

İng. Ok. A. Fikret İŞIKYAKAR

Carl Theodor DREYER (1889-1968)

50 yıldan fazla bir zaman dilimi içerisinde film sanatına büyük katkıları olan Danimarkalı yönetmen C.T. Dreyer, tiyatro eleştirmenliğinden sonra 1912'de senaryo yazarı olarak sinemaya geçti. Zola ve Balzac'tan yaptığı uyarlamalardan sonra yönetmenliğe başladı. 1920'de ilk filmi Praesidenten (Başkan)'ı çevirdi. Bu filmde D.W.Griffith'e ve onun ünlü filmi Intolerance'a (Hoşgörüsüzlük) duyduğu aşırı hayranlığın izleri açıktır. 1921'de yaptığı Blade af Satans Boğ' (Satan'ın Kitabından Yapraklar) yine Griffith'e bir öykünmedir. Berlin'e gitti. «Kammerspielfilm»lerden sayılan Die Gezeichneten'i (Birbirinizi seviniz. 1922) çevirdi. Danimarka'ya döndü. Du Skal aere din husturu (Evin Efendisi) dan sonra yaptığı, filmografisinin ve sinema dünyasının başyapıtlarından olan La Passion de Jeanne D'are (Jandark'ın Tutkusu) adlı film bu dönemdedir (1928). Duygu ve düşünceleri görselleştirme-deki olağanüstü başarısı, yakın çekimleri (close-ups), tonlamayı ve tartımı büyük bir ustalıklarla kullanması özelliklerindedir. İlk sesli filmini 1932'de yaptı (Vampyr). 1955'te çevirdiği Ordet (Söz-cük), ile aşkın doğasının incelenmesi ve görsel durağanlığıyla Or-

det'in biçimci ve tematik bir uzantısı olan son filmi Gertrude (1964) diğer önemli filmleridir. Sanatsal bütünlüğü, sorumluluğu ve tavrından hiç ödün vermeyişi kırkbeş yıllık yönetmenlik yaşamında yalnızca öndört film çevirdiğinden de bellidir.

Aşağıda, bu büyük sinemacı ile «Chaiers du Cinema» dergisinden Michael Delahaye'in 1965 te yaptığı bir söyleşinin çevirisini sunuyoruz.

**CAHIERS : Filminiz her şeyden çok yaşam ile bir anlaşma, neşeye doğru bir gelişme biçiminde görünüyor.**

**CARL DREYER :** Bu belkide, kadınlar olsun erkekler olsun, beni kişisel olarak ilgilendirmeyen insanlarla hiç ilişkim olmamasındandır. Ben, yalnız, belki bir anlaşmayı anlamama izin veren kişilerle çalışabilirim. Beni ilgilendiren şey -ki bu teknikten önce gelir- filmlerimde karakterlerin duygularını yeniden canlandırmaktır. Yani, yeniden canlandırmaktan kastım, onların mümkün olan en samimi duygularını, yine mümkün olan en samimi biçimde ele almaktır.

Benim için önemli olan şey, onlara sadece sözcükleri kavratmak değil aynı zamanda bu sözcüklerin arkasındaki fikirleride kavratmaktır. Filmlerimde aradığım ve elde etmek istediğim şey onların en ustalıkli ifadeleri yardımıyla oyuncularımın çok derin düşüncelerine açıklık getirmektir, çünkü bu açık ifadeler ancak kişilerin ruhlarının derinliklerindeki gizlilikleri, bilinçsiz hislerini, yani karakterlerini ortaya çıkarabilir. İşte beni herşeyden çok ilgilendiren budur, yoksa sinemanın tekniği değil. **Gertrud** çok isteyerek yaptığım bir filmidir.

**CAHIERS : Elde etmek istediğimize ulaşmak için kesin kurallar olduğunu sanmıyorum.**

**DREYER :** Hayır. Her insanın aslında ne olduğunu keşfetmelisiniz. İşte bu yüzden ben daima bu soruya yanıt verebilecek yetekte, konuya ilgi duyan ve bana bu konuda yardım edebilecek oyuncular ararım. Onlar bana kendilerinden aradığımı bana verebilecek ve benim bu istemime izin verecek kişiler olmalılar. Ama benim için bunu kendilerine, olmasını istediğim biçimde, anlatmak zor-üstelik mümkün mü?

**CAHIERS : Bu yüzden oyuncularınızı size sizin istediklerinizi verebilecekler arasından seçiyorsunuz, değil mi?**

**DREYER :** Bana istediklerimi verebileceklerini tahmin ettiklerim arasından seçiyorum ve genellikle benim seçeneklerimin doğru olduğunu kanıtlıyorlar. Gerçek roller için gerçek karakterler bulmak benim için ilk yapılacak şey ve anlaşmanın ilk koşuludur.

**CAHIERS : Ama beki zaman zaman oyuncu size verebileceği şeyi vermiyebilir değil mi?**

**DREYER :** O zaman yeni baştan başlarız. Baştan başlar ve amaca ulaşana dek herşeyi yeni baştan yaparız. Eğer o verebilecekse sonunda kesinlikle verecektir. Bu bir zaman ve sabır sorunudur.

Falconetti ile öğeleri çalıştıktan sonra elde etmek istediğimize çoğu kez ulaşamazdık. Ve kendi kendimize yarın yeni baştan yapalım derdik. Ertesi gün yaptığımız çekim bazen evvelki gün yaptığımız çekimden de kötü olurdu. Ama bu kötü çekimleri incelediğimizde tam istediğimiz ifadeyi tamamen verebilen küçük kısımlar bulurduk.

İşte bu noktadan başlayarak en iyi kısımları alır geri kalan kısımları bırakırdık... ve böyle başarırdık.

**CAHIERS : Falconetti'nin size verebilecek bir şeyi olduğunu nasıl sezdimiz?**

**DREYER :** Bir gün öğleden sonra onu görmeye gittim. Bir iki saat kadar konuştuk. Onu tiyatrodaki görmüştüm, adını unuttuğum küçük bir bulvar tiyatrosunda. Modern bir güldürüde oynuyordu, çok zarifti, biraz hafif yaradılışlı gibi ama çekiciydi. Beni hemen etkilemedi ve ona hemen güven duymadım. Ona sadece ertesi gün kendisini ziyaret edip edemeyeceğimi sordum. Ertesi günkü ziyaretim sırasında görüştük. İşte o zaman kendisinde istediğim bir yön olduğunu sezdim. Onun verebileceği dolayısıyla benim de alabileceğim bir şey.

O yüzyazması altında, duruşunda, o modern etkileyici görünümünün ardında bir şeyler vardı. Bu yüzyazmasının ardında bir ruh vardı. Onu yüzyazmasız görebilmek benim için yeterliydi. Bu yüzden kendisiyle ertesi gün bir perde denemesi yapmaktan çok mem-

nun olacağını söyledim. «Ama yüzyazmasız, yüzünüz tümüyle temiz olarak.» diye ekledim.

Ertesi gün söylediğim gibi ve istekli olarak geldi. Yüzyazmasını silmişti. Denemeyi yaptık ve onun yüzünde Joan of Arc (köylü kadını andıran, samimi ve aynı zamanda zorluklara katlanmış bir kadın) rolü için aramakta olduğum ifadeyi buldum. Ama bu bile beni tümüyle hayrete düşürmedi. Çünkü bayan çok açık sözlü ve çok şaşırtıcı idi.

Böylece kendisini film için götürdüm. Birbirimizi çok iyi anladık ve çok iyi çalıştık. Limonu sıkkan kimdi denilebilir.

Limonu sıkmadım. Asla hiç bir şeyi sıkmam. O tamamen serbestti ve ne yapıyorsa isteyerek yapıyordu daima.

**CAHIERS :** Bu şekilde, filmlerinizde daima ruh ile beden güzelliği bir biri ardından ortaya çıkıyor. Bu belkide aynı zamanda, her ikisinde tanrının yarattığı olan, kadının ruhu kadar bedenini de metheden Kaj Munk ile ortak yönünüz oluyor. Siz aynı zamanda ruh ile bedeni ayırıyorsunuz.

**DREYER :** Kendimi Kaj Munk'un fikirlerine çok yakın hissettiğim zaman **Ordet'i** yaptığıma çok memnun oluyorum. Kaj Munk, aşktan övgü ile bahseder. Genel olarak gerçek evlilikte olduğu kadar kişiler arasındaki aşkı kastediyorum. Kaj Munk için aşk sadece kadın ile erkeği bağlayan güzel ve iyi düşünceler değildi. Aynı zamanda aşk çok derin bir bağdır. Ve ona göre kutsal aşk ile cismani aşk arasında fark yoktur. **Ordet'e** bakın. Baba, «O öldü... Artık burada değil. O cennettir...» diyor. Oysa oğlu «Evet, ama ben onun kendisini de sevdim...» diye yanıtlıyor.

Kaj Munk ta güzel olan şey, tanrının bu iki aşk türünü birbirinden ayırmadığını anlamış olmasıdır. Kaj Munk'unda iki aşkı birbirinden ayırmamasının nedeni budur. Ama hıristiyanlığın bu formu, başka bir formuyla, koyu mutaassıp dindarlığa ters düşüyor.

**CAHIERS :** Birinci form kanımca Danimarka'da Gruntvig reformunu, ikincisi ise Kierkegaard'ın telkinlerinin doğuşunu, Interior Mission'ın fikirlerini anlatıyor. Danimarka dindarlığını ayıran bu iki formdur.

DREYER : Sözü ettiğiniz hıristiyanlığın ikinci formu, katı, genellikle mutaassıp, her şeyin üstünde batı Jutland inancıdır. Ben, ben Seeland tenim... Ama bazı olayları hatırlıyorum...Interior Misson'in rahibi uyuşmazlığının doğuşu. Papaz, kilisede, edebe aykırı sertlik ve insafsızlıkları kanıtlamıştı da tüm ülke sarsılmıştı. Herkes bu meşum hıristiyanlığa karşı çıkmıştı. Ve yine herkes ona hıristiyanlığın başka bir formuyla karşı çıkmıştı... Bu zengin bir çiftçi ile fakir bir terzinin oluşturduğu zıtlıktır.

Hıristiyanlığın bu parlak formuna yakınlık duyan Kaj Munk aynı zamanda hıristiyanlığın diğer formuna da biraz yakınlık duyuyordu. Her iki formun arasında çok güzel bir inancın olduğunu anladı. Onlar hoşgörüyü kapsayan İsa'nın vaizlerine uygun biçimde yaşıyorlardı. Bu sözü ettiğim, kendisi İsa'dan daha fazla hıristiyan olan; onun gibi aynı ateşle yanan, yandığına inanan papazın da aynı sorunu vardı.

CAHIERS : **Kanımcı Danimarka edebiyatının büyük bir kısmı 19 uncu yüzyılın sonu ile 20 inci yüzyılın başında bu mücadeleden etkilenmiş.**

DREYER : Evet. Danimarka bu hiziple bilinir. Jansenizm devrinde buna benzer bir şey var Fransa'da. Benim için bu kendi kendime daima sorduğum: hoşgörülük ve hoşgörmezlik sorusunu anlatır. Hoşgörmezlik iki dini topluluk arasında sevmediğim ve asla kabul etmediğim bir şeydir.

**Day of Wrath'te**, (Gazap Günü) örneğin, hıristiyanlar batıl inançlara, eski dinlerden arta kalan şeylere bağlı olanlara karşı hoşgörmezlik örneği gösterdiler. Hatta, **Gertrud'ta** da hoşgörmezliğin varlığını sezebilirsiniz. Hissetmediği hiç bir şeyi kabul etmediği, bir bakıma herkesin kendisine baş eğmesini istediği için bu **Gertrud'ta** da vardır.

CAHIERS : **Gertrud Danimarka'da nasıl karşılandı?**

DREYER : Eleştirmenler **Gertrud'u** pek fazla sevmədiler. **Day of Wrath'ı** da sevmemişlerdi başta ama bir kaç yıl sonra filmi kabullendiler. **Kanımcı Gertrud** için de aynı şey olacak.

CAHIERS : **Diğer filmlerinizi nasıl karşılandı?**

DREYER : **Ordet** çok iyi karşılandı. **Joan of Arc** da öyle. **Joan of Arc'ta**, (Jeanne d'Arc'ın Çilesi), konusu itibariyle, daha başka



boyutlara ulaşmak için daha çok olanaklar olmasına karşın **Ordet'** in daha başarılı olduğunu sanıyorum.

Eğer filmi bugün yeni baştan yapsam, daha başka bir biçimde yapardım. Hayır, hayır. Her şeye rağmen onu değişik biçimde yeni baştan yapacağımdan emin değilim. **Joan of Arc** benim için büyük bir şeydi. Ondan önce böyle büyük bir film yapmamıştım. Mama-fih, bir ölçüm vardı. Yapmış olduğumla yetiniyordum. Gerçekte filmi bugün değişik olarak görüyorum ama, her şeye rağmen, bugün bile belki değişik bir biçimde yapamam.

Benim için herşeyden önce bir teknik sorunu vardı. Filme uyarlamak istediğim teknik sorunu. Sorular vardı, yanıtlar vardı-çok kısa, hassas. Bu yüzden bu yanıtların ardına yakın çekimleri yerleştirmekten başka çözüm yolu yoktu. Her soru, her yanıt doğal olarak yakın çekimi gerektiriyordu. Tek olanak ta buydu. Yakın çekimin sonucu olarak seyirci tıpkı Joan gibi kendisine yöneltilen sorulardan dolayı sarsılıyordu. Aslında benim amacım da bu sonucu almaktı.

**CHAIERS : Day of Wrath ile Joan of Arc'in kahramanlarının ortak yönleri her ikisinde büyücülükle suçlanmalarıyla...**

**DREYER :** Evet. Her ikisinde sonunda yakılarak idam edildi. Lisbeth Movin'in sonuca aynı yaklaşımla gelmediği hariç tabii. Ben, **Day of Wrath** için daha güzel olacak bir sonuç düşünmüştüm. Burada büyücülerin yakılarak idam edildiklerini görmüyordunuz. Ama kilise korosunda çalışan bir gencin Hüküm Günü İlahisini söyleyişinden onun da yazgısının alevler içinde sona erdiğini anlıyorsunuz. Mamafih, gerçek görüntü bana bazı yönlerden gerekli gibi geldi. Bu hoşgörmezliğin sonucunun gerçek bir görüntü olarak verilmesi gerekiyordu.

**CHAIERS : Sizin bu filminizde yer verdiğiniz hoşgörmezlik fikri çok belirgin bir eğilim olarak Master of the House'ta da görülüyor.**

**DREYER :** Evet. Burada koca, karısına karşı sanki o bir köleymiş, kendisinden adi bir yaratıkmış gibi davranıyor. İşte bunun için kendisine biraz daha anlayışlı davranması gerektiği öğretilmeli.

**CAHIERS** : Ama bu hoşgörmezlik fikri, birinin bütün bir kadın olarak görmek istediği, aynı zamanda karşılaştığı erkeklerden daha zengin ve daha serbest görmek istediği Gertrud'ta bana öyle geliyorki daha az belirgin.

**DREYER** : Evet, böyle bile olsa, onun karakterinin altında bir çeşit hoşgörmezlik var. Bu Hjalmar Sjoderberg te olduğundan daha az belirlenmiş ama hepsi bir. O erkeğin mesleğini kıskanıyor. O inanmış olduğu mevkiin kendisine gelmiş olmasını, erkeğin hayatında bir aksesuar olmayı istemiyor. O bir numaralı kişi olmayı ve en ön mevkiide bulunmayı istiyor. Bundan sonra ancak, erkek, mesleği peşinde koşabilir...

**CAHIERS** : Şimdi başlangıç yıllarınıza dönelim. Sizi etkileyen sinemacılar oldu mu?

**DREYER** : Griffith. Ve, herşeyden çok, Sjostrom.

**CAHIERS** : Sinemaya başlamadan önce çok film görmüş müydünüz?

**DREYER** : Hayır. Çok değil. Her şeyden çok İsveç sinemasıyla ilgileniyordum. Sjostrom ve Stiller. Sonra Griffith'i keşfettim. **Intolerance'sı** (Hoşgörüsüzlük) gördüğümde, her şeyden çok, modern olaylardan ve onun tüm filmlerinden etkilendim. **Way Down East** ve diğerleri...

**CAHIERS** : Hoşgörmezlik prensibi Pages from the Book of Satan'daki prensibe oldukça benzemiyor mu?

**DREYER** : O filmin senaryosunu yapan ben değildim. Marie Corelli'nin romanından esinlenen Danimarkalı Edgar Hoyer idi. Bu senaryoyu yazdıktan sonra Nordisk şirketine verdi. Onlarda bana havale ettiler. Yazarla konuştum ve filmi yaparsam memnun olacağını söyledi.

**CAHIERS** : Fakat siz kendiniz bu senaryo ile ilgilenseydiniz kuşkusuz bazı ön hazırlıklarınızı gerektirecekti.

**DREYER** : Analog cinsinden birşeyler yapabileceğim fikri bana **Intolerance'sı** gördükten sonra geldi. Griffith, dört hikayeyi bir birinin içine sokmuştu, oysa ben bu hikayeleri ayrı olarak ele aldım.

**CAHIERS : Senaryo üzerinde birlikte bir çalışma yaptınız mı?**

**DREYER :** Ben, senaryo üzerinde çalışırken, üzerinde çalışabileceğim ve göz önünde tutabileceğim fikirler geldi. Sonradan ben senaryoyu biraz değiştirmek ricasında bulundum ve ricamı kabul ettiler. Bu değişiklikler herşeyden çok 1918 devrimi: Burjuva çocukları beyazlarla, Rus devrimcileri kızıklar arasındaki savaş sırasında Finlandiya'da açılan modern öykü akımı ile ilgiliydi.

**CAHIERS : Haksızlık öyküsünün Joan of Arc ve Day of Wrath ile aynı ilişkisi yok mu?**

**DREYER :** Kuşkusuz var, ama o zaman, benim herşeyi olan ve öğrenmesi gereken bir öğrenci olduğumu unutmayın. Bana denemeler fırsatı veren bu oldukça önemli filmi yaptığım için çok memnundum.

**CAHIRES : Yapıtlarınızda büyük ölçüde uyarılama var. Özellikle oyunlardan.**

**DREYER :** Evet. Şair olmadığımı ve büyük bir oyun yazarı olmadığını biliyorum. İşte bu yüzden gerçek bir şair ve gerçek bir oyun yazarı ile ortak çalışmayı yeğliyorum. Son örneği; **Gertrud** adlı oyunun yazarı Sjoderberg.

Sjoderberg, sağlığında yeterince takdir edilmemiş, değeri yeni yeni anlaşılmaya başlanmış büyük bir yazardır. Şimdiye dek o da-ıma Stringberg'in gölgesinde kalmıştır çünkü ondan daha küçük görülmüş ve zemmedilmiştir.

**CAHIRES : Bir roman yada bir oyunun uyarlamasını yaparken size ne gibi kurallar ve ne gibi içgüdüsel duygular önderlik ediyor?**

**DREYER :** Tiyatroda, yazmaya, sözcükler ve duygular üzerinde durmaya vaktiniz var. Aynı zamanda seyircininde bunları anlamaya vakti var. Sinemada bu farklı. Daima metnin minumuma kadar kısaltılıp sadeleştirilmesi üzerinde durmamın nedeni budur. Örneğin, aslı bir oyun olan **Master of the House**'ta da aynı şeyi yaptım. Onu basitleştirdik, kısalttık ve açık, temiz bir öykü oldu. Bu sözünü ettiğim yöntemi ilk uygulayışımı. Daha sonra bu yöntemi **Day of Wrath, Ordet, Gertrud** gibi aslı oyun olan yapıtlarda uyguladım.

«**Day of Wrath**» 1920 de gördüğüm bir oyundu ama o zaman bu filmi yapmak için vakit çok erkendi. Bu yüzden oyunu rafa kaldırdım. 1943-1944 te oyunu tekrar ele aldım ve bu yapıtı hangi ve nasıl değişiklikler yapılarak film haline getirilebilir diye düşünmeye başladım. Konuyu mümkün olduğu kadar fazlalıklardan arınmalıyım.

Bu yolu seçmemin nedeni, tiyatrodaki müsaade edilebilecek veya kabul edilebilecek bir şeye sinemada müsaade edilmeyebilir şeklinde düşünmemdir, Tiyatrodaki sözcükleriniz vardır ve bu sözcükler boşluğu doldurur, havada asılı kalabilir. Siz bu sözcükleri işitebilir, hissedebilir ve ağırlığını duyabilirsiniz. Ama sinemada sözcükler, onları emen bir boşluğa doğru geçip gitmektedirler. İşte, bu yüzden, tamamen gerekli olan sözcükleri metinde alkoymalısınız. Metnin özü yeterlidir.

**CAHIERS** : Master of House'tan Joan of Arc'a, Ordet'e ve Gertrud'a geçerek bu uyarılama sorununu çözümleme biçiminiz aynı zamanda sinemada bir yenilik oluyor. Beden ile ruhu birbirinden ayırmadığımız gibi artık sinemanın farklı formlarını da birbirinden ayırmıyorsunuz. Aynı sorun, sesli filmler ile sessiz filmlerin sınırlarını birleştirmek konusunda da ortaya çıktı ve siz bunu analog biçimiyle çözümlediniz.

**DREYER** : Her şeyden önce öyle bir biçimde çalışmak isterim ki anlatmak istediklerim sinema olsun. Benim için **Gertrud** tiyatro değildir artık, o, film olmuştur, konuşan bir film... diyalogla ama minimum diyalogla. Tam istenen ölçüde. Özü anlatacak kadar.

**CAHIERS** : Eleştirel yanlış anlamaların büyük bir bölümü çoğu kez eleştirmenlerin olayları birbirinden ayırmış gibi görmelerinden doğar. Bu yüzden onlar için, sizin nazarinizde imajlardan oluşan Joan of Arc ve sözleriyle Gertrud vardır.

**DREYER** : Oh! Ama... **Joan of Arc**'ta da söz vardır! Hatta daha trajediktir ve **Gertrud**'tan daha çok tiyatroya sahiptir. Daima kendi kendime söylediğim bir şey var: Perdede ne görüldüğü o kadar önemli değil, yalnız bir şartı var o da ilginç olması. İster metin hakim olsun, ister imaj hakim olsun hepsi birdir. Ayrıca diyalogların önemini anlayamamış olmak bir saflık örneğidir. Her kişi belli bir sesi ifade eder ve bu noktaya dikkat edilmesi gerekir. Burada

kişinin sesi mümkün olduğu kadar iyi ifade edebilmesi için olanak yaratmak gerekir. Birini belli bir form ve belli bir anlatı ile sınırlamak sakıncalıdır.

Bir gün, bir Danimarkalı eleştirmen bana «Anlatı yönünden birbirinden tümüyle ayrı olan en az altı filminiz var kanısında-yım.» dedi. Bu beni, ki gerçekten yapmaya çalıştığım bir şeydi, sadece bir film için, bir olay, her karakter için bir anlatı bulmaya yöneltti.

Vampyr, **Joan of Arc**, **Day of Wrath**, **Gertrud** birbirlerinden tümüyle farklıdır, hepsinin kendine özgü anlatısı vardır. Eğer onları bağlayan bir gerçek varsa bu, yavaş yavaş trajediye yaklaşmış olmamdır. Bunun farkına vardım ama başlangıçta kasten yapmadım. Derece derece oldu.

**CAHIERS** : Şimdi kuşkusuz düşüncenize uygun olarak trajediye daha fazla yaklaşmak istersiniz değil mi?

**DREYER** : Evet, isterim. Bu amacıma Christ (İsa) ile ilgili bir film ve **Medea** ile ulaşacağımı umuyorum. **Medea** sinemaya çok uygun düşen bir şey ve onu serbestçe ele alacağım. Mr.Euripides'e bana yardımcı olması için rica ettim, hiç bir zorluk çıkarmadı. Kısacası tiyatrosal trajediden sinemasal trajedi yapmaya çalıştım. Başarıp başaramayacağımı göreceğiz.

**CHAIRES** : **Projeniz üzerinde uzun boylu çalışma yaptınız mı?**

**DREYER** : Ana hatlarıyla senaryo üzerinde çalıştım ama diyalogları henüz bitirmedim. Şimdi bana yardım edecek birine gereksinimim var.

**CAHIERS** : **Aynı konuda başka projeleriniz var mı?**

**DREYER** : Evet. Faulkner'ın **Light in August**'u var. Ayrıca **Orestes**... Ama **Orestes**'i yapamıyacağım çünkü Jules Dassin ile görüştüm. Bunu Jules Dassin bir bakıma kendine ayırmış durumda. Bu yüzden bir anlaşma yaptık. O **Orestes**'i yapacak ben de **Medea**'yı. Ne olursa olsun, ben **Medea**'yı yıllardır düşünmekteydim ve **Medea**'dan iyi bir film çıkaracağıma inanıyorum.

**CAHIERS** : **Light in August'a ne dersiniz?**

**DREYER** : Çok güzel bir konu, ama zor. Onu yapmaya yettendim çünkü **Light in August** bir trajedi. Bir Amerikan trajedisi ve aşıkardır ki Amerika'da yapılmalıdır.

**CAHIERS : Amerika kaynaklı başka projeleriniz var mı?**

**DREYER :** O'Neill'ı uyarlamayı çok arzuluyorum. Özellikle çok iyi bulduğum ve yine bir oyun olan **Morning Becomes Electra**'yı.

**CAHIERS :** Bunlar sizin metni yeniden sadeleştirme görüş açısından yaklaştığımız aslında uyarlanmış yapıtlar.

**DREYER :** Evet, daima aynı şey ama daha ileriye gitmeye çalışacağım. Bir tiyatro oyununda hiç gereği olmayan şeyler bulunabiliyor. Çoğu kez tümüyle gerekli olmayan bir şey sürçme taşı gibi oluyor, insanı yanıltabiliyor. Başarı yolunu tıkayan bu taşlar ayıklanmalıdır. Başarıya giden yol sade, temiz ve yolun sonundaki esas amaca götürücü nitelikte olmalıdır. Bir tiyatro diyalogunu ele aldığımızda aksesuar olanaklarının çok olduğunu görürsünüz. Bu durumda uyarlama yaparken sözcüklerin ve tümcelerin yitirilmesi riski çok fazladır. Sadeleştirmeler öyle bir çibimde yapılmalıdır ki geriye kalanın anlamı olsun. Sadeleştirme ile ben görüntüleri izleyen izleyicinin yolun sonuna varabilmesi için açık bir yol bırakmak istiyorum. Diyalogların yakın çekime alınması sözde seyirci içindir.

**CAHIERS :** Çekim sırasında sadeleştirme işine devam edermisiniz?

**DREYER :** Evet, ama bu süreklilik açısından. Elde etmek istediğim sürekliliğin bölünmesine neden olacak her şeyden kurtulmayı kastediyorum. Çekim içinde süreklilik benim için çok önemli bir şeydir. Çünkü oyuncuların kendilerini diyaloglarına vermelerini severim ve çekimi yapılan sahneler için gösterdikleri hüsnüniyete saygı duyarım.

Ayrıca onların çalışma biçimlerini de göz önünde tutarım. Örneğin, bir oyuncu bana gelerek bir sözcüğün, bazen bir tümcenin söylenişinin kendisi için güç olduğunu söylerse, bu sorunu tartışır ve sözcük yada tümcede biraz değişiklik yaparız. Bazen çalışmalar sırasında onları izlerim. Bazen çok karışık buldukları bazı hareketlerden kaçınarak başka yollara baş vurduklarını sezersem yine oturup tartışırız ve düzeltme yoluna gideriz. Bu sadeleştirme işi sürekli izlenmesi gereken bir iş.

**CAHIERS : Daima böyle oyuncularla birlikte mi çalışırsınız?**

**DREYER :** Daima. Çünkü konuşan onlar, söyledikleri şeyin önemini hissetmeleri gerekir. İşte prova yapışımızın nedeni bu. Tabii her şeyden önce diyaloglar için. Ve zaman zaman diyaloga bu yolla konsantre oluyoruz. Bazen aktörler bazı sözcüklerin ve dizelerin çıkarılması konusunda kendi aralarında anlaşmaya varıyorlar ve bunu bana söylüyorlar.

**CAHIERS : Sadece diyaloglar için prova yapıyorsunuz değil mi?**

**DREYER :** Hayır. Her şey prova edilmeli ki herkes ne yapacağı ve nasıl davranacağını çok iyi bilmeli. **Gertrud** için epey prova yaptık ve sonuçtan çok memnun kaldım. Böylece bütün iş çekim sırasında yapılmış oldu. Kurgu için sorun kalmadı ve kurgu üç gün içinde bitti. Uyguladığım bu yöntem sayesinde **Ordet**'in kurgusu beşgünde, **Day of Wrath**'ın kurgusu oniki günde bitti. Oysa daha önce bir filmin kurgusu için bir ay hatta daha fazla zaman harcıyordum.

**CAHIERS : Hiç direkt ses kullandınız mı?**

**DREYER :** Tümüyle değil ama genel bir kural olarak evet. **Day of Wrath**'de sesin çoğunu. **Ordet**'te çok daha az bir kısmını çekimden sonra kaydettim. **Gertrud**'ta müzik hariç tümünü çekim sırasında kaydettim. **Gertrud**'ta beğendiğim başka bir yönünün modern olmasıdır. Ben bunu biraz trajediye yönlendirmeye çalıştım. Yaklaşım açım da bu zaten. Büyük olayları sevmiyorum. Ama ca yavaş yavaş ve tatlılıkla ulaşmak istiyorum.

**CAHIERS : Trajediye yönelik çok modern bir konu olan Gertrud diğer yönden sizin toplum görüşünüzü de açıklamış oluyor...**

**DREYER :** Evet. Ama bu durumda, her şeyin üstünde, trajediyi yapan ritim oluyor. Anlatıya gelince... Heryerde herkes daima böyle bir anlatı istediğimi düşünür. Bu çok basittir çünkü filmde herşey çok doğaldır. Oyuncular tümüyle serbest bir biçimde davranışlarını ayarlarlar. Doğal olarak yürür, doğal olarak konuşurlar ve tüm diğer durumlarda doğal olarak hareket ederler. İlginç olan şey Aarhus'tan bir gazetecinin bana filmi çok beğendiğini yazması: Gazeteci şöyle diyor mektubunda: «Temelinde Grek motifi bulunan ve çok takdir ettiğim bir şey var o da **Gertrud**'a pelerin giydirmiş

olmanız. Bu trajediyi düşünmüş olduğunuzun bir işareti.» Bu motif hiç bir şekilde benim trajedi anlayışımın bir işlevi olmamasına karşın bu fikri oldukça beğendim: Motifin burada bulunması sadece bir rastlantı.

**CAHIERS : Bir gün Dane ile karşılaştım. Konuşmalar çok yapay olduğu için diyalogun hatalı olduğunu söyledi. Bana gelince, ben aksine inanıyorum ama konuyu bana durmadan «Siz Danimarka dilini bilmiyorsunuz.» diyen Dane ile tartışamadık.**

**DREYER :** Diyalogun yapay olmadığı açık! Bir kere ben belli bir devri -bir asrın dönümünü- gösteren ve çevreyi çok iyi bir biçimde tanımlayarak ortaya koyan, özel renkliliğe sahip bir film yapmak istedim. Bu bakımdan dil, o devreye ve o çağa ait bazı şeyleri yansıtır. Belki konuştuğumuz kişiyi bu biçimde düşünmeye iten şeyler bunlardır.

**CAHIERS : Oyunculardan belli bir anlatı, belli bir ritim, belli bir ses uyumu isteminde bulundunuz mu?**

**DREYER :** Evet. Ama iyi oyuncularda böyle bir sorun yok. Kolaylıkla elde edebileceğimiz bir şey bu, çünkü onlarla ne yapmamız konusunda genellikle birleşiriz. İyi oyuncular işin gereğini anlarlar. Onlar bir edebi parçanın belli bir ritim, belli bir anlatı ve yine günlük konuşmaların ayrı bir anlatı ile ortaya konması gerektiğini bilirler. İlgilendiğimiz şey sadece ses tonu değildir.

Sinemada bir perdenin önünde olsanız, onu kapsıyan her şeyi izlemeye yeltenirsiniz ki bu tiyatrodan, sözlerin boşluğa döküldüğü, havada asılı kaldığı tiyatrodan çok farklıdır. Bu yüzden seyircilere duyduklarını toparlamaları ve üzerinde düşünmeleri için küçük aralıklar bırakmaya çalıştım. Bu diyaloga belli bir ritim, belli bir anlatı getiriyor.

**CAHIERS : Renkli çalışma fırsatını elde etmeyi istersiniz kuskusuz. Bundan sonraki filmlerinizi için böyle bir şey düşünüyor musunuz?**

**DREYER :** Evet. Tüm filmlerim için düşünüyorum.

**CAHIERS : Örneğin, Medea'yı renkli yapmayı düşünüyor musunuz?**

**DREYER :** Çok basit bir fikrim var ama onun üzerinde konuşmamayı yeğlerim. Bu şekil, daha iyi olacak sanırım.



**CAHIERS : Bugüne dek yapmış olduğunuz filmler arasında renkli yapmayı düşünmüş olduğunuz filmler var mı?**

**DREYER : Gertrud'u renkli yapmayı çok isterdim. Hatta filmin konusunun geçtiği devri resimleriyle işlemiş bir ressam vardı aklımda, çizgilerinde ve resimlerinde çok özel renkler kullanan bir ressam.**

**CAHIERS : Daha doğrusu ne elde etmek istemiştiniz?**

**DREYER : Bunu anlatmak çok zor. Konuştuğum ressam, ki adı Halmar, her şeyden çok gazeteler için resimler yapar. Biliyorsunuz, bu Pazar ilaveleri için renkli sayfalar. Çok güzel ve çok az renkle yapılıyor. Ençok dört yada beş renk. İşte bu ruhla Gertrud'u renkli yapmak istemiştım.**

Bir arada iyi uyuşan, az sayıda ve yumuşak renkler.

**CAHIERS : Ordet'i renkli olarak gördünüz mü?**

**DREYER : Hayır. O zamanlar bu sorun beni pek ilgilendirmedi. O zaman sadece Gertrud için ilgilendirmişti beni ama şimdi bundan sonraki filmlerimin hepsini renkli çevirmeyi düşünüyorum.**

**CAHIERS : Gertrud son zamanlarda Fransız televizyonunda gösterildi. Genel olarak televizyon konusunda ne düşünüyorsunuz?**

**DREYER : Televizyonu sevmiyorum. Benim büyük perdeye ihtiyacım var. Hareket için yapılmış bir şey (film) bir topluluğu harekete geçirmelidir.**

**CAHIERS : Bu günkü sinemada neyi beğeniyorsunuz?**

**DREYER : Her şeyden önce şunu söyleyebilirim ki çok az film izliyorum. Etkilenmekten korkuyorum daima. Mamafih, Fransız filmlerinden Hiroshima, Mon Amour ve Jules et Jim'i izledim. Jules et Jim'i çok beğendim. Hiroshima'yı da bu arada beğendim, özellikle ikinci yarısını. Kısacası Jean-Luc Godard, Truffaut, Clouzot ve Chabrol'u beğeniyorum.**

**CAHIERS : Robert Bresson'un filmlerini gördünüz mü?**

**DREYER : Hiç birini görmedim.**

**CAHIERS : Bergman'ın filmleri konusunda ne düşünüyorsunuz? Kanımca onları beğenmiyorsunuz...**

**DREYER** : Eğer bu kanıdaysanız, yanılıyorsunuz. Onun bir filmini gördüm ve çok beğendim: **The Silence**. (Sessizlik) Çok zor ve hassas olan bir konuyu ele almak cesaretine sahip olduğu için bu filmini bir başarı olarak görüyorum. Ve bu konuyu ele almakla iyi bir çözüm yolu bulmuş oluyor. Filmi Stockholm'de büyük bir sinemada gördüm. Perde sırasında ve perdeden sonra büyük bir sessizlik vardı ve bu çok etkileyici idi. Çekinceye karşın sonuca ulaştığını da kanıtlıyordu, gerçekten gereğini yaptı. Kendisi için Dreyer'in filmlerini yansılıyor denmeye başladı. Bu yüzden onun bir kaç filmini izledim.

**CAHIERS** : Söylenenlerin doğru olduğu kanısındamısınız?

**DREYER** : Hayır, yansılama olduğunu sanmıyorum. Bergman'ın karakteri başkalarının filmlerini yansılama yeltenecek kadar zayıf değil. Ama yine tekrar edeyim az filmini gördüm. Yapıtlarını pek tanımıyorum. Tek söyleyeceğim **The Silence**'nın gerçekten bir baş yapıt olduğudur.

**CAHIERS** : Yansılama konusundan ayrı olarak şurası kesin ki sizin filmlerinizin etkisiyle sinemadan hoşlanmış, sinemaya yönelmiş ve size şükran duyguları besleyen çok film yapımcısı var.

**DREYER** : İşte ben bu yüzden sinemaya seyrek gidiyorum. Ne benden etkilenmiş, eğer varsa, kişilerin filmlerini, nede bana etki edebilecek filmleri görmek istemiyorum.

**CAHIERS** : İsterseniz geriye dönelim, başlangıçta. Filmciliğe başlamazdan önce ne yapıyordunuz?

**DREYER** : Gazeteciydim. Ama sabah gazetecilikte, öğleyin filmcilikte çalıştığım bir devre de var. Filmciliğe sessiz filmler için küçük işler yaparak başladım. O zaman Nordisk, yılda yüz kadar film yapıyordu. Yazın dört ay çalışan ve kendi filmlerinin kurgusunu yapmayıp, laboratuara gönderen beş, altı yönetmen vardı. İşte ben laboratuvarın müdürü ile birlikte çalışıyordum. Bu çalışmalarlar benim için çok güzel bir okul oluştuyordu. Bu çalışmalarından sonra senaryolar ve daha sonrada film romanları yazmaya başladım. Ama yazmadan önce beş yıl «Okula» devam ettim. Bugün çalışırken filmi kafamda, daha sonra çekim sırasında oluştuyordum.

**CAHIERS** : Gazetecilik yaptığınız ve «Okula» gittiğiniz sıralarda film yönetmeyi de düşünüyor muydunuz?

**DREYER** : Bu arada eleştiriler yaptım, biraz tiyatro eleştiriciliği ama uğraşlarımı çoğunlukla mahkemeler kapsıyordu. Her gün adliyede olup bitenleri anlatıyordum yazılarımda. Bu çalışmalarım bana bir çok orta sınıf karakterini inceleme olanağını verdi. **Day of Wrath**'ın alınmış olduğu oyunu da tiyatro eleştirmeni olmam nedeniyle gördüm. Aslı oyun olan ve 1954 te film haline çevirdiğim **Ordet**'i de yine tiyatro eleştirmeni oluşum nedeniyle seyretmiştim. Aynı zamanda biraz da sinema eleştirmenliği yaptım.

**CAHIERS** : ... ve Pages from the Book Satan'dan, (şeytanın kitabından sayfalar) Joan of Arc'tan, Day of Wrath'tan: buralarda yine mahkemelerle ilgili konulara dahiyorsunuz.

**DREYER** : Evet, ama **Joan of Arc**'i yapışım şöyle oldu: **Societe Generale de Films** için film yapmak üzere Paris'e gittiğimde üç konu önerdim. Biri Marie Antoinette, ikincisi Catherine de Medici, üçüncüsü de **Joan of Arc** ile ilgiliydi. Societe Generale'de bazı kişilerle görüşmeler yaptım, ama konulardan biri üzerinde seçme yapamadık. Sonra konuştuğun kişilerden biri, «Üç kibrit çöpü alalım kur'a çekelim.» dedi. Olur dedim ve çektik. Bana başsız kibrit çıktı: **Joan of Arc**.

**CAHIERS** : Joan of Arc sizin sekizinci filminiz. Belki şimdi daha geriye, ilk filminize dönebiliriz. The Presedent...

**DREYER** : Bu filmi bir çeşit çalışma ve tecrübe olarak yaptım. Benim hoşuma giden ve o zamanlar için yeni bir şey olan flash back (geriye dönüş) idi. Hatta o zaman bile ben kendi dekorlarımı yapmaya ve onları sadeleştirmeye çalışıyordum. Oyunculara gelince, o zamanlar çok az oyuncu vardı. Yaşlı rolü için birine gereksinme duyduğumuzda çağıracağımız, bu rolde ustalaşmış ve bu rolü gerektiren bölümlerin tümünde oynayacak iki, üç oyuncu vardı Nordisk'te. İlk önce yaşlı rolü cynamak için yaşlı adamları ve yaşlı kadınları çağırdım. Bu gün için çok normal bir şey ama o gün için bir geleneği değiştiriyordum. Hatta küçük bölümlerde bana teklif edilen bazı oyuncuların yerine sokakta rastladığım kişilere rol veriyordum. Bana teklif edilen tanınmış ama rutin oyuncularından daha iyi olan ikinci sınıf iki oyuncu seçtim. Filmin senaryosunu yaptım ama bu, Avusturyalı Karl Emil Franzos'un romanından bir uyarlama idi.

**CAHIERS** : Bu ilk filmde bile sertlik ile hoşgörülük arasında bir savaşım buluyor musunuz?

**DREYER** : Böyle söylemek biraz abartma olur. Dramatik olan şey, filmin aslında iyi ve dürüst bir kişi olan, daha önce bilmediği bir gerçeği; bebeğini öldürdüğü için hapse atılan kadının kendi kızı olduğunu öğrenen kişi ile ilgili olmasıdır. Buraya kadar onun benliğinde, baba ile president arasında bir savaşım var. Baba kızını hapisten çıkarır ve birlikte kaçarlar. Daha sonra intihar eder. Ama benim başladığım roman ne çok iyi, nede çok kötüydü. Biraz melodramikti. Filmim, aynı zamanda bir çıraklık filmiydi.

Daha sonra sizin de sözünü ettiğiniz **Pages from the Book of Satan**'ı yaptım. Bu filmin senaryosu üzerinde çalıştım, dekorlarını yapmadım ama dekor konusunu tiyatro için dekorlar yapan ve Nordisk'te kısım müdürü olan arkadaşla tartıştık.

**CAHIERS** : Life of Christ'ti yaptığımızda ilk öykü Jesus ile ilgiliydi... ki bunu tekrar ele alacaksınız.

**DREYER** : O öykü, sadece Jesus ve Judas ile ilgiliydi. Christ ile ilgili filmim bundan çok farklı olacak. Bir kere olayları o devirde gördüğüm gibi görmüyorum artık. Christ öyküsünü bir çeşit ikonografik imaj şeklinde ele aldım. Demek istediğim şu, benim yapacağım Life of Christ temaşa kabilinden olmayacak. Cecil B. DeMille öldü... ama Cecil B. DeMille'yi küçümsermiş gibi konuşmuyorum. Asla. Şu kabul edilmelidir ki, eğer durum o günkü gibi olmasaydı, ulaştığı büyük başarıya ulaşamazdı. O devirde onun yaptığını hiç kimse yapmamıştı. Bugün onu azımsamak kolaydır ama devrinde büyük bir yönetmendi.

**CAHIERS** : Pages from the Book of Satan'a geri dönersek ikinci öykü...

**DREYER** : ... Spanish Inquisition ile ilgili, üçüncüsü Marie Antoniette, dördüncüsü Finlandiya'daki devrim ile ilgiliydi.

**CAHIERS** : Bu öyküler arasında çok beğendiğiniz bir öykü var mıydı?

**DREYER** : Evet, sonuncusu. İlk kez orada asıl oyuncu ile yakın çekim kullandım.

**CAHIERS : Bu Clara Pontopiddan'dı Yazar Henrik Pontopiddan ile bir akrabalığı var mıydı?**

**DREYER :** Kan akrabalığı yok. Doktor olan kocası Henrik Pontopiddan'ın yeğenydi.

**CAHIERS :** **Fin hikayesinde, filmlerinizde sık sık görülen genç bayanlardan birini görüyoruz, ki çalışmalarınızın bu bayan etrafında yoğunlaşmış olduğu göze çarpıyor.**

**DREYER :** Bu kasti değildi. Her defasında beni cezbeden, konuydu. Bu Fin hikayesinde konuyu çok beğendim: Çocuğun öldürülmesi korkusuna ve kendisine karşı olan her türlü koza rağmen hayatını ülkesi ve kocası için feda eden bir kadının öyküsü bu. Sonunda intihar ediyor.

**CAHIERS : Sonra da The Parson's Widow'u yaptınız.**

**DREYER :** O çok sevdiğim bir filmidir. Copenhagen'de Danimarka'lı öğrencilerin bir toplantısı vardı. Bu vesileyle filmlerimden biri gösterilecekti. Ben **The Parson's Widow'u** teklif ettim. Çok takdir ettiler; durmadan da güldüler. Çok hayret ettim.

**CAHIERS : Bu film için konuyu nasıl seçtiniz?**

**DREYER :** Çok çabuk film yapılacak küçük bir konu bulma sorunuydu, bu. Sonra bu öyküyü buldum. Güzel bir Norveç öyküsü. 76 yaşında olan, ve çekimden hemen sonra ölen yaşlı kadın için rol bulma sorunu vardı. Zaten çekime başlamadan önce de çok sayılanmıştı. Ama bana, «korkma, filmi bitirmeden ölmeyeceğim.» demişti. Ona güvenim vardı. Verdiği sözü tuttu. Evet... biri yaşlı kadınla evlenmek zorunda kalan bu üç genç çoban hikâyesini çok beğeniyorum. Çok özgün bir konuydu.

**CAHIERS : Hem acı, hem tatlıydı.**

**DREYER :** Evet! Acının üstüne neşe!

**CAHIERS : Sonra Almanya'da bir film yaptınız: Die Gezeichneten, (Love One Another) (Birbirinizi Seviniz).**

**DREYER :** Bir yıl kadar önce bu filmin bir kopyası daha bulundu. Danimarka Sinemateği yöneticisi Mr. Ib Monty Rusya'ya geziye gittiğinde birisi bu filmin bir kopyasının bulunmuş olduğunu söylemiş. Kendisini ilgilendirdiği için görmek istemiş ve o kop-

yayı kendisine vermişler. Bu kopya şimdi sinema müzesindedir. Mr. Monty'e Moskova'da, 1905 devrimi sırasında Rusya'da geçen bu filmin stil ve toplumsal yönden çok başarılı olduğunu söylemişler.

**CAHIERS : Bu filmde Rus oyunculara yer verdiniz mi?**

**DREYER :** Evet. Bolevslavski ve Gadarow, tanınmış iki oyuncu, Polina Peekovska da vardı. Aynı zamanda Duvan da tanınıyordu. Rus kabareti «The Bluebird» ün müdürüymüş. Diğerlerine gelince, onlar Rus, Danimarkalı, Alman ve Norveçliydi. Bununla beraber film Berlin'de çevrildi. Film oldukça kısaltmak zorunda kaldığımız büyük roman «Die Gezeichneten» den uyarlanmıştı. Bir film yapmak için koskoca yapıtı kısaltmaya kalkmak yanlıştı belki. Ama kesmek, orasını burasını budamak zorunluydu.

Bu romanların filme alınmamasını kanıtlıyor. Romandan film yapmak çok zor. Ben tiyatroyu yeğlerim. Benim bulunan bir başka filmim daha var. 1923 yada 1924 te yaptığım başka bir Alman filmi **Mikael**.

**CAHIERS : Bu iki filminizde serbest miydiniz? Bu filmleriniz başarılıydı?**

**DREYER :** **The Stigmatized Ones**'da tamamen serbesttim. **Mikael** de de yine kimsenin yardımı gerekmedi. Bu filmlerin başarısına gelince, ilki toplum tarafından yeterince iyi karşılandı, ama ikincisi Almanya'da büyük bir eleştirisel başarı kazandı. **Mikael**'e ilk Kammerspiel (salon müziği) film denildi. Çok memnun oldum çünkü bu film benim için çok önemliydi. **Mikael**'in konusu Danimarkalı yazar Herman Bang'tan geliyordu. Kendisini, sevdiği kadın ile hamisi arasında, ikiye bölünmüş bulan genç bir adamın öyküsüydü. «Hami» Zoret seçkin bir ustadır; heykeltıraş ve ressam. Öykünün kahramanını evlatlık alır ve ona öz evladı gibi bakar. Genç adam bir maddeci, bir prenses olan sevgilisine de, hamisine de ihanet eder. Sonunda hami Zoret yalnızlık içinde ölür. Olay, tutku ve abartmanın moda olduğu, duyguların kasten kamçılандığı bir devirde geçiyor. Romanın yazarı Herman Bang, **Gertrud**'un yazarı Hjalmar Sjoderberg ile aynı devirde yaşamıştır. Sjoderberg'i yansılayan Bang olmasına karşın, Sjoderberg, Bang'i yansılıyor denmiştir...

**CAHIERS** : Mikael ile Gertrud arasında geniş bir bağ olduğunu düşünüyorsunuz, değil mi?

**DREYER** : Evet. Kuşkusuz. Temelde belki bir benzerlik var. Tonda, oyuncuların oyun biçiminde, ışıklandırmada... Bu filmler aynı zamanda birbirine çok yakın olan iki devirde ortaya konmuş: 19 uncu yüzyılın sonunda **Mikael** ve 20 inci yüzyılın başında **Gertrud**. Aynı zamanda her ikisinde de aynı tatlılık ve aynı acılık var... Burada size yalnız Bang ile Sjoderberg'in yapıtları arasındaki ilişkiden söz ediyorum. Ama bir birlerini tanıdıkları hatta yakın arkadaş oldukları da anlaşılıyor.

Biraz farklı gözle ve farklı bir görüşle bakıyorsam da benim için bu film, çok şey ifade ediyor. Belli bir stili açık seçik belirleyen ilk filmlerimden birisi bu.

**CAHIERS** : **Bu stili nasıl tanımlarsınız?**

**DREYER** : Bunu açıklamak kolay değil... ama size az önce söylediklerim de biraz bu stile dayanıyor ve onun bir parçası: O dönemin belli bir yansıması. Bu, örneğin Fransa'da manastırlardan gelen yığınlarla eşya ve aksesuar satışa çıkarıldı, ve birçok kişi papazlık sistemine ait süslemeleri, sandalyeleri, kanapeleri, ve diğer mobilyaları satın aldılar. Örneğin, ben Fransa'da oturan ve besteci Berenny ile evli olan bir kadın oyuncu tanıyorum. O devirde Kopenhagen'a gelirken, hepsi şamdanlarla süslenmiş birçok şeyler getirmişti. Bunların hepsi, filmin o devrin zengin zevkini yansıtan atmosferinin bir parçasıydı, bugün kötü olarak tanımladığımız zevkin. Ama o devirde, bu zevk, olağan üstü olarak tanımlanıyordu.

Dekorlar konusunda birlikte çalışmalarımız oldu ve dekorlar benim eğilimlerimi çok iyi anlayan bir mimar, Hugo Harin tarafından yapıldı. Daha önce sinema için dekor yapmamıştı ve yine **Mikael**'den sonra hiç dekor yapmadı, gerçek mesleği mimarlığa döndü.

**CAHIERS** : **Thea Von Harbon ismi görülüyor, bir otorite...**

**DREYER** : Ha evet! — Bu, Mr.Erich Pommer'in korunuğuydu. Böylece... ve Mr.Pommer ile birlikte Thea Von Harbon bir otorite idi. Herhangi bir müdahale olursa, bunun prensibe bir müdahale olup olmadığı ve filmi benim senaryom ile uyumlu biçimde yapma konusunda ben yetkiliydim.

**CAHIERS : Oyuncular konusunda söyleyeceğiniz bir şey var mı?**

**DREYER :** Zoret rolüne baş oyuncu olarak Danimarkalı film yönetmeni Benjamin Christensen'i aldım. Benjamin, **Sorcery Through the Ages**'in yönetmenidir. Michael rolünde, oynamış olduğu Amerikan filmlerinden tanımanız gereken, Walter Slezak vardı ve ilk kez bu filmde sosyeteye tanıtılmış oluyordu. Kameraman Rudolf Mate için de durum aynıydı. Daha önce kısa bir filmde çalışmıştı. Aslında Mate filmin tümünde çalışmadı. Filmin kameramanlığını Karl Freund'un yapması gerekiyordu, ama başka işlerinin de olması nedeniyle bu işten ayrılmaya zorlandı. İşte o zaman Mate'e geri kalan çekimleri yapması için teklif yapıldı. Kendisinden memnun kaldım ve bundan sonraki filmim **Joan of Arc**'in çekimini de Mate'e verdim.

**CAHIERS : The Stigmatized Ones ile Mikael arasında Önce Open a Time (Evvvel Zaman İçinde) vardı...**

**DREYER :** Ha evet!... Ama bu tam bir kayıp. Tam bir başarısızlık. Bana verilen söz yerine getirilmemişti. Oyuncular, çekim yeri, zamanı ile ilgili birçok sorunla karşı karşıya bırakıldım. Sadece yazın bir ay boş vakitleri olan Kopenhagen'deki Royal Tiyatro'nun elemanlarıyla çalıştım. Bu yüzden kendime yeni bir yol çizmem gerekiyordu ve son anda bize uygun olan çalışma süresinde stüdyoların serbest olmayacağını öğrendim. Bu yüzden filmi organizasyonsuz ve kimsenin yardımını olmadan çok acele yapmak zorundaydım.

**CAHIERS : Bu film mi başarısız? Sizinle tamamen aynı fikirde değilim. Ama şimdi uyarılama konusunda konuşurken sözünü ettiğiniz Master of the House'a gelelim. Bu filmin yapılmasından biraz söz eder misiniz?**

**DREYER :** Filmin çekimini gerçek dekorlarla, gerçek bir evde yapmak istedim. İstedimize tıpa tıp uyan bir ev bulduk. Bir işçinin eviydi bu. Ne yazık ki çalışmaların bu evde yapılması elemanlar açısından çok zordu, bu yüzden bu evin tam bir kopyasını stüdyoda yaptık. Bu bize geniş ölçüde gerçeğe uygunluk sağladı.

Bu filminden sonra, İsveç'te **The Bridge of Glomdale** adlı filmi yaptım. Küçük bir folklor öyküsüydü. Bu film için özel olarak söylebileceğim bir şey yok. Sonra daha önce sözünü ettiğim **Joan**



of Arc ve daha sonra da **Vampyr**'i (Vampir) yaptım. **Vampyr**'in özgün bir konusu vardır. Pre-existing (bedenin yaradılışından önce var olan) elementlerle ilgili düşüncelerimizden yararlanarak arkadaşım Christen Jul resmetti konuyu. Beni bu konuya çeken bir imajdı: siyah beyazla yapacağınız bir şey. Mate ile benim bulmayı arzuladığımız bir anlatı ama henüz bu bir anlatı olarak belirlenmiyor.

Yapacağınız bir filmin anlatısını genellikle birkaç gün sonra belirlersiniz. Ama biz hemen belirledik. Başlangıçtan itibaren filmin çekimine başladık. Rushes'in ilk sahnelerinin birinde, çekimlerden birinin gri olduğunu farkettilik. Kendi kendimize bunun nedenini sorduk, sonunda merceklere yansımış olan yabancı bir ışık kaynağından ileri geldiğini anladık.

Filmin yapımcısı, Rudolf ve ben, aramakta olduğumuz yeni bir anlatı türü ile ilgili olarak, bu gri çekim üzerinde düşündük. Sonunda yapmamız gereken şeyin, o gün olan küçük rastlantıyı bilerek yinelemek olduğuna karar verdik. Ondan sonra her çekimde ışığı yansıtarak kameranın merceklerine gönderen bir perdeye yabancı ışık yönelttik.

Sonra çekimlerin sonuçlarına baktık: İlk düşüncemiz yaşlı bir doktoru toprakta; insanı içine çeken ince kumda gözden kaybetmekti. Oyuncu için çok çekinceli olduğu için bu düşüncemizi gerçekleştiremedik. Bu yüzden başka bir şey yapmak zorundaydık. Birgün, o günkü çekimden sonra Paris'e dönerken, ki bu arada ne yapmamız gerektiğini konuşuyorduk, sanki beyaz alevlerle dolmuş gibi görünen küçük bir evin önünden geçtik. Bir uğraşımız da olmadığı için evin içine girdik. Buranın küçük bir alçı fabrikası olduğunu anladık. Binanın içi bembeyazdı. Tüm eşya ve diğer şeylerin üzeri beyaz tozla kaplanmıştı. İşçilerin dahi üzerleri bembeyazdı. Her şey bu beyaz atmosferin bir parçası olmuştu. Bunu, filmin bir başka anlatısal parçası için bir çıkış noktası olarak ele aldık.

Gri fotoğrafçılık, beyaz ışık: bu, kesinlikle filmin tonu oldu. Bu anlatıların her birinden üçüncü bir anlatı çıkardık: flimin anlatısını.

**CAHIERS : Bu anlatıyı anlamak için kameraman'ın büyük ölçüde uyumlu bir kişi olması gerekiyor. Kameramanlarınızla birlikte çalışma yaparmısınız?**

DREYER : Çalışmasını seven, nasıl çalışacağını bilen, birlikte çalışmayı reddetmeyen ve araştırma yapmayı seven birini bulmakta daima şanslıydım. Birisi nasıl çalışacağını biliyorsa, kendimin de daha uyumlu olduğuma inanıyorum.

CAHIERS : **Şimdi belgesel filmlerinizi hakkında konuşalım.**

DREYER : Oh! Onlar ufak şeyler...

CAHIERS : **Başka bir filme geçelim: Tva Manniskor. (TWO BEINGS) (İki Yaratık).**

DREYER : O mevcut değil.

CAHIERS : **Ama ben onu gördüm. Bu yüzden bir görüşe sahip durumdayım. O mevcuttur.**

DREYER : Biliyorsun bu film için nazik ve çekinceli bir durumda bırakıldım. 1944 teydi. Almanlar yüzünden çekinceye olduğumu söylediler. Hem bu yüzden, hemde **Day of Wrath**'i satmak için Stockholm'e gittim. Sonra Stockholm'de kaldım, ve küçük filmi yapmak istedim. Ne yazık ki, yapımcı, oyuncuları kendisinin seçmesini istedi. Oyuncular benim istediğimin tam tersiydi. Oysa benim için oyuncular çok önemliydi. Bu yüzden kadın oyuncunun daha tiyatrosal davranışı ve biraz daha isterik olmasını, Savant bölümünde oynayacak erkek oyuncunun da mavi gözlü, dürüst, işinden başka şeylerle ilgilenmeyen biri olmasını istedim. Kadın oyuncu olarak burjuva sınıfını temsil eden bir bayanı, erkek oyuncu olarak ta mavi gözlü idealist biri yerine kahverengi gözlü, dalaveracının birini verdiler...

CAHIERS : **Bu filmin de Gertrud ile ilişkili bir yönü olduğunu düşünüyor musunuz?**

DREYER : Hayır! Kesinlikle karşılaştırılacak yönleri yok. O, daha başlangıçta tümüyle sekteye uğramış bir film.

CAHIERS : De Gamle, Shakespeare ve Kroneborg, They Caught the Ferry, Storstrom Bridge, Reconstruction of Ronne ve Nexos, Thorvaldsen, The Rural Church... **bu** **lar** **sizin** **kısa** **filmleriniz.** **Bunların konularıyla ilgili söyleyecek bir şeyiniz var mı?**

DREYER : **De Gamle, The Old Man**, yaşlı kişilerin lehine olan toplumsal değişmelerle ilgilidir. **They Caught the Ferry** trafiğin çekinceleri ile ilgili küçük bir film. Benim kısa filmlerim arasında

en iyilerinden biri, çok sevdiğim bir film daha var: «Hamlet» çekiminin yapıldığı şato ile ilgili bir belgesel. Bu şato ile ilgili başka bir belgesel daha yaptım. Hala kalıntıları duran Kroneborg şatosu ile ilgili tarihsel ve arkeolojik bir film.

**Storstorm Bridge**, Danimarka adalarını bir birine bağlayan üç kilometre uzunluğunda bir köprü ile ilgili bir belgesel. **Thorvaldsen** Canova ile çağdaş Danimarka'lı bir heykeltıraş'ın çalışmasını kapsayan bir belgesel. **Reconstruction of Ronne ve Nexos'a** gelince bunlar Ruslar tarafından bombardıman edilmiş, Bornholm adasında yeniden inşa edilen iki kasaba ile ilgili belgeseller.

**CAHIERS** : The Rural Church ve Kroneborg ile ilgili filmlerinizi de katarsak, kısa filmlerinizin her şeyden çok eski ve yeni mimariye dayandığını söyleyebiliriz.

**DREYER** : Bunlar küçük şeyler.

**CAHIERS** : Yönetmen olmadan önce, senaryosunu yazdığımız, kurgusunu yaptığımız, ve ortak çalışmada bulunduğunuz filmler arasında, size çok şey borçlu olan, bir ölçüde sizin sayılabilecek filmler vardır kuşkusuz.

**DREYER** : Senaryosunu kendim yazdığım, ortak çalışmada bulunduğum ve önerilerimle çevrilmiş birçok film var. Ama bunların çoğunu tanımam bile. **L'Argent** ve senaryosunu yazdığım **Zola** dahil bütün bu filmler benim çıraklık devremin eserleridir. Görüyorsunuz bütün bunlar bir çıraklık devresi, bir okul. Herkesin öğrenmek için böyle bir çıraklık devresi geçirmesi gerekiyor ve bazen bu uzun zaman alıyor. Bazen ufak tefek hatalarımız oluyor. Size daha önce de söylediğim gibi, doğru yolu bulana dek bazı dolambaçlı yollardan geçmemiz gerekiyor.

Carl Dreyer (1899-1968)

Filmography:

1919-1920- The Presedent (Başkan). 1920- Leaves From Satan's book (Şeytanın Kitabından Sayfalar). Parson's Widow. 1921-1922- Love One Another (Birbirinizi Seviniz). 1922- Once Upon a Time (Evvel Zaman İçinde). 1924- Mikael. 1925- Master of the House (Ev Sahibi). 1925-1926- The Bride of Glomdale (Glomdale'li Nişan-

lı Kız). 1928- The Passion of Joan of Arc (Jeanne d'Arc'ın Çilesi). 1932- Vampyr (Vampir). 1943- Day of Wrath (Gazap Günü). 1945- Two People (İki Yaratık). 1955- Ordet. 1964- Gertrud.

Belgeseller:

1942- Good Mothers. 1947- The Danish Village Church. 1948- They Caught the Ferry. 1949- Thorvaldsen, Storstrom Bridge.

## STÜDYO BİÇİMİ

Çeviren :

Terence St John MARNER

Ass. Ergun TUNÇKAN

Birçok film tamamen ve kısmen stüdyo dışında çekilmesine karşın, hala stüdyoda çekilen filmler de vardır. Designcı için stüdyonun olumlu tarafları vardır. Stüdyodaki araç, gereçler ve personel genç bir designcı için yardımcı faktörlerdir. Peter Mullins, «Ben stüdyoda çalışmayı tercih ederim» der. Stüdyo da birçok uzmanla dolu üniteler vardır ve bu uzmanlarla iletişim kurmak zorunludur. Stüdyo dışında çalışırken bir sorun çıktığında, genellikle biçimci, (designcı) için bir tek yardım kaynağı vardır. O da inşaat müdürüdür. Bu müdür, büyük bir yardım kaynağı olabilir ama stüdyodaki olanaklar bulunmadığı için designcı tam istediği gibi çalışamaz.

Stüdyo da biçimci (designcı), stüdyonun çıplak duvarlarıyla başlar işe. Stüdyo dışında gerçek bir çekim alanı seçip, şeklini değiştirmek zorundadır. Burada yönetmenin ve senaristin fikrini de almak gerekir. Stüdyoda bir dekor hazırlamak aslında çok zor bir iş değildir. Designcı Stüdyoda serbesttir. Ve bazen çok basit setler kurabilir. Bu özgürlük stüdyo dışında bulunmaz. Bu özgürlük fantazi veya hareket dolu filmler için yararlıdır.

James Bond filmlerinde birçok görüntü hilesi vardır. Bunlar stüdyoda yapılmıştır. Bir filmdeki asansör bölümü stüdyoda çekilmiştir. İlk çekim Las Vegas'ta gerçek bir asansör altında yapılmıştır. Son bölümde Bond bir gökdelen çatısından sarkıyordu. Filmde bu sahne gerçek gibi gözüküyordu. Eğer oyuncunun hayatını tehlikeye sokarak stüdyo dışında çekilmiş olsaydı, bu sahne bu denli gerçek gözükmebilir. Diğer bir örnek; bir asansördeki kavga sahnesidir. Eski bir asansör bulmak zor değildir, ama biraz düşündüğünüzde böyle bir çekim yapmak olanaksızdır. İki kavga eden adam, kamera ve çekim ekibi giremez asansöre. Bu nedenle stüdyoda yapay bir asansör kuruldu. Aşağı ve yukarı hareketler tam kontrol altında idi. Asansörün her iki tarafında kamera için bir platform vardı. Böylece kamera asansörde hareket edebilirdi. Bu tür çekimlerde herşeyin kontrol altında bulunması şarttır.

### **Stüdyo Yöntemi :**

Senaryodan başlayıp, set kurulmasına dek ve setin bütün hazırlıklarında biçimcinin (designcinin) izlediği çalışma yöntemi filmin üslubuna ve yönetmenin isteklerine bağlıdır. Eskizler, Storyboard'lar çok ayrıntılı dekor parçaları çizimi ve maketler gibi iş sırasına göre hareket edebilir veya bunların hiçbirini yapmadan doğrudan dekor kurabilir desiginci. Jonathan Barry çok güzel storyboard'lar yapar. Ama «Mekanik Portakal» filmi için hiçbir ön çalışma yapmadı. Syd Cain, Hitchcock ile birlikte çalışırken aynı durumda idi.

«Hitchcock ile birlikte «Frenzy» filminde çalıştığımızda eski görüntü yönetmeni olan Hitchcock hiçbir eskiz ve resim istemedi. Çünkü herşey kafasındaydı. Ben O'na kamera açılarını gösteren planlar verirdim. Kendisi ya hemen kabul eder, yada ufak-ufak değişiklikler önerirdi. Hiç maket yapma zorunda değildim. Ne istediğini gayet iyi bilirdi. Hitchcock belli bir set için sadece iki duvar gerektiğini söylerse, çok yi tahmin edebilirdim ki, çekim sırasında başka birşey istemiyecikti. Yönetmenlerin çoğu iki duvar istedikten sonra film çekerken ani bir kararla üçüncü veya dördüncü bir duvar isteyebilir. Bu durumlarda bir veya iki kısa çekimler için büyük bir telaşla ek duvarlar hazırlanır. Eğer Hitchcock iki duvar istiyorum derse, iş orada biter.»

## Dekorların Çok Yönlü Kullanımı :

Bir film için hazırlanan dekor veya parçaları, başka filmler için kullanılırsa daha iktisadi olur. Bazı stüdyolar dekor depolarını kaldırmaktadırlar. Bu tür depolar çok pahalı olduğundan, bu şirketler yeni dekor yapımını tercih etmektedirler. Ama hemen hemen her zaman aynı tür film yapan şirketler, örneğin İngiliz Şirketi Hammer, set ve set bölümlerini birçok filmde kullanmaktadırlar.

Yıllardır Hammer Şirketi Scott Mac Gregor tarafından design edilmiş ve pahalı olmayan korku filmleri dekoru yapmaktadır. Bu şirketin kurduğu dekorlardan birini örnek olarak inceleyelim:

Drakula serisinden bir film için dev bir kilise dekoru hazırlanmıştır. Bu set, dekor bölümünün yıllık bütçesinden büyük bir pay aldı. İlk film bittikten sonra bu dekor değiştirilerek Vampir Sevenler, Frankeştayn'ın Dehşeti ve Drakula'nın Yarası isimli filmlerde kullanılmıştır.

Vampir Sevenler filmi için Kilise dekorunda küçük değişiklikler yapılmıştır. Büyük gotik pencereler kaldırılarak sadece pencere derinliği bırakılmıştır. Diğer mimari ayrıntılar hiç değiştirilmemiştir. Sadece kilisenin bir bölümüne balkon konulmuştur. Dekordaki bir sütun ve geri plandaki küçük pencereler olduğu gibi bırakılmıştır. Yalnız küçük pencerelerin camları çıkartılarak kapı haline sokulmuştur. Diğer değişiklikler aksesuar ve ışıktır. Bu filmde Kilise dekoru terkedilmiş bir hava yaratmakta olup normal amaçla kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Bir duvar üzerine çok sulandırılmış alçı yukarıdan-aşağı dökülmekte ve bunun üzerine atılan kum ve toprak ile duvara eski bir hava verilmektedir.

Dekoron aynı bölümü Frankeştaynın Dehşeti filmi için kullanılmak üzere temizlenmiştir. Önceki filmde kurulan balkonun yerine merdiven yapılmıştır. Kapı yeri ve kemer şekilleri değiştirilmiştir. Ne kadar değişiklik yapılsada üç filmde kullanılan dekor, aynı dekordur. En önemli değişiklikler aksesuarlarda yapılmıştır. Son filmdeki dekordan anlaşıldığı gibi bu bina insanlar tarafından kullanılmakta olup ışık düzeni önceki filmlerdeki esrarengiz içeriğe uygundur.

## Gerçekçilik ve Fantazi :

Stüdyoda kurulmuş bir dekor yalnız senaryoya göre hazırlanmaz. Designcının yaratıcılığını unutmamak gerekir. Bu yüzden designcılar aynı senaryo için çok değişik dekorlar hazırlayabilirler. Stüdyonun dört duvarı içinde çalışırken, bir designcı oldukça tiyatroya dönük bir biçimde çalışabilir. Başka bir designcı ise gerçek hayatı, gerçekçi bir şekilde yansıtabilir.

«Ben biraz tiyatroya dönük çalışırım» diyor ve devam ediyor Ken Adam,» Bu mesleği öğrendikten sonra gerçeğin kopyasını yapmak pek zor değildir. Bence sinema designni bu değildir. Seyirciler designcının hayal gücünün katkısı ile hazırlanmış bir dekoru daha fazla sevebilirler. Örneğin James Bond dizisinden «Goldfinger» filminde bir bölüm Fort Knox'ta geçiyor (1). Doğal olarak Fort Knox'ta film çevirmek olanaksızdır. Eminim ki Fort Knox'un görüntü bakımından hiçbir özelliği yoktur. Sanırım orada, yalnız yeraltı koridorları ve odaları ilginçtir. Ama biz demir parmaklıklar arkasında on metre yükseklikte dizilmiş altın külçeler istedik. Aslında altın külçeler üstüste konulduğunda bir metre yükseklik elde edilmiştir. Ancak bizim yaptığımız dekor Fort Knox'ın havası, yani tonlarca altın imajını çok iyi yansıttı. Birçok seyirci bize mektup yazarak Fort Knox'ta film çekmek için nasıl izin alındığını sordular. Seyirciler bizim yapay dekoru benimsemiş oldular.»

«Dr. Strangelove filmi çekilirken Amerikalı yetkililerden yardım alamadık. Ama filmi amerikan nükleer savaş merkezinde gerçekten çekse idik, istediğimiz hafif komedi havası yaratılamazdı. Stüdyoda öyle bir nükleer savaş merkezi kurduk ki, sanki büyük yuvarlak masa etrafında oturan generaller poker oynuyorlardı. Bu tür senaryoyu gerçekleştirebilmek, yalnız stüdyoda yaratılmış gerçekçiliğin türü olabilir.»

Diğer taraftan Michael Stringer, Stüdyoda gerçek bir yeri tamamen yansıtmak için çok incelemeler yapıp, stüdyoda çok uğraşmak zorunda kalmıştır.

«Fransa'ya gidip köyleri, vitrinleri ve birçok ayrıntıların fotoğraflarını çekmek zorunda kaldık. Resim çizdik, ölçümler yaptık ve birçok şey, örneğin levhalar ve genel aksesuarları toplayıp in-

---

(1) Fort Knox A.B.D.'de devletin altın deposuna verilen isimdir.



giltire'ye getirdik. Bazı aksesuarlar daha ucuz olarak İngiltere'de yapılabilirdi. Aynı dekor değiştirildikten sonra, başka bir film için bir İskoç köyü haline getirildi. İkinci filmin dekor masrafları hayli düşmüştü. Bu tür bir dekoru gerçekleştirmek için desİgnacı, gerçek yerin havasını tamamen anladıktan sonra Stüdyoda aynı havayı tekrar yaratmak zorundadır. Her film-desİgnacı bu yeteneği sahip olmalıdır. Zira film design mesleği oldukça aranan bir yetenek ister»

«Yüzlerce Marsilya kiremiti gerekiyorsa Fransadan bir tek örnek getirip, diğerlerini stüdyo atelyelerinde yapmak mümkündür. Fransız türü taşlı yol yapmak istenirse, Fransa'dan getirilecek bir taş yeterli olup diğer taşlar betondan yapılabilir. Bu Fransız köy dekoru bir yamaçda olmalıydı. Bize gereken bu tepeyi, Hollywood'ta topraktan gerçek bir tepe yapanlardı, biz giderek inen bir iskele kurarak, film çekerken birkaç gerçek bina içindeki odaları kullandık. Bir tren sahnesinin çekiminde arka fonda Kartondan yapılmış bir tren çektik. Bu uzaktan gerçek görüntü vermişti. Daha sonra ise Paris garına giren gerçek bir tren çekerek, kurgu yaptık. Bazen stüdyoda büyük bir dekor kurmak, dışçekime tam bir ekiple, kısa bir çekim yapmaktan daha ucuzdur.»

«James Bond dizisinden bir filmde stüdyo çalışması yoktu. Yönetmen ve yapımcı gerçek dekorlar kullanmak istedi. Sonra stüdyoda bazı dış görüntülerin çekilmesi daha uygundu. James Bond dizisinde öyle görüntüler gerekirkı bazen gerçek hayatta bunları bulmak zordur.

### **Fantazi Design :**

Stüdyoda bütün faktörler kontrol altında tutulduğundan uzay dekorları için çok uygundur. Çoğu kez uzay filmlerinin içeriğinin önemi az olup dekorların önemi büyüktür. Kullanılan malzemelerin çok temiz bir biçimde olması esastır. Yoksa korku filmlerinde kullanılan eski dekorlar gibi değil.

Korku filmleri ve geleceğe dönük uzak filmleri arasındaki biçim (design) farkı kullanılan malzemelere bağlıdır. Korku filmlerinde, tonlarca alçı ve toprak kullanıp çok zengin bir hava yaratma olanağı vardır. Gelecekle ilgili filmlerde ise çok itinalı çalışmak gerekir. Örneğin, sunta boyanarak, çelik havası verilemez. Çelik havası verebilmek için kullanılan tahtaya verilecek işgücü ve za-

man büyük boyutlarda olabilir. Korku filmlerinde kaba işçilik kabul edilebilir ama uzay filmlerinde asla.

Scott MacGregor, «Ay 02» filmi hakkında şunları söylüyor. «Dünyada bir resepsiyon alanını betondan yapmak doğaldır. Ama Ay'da böyle bir yer daha hafif malzemelerden yapılmalıdır. Hafif ve yarı saydam ve aliminyumdan yapılan bir dekorda mobilya olarak rakiskandinav tip kullanılabilir. Aslında uzay dekorlarında bilinen şeylerin kullanılması tehlikelidir. Taban için ilginç birşey yaptık. Önce gerdirilmiş çuval koyduk. Üzerine iki kat kalın kağıt konularak ve beyaz boya ile boyanarak vernik sürdük. Bu taban on çekim gününde bozulmadı. Giysiler için gümüş rengi kullandık. Uzay çekimlerinde oyuncularını ayırabilmek için değişik renkler kullandık.»

«Ay'daki Hilton oteli bir mağara içinde idi. Yer ve duvarlar çok parlak kristalden yapılmıştı. Aslında bunlar alçı ile kaplanmış ağaç malzeme idi. İlk önce kocaman kalıp yapılarak, bu dev dekor altın rengi ile boyanmıştır. Pencere stüdyo ışıkları yansıtmayacak biçimde yere eğik bir biçimde takılmıştır. Pencere dışındaki uzay manzaraları ise büyük bez panolar üzerine boya ile yapılmıştı. Bu otel dekorunda biraz kaba hava verilmişti.»

«Otel'in eğlence yerinde yapay kaktüsler vardır. Ama bunların gerçek olmadığını vurgulamalıydık. Duvarlar kağıt idi. Kağıtın arkasındaki lambaların önünde dönen çeşitli renkte diskler vardı. Dekorun üstündeki yarım küre stüdyo tavanından zincirle asılmıştı. Çünkü dekor duvarı kubbeyi taşıyacak kadar kuvvetli değildi. Otelin odalarını yapmak için ağaç çıtalar ve kümes teli üzerine atılan alçılarla ilginç bir görüntü sağlandı.»

«Bu mağara fikrini aslında Güney İspanya'dan alıp başka bir filmde kullanmıştım. İlk filmin hikayesi aslında Arnavutluk'ta geçiyordu. Ama İspanyol mağaralarından yararlanmıştım. Sonunda sevdiğim ispanyol mağaraları Ay'daki Hilton oteline göç etmişlerdi.»

### **Perde ve Aksesuar ile Yapılan Dekorlar :**

Bir korku filminde, Scott MacGregor, esrarengiz Ortadoğu havası yansıtan oda dekoru yapmak zorunda idi. Bunu gerçekleştirmek için çıplak panolar üzerine perdeler astı. Bu dekor içinde

Ortadoğu türü Mobilya koydu. Ayrıca çeşitli kafesler kullanarak, iyi aydınlatılmış olan böyle bir dekorun görsel niteliği artırıcı bir hava yaratılmıştı ve seyircilere gerçekmiş gibi yansıtılmıştı. Bu tür set ucuzdur, çünkü dekor yerine sadece aksesuar vardır.

### **Aynalarla Dekorun Büyütülmesi :**

Küçük bir seti, büyük gösterme designcı için olağan bir sorundur. Dış çekim alanlarında genellikle geniş açık bir mercekle kullanılması ve aksesuarın derinlik sağlamak için seçilmesinden fazla yapılacak birşey yoktur.

### **Tiyatro Teknikleri :**

Bazen fazla para harcamamak için Sinemada tiyatro yöntemleri kullanılabilir. Örneğin, ince amerikan bozi kullanılarak bir setten başka bir sete zoom yapılır. Bir Drakula filmi için iki set yanyana kurulmuştur. Pahalı film laboratuvar işlerini yapmadan, çok ilginç görüntü geçişi sağlanmıştır. Filmde bir vampir kız bir odadan diğer odayı sanki duvar yokmuş gibi görebilmektedir. Bu olay laboratuvarda yapılabilirdi. Zaman ve pahalı bir yol olduğundan ince-şeffaf bez kullanımına gidilmiştir. Birinci dekorun duvarında bir yağlıboya resim vardı. Bu resim şeffaf bez üzerine yapılmıştır. Bezin arkasındaki ikinci set hazır, fakat karanlıktı. Geçiş zamanı geldiğinde kamera panoya doğru zoom yaptı. Aynı zamanda ilk setin ışığı yavaş yavaş kapatılarak ikinci setin ışığı açıldı. Sonuç olarak seyirci, Vampir kız gibi, bir odadan başka bir odayı duvardan görebiliyordu.

### **Fotoğraflarla Çalışmak :**

Stüdyoda gerçek dekorlar kurulmak istenirse, o yerin fotoğrafları dekor bölümüne verilmelidir. Ne yazık ki çoğu kez kamera açısı, kamera yüksekliği ve nesnenin boyutları hakkında kesin bilgi verilmez. Fotoğrafta bir insan gözüküyorsa veya bilinen bir nesne bulunuyorsa, dekorcular boyut ve kamera açıları hakkında kaba bir fikir alınabilir. Bu sorunu çözmek için en büyük yardımcı öge perspektiftir. Eğer kaçış noktası bulunursa boyutlar ve tüm ayrıntılar bulunabilir.

## Perspektif ve Mimari Ayrıntılar :

Modern dekorlarda kameranın çekim açıları biliniyorsa perspektif hileleri yapmak zor değildir. Ama çok süslü eski dekorlarda perspektif hileleri yapmak zordur. Dikkat edilmezse birden fazla kaçış noktası çıkabilir. İşin sırrı böyledir. Perspektif hileleri fazla kaçış noktalarına doğru kaymamalıdır. Yani bir tek kalasta perspektif hilesi yapmak kolaydır ama barok bir tavanda zordur. Birgün M.G.M. (2) de bir hapisane dekoru yapıldı. Oldukça karmaşık bir mimari ayrıntıyı perspektif hilesi ile vermek gerekiyordu. Böyle bir şeyi gerçekleştirmek zor değil, zaman istemektedir. Bir düzleme derinlik verebilmek için ön ucun yüksek, geri plandaki ucun ise daha alçak yapılması gerekmektedir. Böyle bir dekor parçası yapılırsa yalnız bir tek çekimde ve yalnız bir açıdan kullanılabilir. Ne yazıkki bu tür dekor parçaları, bazen dekor deposunu geçer. Başka bir film için araştırma yapılırken bunlar ilk önce faydalı gözükebilir ama ölçüm sonunda dengesiz ve faydasız olduğu ortaya çıkar.

---

(2) M.G.M. Bir Amerikan film şirketi olan Metro Goldwyn Mayer'in kısaltılmış şeklidir.

## TELEVİZYON RESMİ(\*)

Çeviren :

**Bernard GROB**

**Ass. Yük. Müh. Mehmet KESİM**

Televizyon temelde, çabuk yapılan bir fotoğraf gibi hareketsiz bir resmi yeniden elde eden bir sistemdir. Bununla beraber resimler, uygun bir hızda birbiri peşi sıra geçirilerek gösterilirler. Bir resim çerçevesi, aydınlık ve gölgeli kısımların oluşturduğu küçük bir gruptur. ŞEKİL-1-b'ye bakıldığında, a-da gösterilen hareketsiz resmi, daha büyütülmüş ve ayrıntıları ile görebilmek olasıdır. Tüm ayrıntılar, resim bilgisini içeren görüntü sinyalinin elde edebilmek için, değişken açıklık ve koyuluktadırlar.

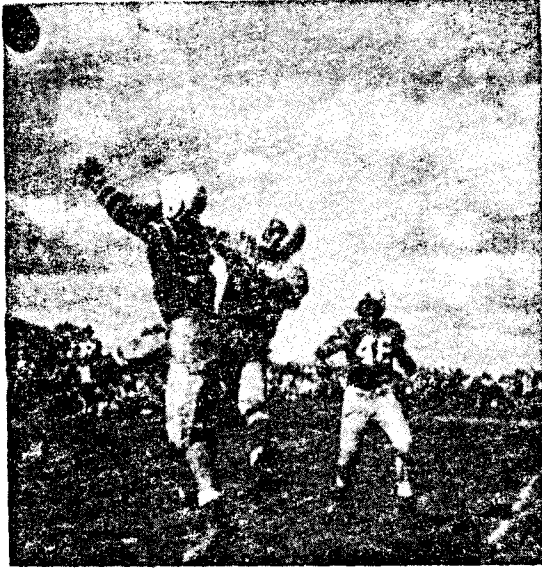
Öncelikle, siyah-beyaz veya tek renkli resimler ele alınacaktır. Renkli resim için de aynı şeyler gereklidir. Daha fazla açıklama sırasıyla aşağıdaki gibi olacaktır.

### 1— RESİM ÖGELERİ

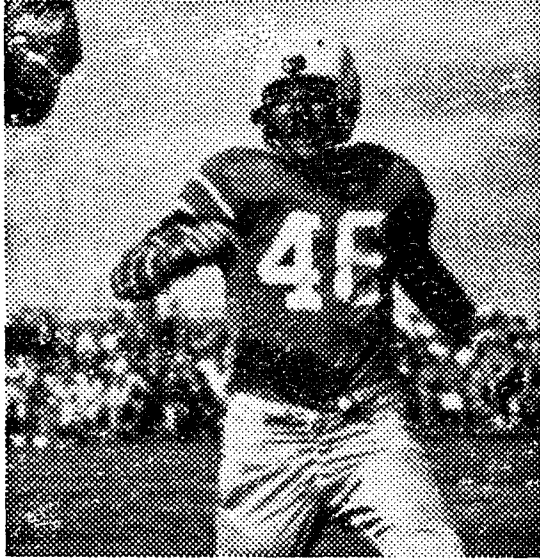
Hareketsiz bir resim, temelde birçok siyah ve beyaz bölgelerin bir dizilimidir. Fotoğraf baskısında ince tanecikli gümüş, görüntü-

---

(\*) BASIC TELEVISION Principles and Servicing S. 17-25 Mc Graw-Hill Company 1975, USA



ŞEKİL-1 (a)- Hareketsiz Resim

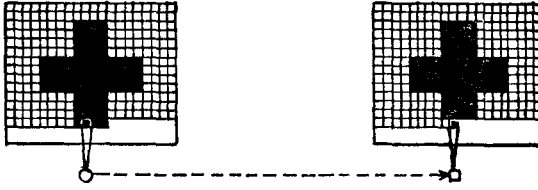


(b)- Büyütülmüş Resimde, Resim Öğeleri

nün tekrar elde edilmesi için, karanlık ve aydınlık farkını sağlar. Bir resmin fotoğraf aracılığı ile klişesinin çıkartılmasında görüntüyü birçok siyah baskı noktaları oluşturur. ŞEKİL-1-b'deki büyütülmüş resme bakıldığında, resmi küçük siyah ve beyaz nokta-

ların oluşturduğu görülür. Bu temel yapı, gazetelerdeki fotoğraflara da bakıldığında açıkça görülmektedir. Dikkat edildiğinde bu noktacıklar rahatlıkla görülebilir. Her açık veya koyu bölge bir «resim ögesi» veya «resim ayrıntısı»dır. Tüm elemanlar, ekranda görülebilir bilgileri içermektedir. Aslında olduğu gibi, resmin açık ve koyu kısımları, aynı açı altında gönderildiğinde, tekrar elde edilebilecektir.

ŞEKİL-2'nin solunda görülen beyaz arka fonlu siyah resmi göndermek isteyelim. Resim, beyaz ve siyah öğelerden oluşan yalın bölümlere ayrılır. Siyah şekli oluşturan resim öğeleri siyah iken arka fonu oluşturan resim elemanları beyazdır. Resim öğeleri sağ tarafa, özgün biçimiyle gönderildiğinde, resmin bir eşi aynı biçimde yeniden elde edilmiş olur.



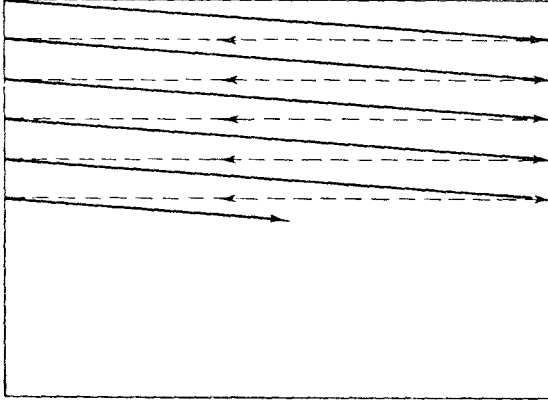
ŞEKİL-2 Resim Öğeleri ile Bir Resmin Kopyasını Çıkartmak

## 2— YATAY VE DÜŞEY TARAMA

TV. resmi ŞEKİL-3'de gösterildiği gibi, birbiri altında ve ardışık yatay satır dizileri halinde taranır. Bu tarama, bir görüntü sinyali için, resmin bütünündeki öğelerin kapsanmasını olası kılar. O anda görüntü sinyali, yalnız bir değişmeyi göstermektedir. Görüntü sinyalinin koyu ve açık değişimlerin tümünü düzenli olarak sağlayabilmesi, tüm resim ayrıntılarının, zamanın belli bir süresinde, birbirinin peşi sıra taranması ile olur.

Tarama işlemi ile elde edilen resim, fotoğraf yoluyla elde edildenden farklıdır. Fotoğrafçılıkta, resmin tümü bir anda elde edilir. TV.de resmi, ayrı ayrı satırlar halinde ve yukarıdan aşağı veya aşağıdan yukarı doğru kayan çerçeveler halinde görülür.

Aynı yolla bir tarama yapıldığında, bir satırı kapsayan tüm kelimeleri ve sayfadaki tüm satırları okuyabilirsiniz. Üstte sol taraftan başlayarak, tüm resim elemanları soldan sağa ve bir satır-



ŞEKİL-3 Yatay Doğrusal Tarama. Koyu Çizgiler Soldan Sağa, Kesikli Çizgiler Sağdan Sola Doğru Taramayı Gösteriyor.

dan diğerine inilerek taranır. Bu işlem birbirini izleyecek şekilde bir satırlık sürede olur. Yönteme «Doğrusal Yatay Tarama» adı verilir. Vericideki çekici (kamera) tüpünde görüntüyü resim öğelerine ayırmak ve alıcıdaki resim tüpünde görüntüyü tekrar oluşturmak için kullanılır.

Tüm resim öğelerinin taranması aşağıdaki gibi olur:

1— Elektron demeti bir satır boyunca o satırdaki tüm satır öğelerini tarar.

2— Her satırın sonunda, elektron demeti, bir satırı soldan sağa doğru taramak için çok kısa bir zamanda geri döner. Buna «Geri Dönme Zamanı» denir. Bu süre içinde herhangi bir resim öğesinin taranması söz konusu değildir. Çünkü hem vericideki çekici (kamera) tüpünde hem de alıcıdaki resim tüpünde bu sürede bir karartma vardır. Geri dönme zamanının çok kısa olması gerekir. Aksi durumda resim bilgisi kaybedilebilir.

3— Elektron demeti sol tarafa geri döndüğünde, bir önceki satırı tekrar taramaması için düşey yönde bir miktar aşağı iner. Bu işlem elektron demetinin düşey hareket etmesiyle sağlanır.

#### Çerçvedeki Satır Sayısı :

Tam bir resimde, daha fazla ayrıntıyı içermesi için, taranan satır sayısının çok olması gerekir. Diğer etkenler bu seçimi sınır-



lar. Tüm bir resim veya çerçeve için 525 (1) satır kabul edilmiştir. Bu sayı 6 MHz.lik bant genişliğinde TV. yayını için en uygun olanıdır.

### **Saniyedeki Çerçeve Sayısı :**

Elektron demetinin yatay tarama sonunda bir miktar aşağı indiğine değinilmişti. Düşey tarama işlemi satırların üstüste taranmaması için gereklidir. Düşey tarama, satırları yayararak yukarıdan aşağı doğru çerçeve içine doldururken, yatay tarama, satırları soldan sağa doğru oluşturur.

Düşey tarama frekansı 30 Hz. dir Çünkü saniyede 30 çerçeve değişimi olmaktadır. Bu değer, şehir şebekesini oluşturan değişken akımın frekansı olan 60Hz. in tam olarak yarısıdır (2). Anlamı bir çerçevenin 1/30 sn.de taranmasıdır.

### **3— SINEMA FİLMLERİ :**

Çerçeve içindeki resim elemanlarının, tarama işlemi ile gönderilmesi yeterli değildir. Resmin gözde saklanabilmesi için, ekranda düzgün ve sürekli bir hareket olması gerekir. Bu nedenle TV. sinema sistemine benzemektedir. ŞEKİL-4 de bir sinema filmi şeriti gösterilmektedir. Dikkatli bakıldığında, hareketsiz resimlerden oluşan dizinin her resim çerçevesi, bir öncekinden biraz farklıdır. Her çerçeve hareketsiz bir resim gibi, ayrı ayrı gösterilir. Fakat sürekli bir hareket oluşturmak için, birbirlerini izleyecek şekilde hızla gösterilirler.

Pratikte sinema filmi, standart olarak 24 çerçevedir. Filmin gösterilebilmesi için, bir saniyede 24 çerçevenin gösterilmesi gerekir. Sinema makinasının ışık kaynağı önünde, bir ışık kapayıcı düzenek vardır. Bu düzenek sadece, film çerçevesi ışık kaynağı önüne geldiğinde, ışığın geçmesine izin verir. Bir çerçeve geçip, ikinci çerçeveye gelinceye kadar, kapayıcı, ışık kaynağından ışığın gelmesini engeller. Sonuçta ekranda, birbirini hızla izleyen çerçeveler izlenmiş olur.

---

(1) Birleşik Amerika'daki satır sayısı. (çevirenin notu)

(2) Birleşik Amerika'daki şehir şebekesi frekansı (çevirenin notu)



ŞEKİL-4 Bir Sinema Filmi Şeridi

### Gözün Görüş Duyarlılığı :

Göz bir ışık kaynağına bakıyor olsun. O kaynak hareket etse bile, çok kısa bir süre, görüntü gözde saklanır. Birden fazla görüntü, gözün görüş duyarlılığı süresince gözde saklanıyorsa; göz bunların tümünü toplayarak, bütün görüntülerin aynı zamanda görüldüğü izlenimini verecektir. İşte bu kalıcı etki, resmin temel öğelerinden birini belli bir süre içinde göndermeyi olası kılar. Öğeler yeterli hızda tarandığında da, göz bunları sanki tam bir resimmiş gibi görür.

### Sinema Filmlerinde Kırpışma :

Saniyede 24 çerçeve geçirildiğine değinmiştik. Yine de bu hız bir resmin parlaklığının, bir sonraki süre içinde devam etmesine

yetmez. Çerçeveler arasında ekran kararır. Sonunda ışığın kırıştığı görülür. Bu kırışma süresince ekran, kısa aralıklarla parlaklaşır ve kararır. Kırışma, yüksek aydınlık düzeyinde, izleyici için daha rahatsız edici bir durum oluşturur. Sinema filmlerinde bu sorun, filmi aydınlatıcı önünden 24 kez geçirerek ve her çerçeveye iki kez göstererek çözümlenir. Böylece saniyede 48 resim gösterilir. Işık kapayıcı düzenekte, her çerçeve arasındaki sürede, ışığın geçmesine engel olur ve ekran saniyede 48 kez karartılır. Sonuçta, karartma oranı arttırılarak kırışma yok edilir.

#### 4— ÇERÇEVE VE ALAN FREKANSLARI

TV. ekranında hareketliliği sağlamak için, benzer bir yöntem kullanılmıştır. Resim, sadece birçok tesim öğelerine bölünmekle kalmaz. Uygun bir resim elde edebilmek ve hareketlilik duygusu verebilmek için, sahne hızla taranır. Sinema filmindeki saniyede 24 çerçeve yerine, tv. sisteminde saniyede 30 çerçeve kullanılır. Bu yineleme oranı, gerekli hareket sürekliliğini sağlar.

Saniyede 30 kezlik yineleme oranı, yine de resim tüpünden oluşan ekrandaki, aydınlık düzeyinde oluşan kırışma sorununu çözmüş değildir. Çözüm, yine sinema filmi ile benzerlik gösterir. Her bir çerçeve iki parçaya bölünmüştür. Böylece ekrandaki 60 görüntü, her saniye süresince gözde saklanır. Ancak bir çerçeve, sinema filminde olduğu gibi, ışık kapayıcı basit bir düzenek kullanılarak ikiye bölünemez Çünkü, tv. sisteminde bir resim ögesi, ancak zamanın belli bir bölümünde elde edilmektedir. Buradaki uygulama; yatay tarama satırları iki gruba ayrılarak ve biri önce diğeri sonra taranarak olur. Guruplardan biri tek, diğeri çift satırlardan oluşur.

Çerçevelerdeki tarama oranı, saniyede 60 kezdir. İki alan bir çerçeve eş süresi (periyodu) olan  $1/60$  sn.de taranır ve bu yineleme oranı kırışmayı önlemek için yeterlidir.

Çerçeve oranı tv. de 30 olarak seçilmiştir. Çünkü ABD'ki şehir şebekesi frekansı 60Hz.dir. Yukarıdaki oran ele alındığında, bu oranın şebeke frekansı ile uyumlu olduğu görülür. ( $60/2=30$ Hz) dir. Bazı ülkelerde şebeke frekansı 50Hz dir. TABLO-1 de ülke standartları görülmektedir.

TABLO — 1  
TV SİSTEMLERİNİN PRENSİPLERİ

	KUZEY VE GÜNEY AMERİKA, ABD DAHİL. KANADA, MEKSİKA VE JAPONYA	BATI AVRUPA ALMANYA DAHİL İTALYA İSPANYA	İNGİLTERE(x)	FRANSA(xx)	SOVYETLER BİRLİĞİ
HER ÇERÇEVEDEKİ SATIR SAYISI	525	625	625	625	625
SANİYEDEKİ ÇERÇEVE SAYISI	30	25	25	25	25
ALAN FREKANSI Hz.	60	50	50	50	50
SATIR FREKANSI Hz.	15.750	15.625	15.625	15.625	15.625
GÖRÜNTÜ BANT GENİŞLİĞİ MHz.	4.2	5 veya 6	5.5	6	6
KANAL GENİŞLİĞİ MHz.	6	7 veya 8	8	8	8
GÖRÜNTÜ MODÜLASYONU	NEGATİF	NEGATİF	NEGATİF	POZİTİF	NEGATİF
SES SİNYALİ	FM	FM	FM	AM	FM
RENKLİ SİSTEM	NTSC	PAL	PAL	SECAM	SECAM
RESİM ALT TAŞIYICISI	3.58	4.43	4.43	4.43	4.43

(x) İngiltere aynı zamanda 405 satır ve 5 MHz bant genişliği kullanmaktadır.

(xx) Fransa aynı zamanda 819 satır ve 14 MHz lik kanal genişliği kullanmaktadır.

## 5— YATAY VE DÜŞEY TARAMA FREKANSLARI

60Hz. düşey tarama frekansıdır. Bu oran; elektron demetin düşey hareketle, yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı giderek, bir sonraki düşey taramaya hazır olduğu süredir. Dolayısıyla çekici (kamera) veya resim tüpleri de 60Hz de çalışır. Her düşey tarama süresi (1/60sn). dir. Yatay satırların tümü 525 dir ve bu satırlarla oluşan görüntüye bir çerçeve adı verilir. Bir çerçeve 262½ satırlık iki alandan oluşur ve bir saniyedeki satır sayısı

$$262 \frac{1}{2} \times 60 = 15750$$

olur. Birbirini izleyen 525 satırlık alan çifti gözönüne alınırsa,  
525 X 30 = 15750  
dir.

15750 Hz.lik frekans, elektron demetinin yatay hareketle, soldan sağa ve tekrar sola giderek, bir sonraki yatay taramaya hazır olduğu frekanstır. Bu nedenle çekici (kamera) ve resim tüplerinin de çalışma frekansı 15750 Hz. dir.

Bir satır tarama zamanı 1/15750 sn. dir. Mikro saniye olarak tanımlanırsa

$$H_t \frac{1}{15750} = \mu s = 63,5 \mu s$$

dir.

Mikrosaniyeler düzeyindeki bu zaman, bir yatay satır süresindeki resim öğelerini içeren görüntü sinyalinin megahertzler düzeyindeki yüksek frekanslarda olacağını gösterir. Eğer daha fazla satır varsa, tarama süresi kılalacak, sonuçta görüntü frekansı yükselecektir. 525 satırlık Birleşik Amerika Sistemindeki 6 MHz lik yayın kanalı içinde, yüksek görüntü sinyali 4 MHz. olarak sınırlandırılmıştır.

## 6— YATAY VE DÜŞEY EŞZAMANLAMA

Taramadaki zaman, görüntüdeki uzaklığa karşı düşer. Çekici (kamera) tüpündeki elektron demeti, görüntüyü taradığı gibi, gö-

rüntünün farklı öğelerinde kapsar ve resim bilgisine karşı düşer. Elektron demeti, alıcıdaki resim tüpü ekranını tarar. Resim bilgisinin doğru durumda olması için, taramanın tam zamanında yapılması gerekir. Diğer taraftan, elektron demeti ekranda bir kişinin ağzını tararken, alıcı tüpteki resim öğeleri, o kişinin burnunu verebilir. Alıcı ve vericide, aynı adımlarla çalışabilmesi için, alıcıda kullanılmak üzere, vericideki resim bilgisine, özel eş zamanlama sinyalleri eklenir. Bu eşzamanlama sinyalleri kare dalga şeklindedir. Alıcı ve vericinin her ikisinde kontrol etmek için kullanılır.

Alıcıda kullanılmak üzere oluşturulan ve tüm resim sinyalinin bir parçasını oluşturan eşzamanlama darbeleri; sadece, herhangi bir resim sinyali gönderilmediğinde, karatma zamanı süresince vardır. Elektron demeti geri dönerken, bu süre içerisinde görüntü karartılır. Herbir satır sonundaki yatay eşzamanlama darbeleri, düşey geri dönme zamanında başlar. Sonuçta, alıcı ve vericideki tarama işlemi eşzamanlaşmış olur.

Düşey eşzamanlama olmadığında, alıcıda elde edilen resim düşey yönde sabit tutulmaz. Resim sürekli olarak ekranda yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya doğru kayar. Eğer yatay eşzamanlama yoksa soldan sağa doğru kaymalar olur ve resim ekranda bir miktar köşelere doğru yamuklaşır.

Özetleyecek olursak: Yatay satır tarama ve yatay eşzamanlama frekansları 15750Hz. olacaktır. Çerçeve yineleme oranı saniyede 30 kezdir. Düşey alan taraması ve düşey eşzamanlama frekansı 60Hz.dir.

Şunu belirtmek gerekir ki; yukarıda değinilen tarama frekansları siyah beyaz tv. ye ilintilidir. Fakat belli bir yaklaşıkla renkli tv. de bu frekanslar yaklaşık olarak 15734,26 Hz. ve 59,94Hz.dir. Bu kesin tarama frekansları; 3,579545 MHz.lik renk taşıyıcı ile 4,5 MHzlik ses taşıyıcısı arasındaki girişimleri en aza indirger. Yine de, yatay ve düşey tarama frekansları genel olarak 15750Hz ve 60 Hz olarak kabul edilir. Nedeni; siyah beyaz ve renkli yayınlarda saptırma devrelerinin, gerekli tarama frekanslarında eşzamanlamasıdır.

## 7— YATAY VE DÜŞEY KARARTMA

TV. de karartmanın anlamı, siyaha gitmektir. Görüntü sinyalinin bir kısmını oluşturan karartma voltajı, siyah düzeyindedir.

Siyah seviyesindeki görüntü voltajı, resim tüpündeki elektron demeti ile kesilir. Karartma darbeleri taramada görünmeyen geri dönüş için gereklidir. Yatay karartma darbeleri 15750Hz de, her satırın sağdan sola dönüşü sırasında, bu geri dönüş süresince karartma yapar. Düşey karartma darbeleride 60Hz de, her alanın aşağıdan yukarı çıkışı sırasında karartma yapar.

Yatay karartma süresi, yaklaşık olarak her yatay satırın %16 sı kadardır. 63.5µs.lik yatay tarama süresi; geri dönme zamanında kapsar. Her satır için karartma zamanı

$$63,5 \times 0,16 = 10,2\mu s$$

dir. Anlamı; bir satırın bitiminden, diğer satırın başlangıcına kadar olan süre 10,2 µs olmalıdır.

Düşey karartma zamanı, yaklaşık olarak her alanın %8 i kadardır. Aşağıdan yukarı doğru geri dönüş zamanı 1/60 sn.lik süre içindedir. Her alan için karartma zamanı

$$1/60 \times 0,08 = 0,0013 \text{ sn.}$$

olur. Anlamı; düşey geri dönme süresinin 0,0013 sn. de tamamlanmış olmasıdır.

Geri dönme işlemi, taramadaki eşzamanlamadan dolayı, karartma süresince yer alır. Eşzamanlama darbeleri, geri dönme işleminin başlamasıyla aynı zamanda meydana gelir. Her yatay eşzamanlama darbesi, yatay karartma süresince görüntüye eklenir. Özetlenecek olursa; önce görüntü sinyalini siyah düzeyine getiren karartma darbeleri gelir, daha sonra tarama süresince, elektron demetinin geri dönüşünü başlatmak için eşzamanlama sinyali başlar.

### 8—3,38 MHZlik RENK SİNYALİ

Renkli tv. sistemi için, siyah beyaz sistemle aynıdır diyebiliriz. Ek olarak görüntüye renk bilgisi katılmıştır. Bu işlem; kırmızı, mavi ve yeşil renkleri görüntü bilgisine katmakla tamamlanır. Görüntü çekici (kamera) tüpünde tarandığında, farklı görüntü sinyalleri; kırmızı, mavi, ve yeşil resim bilgileri olarak elde edilir. Işıksal renk süzücülerini çekicide (kamerada) renkleri ayırır. Yayında, 6MHz lik yayın kanalı kullanılır. Her üç rengin sinyalleri birleştirilerek, birbirleriyle eşdeğerde iki sinyal haline dönüştürül-

lür. Bunlardan biri parlaklık, diğeri renktir. Gönderilen iki sinyal şunlardır:

### **1— Aydınlık Düzeyi Sinyali (Luminance Signal)**

Siyah beyaz sinyalde olduğu gibi, yalnız ince ayrıntıları, resim bilgisindeki parlaklık değişimlerini içerir. Bu sinyal siyah beyaz resmi oluşturur ve Y sinyali olarak tanımlanır.

### **2— Renksel Parlaklık Sinyali (Chrominance Signal)**

Renk bilgisini kapsar ve 3,58 MHZlik bir taşıyıcı sinyalle beraber yayınlanır. Bu nedenle 3.58 MHz e renk frekansı adı verilir. C sinyali olarak tanımlanır.

Renkli tv. alıcılarında renk sinyali, yeniden kırmızı mavi ve yeşil renkleri elde edecek şekilde «Luminance» sinyali ile birleştirilir. Bu nedenle, renkli resim tüpü ekranında, resmi yeniden elde etmek için kullanır. Renkli ekran, üzerine ışık düştüğünde parlayan; kırmızı, mavi ve yeşil renklerdeki fosfor noktalardan oluşmuştur.

Siyah beyaz alıcılarda Y sinyali, resimde siyah ve beyaz olarak elde edilir. 3,58 MHz lik renk sinyali kullanılmaz ve görüntü sinyalinden, siyah beyaz resimle girişimde bulunmaması için süzülüp alınır.

Sonuç olarak, renkli ve siyah beyaz sistemler, tamamiyle birbirleriyle uyumlu olarak çalışabilirler diyebiliriz. Renkli bir yayın yapıldığında, elimizde renkli bir alıcı varsa, yayın olduğu gibi izlenebilir. Eğer elimizde siyah beyaz bir alıcı varsa, renkli yayın siyah beyaz olarak izlenir. Ayrıca programlar renksiz olarak yayınlanırsa, her iki tür alıcıda da, resimler siyah beyaz olarak elde edilir. Renkli alıcı tüpünü oluşturan üç renkli tüpte beyaz renk; kırmızı, mavi ve yeşil renklerin birleştirilmesiyle elde edilir.

### **Resmin Nitelikleri:**

Resmin eşzamanlandığı ve ekranda durağan kaldığını varsayalım. Yeniden elde edilen resmin parlaklığı fazla, ayrıntıları keskin, yükseklik ve genişlik oranı olacaktır. Bu gereksinimler tek renkli ve renkli sistemin her ikisi içinde gereklidir. Ek olarak, renkli resmin renk türü ile beraber renk doyumu da iyi olacaktır.



### **Parlaklık : (Brightness)**

Aydınlığın ortalama yoğunluğudur. Resim elemanlarının her biri bu ortalama parlaklık düzeyinin altında veya üzerinde olabilir. Şunu belirtmek gerekir ki, üzerine ışık düştüğünde parlayan ekranın üstündeki bir nokta, ancak çok kısa bir süre aydınlatılmaktadır. Bu nedenle, resmin tümünün parlaklığında gerçek nokta aydınlatmasından daha az olacaktır. Daha büyük resimlerde yeterli parlaklık sağlayabilmek için, nokta kaynaktan daha fazla ışığın gelmesi gerekmektedir.

### **Karşıtlık : (Contrast)**

Elde edilen resmin, siyah ve beyaz parçaları arasındaki yoğunluk farklılığıdır. Karşıtlık dizisinin yeterince büyük olması, parlak beyazın ve koyu siyahın sınır yoğunluk değerlerini içermesi gerekir.

Değişken görüntü sinyalinin miktarı, elde edilen resmin karşıtlığını tanımlar. Değişken görüntü sinyalinin genliğide, beyazın şiddetinin sinyalin siyah kısmıyla karşılaştırıldığında nasıl olacağını tanımlar. Şunu belirtmek gerekir ki, resimdeki gerçek siyah, tv. alıcısını kapattığınızda resim tüpü ekranındaki siyah ile aynı ışık düzeyindedir. Resimde bu düzey siyah olarak görülür. Yine de resim tüpü ekranından yansıyan ışıktan dolayı siyah koyu olarak görünmesi için, çevre aydınlatmasının yeterince az olması gerekir. Tersine karşıtlığın az olması durumunda, resim tüpü ekranından yansıyan ışık çok fazlaysa, koyu siyahın görülmesi olanaksız olacaktır.

Ayrıntının niteliği için «ayırışma» veya «ayırım gücü» denebilir. Elde edilen resim öğelerinin sayısına bağlıdır. Çok sayıda resim öğesi, görüntünün daha iyi algılanmasına ve resim ayırım gücünün daha iyi olmasına neden olur. Küçük ayrıntılar resmin ana hatlarının daha keskin olarak görülmesini sağlar. İyi bir tanımlama, arka fondaki ayrıntıların ve resimdeki derinliğin gözle görülebilir duruma gelmesine yardımcı olur. Şekil-5 Burada resim öğelerinin fazlalığı resmi ayrıntılı kılmaktadır. Ticari tv. sisteminin resim tüpü ekranındaki resim öğeleri yatay ve düşey yönde sayılarak 150000 olarak sınırlandırılmıştır. Aynı şeyi 16mm film içinde söyleyebiliriz. En çok resim öğesi sayısı 4x3 inç lik küçük bir resimde de, 20x15 ft. lik aydınlatılmış bir resimde de aynıdır.

Sonuçta, tv. resmindeki en yüksek ayırım gücü, taranan satırlara ve iletim kanalındaki bant genişliğine bağlıdır.

### Renk Düzeyi :

Resim bilgisi gerçekte tek renkli resim üzerine bindirilmiştir. Ne miktarda renk, 3,5 MHz lik renk sinyalinin genliğine bağlı ola-



(a)



(b)

ŞEKİL-5 Ayrıntı Arttıkça Resim Kalitesi Daha İyi Olur.

- (a)- Az Ayrıntılı Kaba Bir Resim
- (b)- Çok Ayrıntılı Berrak Bir Resim

rak eklenmiştir. Renk miktarı veya düzeyi C (Chrominance) sinyalinin düzeyi bir başka deyişle kazanç kontrolü ile değişir. Renkli tv. alıcılarında bu kontrole renk, renksel parlaklık veya doyma denir. Renk kontrolü resmin rengini yok edebildiği gibi, orta renkliliğe veya parlak güzel renkliliğede getirebilir.

### **Renk Türü : (Hue)**

Bir nesnenin rengini, daha özel bir deyimle renk türü veya ayrıntısı olarak tanımlayabiliriz. Örneğin çimen, yeşil bir renk türüne sahiptir. Renkli tv. resminde renk türü 3,58 MHzlik renk sinyalinin faz açısına bağlıdır. Bu faz, bir renk eşzamanlama sinyaline göre renk türü tarafından değiştirilir. Kontrol, doğru bir renk türü elde etmek için bilinen gök mavisi, çimen yeşili veya ten rengi göz önüne alınarak yapılır. Diğer tüm renk ayrıntıları kendi fazlarında renk eşzamanlaması sağlatılarak düzeltilir.

### **Görüntü Oranı : (Aspect ratio)**

Resim çerçevesinin eni ile boyu arasındaki orandır. Standart olarak 4:3 olarak tanımlanır. Bu orana göre resmin eni yüksekliğinden 1,33 kez daha fazla olacaktır. Aynı görüntü oranı sinema filminde de kullanılır. Çerçeve genişliğinin yükseklikten fazla oluşu, ekranda hareketliliği sağlamaya yardım eder. Bu da yatay yöndedir.

Yalnız boyutlar görüntü oranı ile ortaya konmuştur. Gerçek çerçeve birkaç inç kare olduğu gibi 20x15 ft. de olabilir. Önemli olan 4:3 lük oranın sağlanmasıdır. Eğer resim tüpü bu oranda görüntü oluşturmazsa, kişiler ekranda ya çok ince yada geniş olarak görünürler.

Resim tüpü ekranı dikdörtgen şeklindedir. Genişliğinin yüksekliğine oranı yaklaşık olarak 4:3 dür. Yatay taramanın genliği ekranı enine, düşey taramanın ki ekranı boyuna doldurduğunda, resim standart görüntü oranında doğru olarak elde edilecektir.

### **Görüş Uzaklığı :**

Ekranı yaklaştırdığında ayrıntıların tümü görülebilir. Tarama satırları tek tek farkedilebilir. Yine resmi oluşturan ince taneciklerde görülebilir. Bu taneciklere «kar» adı verilir ve görüntü sinyali içindeki gürültü tarafından oluşturulurlar. En uygun seyretme uzaklığı resim yüksekliğinin 4 ilâ 8 katı arasındadır.

## RENKLİ TELEVİZYON SİSTEMİNE İLİŞKİN TEMEL KAVRAMLAR (\*)

**BERNARD GROB**

Çeviren :  
Ass. Müh. Hasan UZUNONAT

Doğal renklerin yeniden oluşturulması, sadece beyaz rengin ayrımlarından oluşan siyah-beyaz (tek renkli) resimden daha çok hoşta gider. Renkli bir resim için, televizyondaki üç ana renk olan kırmızı, yeşil ve mavi ya tek başlarına ya da bileşimleriyle kullanılırlar. Uygulama açısından beyaz, gri ve siyah gibi tüm doğal renkler bu üç ana rengin karışımı ile oluşturulabilirler. Gerçekten, televizyondaki renklerin olası sıralaması, şu an basımda kullanılanlardan daha büyüktür.

### RENK İŞARETLERİ

Yayın merkezinde bir görüntü taranırken, istenen resim bilgisine karşı düşen görüntü işaretleri; kırmızı, yeşil ve mavi bilgi için çekicideki (kameradaki) ışksal renk süzücülerini (filtreleri) yardımıyla oluşturulurlar (ŞEKİL—1). Görüntünün kırmızı içe-

---

(\*) BERNARD GROB, BASIC TELEVISION Principles and Servicing, Mc Graw-Hill Book Company, Tokyo 1964, 3 rd Edition S. 563-567.

riği için resim bilgisi kırmızı görüntü işaretinde, yeşil resim bilgisi yeşil görüntü işaretinde ve mavi resim bilgisi de mavi görüntü işaretindedir. Renkli televizyon alıcısında, kırmızı, yeşil ve mavi görüntü işaretleri; kırmızı, yeşil ve mavi renklerin karışımından oluşmuş doğal renkteki resmin, üç renkli resim lambaları yardımıyla yeniden oluşturulmasında kullanılırlar. ŞEKİL-1'de bir alıcı için üç ayrı resim tüpü gösterilmesine karşın, renkli alıcılarda genellikle bir tane üç renkli resim lambası kullanılır. Bu lambanın üç elektron tabancası ve kırmızı, yeşil ve mavi fosforlu maddeyle kaplı bir ekranı vardır.

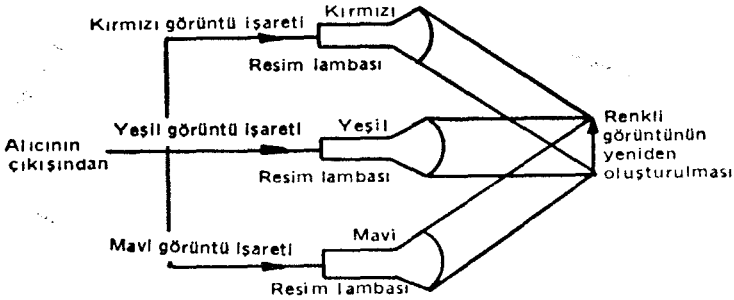
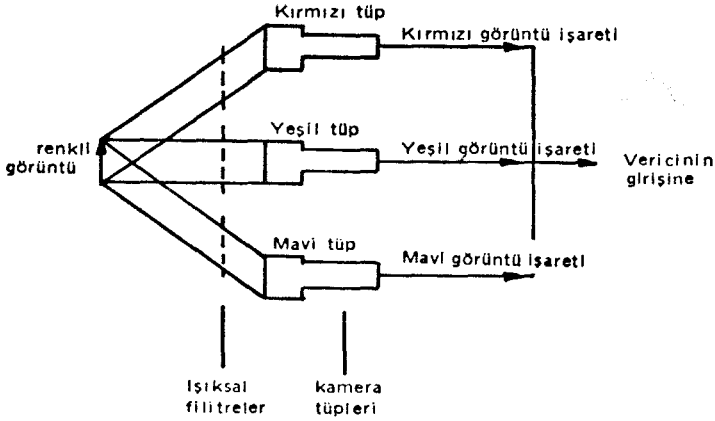
Bununla beraber renkli televizyon yayınında, kırmızı yeşil ve mavi görüntü işaretleri gönderilmezler. Bunun yerine bir bileşik renk işareti ve bir siyah-beyaz işaret oluşturmak için karıştırılırlar. Alıcıya gönderilen işte bu iki işarettir. Siyah-beyaz işaret, resim bilgisindeki parlaklık değişimlerini belirtmek için, renkli görüntü işaretlerinin gerekli oranlarda toplanmasıyla oluşturulur. Bu nedenle bu bir parlaklık (luminance) işaretidir. Parlaklık işaretinin değişimi siyah-beyaz televizyon yayınında uygunluk için gereklidir. Uygunluk özelliği, siyah-beyaz alıcıların renkli yayınlanan siyah-beyaz resimleri yeniden oluşturabilmesi demektir. Kırmızı, yeşil ve mavi bilgi içeren işaret, renk (chrominance) işaretidir. Renk işareti parlaklık işaretiyle birleştirilir, böylece her ikisi resim taşıyıcısını modüle edebilir. Renkli televizyon alıcılarında renk ve parlaklık işaretlerinin her ikisinde de yararlanılır.

Aslında sonuç olarak renkli televizyon, renk bilgisinin eklenmesiyle; aynen siyah-beyaz televizyon yayınında olduğu gibi bir parlaklık işaretinin iletiminden başka bir şey değildir. Bu yolla herhangi bir yayın merkezi, kendisine ayrılmış 6MHz'lik kanalı ya siyah-beyaz yada renkli televizyon yayını için kullanabilir.

## **RENK KATMA**

Renkli tv'da birçok farklı rengin yeniden oluşturulması ana renklerin katılması temeline dayanır. Süreç katıştırmaya dayanır. Çünkü renkli görüntüler, gözün renkleri tamamlamasına olanak sağlayan bir düzenleme içinde, resim lambasıyla oluşturulur ve birleştirilirler.

Katıştırıcı etki, ŞEKİL-1'de gösterildiği gibi, renkli görüntülerin birbirleri üzerine eklenmesiyle elde edilebilir. Bu düzenleme

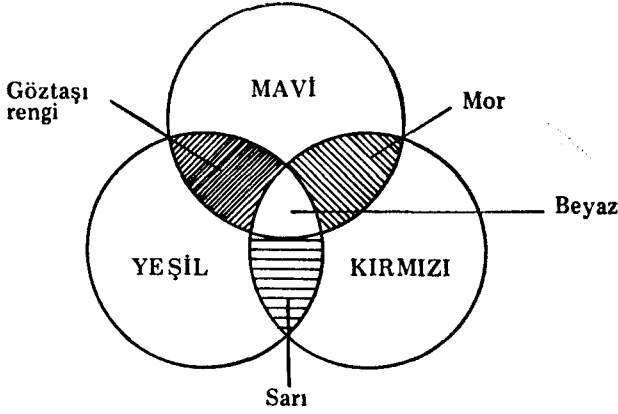


ŞEKİL-1 Bir sahneyi renkli olarak televizyona almak

içinde herbir renkli resim lambasının ekranı, kırmızı, yeşil veya mavi görüntü oluşturan fosforlu bir maddeyle kaplıdır. Bir ışıksal gösterim sistemi yoluyla üç ana renkli görüntüler bir ortak görüntü ekranına düşürülür. Renk lâmbalarındaki fosfor, renkli görüntünün ışık kaynağı olduğu ve söz konusu renkli görüntülerde bir arada görüldüğünden; izleyici ekrandaki resimleri, üç temel rengin katışığı olan tüm doğal nitelikleri içinde görmektedir. Aynı sonuçlar üç renkli fosforlu maddeyle kaplı ekrana sahip tek bir resim lambası ile elde edilirler.

### KATMALI RENK KARIŞIMLARI

Burada, ŞEKİL-2'de gösterildiğı gibi, üç tane kısmen üst üste gelmiş kırmızı, yeşil ve mavi renk daireleri vardır. Dairelerin üst üste geldiğı yerlerdeki renkler, diğ er renklerin katmalı karışımı olarak elde edilirler. Merkezde ise üç rengin üst üste gelmesiyle



ŞEKİL-2

oluşan beyaz vardır. Bu nedenle merkezdeki beyaz bölge kırmızı, yeşil ve mavinin uygun oranlarda bir karışımıdır.

Dikkat edilirse sadece yeşil ve mavinin toplandığı yerde oluşan renk, genellikle göztaşı rengi denen yeşilimsi mavi karışımıdır. Kırmızı ve mavinin toplanmasıyla oluşan renge mor denir. Sarı yaklaşık olarak aynı oranda kırmızı ve yeşil karışımından oluşmuş bir katışık renktir; daha az oranda yeşille daha çok oranda kırmızı karıştırılırsa portakal rengi olur. Uygulama açısından tüm doğal renkler aynı şekilde, üç ana renk olan kırmızı, yeşil ve mavinin katmalı karışımıyla oluşturulabilirler.

## ANA VE TÜMLEYİCİ RENKLER

Gereksinimi duyulan ancak hiçbiri diğer renklerin katmalı karışımı ile elde edilemeyen, farklı renk karışımları oluşturmak için birleştirilebilen renkler ana renklerdir. Kırmızı, yeşil ve mavi tv'da kullanılan ana renklerdir çünkü katıştıklarında çok geniş bir renk karışımları alanı oluştururlar. Bu nedenle kırmızı, yeşil ve mavi katmalı ana renklerdir.

Bir ana renkle katıştığında beyaz ışık oluşturan renge ana rengin tümleyici rengi denir. Örneğin kırmızı ile katışmış göztaşı rengi beyaz ışık oluşturur. Bu nedenle göztaşı rengi kırmızı ana rengin tümleyicisidir. Göztaşı rengi ile kırmızının beyazı oluşturması, göztaşı renginin bir mavi ve yeşil karışımı olduğu gerçeğini

izler ki; gerçekten göztaşı rengi ve kırmızı bileşimi tüm üç ana katmalı rengi içerir. Aynı şekilde mor yeşilin, sarı ise mavinin tümleyici renkleridir. Bazen tümleyici renkler olan göztaşı rengi, mor ve sarı; matematiksel olarak sırasıyla herbiri eksi-beyaza eşit olan eksi-kırmızı, eksi-yeşil ve eksi-mavi olarakta gösterilirler. Başka deyişle ana renk çekici (kamera) tüplerinden sağlanan kırmızı, yeşil ve mavi görüntü gerilimlerinin ters kutuplanması tümleyici renkler olan göztaşı rengi, mor ve sarıdır.

Tümleyici renk çıkarıcı ana renkler olarakta bilinirler Renkli fotoğrafçılıktaki yeniden oluşturma yönteminde, renk süzücüleri kullanarak renklerin çıkartılması yoluyla beyaz ışıktan renk karışımlarının elde edildiği yerlerde; göztaşı rengi, mor ve sarı; kırmızı, yeşil ve mavi elde etmek için kullanılmış çıkarıcı ana renklerdir.

## **RENKLİ TELEVİZYONA İLİŞKİN TERİMLERİN TANIMLANMASI**

**BEYAZ** : Uygulama amaçları açısından beyaz ışık, kırmızı, yeşil ve mavi ana renklerin uygun oranlarda bir karışımı olarak varsayılabılır. Renkli televizyonda kullanılan beyaz renk, günışığına benzeyen mavimsi beyaz oluşturmak için birleştirilmiş; % 30 kırmızı, % 59 yeşil ve % 11 mavi içeren bir karışımdır. Matematiksel olarak:  $B = 0.30K + 0.59Y + 0.11M$

**RENK AYRINTISI** : Rengin kendisi renk ayrıntısıdır. Herhangi bir nesnenin rengi kendisinin renk ayrıntısıyla ayırt edilebilir. Farklı renk ayrıntıları gözün farklı dalga boylarındaki ışığı görebilme duyarlılığında ortaya çıkar. **EK BİLGİ**: Rengin baskın dalga boyu genellikle nanometre ( $10^{-9}m$ , nm) birimiyle verilir. Resim bilgisinin farklı renk ayrıntıları, PAL Sistemine göre 4.43 MHz'de modüle edilmiş renk işaretinin faz açısının değişimidir.

**DOYMA** : Aynı renk ayrıntısının canlı ve cansız renk dereceleri arasındaki ayırlamayla, bir rengin beyaz ışık tarafından nasıl azaltıldığını gösterir. Örneğin canlı mavi daha çok, cansız mavi daha az doyuma sahiptir. Bir renk beyazdan ne kadar farklıysa bu onun doyumdur. Doyma, saflık ve renk terimleriyle gösterilir. Çok saflık ve renk oranı çok doyma ve canlı renge karşı düşer.



**EK BİLGİ :** Tümüyle doymuş bir rengin beyaz ayrıntısı yoktur. Bir renkli resim bilgisindeki farklı doyum değerleri, 4.43 MHz de modüle edilmiş renk işaretinin genliğinin değişimidir.

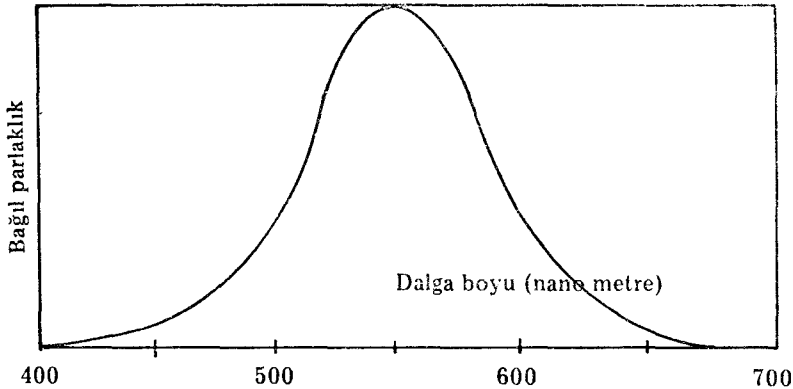
**RENK :** Bu terim bir rengin renk ayrıntısı ve doyumunu göstermek için kullanılır. Gösterileceği gibi iletilen renk işareti kırmızı, yeşil ve mavi renk bilgisinin renk ayrıntısı ve doyumunu gösterir.

**EK BİLGİ :** Renk işareti, V (= kırmızı—beyaz) ve U (= mavi—beyaz) renk görüntü işaretleri ile ring modülasyonlu 4.43 MHz'deki renk alt taşıyıcısıdır. Matematiksel olarak :  $C^2 = V^2 + U^2$

**AYDINLIK DÜZEYİ :** Bu terim göz tarafından parlaklık olarak farkedilen ışık şiddeti toplamını gösterir. Siyah-beyazdaki daha alışılmış aydınlık düzeyi değişimlerine ek olarak, farklı renkler göz tarafından farklı parlaklık değerleri ile gözlenirler. ŞEKİL-3 deki bağıl aydınlık seviyesi eğrisinde gösterildiği gibi, göztaşı rengi ile portakal rengi arasındaki yeşil renk ayrıntıları en büyük parlaklığa sahiptir. Aydınlık düzeyi hatta parlaklık ya renkli yada siyah-beyaz bilgi içindir.

MAVİ	Göztaşı rengi	YEŞİL	Portakal rengi	KIRMIZI
------	------------------	-------	-------------------	---------

(a)



(b)

ŞEKİL-3 Gözün bağıl parlaklık eğrisi

a) Farklı dalgaboylarının renk ayrıntıları, b) parlaklık veya işaret gerilim eğrisi.

**EK BİLGİ :** Resim bilgisinin farklı aydınlık seviyesi değerleri, 4.43 MHz'lik renk işaretinin ortalama değer eksenini değiştiren Y görüntü işaretindedir.

**KAYDETME :** Bu terim renk karışımlarının sonuç resminin doğru renge sahip olmasını sağlamak için, tek tek renkli görüntülerin ayarlanmasına başvurmaktır. Üst üste gelmiş görüntülerle bir örnek olarak, eğer bir tanesi tam olarak diğerlerini kaplamıyorsa yanlış renk karışımları oluşur. Çünkü ana renkler resimdeki asıl renklere göre yanlış durumdadırlar.

**UYGUNLUK :** Renkli tv ile siyah-beyaz tv birbirinin benzeridir. Çünkü aynı tarama koşulları kullanılmaktadır, ve aydınlık düzeyi işareti bir siyah beyaz alıcıya, renkli gönderilmiş bir resmin siyah-beyaz olarak yeniden oluşturması için olanak sağlar. Ek olarak renkli televizyon alıcıları siyah-beyaz bir resmi yeniden oluşturmak için bir siyah-beyaz işaret kullanabilirler. Renkli tv yayıncılığı siyah-beyazyayımcılıktaki gibi 6MHz'lik yayın kanallarını kullanır. Keza aynı resim taşıyıcı frekans kullanılmaktadır.

Bir rengin üç ayırt edilen özelliği renk ayrıntısı, doyumu ve parlaklığıdır. En önemlisi renk ayrıntısının ışığın dalga boylarına karşı düşmesidir. Anımsanmalıdır ki, ışık enerjisi radyo dalgalarından çok daha yüksek titreşimlerle elektromagnetik yayılımın bir şekli olarak kabul edilebilir. Görülebilir ışık titreşimleri  $430.10^{12}$  Hz'in üstündedir. Bu yüksek değerler nedeniyle ışık dalgaları genellikle,  $1.10^{-9}$  m, ye eşit olan nm biriminin kullanıldığı dalga boylarında düşünülür. ŞEKİL-3'de gösterildiği gibi mavi en kısa dalga boyu olan 400nm'ye, kırmızı en uzun dalga boyu olan 700nm'ye eşittir; yeşil renk ayrıntıları ise 550nm etrafındadır. Her rengin renk ayrıntısını belirleyen bir baskın dalga boyu vardır.

Canlı kırmızı, beyaz ışık ile karıştırıldığında pembe bir renk ortaya çıkar. İki rengin renk ayrıntısı aynıdır. Çünkü baskın dalga boyu değişmemiştir. Bununla beraber pembe daha az doyuma sahiptir. Yüzde yüz doyumlu bir renge örnek olarak canlı kırmızı, beyaz ışığa sahip değildir. Beyaz ışık eklendiğinde yüzde doyum azalır ve renk zayıflamış, doymamış olur.

Bir rengin tanımlanan son özelliği parlaklığıdır. Bu özellik rengin, bir siyah-beyaz yeniden oluşturmada nasıl görüneceğini belirtir. Bir sahnenin ya siyah beyaz film ile fotoğrafının çekilmiş olduğunu yada siyah-beyaz olarak yayınlanmış olduğunu düşün-

lim. Resim koyu kırmızı bir gömlek, sarı bir bluz ve açık mavi şap-  
kayla renkli bir giysi içersin. Aynı aydınlatma için bu farklı renk  
ayrıntıları farklı parlaklık değerlerine sahip olacaklar ve bu ne-  
denle siyah-beyazın farklı tonlarında yeniden oluşturulacaklardır.  
Farklı renk ayrıntılarının bağıl parlaklık değerleri için ŞEKİL-3'te  
gösterildiği gibi, koyu kırmızı alçak, sarı yüksek ve mavi ise orta  
değerde bir bağıl parlaklığa sahiptir. Bu nedenle siyah-beyaz res-  
min yeniden oluşturulması sarı için beyaz bir bluz, kırmızı için  
siyah bir gömlek ve mavi için gri bir şapka gösterecektir. Gerçek-  
ten, siyah-beyazdaki benzer resimlerde olduğu gibi, doğal renkli  
sahnelerin yeniden oluşturulmasını olası duruma getiren farklı  
renk ayrıntıları için bağıl parlaklık değişimleridir.

**RENK KARIŞTIRICI** : 4.43 MHz'de modüle edilmiş renk işaretine  
Y görüntü işaretini ekleyen devredir. Sonuç, alıcıya resim taşıyıcı-  
sının genlik modülasyonu ile gönderilebilen tüm renkli bileşik gö-  
rüntü işaretidir.

**MATRIX** : İstenin çıkış için işaretleri uygun oranlarda birleştir-  
me devresidir. Verici matrixi kırmızı, yeşil ve mavi giriş işaretle-  
riyle çıkışta Y, U ve V işaretlerini sağlar. Alıcıdaki üç elektron  
tabanlı resim lambası, girişteki renkli görüntü ve Y işaretleri  
için, kırmızı, yeşil ve mavi çıkış işaretlerini oluşturan bir matrix-  
dir.

**EŞZAMANLAMA PATLAMASI** : Her yatay darbenin arka tarafın-  
da gönderilen, 4.43MHz'deki renk alt taşıyıcısının 8 ile 11 değişimi  
arasındaki işarettir. Demodüle edilmiş renkli görüntü işaretlerin-  
deki doğru renk ayrıntısının doğru faz ayarını yapmak amacıyla,  
alıcının 4.43MHz'lik renkli alt taşıyıcı üreticini eşzamanlamak  
için gereklidir.

**Çevirenin Notu** : **MODÜLASYON** : Uzayda aynı anda bir çok  
işareti gönderebilmek, elektronik devre elemanlarının getirdiği ba-  
zı kısıtlamaları ortadan kaldırarak geniş çalışma koşulları yarat-  
mak, gönderilmek istenen işaretin zayıflamasını önleyerek daha  
uzak yerlere gönderebilmek gibi teknik nedenlerle; taşıyıcı frekans  
denilen taşıyıcı işaretin genliğinin, frekansının veya fazının; elekt-  
riksel işarete dönüştürülmüş ses ya da görüntü işaretinin değişi-  
mine göre değiştirilmesi işlemine verilen isimdir. Taşıyıcının gen-  
liği değiştiriliyorsa genlik (AM), frekansı değiştiriliyorsa frekans  
(FM), !fazı değiştiriliyorsa faz modülasyonu (PM) adını alır. Alıcı  
tarafında yapılan tersinir işleme ise DEMODÜLASYON denir.

## RENK KILAVUZU (\*)

Elmer SMALLING

Çeviren :  
Ass. Müh. Emre DAĞDEVİREN

Renkli Televizyon yayınlarının başlamasından bu yana, bu alanda karşılaşılan en büyük güçlüklerden biri renkli filmlerin yayınlanması sorunudur.

Film ve televizyon tekniklerinin arasındaki farklar, programlarda film gösterilirken veya filmde banda kayıt yapılırken sorunların çıkmasına neden olmaktadır.

Çıkarmalı film işlemi ve toplamalı televizyon işlemi ile adı geçen işlemlerin beraberinde getirdikleri sorunlar yönünden bu iki araç ancak cılız bir birleşme göstermektedir.

Bu makale, renkli televizyonda film sorunlarını doğru olarak çözümlenmek isteyenlere, birtakım yanlış anlamaları düzeltmede yardımcı olacaktır. Makalede dört ortam tartışılacaktır: film, ölçü ve ayar aygıtları, telesine kamerası ve televizyonda elektronik, renk düzeltme aygıtları. Bunlar renkli görüntü elde etmede, birbirlerini tamamlayıcı rol oynarlar. Nihai ürün ise özgün filmin, renkli TV sisteminde doğru görüntülenmesidir.

---

(\*) Broadcast Engineering, December, 1978.

## Film

İdeal olan televizyonda gösterilecek filmin, bu amaç gözönünde tutularak çekilmesidir. Kontrast oranı (siyah ile beyaz arasındaki zıtlık oranı) yaklaşık 50:1 düzeyinde tutulmalıdır. Kontrastı bu oranda tutmak, çekim sırasında aydınlatma ile, çekilen sahneyi denetim altında bulundurarak veya sınırlı kontrast oranı veren ham film kullanarak sağlanabilir. Perdede oynatılmak için çekilen filmler gün ışığında 600: 1 içeride ise 150: 1'e varan kontrast oranları verebilirler. Büyük kontrast oranı ile çalışmak, perdede izlenen görüntü ile ekranda izlenen görüntü arasında dikkat çekecek derecede farklılıkların doğmasına neden olur.

Projeksiyonda görülen pastel renkler ve bunların tonları, renklilik oranının ışıkla bağıntılı olması nedeniyle, Televizyon sisteminde ayırt edilemezler.

Yanlış anlaşılan ikinci ortam, doğrudan projeksiyondur. Zıtlık oranı, renk işlemleri, ışık kaynakları, ekranın yada perdenin aydınlığı ve elektronik sistemin sınırlılığı nedeni ile hiçbir zaman projeksiyon ile televizyon filmleri birbirleri ile kıyaslanmamalıdır. Renkli filmlerin TV için yakanmasında karşılaşılan güçlüklerin ana nedeni, filmlerin film sistemi ile yapılması, TV sistemi ile oynatılmasıdır. Renkli film, çıkarmalı renk sistemine dayanır, yani renkler gerekli oranlarda sarı, cam göbeği ve menekşe renklerinin karışımlarından oluşurlar. Örneğin mavi oranı arttırılmak istenirse, sarının oranı azaltılır. Kırmızı arttırılmak istendiğinde cam göbeği aynı şekilde azaltılır. Menekşenin azaltılması da filmdeki yeşili arttıracaktır. Renkleri böyle karıştırarak diğer renkleri elde etmekle, film üzerine düşen ışık miktarı fazla değişmez. Oysa toplamalı sistemin filtreleme metodu ile bu ışık miktarı daha çok değişecektir. Film üzerindeki renk oluşturan tabakalardan geçen ışık renklide veya siyah beyazda aynı akı değerindedir. Renk tabakaları ham film üzerine yanlış oranlarda kaplanmışsa bunların ışık ile pozlanmasından yanlış renkler ortaya çıkacaktır. Beyaz ışığın her rengi içerdiğini ve böylece renk kırılmalarının oluştuğunu ve katlarda ortaya yanlış renkler çıktığını hatırlamak tutmak gereklidir.

Standart renk çubukları vektörskopta izlendiğinde, her film renk tabakasının kırmızı, mavi veya yeşil türevlerinden 180° farklı fazda olduğu görülecektir.

Tüm TV sistemlerinde kullanılan toplamalı renk işlemi renkli resmi kırmızı, yeşil ve mavi bilgilere ayırır. Bu, resmin çekimi yada yeniden yapımı aşamalarında geçerlidir.

Çıkarmalı sistemdeki renk oluşturan tabakaların ve filtrelerin yerine üç temel renk karıştırılarak istenilen renkler elde edilir. Bu karıştırma işlemi renkli resim elde etmek için ya beyaz ışık kaynağına renkli filtreler ekleyerek ve resim tüpüne renkli fosforlar yerleştirerek, ya da üç renkte ışık kaynağını (kırmızı, yeşil, mavi) birleştirerek yapılabilir.

Her ne kadar toplamalı sistem elektronik açıdan iyi işliyorsa da, önemli mahzurları da vardır.

Işık demetine filtre eklenmesi ışık miktarını azaltır. Televizyondaki üç noktalı fosfor mozayigi daha az çözümlenmeye ve ince ayrıntıların kaybolmasına nedendir. Duyarlı renk filtreleri ve renksiz cam üretmek çok zor ve pahalı bir üretimdir, ve hata payı büyüktür.

Kısaca, TV işletmeciliğinde, filmlerin doğrudan projeksiyon ile izlenmesi yoluna gidilmemelidir.

### **Film sorunları**

- 1— Yüksek kontrastlı film, yeterli ışık geçirmez. Renkler çok koyu ve doygun görünürler, az aydınlatılmış kısımlarda ve uçlarda ayrıntılar kaybolur. Böyle bir görüntü, video siyah seviyesi artırılarak daha az kontrast yapılabilir. Geçerli çözüm aynı filmin daha az doygun bir kopyasının baskısının laboratuvarından istenmesidir.
- 2— Film ince ise çok ışık geçirecek, böylece gerçek siyah elde edilemeyecektir. Video siyah seviyesini kısararak elde edilecek koyulukla birlikte koyu kısımlarda ayrıntılar yok olacak, renkler çamurlaşacaktır. Çözüm ise gene laboratuvarından daha koyu bir kopyanın istenmesidir.
- 3— Filmin yapıldığı madde yada artık renk tabakaları, siyah, beyaz veya renksiz kısımların renkli görünmelerine neden olacaktır. Bu laboratuvar baskı hatası, gene laboratuvarında sıkı bir çalışma ile giderilebilir.

4— a- Film kamerasında ya da baskı makinasında diyaframın çok açılması, olanaksız değilse bile, denetlenmesi çok güç bir zıtlık oranı verecektir.

b- Film kamerasında ya da baskı makinasında diyaframın çok kapatılması, ışık yansıtması yüksek olan kı-sımlardaki ayrıntıları yok edecektir.

Bu iki durumda da çekim hatası varsa, pek az şey yapılabilir. Bununla beraber negatif film eğer kabul edilebilir düzeyde ise, yeni kopya alınarak kullanılabilir bir görüntü elde edilebilir.

### **Ölçü Aygıtları**

TV'de en önemli değerlendirme aygıtı dalga şekli göstergesidir. Bütün diğer ölçümlerden önce bu aygıtın ayarlanması gereklidir.

Vektör göstergesi (vektörskop), standart kullanımın dışında renkli video işlemlerinde önemli bir rol oynar. Vektörskop kazancı artırılarak film düzenindeki ayarsızlıklar kolayca görülebilir.

### **Renkli Telesine Kamerası**

İçerdiği değişkenlerden ve zorluktan dolayı telesine kamerasının doğru çalıştırılması için yapılan çalışmaların çoğunun yayından ya da aktarmadan önce olması gereklidir. Video operatörüne yayın ya da aktarma sırasında düşecek tek görev seviyelerin ayarlanmasıdır.

Bu nedenle gerek ayarlama gerekse kullanımda aşağıdaki işlem sırasına uyulmalıdır. Her ne kadar kamera zincirini üreten kuruluşlar ayarlama konusunda da aydınlatıcı bilgi veriyorlarsa da aşağıdaki kilit noktalara dikkat edilmelidir:

- a) Tüplerin görüntülerinin tam çakıştığına dikkat etmeli, geometrik ayarları yapılmalıdır.
- b) Optik ve elektronik netlikler kontrol edilmeli ve bu işlem sırasında diyafram değeri değiştirilmemelidir.
- c) Telesine kamerasının taradığı karenin her tarafının eşit kazançta olup olmadığı denetlenmelidir.
- d) Kameranın renk ayarları denetlenmelidir.

- e) Her üç tüpün siyah ve beyaz seviyeleri eŖit olarak ayarlanmalıdır.
- f) Beyaz kesim noktasının % 110 kazançtan daha yüksek olmamasına dikkat edilmelidir.
- g) Siyah ve beyazların parlamaları önlenmelidir.
- h) Video netlik artırırcıları (enhancers) bugün birçok kameralarda standarttır. Bunlar netliği yetersiz filmleri netlemek için kullanılırlar, ancak yalnız ya da abartmalı kullanım, filmin çok grenli görülmesine neden olur.

Bu aŖamada, filmimizi kontrol etmiŖ, ölçü aygıtlarımızı ve telesine kamerasını optimal düzeye ayarlamıŖ bulunuyoruz. Sistemi denemek için renkli TV'ye uygun olduğunu önceden bildiğimiz bir filmi oynatarak ayarları kontrol edebiliriz.

### **Renk Düzeltme Aygıtları**

Renkli TV'de film iŖlemi, gerek yayın gerek aktarma amaçlı olsun, renk düzeltme ile noktalanır. Birçok kez, ya laboratuar ya ham film niteliği yetersizliğinden ya da diğer nedenlerden son ana kadar zlememiŖ sorunlar bulunabilir. Bu sorunların birkaçı aŖaęıda incelenmiŖtir:

- 1) ekilen filmlerin kamera orijinalleri eŖitli nedenlerle deęiŖik günlerde banyo edilmiŖ olabilir. Sonuçta deęiŖik banyo ısıları ve kimyasal arılık oranları, renk farklılıkları doğurabilir. Ayrıca deęiŖik aydınlatmalar (gün iŖięi, floresan, karıŖık aydınlatma gibi) renk farklılıklarına neden olabilirler.

Filmde baŖtan sona aynı renk hatası görülüyorsa yapılacak bir düzeltme filmin oynatıldığı süre boyunca öylece kalabilir. Ama eğer her sahne baŖka iŖıkta ekilmiŖ ve uyumsuz renkler veriyorsa o zaman her sahne için gerekli düzeltme not edilmelidir.

- 2) Konulu filmlerin TV de gsterilmelerinde eğer film TV için çekilmedi ise yapılacak çok ayar vardır. Film iyi ayarlanmıŖ bir sistemde izlenmeli siyah-beyaz seviyeleri, zıtlık oranı ve renk seviyeleri kontrol edilmelidir.



- 3) Çoğu zaman programların belli bölümlerine film kurgulamak gerekebilir. Bu filmler standart dışı renklere sahip olabilirler, (renk ısısı farkı, çizgi film renkleri gibi). Böyle durumlarda her ne kadar renk düzeltmesi yoluna gidilirse de, renkleri değiştirmek de gerekebilir.

Renk düzeltme aygıtı ile herhangi bir işlem yapılmadan, bu sistemin doğru ayarlanması ve sıfırlanması gerekir. Sıfırlama işlemi aygıtın girişine standart renk çubukları verilerek ve çıkışında aynı dalga şekli alınacak şekilde ayarlama yaparak sağlanır.

Renk düzeltme aygıtı, kompozit renkli TV sinyalini (CCVS), parlaklık (Luminance) ve üç renk işaretlerine ayırır. Ayrılan parçalarda gerekli düzeltmeler yapılıncaya bu işaretler tekrar birleştirilir.

## **SUZUCÜLERLE DÜZENLEME VE MERCEK ÖNÜNE EKLENEN ETKİLEYİCİLER (\*)**

**Josef SCHEİBEL**

Çeviren :  
**Ass. Nadi KAFALI**

### **SİYAH-BEYAZ FOTOĞRAF İÇİN RENKLİ SÜZÜCÜLER**

Siyah-beyaz fotoğraflarda (TV tekniğinde çeşitli yönleriyle renksiz kavramı) insan gözünün genelde kendine uygun olarak algıladığı gri tonları olarak gözüktür. Renklerin gri tonlarına çevrilmesi aslında bir uyarlamadır, öyle ki, sonuçlar görece olarak görünür. Motife göre yeşilin yeniden elde edilmesi, çok açık veya çok koyu olarak algılanacaktır. Bulutsuz gökyüzünde oldukça açık bir ton (griyle tatmin olabiliriz) yeterli olurken, bulutlu bir gökyüzü oldukça koyu gelmelidir. Son örnekte, gökyüzü ve bulutlar arasındaki zıtlık sözkonusudur. Nesnelerin renklerinin renk süzücülerıyla gri tonlarına çevrilmesi geniş olarak yönlendirilebilir sonucunu çıkarabiliriz. Eğer süzücüler doğru olarak kullanılabilirse zıtlıklar yükseltilebilirler. Süzücüler hakkındaki daha ayrıntılı açıklamalar 1. Tablodadır. Temelde her süzücü görüntüde kendi rengini aydınlatır ve ek renklerini daha koyu olarak gösterir.

---

(\*) COLOR FOTO JOURNAL I. Apr. 76/6 S:16-28.

**SARI SÜZÜCÜ** : Bu süzücü, mavi gökyüzünün daha koyu bir gri tonda saptanması isteniyorsa fotoğraf makinasına yerleştirilecek en iyi süzücüdür. Bu işlemin yapılmasıyla bulutlar iyice belirgin bir duruma gelmiş olacaktır. Geniş doğa parçalarının çekimlerinin yapılması sırasında sarı süzücülerinin kullanılması yoluyla renk karşıtlığı arttırılmış olacaktır. (Mavimsi olan uzaklık sertleşecek ve bu yolla sert bir geri fon elde edilmiş olacaktır). Manzara çekimleri yapılırken yüksek karşıtlığa sahip olan kırmızı renge duyarsız filimler kullanıldığında (örneğin: Agfaorto 25), sarı süzücü gözümüze uygun gelen ton değerleri ile bu yüksek ton karşıtlığının sağlayacağı sonucun arasındaki uyumsuzluğun giderilmesini sağlar. Sarı süzücüler çeşitli yoğunluklarda olabilirler. Açık sarı, orta sarı ve koyu sarı gibi. İyi kalitede bir kırmızıya duyarsız filmle bizim deneyimlerimizin sonucunda en iyi sonucu açık sarı süzücü sağlayacaktır.

**TURUNCU SÜZÜCÜ** : Bu süzücü her türlü etkili çekimlerin yapılması ile, koyu bir gökyüzü ve sert bir bulutluluğun elde edilmesinde kullanılmaktadır. İkbahar ve sonbahar aylarında bulutlu bir gökyüzünün etkin olduğu bir günde bu süzücünün kullanılması yoluyla fırtınalı bir doğa görüntüsünün elde edilmesi olasıdır. Doğa çekimlerinin yapılması sırasında sert pus etkisinin ortadan kaldırılmasına yardımcı olmaktadır. Bu süzücünün kullanıldığı durumlarda insan derisi doğal durumundan daha açık gri tonlarda saptanacak, dudaklar ve esmer yüz renkleri açılıp, solacaktır. Bir çok süzücü üreticisi firma, sarı-turuncu (az etkili) ve kırmızı-turuncu (sert etkili) renkli süzücüler üretmektedirler.

**KIRMIZI SÜZÜCÜ** : Çok koyu mavi (belki de tümüyle siyah) bir gökyüzü sonucunun alınabilmesi için yararlanılan bir etki süzücüsüdür. Genel olarak bu süzücünün oluşturduğu tüm etkiler turuncu süzücüde anlatılan etkiler gibidir. Yalnız bu etkiler kırmızı süzücülerde hatırı sayılır derecede artmışlardır. Bu süzücüyle mavi ve yeşil renkler tümüyle siyah, kırmızı ise tümüyle beyaz tonlar olarak değerlendirilmiş olacaktır. Kırmızı süzücü kullanarak yapılan çekimlerin sonuçlarında renk karşıtlığı çok yüksektir. Belki bu süzücü yoluyla gündüz çekilen bir fotoğrafa gece etkisi verilmiş olacaktır. Doğa çekimlerinin yapılması sırasında pus kaldırıcı süzücü olarak son derecede etkilidir. Açık ve koyu kırmızı süzücüler olarak iki ayrı çeşitte satılmaktadırlar.

**TABLO 1 : SIYAH-BEYAZ FOTOĞRAFÇILIKTA SÜZÜCÜ ETKİLERİ:**

SÜZÜCÜ RENGİ	Nesnenin koyulaşan renkleri	Nesnenin açıklaşan renkleri
SARI	Mavi Eflatun Mor	Yeşil Sarı Kırmızı
TURUNCU	Mavi-Yeşil Mavi Eflatun	Sarı Turuncu Kırmızı
KIRMIZI	Sarı-Yeşil Mavi Yeşil	Sarı Kırmızı Mor
SARI YEŞİL	Mavi Eflatun Kırmızı	Yeşil Sarı-Yeşil Sarı Turuncu
YEŞİL	Mavi-Eflatun Mor Kırmızı	Mavi-Yeşil Yeşil Sarı Turuncu
MAVİ	Sarı Turuncu Kırmızı	Yeşil Mavi Eflatun

ANMSATMA: Yarı siyah olarak yazılmış olan renkler gerektiğinde aydınlık veya koyuluğun sertlik koşullarına göre etkilenirler.

**SARI-YEŞİL SÜZÜCÜ, YEŞİL SÜZÜCÜ** : Geçmiş yıllarda bu süzücünün en önemli görevi filimin grilik derecesinin düzeltilme-siydi. Bugün artık yeşil süzücü (ve onun açık renkleriyle, sarı-yeşil süzücüler) bir etki süzücüsü olarak görev yapmaktadırlar. Bu sü-zücüler bir çekimde kullanıldıklarında kendi renklerini açıklas-tırırılar. Doğa çekimlerinde çok yeğlenen süzücülerdir. Aynı zan-  
da gökyüzü maviliğini de koyulaştırma görevini yaparlar. Kırmızı renkler turuncu ve sarı süzücülerde olduğu gibi eşit oranlarda açık-laşmazlar, uçuk dudak renkleri ve soluk yüz renkleri verirler.

**MAVİ SÜZÜCÜ** : Tüm renklere duyarlı siyah-beyaz bir film oda aydınlatmasında baskın olan açık kırmızı ve sarı renklere kar-şı tepki gösterirler. Yukarıda anlattığımız şey cansız nesnelere çekimlerinde özdeşbaskı, porte çekimi sırasında, model çekimlerin-de ve benzeri çekimlerde bozucu bir etki ortaya çıkarır. Süzücü-lendirilmemiş yapay ışıklandırma (2800°K ile 3400°K arası) ile yapılan çekimler grilik değerine dönüştürme sırasında açık turun-cu süzücü kullanılarak yapılmış çekimin etkisinde sonuçlar vere-

cektir. Eğer böyle bir etkinin düzeltilmesi isteniyorsa, siyah-beyaz bir filim için mavi süzücü veya renk düzeltme süzücüsü olan B12 (80B) süzücüsü önüne yerleştirilmelidir. Dikkat edildiğinde, siyah-beyaz filim ve renkli filimlerde bu süzücü birbirine koşt kullanımı olanaklarına dikkat ederek ortak olarak yararlanılabilmektedir.

**UYARLAMA SÜZÜCÜLERİ :** Von Göttingen renk süzücüleri için mika süzücüler ya da cam arasına yapıştırılan üç uyarlama süzücüsü bulunmaktadır. Bu uyarlama süzücüleri, normal her renge duyarlı siyah-beyaz filimler üzerinde kırmızıya duyarsız filimin gri- değer-geri verilifini veya maviye duyarlı, yani «renk körü» filimler üretmek isteyen meraklılar içindir. Derinden mavi-yeşil'e kadar olan U1 süzücüsü her renge duyarlı filim ile kırmızıya duyarsız filim oluşturur. U2 süzücüleri mavidir ve aştığı yukarı kırmızıya duyarsızlıkla, «renk körü» (yalnızca mavi renge karşı duyarlı) arasında bir sonuç verir. U3 süzücüsü son olarak her renge duyarlı bir filimden «renk körü» yani yalnızca maviye duyarlı olan filimler üretmektedir.

## RENKLİ FOTOĞRAFÇILIKTA SÜZÜCÜLER

Renkli fotoğrafçılık için kullanılan süzücüler «değiştirme süzücüleri» olarak nitelendirilmelidir. Bu süzücülerin görevi, pozlamanın renk ısısı derecesini filimin tayf duyarlılığına uydurmaktır. Tüm bunlara ek olarak düzeltme süzücülerinin yanında, hafif renk etkilemeleri içinde düzeltme süzücüleri kullanılmaktadır. Bu süzücülerin yanında renkli fotoğrafçılıkta renk yitirtici, morötesi süzücüleri ve doğal ışık yutucu süzücüler kullanılmaktadır. Özel etkiler için fotoğrafçılıkta sertleştirici özellikleri olan «Pop» süzücüleri de kullanılmaktadır. (Bu süzücüler belki siyah-beyaz fotoğrafçılıkta kullanılan süzücüler olabilirler).

Kromo süzücüler (tek renk geçiren süzücüler) ve temel süzücüler de konumuzun içinde olmakla birlikte biz yalnızca düzeltme süzücüleri ile ilgilenmekteyiz. Tüm diğer süzücüler ayrı bir bölümde anlatılacaktır.

## RENKLİ FOTOĞRAFÇILIKTA DÜZELTME SÜZÜCÜLERİ :

Bir filimin renk ısısını ışık kaynağının renk ısısına uydurmak süzücünün görevidir. Bir gün ışığı filimi, yapay aydınlatmada

(tungsten lamba ışığında) kullanılıyorsa sert bir kırmızimsı sarılık ortaya çıkacaktır. Tersine yani bir tungsten yapay ışık için dengelenmiş olan filim gün ışığında kullanacak olursa mavi rengin baskın çıktığı bir fotoğraf elde edilmiş olacaktır. Bu yanlışlık ancak doğru seçilmiş bir düzeltme süzücüsünün yardımıyla ortadan kaldırılabılır.

Işık kaynağının renk ısısı çok alçaksa mavimtrak bir düzeltme süzücüsünün kullanılmasına gerek bulunmaktadır. Eğer aydınlatma çok yüksek değerde bir renk ısısına sahip bulunuyorsa, mutlak kırmızimsı bir düzeltme süzücüsü kullanılmalıdır. Akılcı bir bakışla, mavimsi süzücüler «B» işaretli, kırmızimsı süzücüler ise «R» işaretli olarak satılmaktadırlar. Çünkü, renk ısısı değerleri doğrudan süzücü üzerine işaretlenemezler ve bu yol da uygun değildir. Bunun için ikinci bir yol yaratılmıştır ve bu birim fotoğrafçı tarafından kolaylıkla bulunabilmektedir. Dekamired değerleri (kısa olarak dM olarak yazılmaktadır); birbirini izleyen renk ısısı değerlerinin, aşağıda gösterildiği gibi hesaplaması yapılmaktadır.

$$dM = \frac{100\,000}{\text{Kelvin}}$$

3400°K'lik bir ışık değerini 6000°K'e yani tungsten renk ısısına dengelenmiş olan bir filimi gün ışığında kullanılabilir bir duruma getirebilmek için bu durumda bir B12 süzücüsüne gereksinimimiz bulunmaktadır. Buna bağlı olarak mavi süzücünün yoğunluğu 12 ve 12 ile nitelendirdiğimiz süzücünün dM değerine çevrilmiş değeridir. Yukarıdaki formüle bakarak 6000°K yaklaşık olarak 17 dM, 3400°K ise yaklaşık olarak 29 dM olmaktadır. Bunların birbirlerinden çıkarılmalarıyla ortaya çıkan sonuç 12 olmaktadır ve böylece böyle bir durumda kullanılması gerekli olan mavi süzücü değeri B 12 adını almaktadır.

**Tablo : 2'de** tüm önemli değerler karşı karşıya bulunmaktadır. Bu tabloda hiç değişmeyen ve sık sık karşılaşılabilecek dM değerleri derecelendirilmektedir. Bir basamaktan diğer bir basamağa kadar olan aralıkta 2,5 dM lik bir farklılık bulunmaktadır. Zaten tüm gerekli düzeltme süzücüleri farklılıkları da (yoğunlukları da) 2,5 dM ye uymaktadır.

TABLO 2 : RENK ISISININ MİRED - DEKAMİRED VE KELVİN DEĞERLERİ

KELVİN	MİRED	DEKAMİRED (dM)
1818	550	55
1905	525	52,5
2000	500	50
2105	475	47,5
2222	450	45
2353	425	42,5
2500	400	40
2667	375	37,5
2857	350	35
3077	325	32,5
3333	300	30
3638	275	27,5
4000	250	25
4444	225	22,5
5000	200	20
5714	175	17,5
6662	150	15
8000	125	12,5
10000	100	10
13333	75	7,5
20000	50	5

2 numaralı tabloya dikkat edildiği zaman kelvin basamaklarının alçak renk ısı değerlerinde yüksek renk ısılarına oranla hatırı satılır bir sıklıkta olduğu gözlenecektir ve bu durumda uygulamada; alçak kelvin değerleri yüksek kelvin değerlerinden daha dikkatle süzülmelidirler. Kabaca, kelvin değerleri incelendiği zaman görülmektedir ki renk ısı yükseldikçe kelvin dereceleri daralmaktadır. Bu da pratik düşüncüyü tersine çevirmektedir. Kaba kelvin değerleri tam olarak süzücülendirilmelidir veya artan oran 100° K ise (1900°K ile 2000°K arasında) renk ısı derecesi eşit renk zolması oluşturacaktır.

Bu da bize böyle bir olayda fotoğraf çekilirse neden göze görünen bir yanışın ortaya çıktığını açıklamaktadır. Örneğin; 3100° K lik bir filim 3400°K'lik bir renk ısında kullanılmıştır ve belirgin bir renk bozulması ortaya çıkmıştır.5500°K'e göre ayarlanmış bir gün ışığı filimi eğer 5800°K lik bir ortamda kullanılacak olursa renkli pozitif filimde herhangi bir renk bozulması görmemiz olası değildir. İlk olayda fotoğrafçı tam bir doğruluk sağlayabilmek için R 2, 9 ve ikinci olayda ise, fotoğrafçı kamerasını yalnız R0,9 luk bir süzücüyle maskelemelidir.

Kabul edileceği gibi «tümüyle bir uydurma» her zaman yeğlenecek bir tutum değildir. Pratik fotoğrafçılıkta her zaman aydın-

latmanın tümüyle uygunluğu ve filim-renk ısısının tam olarak birbirine uydurulması koşulu aranmamaktadır. Eğer bir çekimde fotoğrafçı fotoğraf ölçütleri içinde genel süzücü uydurmalarını yaparsa, gün ışığı ve içeri aydınlatması arasında bir dengeleme yapmaya gerek duyulacak olursa, istenilen bir renk uyumu altüst edilmiş olacaktır. Bir nesnenin çekimi yapılmadan önce süzücü merceğe takılmalı ve daha sonra konunun çekiminin yapılabilmesi için gözle konunun yakalanmasına çalışılmalıdır. Eğer önemli bir şeye dayanarak uygun bir sonucun alınması gerekmekeyse, örneğin temiz bir eşya fotoğrafının çekilmesi isteniyorsa ve bu eşyanın çok küçük ayrıntıları bulunuyorsa o zaman çekici merceğinden süzücü çıkarılmalı ve gerekli netlik düzenlemesi yapıldıktan sonra süzücü tekrar takılarak çekim yapılmalıdır. 3 ve 4 no:lu tablolarda değiştirme süzücülerinin doğru bir şekilde kullanılabilmesi için gerekli olan değerler verilmektedir. Ancak şunun da sözü edilmeden geçilmemelidir ki, olanaklar ölçüsünde kötü görüş koşulları altında yalnız renk ısısı ölçüm araçlarının kıvamlı sonuçlarının verdikleri değerlere uyulması yerinde bir davranış olacaktır.

**TABLO 3 : DEĞİŞİK IŞIK KAYNAKLARININ KELVİN OLARAK RENK ISILARI**  
(Parantez içindeki değerler Mired değerleridir.)

Işık Kaynağı	Renkısısı (Mired)
Bulutsuz mavi gökyüzünün ışığı	Max. 2000-30 000°K (50 - 33)
Gün ışığı, yüksek ve tümüyle bu'utlarla kapalı: Sis, pus ve kuvvetli Sisli hava	7000-12 000°K (143 - 83)
Gün ışığı (Güneş ve gökyüzü): Elektronik flaş, mavi ışıklı flaş, Xenon yüksek basınçlı lamba (kısa zaman aralıklarında çalışan)	5500-6000°K (182 - 167)
Sabah ve akşam güneşi Kolben flaşları	3800-4000°K (263 - 250)
N ve D tipi kısa yaşam süreli fotolambaları: Kısa yaşam süreli halojen lambalar	3400°K e kadar <sup>I</sup>
Uzun yaşam süreli foto lambaları (Tip:B), Uzun yaşam süreli halojen lambalar	3200°K e kadar <sup>I</sup>
Genel kullanım amaçlı ampuller	2850°K e kadar <sup>I</sup> (351)
Normal ampuller (60 W civarında) Petrol lambaları	1900°K civarında(526)
Mum ışığı	1800°K civarında(556)



I Kullanılan normal ampullerin ısı dereceleri lambanın kullanım süresi içinde duyulup algılanabilecek şekilde düşer. Halojen lambaların yaşam süreleri kolayca bulunabilmektedir.

**TABLO 4 : DEĞİŞTİRME SÜZÜCÜLERİNİN KULLANIMI:**

(Parantez içine alınmış olan süzücü değerleri teorik değerlerin biraz şekli değiştirilmiştir. Buna karşın bu değerleri kullanacak olursanız iyi sonuçlar elde edeceksinizdir).

RENK ISISI (Işık kaynağı)	RENKLİ FİLME UYAN DEĞERLER				
	YAPAY ışık filimi			Gün ışığı filimi	
	3100°K	3200°K	3400°K	5400— 5500°K	5800— 6000°K
15000°K civarı (Mavi gökyüzü ışığı). Örneğin: Açık gölge- likteki mavi gökyüzü	Pratik olarak olası değildir R18 ile R21 arasındaki süzü- cülerle yaklaşık olarak uydu- rulabilir.			R12 85	R12 85
10 000°K civarı (Gün ışığında yüksek, kapalı bulutlu bir havada ve siste	R21	R21	R18 R19,5 85C	R9 (R8)	R6
5500°K civarı. Orta derecedeki gün ışığında, elektronik flaş, mavi flaş lambası, beyaz ark lambası.	R13,5	R13,5 (R12) 85B	R12 85	Filtresiz	R6
4000°K renksiz flaş lambası	R7,5	R6	R4,5	B6 82C+82A	B8 (B7,5)
3400°K Kısa yaşam sürelili N ve S tipi foto lambaları ve kısa yanışlı Halojen lambalar	R3 81B	R1,5 81A	Filtresiz	B12 80B	B12 (80B)
3200°K Uzun yaşam sürelili foto lambaları B tipi ve uzun yaşam sürelili Halojen lambalar	81	Filtresiz	B1,5 82A	B12 80A	B15
2850°K e kadar olan (genel kullanımı olan ampuller 60 Watt civarında)	B3	B3 82B	B6 82C+82	B16 B16,5	B18 B18

Birbirini izleyerek kademelendirilmiş değiştirme süzücülerinin de-  
recelendirilmesi, 1,5 -3 -6 - 12 -olarak birbirini izlemektedir. Birçok  
süzücü üreticisi ayrıca ara değerlerde süzücüler üretmektedirler.  
Ayrıca daha yüksek değerlerde 8 - 15 - 16 - ve 18 değerlerinde de-  
ğiştirme süzücülerini de bulunmaktadır. Bunlardan daha yüksek  
değerlerde değiştirme süzücülerini ise ancak süzücü bileşimleri yap-  
makla gerçekleştirebilmektedir. Ancak bu bileşimler yapılırken iki

süzücüden daha fazlasının birarada kullanılması mümkündür. Bu nedenden ötürü basit (dM) olarak ~~değişik~~ ~~değişik~~ ~~değişik~~ cüler toplanarak kullanılabilir. ~~Yalnız~~ ~~Yalnız~~ ~~Yalnız~~ me süzücüleri ayrı bir sistemle ~~işaretlenmiş~~ ~~işaretlenmiş~~ ~~işaretlenmiş~~ vaert CTO ve CTB süzücülerinin ~~işaretlenmiş~~ ~~işaretlenmiş~~ ~~işaretlenmiş~~ nında çarparak Kodak süzücülerinde ~~kullanılmaktadır~~ ~~kullanılmaktadır~~ ~~kullanılmaktadır~~.

## RENK DÜZELTMESİ YAPMAK İÇİN KULLANILAN SÜZÜCÜLER :

Değiştirme süzücüleri renk ısısının filimin renk ısısına uydu-  
rulmasına hizmet etmektedir. Renk düzeltme süzücüleri ile altı ay-  
rı yönde renk değişimi ortaya çıkarmak olasıdır. Bu renkler; sarı'  
dan mor, mavi, yeşil-mavi ve kırmızıya kadar uzanmaktadır. Sü-  
zücü geçirgenliği olanak verdiğince nispeten küçük renk değiştiri-  
melerinde güzel ve ince sonuçlar alınabilmektedir. Renk düzeltme  
süzücüleri pratik olarak yalnız meslekten fotoğrafçılıkta önem ka-  
zanmaktadır ve bu süzücülerin çok geniş bir kullanım olanağı bu-  
lunmaktadır. Süzücülerin markalanma ve işaretlenmelerinde iki  
ayrı sistem kullanılmaktadır.

AGFA-GEVAERT AK süzücüleri ve KODAK CC süzücüleri iki ayrı  
sistemle işaretlenmiş olan süzücü markalarıdır. KODAK CC süzü-  
cülerinin arakalarında 05 ile 50 ye kadar yükselen bir geçirgenlik  
sayısı bulunmaktadır. Ayrıca yine süzücünün arkasında süzücü-  
nün rengini belirtmek için de bir harf işareti bulunmaktadır. Bu  
işaretleme sistemi AGFA-GEVAERT AK süzücülerinde birbirini iz-  
leyen çizgiler ve sayılar şeklinde belirtilmiştir. Örneğin: (— — 15  
— —) yani «— — /15/ — —»: Bir mor süzücünün geçirgenliği 15  
ise ve — — — — 15 mavi-yeşil süzücünün geçirgenliği ise bu iki  
süzücü bir bileşim şeklinde toplanarak kolay bir şekilde işaretlene-  
bilir.

$$\begin{array}{r} \text{— — 15 (— —)} \\ \text{— — — — 15} \\ \hline : \text{— — 15 15} \end{array}$$

— — 15 15 bu toplamın sonucunda elde edilmiş olan değerdir.  
Gerçekte — — 15 15 mavi süzücüdür ve geçirgenliği 15 tir. Bu ba-  
sit çarpma sistemi bilindikten sonra AGFA-GEVAERT' süzücüleri  
ile çok kolay çalışmaların yapılabilmesi olasıdır. Ayrıca bu bilgi

ile emme olayı (Absorbasyon) çok kolay olarak bulunabilmektedir. Doğal yoğunluk çok kolaylıkla bulunabilmekte ve kolayca uygulanabilmektedir.

**TABLO 5 : KODAK CC SÜZÜCÜLERİ VE AGFA-GEVAERT SÜZÜCÜLERİNİN EŞİTLENMESİ**

Karşı karşıya bulunan süzücü yoğunluklarıyla eşit süzücü etkileri ve sonuçları alınacaktır.

RENK	KODAK CC SÜZÜCÜ	AGFA-GEVAERT	AK SÜZÜCÜ
SARI	CC-05 Y	10	— — —
	CC-10 Y	20	— — —
	CC-20 Y	40	— — —
	CC-30 Y	60	— — —
	CC-40 Y	80	— — —
MOR	CC-05 M	ca.	— — 10 — —
	CC-10 M	ca.	— — 15 — —
	CC-20 M	ca.	— — 30 — —
	CC-30 M	ca.	— — 50 — —
	CC-40 M	ca.	— — 65 — —
MAVİ-YEŞİL	CC-05 C		— — — — 5
	CC-10 C		— — — — 15
	CC-20 C		— — — — 25
	CC-30 C	ca	— — — — 40
	CC-40 C		— — — — 50
MAVİ	CC-05 B		— — 5 5
	CC-10 B		— — 15 15
	CC-20 B		— — 25 25
	CC-30 B	ca	— — 40 40
	CC-40 B		— — 50 50
YEŞİL	CC-05 G		5 — — 5
	CC-10 G		15 — — 15
	CC-20 G		25 — — 25
	CC-30 G	ca	40 — — 40
	CC-40 G		50 — — 50
KIRMIZI	CC-05 R	10	10 — —
	CC-10 R	20	20 — —
	CC-20 R	40	40 — —
	CC-30 R	60	60 — —
	CC-40 R	80	80 — —

5 Numaralı tabloda eşit etki değerleri olan KODAK CC ve AGFA-GEVEART AK süzücülerinin serileri karşı karşıya bulunmaktadır.

Renk düzeltme süzücülerinin kullanımlarının çok duyarlı olarak yapılması gerekmektedir. Üç renk çözümleyici Araçlar (Renk ısı ölçüm araçları alışılmış şekilde kullanılan temel değerlere sahip bulunmamaktadır) kullanılmalı veya bu süzücüler kullanılmadan önce çok iyi ve özenli bir şekilde sınanmalıdır.

## SÜZÜCÜ KULLANIMI NEDENİYLE POZLAMANNIN UZATILMASI VE BUNUN KULLANIMI :

Çoğunlukla süzücüler objektife gelen ışığın bir bölümünü tutarlar, başka deyişle emerler, böylece de merceğe gelen ışığın azalmasına neden olurlar. Bunun sonucunda süzücüsüz duruma oranla koyu, geçirgenliği az bir süzücü kullanılıyorsa pozlamanın bir miktar daha uzatılması gerekmektedir.

Mercek içinden ölçüm yapılabilen (ışıkölçeri mercek içinde olan-içeriden ölçüm-) ölçümlerde ışık süzücüde bir miktar emildikten sonra pozlamanın ölçümü yapılacaktır ve süzücü tarafından emilen ışık, ışık ölçümü yapıldıktan sonra dikkate alınmayacaktır. Yukarıda açıkca anlatıldığı gibi ışık aslında süzücüde bir miktar emildikten sonra şıkölçerin duyarlığı üzerine düşmüştür. Aynı şey içeriden ışıkölçeri olan (örneğin; CdS-Foto Resistantlı) film çekiçleri için de söz konusudur. Ancak bu tür bir ölçümün yapılabilmesi için çekici içi ışıkölçerinin CdS duyarlılığının merceğin kamera gövdesiyle birleştiği yerde bulunması ve süzücünün de merceğin son elemanının hemen arkasına takılabilmesi için gerekli düzenin varlığı gerekmektedir. Bu durumda ölçüm sırasında ışıkölçer tam olarak doğru bir ölçümü başarabilmiş olacaktır, süzücü rengi sarı, sarı-yeşil, yeşil açık turuncu olan değiştirme süzücüleri ile birlikte kullanılan her renge duyarlı, filimlerde alışılmış olan ölçüm şekli ölçümün süzücünün arkasından yapılmasıdır. Bu yol doğru, geçerli ve güvenli bir ölçümün yapılabilmesi için yeterli olmaktadır. İçeriden yapılan ölçümlerde (ışıkölçerin kameranın içinde olduğu ve süzücünün kamerayla ışıkölçer arasında bulunduğu veya merceğin önüne takıldığı durumlarda) eğer doğru bir sonuç alnamıyorsa ve bu durumda süzücünün nedenli ışık emdiği bilinmiyorsa veya kaybolan ışığın oranı doğru olarak ölçülemiyorsa yapılması gerekli olan işlemler şunlardır:

1) Sert turuncu ve kırmızı süzücülerin kullanıldıkları koşullarda emdikleri ışık, ışıkölçer tarafından tam olarak ölçülemez ve değerlendirilemez. İris, süzücüyle birlikte yapılan ölçümlerden sonra ek olarak yaklaşık 1/2 iris daha fazla açılmalıdır. Bu açma oranı en fazla 1 basamak olmalıdır (bir basamak ek açıklık sadece kırmızı süzücüde yapılmalıdır. Turuncu süzücüde hiçbir zaman 1/2 basamaktan fazla bir büyütme yapılmamalıdır). Eğer doğru

bir pozlamanın sağlanması isteniyorsa bu iris değerleri kesin olarak unutulmamalıdır.

2) Her renge duyarlılığı olmayan bir siyah-beyaz filimin kullanılması sırasında (örneğin: kırmızıya duyarlı filim mavi renge karşı duyarlıdır veya bu filimler kızılötesi ışıklara karşı duyarlıdır) kesinlikle süzücü içinden ölçüm yapılmamalıdır. Böyle bir ölçümün yapılması sonucunda alınacak olan sonuç kesinlikle yanlış olacaktır. Bununla birlikte, yapılacak olan sınamaların sonunda ortalama doğru değerlerin bulunabilmeside olasıdır. Gelecekte oluşabilecek ölçüm yanlışlıkları süzücüdün öteri ortaya çıkacak olan ölçüm yanlışlıkları olacaktır. Ancak, tüm bunlara karşın eşit olmayan sertliklerde yanlış sonuçlar da ortaya çıkabilir.

3) Refleks aynalı çekicilerde ışık ölçümü, bakaç netlik ayar plakasının üst tarafında yer almaktadır. Normal olarak doğru bir deyimle bu, bir uçlaşma (polarizasyon) süzücüsüne eş bir çalışma düzenine sahip bulunmaktadır. Bu sisteme benzer bir ölçüm sistemi de bakaçlı çekicilerde süzücünün çekiciye bağlandığı yerde bulunan ışıkölçerle yapılan ölçüm sistemlerinde göze çarpmaktadır. Bu durumda ek düzeltmeler yapma gerekliliği bulunmamaktadır. İçeriden ölçüm yapan çekicilerde ışıklanan bölümün üzerinde veya arkasında (örneğin; aynanın arkasında veya ayna yüzeyinin üzerinde, çekicinin ışıkgeçiren bölümünün üzerinde veya bakaç ışın giriş bölümünün üzerinde bulunmaktadır), ışıkölçerin dağıtıcı süzücüsünün üzerinde sona erer. Burada gelen ışının yapısı güçlü bir şekilde bozulur. Bu durumda artık tek bir noktadan gelen, örneğin; bir mumun karanlık bir odadaki değil, o alevin oda içerisinde yarattığı ışıklılığın oranı saptanmış ve ölçülmüş olur. Bu durumda süzücüsüz bir ölçüm yapılması gereklidir.

4) Çekici içinden yapılan ölçümler her zaman doğru sonuçlar verbilme olanğından yoksundur. (Süzücü aracılığıyla yapılan ölçümlerde) Sertleştirilmiş ve doymun renkli süzücülerin kullanılmaları sırasında bu durum özellikle ortaya çıkmaktadır. Bu süzücülere «Pop» süzücülerini adı verilmektedir. Bu süzücülerle yapılan iç ölçümler her zaman doğru sonuçlar vermez ve bunun için sınamalara gerek bulunmaktadır.

Eskiden olduğu gibi bu gün de mercek içinden poz ölçme sistemleri olmayan fotoğraf makineleri bulunmaktadır. Bu tür kameralarda iç ölçüm çekim alanı dışında bırakılmıştır. Bazı tür fo-

toğraf makinalarında ise ışıkölçer kullanımı tümüyle fotoğraf çekme olayının dışında kalmaktadır. Bu tür bir çalışmaya örnek olarak verebiliriz. Ayrıca tüm bunların dışında her zaman süzücüyle mercek arasında veya süzücünün arkasından ölçüm yapan ışıkölçerlerin yaptıkları ölçümler kullanılacak niteliklerden yoksun bulunmaktadır. Bu ölçümlerden alınacak olan sonuçlar doyurucu olmayabilir. Tüm bunlara karşın süzücü üreticilerin verdikleri süzücü etmenleri içeriden ölçüm yapan kameralarda kullanılmamasına rağmen anlamlıdır. Bizler için önemli olan normal koşullardaki süzücü etmenlerin bilinmesidir. (Örneğin her renge duyarlı siyah-beyaz filimlerdeki süzücü uzatma faktörleri bizler için önemlidir). Bunların dışındaki tüm uzatma etmeleri aynı eksiklikleri taşımaktadır. Süzücünün ışık kayıpları artırılabilir şekilde ışığın rengine ve sözkonusu nesnenin rengine bağlı bulunmaktadır. Örneğin: Belirli bir sarı veya kırmızı örge yapay ışıklarla oluşturulmuş bir aydınlatma altında çekilirse bu durumda yalnızca iki katlık bir uzatma etmeni bulunacaktır. Bunun tersine temelde yeşil ve mavi renklerin hakim olduğu bir öge gün ışığıyla yapılmış aydınlatmada aynı kırmızı süzücüyü kullanarak ve aynı filmde on katlık bir uzatma etmenine gerek duyabilir. Ayrıca böyle farklılıklar süzücü içinden yapılan ölçümlerde doğru olarak yönlendirilebilirler. Adlandırılan uzatma etmeninde buna karşın yalnızca orta ya da alışılmış durumlardan yola çıkılabilir. Yukarıda değindiğimiz uzatma etmeni sözkonusu kırmızı süzücü için 6 katta durmaktadır. Olayı başka bir deyişle, 6 kod numarası alan kırmızı süzücü idare etmektedir ve düzenlemektedir. Eğer istenilen anlamlı bir değer olmuş olsaydı, süzücü üreticilerini ürettikleri süzücülerin üzerinde günışığı ve yapay aydınlatma koşullarında kullanılması gereken uzatma etmenlerini belirtirlerdi ve bu en doğru ve en akıllıca yapılmış iş olurdu. Bu soruna bir örnek verecek olursak daha önce ele almış olduğumuz kırmızı süzücümüzün gün ışığındaki uzatma etmeni 6, yapay aydınlatma koşullarında ise 4 olarak verilmektedir.

Süzücü üreticilerinin gün ışığı ve yapay ışık için uzatma etmeni adlandırmaları çok istenilen bir şey olacaktır (ki bu güne kadar ender olarak gerçekleşmiştir) böylece bu belirsizlik önlenmiş olacaktır. Bizim örneğimizdeki kırmızı süzücü o halde günışığı için 6 katlık bir faktör, yapay ışık içinde 4 katlık bir faktöre sahip olacaktır. Süzücü etmenlerinin alınması sırasında dikkat edece-

ğimiz ve göz önünde bulunduracağımız dört önemli olasılık bulunmaktadır:

1) Pozlama zamanı uzatılır; Pozlama süzücüsüz olarak ölçülür ve bu değer süzücünün üzerinde yazılı olan süzücü etmeniyle çarpılır. Örnek: Işıkkölçerimiz ölçüm sonucunda süreyi  $1/125$  saniye olarak veriyor süzücünün uzatma etmeni ise  $4x$  tir.  $4x \cdot 1/125 = 1/30$  olur.

2) Çekicinin irisi (diyaframı) açılır: Kendiliğinden de anlaşılacağı gibi iris, bu ölçüm değeri başka bir deyişle ışıkölçerle yapılan ölçüm sonucu almış olduğumuz sonuç iki iris açılarak (örneğin;  $f:11$ 'den  $f:5,6$  ya) pozlama uzatma değerinin dört kez uzatılması yerine kullanılabilir. Bu yaratılan etki oldukça bilinen bir etkidir ve 6 numaralı tabloda eşit değerler tam olarak verilmiştir.

**TABLO 6 : SÜZÜCÜ UZATMA FAKTÖRLERİ**

Uzatma faktörü (Pozlama zamanı için)	İris (Diyafram değerine yapılan ek (Pozlama kademesi)	Işıkkölçerde DİN değerinin değış- tirilmesi
1.0x	Yok	Yok
1.5x	1/2	-1,5
2.0x	1	-3
3.0x	1 1/2	-4,5
4.0x	2	-6
6.0x	2 1/2	-7,5
8.0x	3	-9
12 x	3 1/2	-10,5
16 x	4	-12

3) Işıkkölçerin DİN ayarı değıştirilebilir: Süzücü kullanıldığı zaman filimin süzücü kullanılmadığı zamankinden daha fazla oranda pozlanması gerekmektedir, yani daha fazla bir pozlama zamanına gerek bulunmaktadır. Pozlama değeri eğer süzücü arkasından ölçüm yapılarak bulunmuyorsa, bu oluşacak olan ışık kaybı pratik olarak DİN ayar tablosunda küçük bir ayarlama yapılarak ortadan kaldırılabilir ve böylece pozlama zamanı doğru olarak dengelenebilecektir. Bir örnek verilecek olursa:

**ÖRNEK** : Bir süzücünün uzatma etmeni  $4x$  tir. O zaman eğer ışıkölçerimizin DİN skalasında bir ayarlama yapmaya yönelecek olursak filimimizi normal DİN değerinden 6 DİN aşağıda kabul etmemiz gerekecektir (Bak:Tablo 6). Eğer elimizdeki filim 21 DİN

ise böyle bir filimi yukarıdaki örneğe uygulayacak olursak yalnızca 15 DİN olarak kabul etmemiz gerekecektir. Eğer çekiciye takmış olduğumuz filimi uzun bir süre kullanmamız gerekecekse o zaman ışıkölçer DİN tablosu doğrudan bu azaltılan değere göre ayarlanmalıdır. 6 numaralı tablonun son sütununda önemli uzatma etmenlerinin DİN OLARAK indirgenme oranları verilmektedir. Bu değerlerin içinde bir fotoğrafçı 2,5 ve 7,5 gibi değerlerin ışıkölçer üzerinde (yani DİN ayarlama skalası üzerinde) ayarlanması sorunu ile karşı karşıya kalacaktır. Bu ayarlama aslında yalnız DİN'den DİN'e adım adım yapılabilmektedir. O zaman yapılacak olan şey, bu tür buçuklu değerlere en yakın olan değerlerin alınmasıdır. (2,5 yerine 2 veya 3 değerinin alınması gibi). Ancak bu durum, bu olay sadece 1/6 diyafram (iris) değerlerinde geçerli olmaktadır ve bu değerlerin içinde kaldığı zaman yokumsanabilmektedir. (Bu tümce biraz daha açılacak olursa; düzeltmemiz gereken iris etmeni 1/6 iris sınırlarının içinde bulunuyorsa, bu iris farkı önemsenmeyebilir ve ışıkölçer üzerinde herhangi bir ayarlanmanın yapılmasına gerek kalmaz.) **ÖNEMLİ** : Eğer süzücüyü uzun bir süre kullanmayacaksak DİN değeri ölçümün yapılmasından hemen sonra tekrar eski yerine getirilmelidir.

4) Işıkölçer'in ASA tablosunun değiştirilmesi: Birçok çekici ve ışıkölçer ASA ayarlama donanımı ile donatılmıştır. Çekicide kullanılan filimin geçerli olan ASA değeri süzücünün uzatma etmenine bölünür ve ortaya çıkan değer düzeltme değeri olarak kabul edilir. Örneğin: Süzücü etmenimiz 4x olsun ve filimimizin duyarlılığı 100 ASA olmuş olsun, ışıkölçerimizde  $100 : 4 = 25$  ASA olmuş olur. Artık ışıkölçerin ayarının yapılması sırasında bu değer alınmalıdır. Kullanım şekli üç numaralı bölümde anlatıldığı gibi gelişmektedir.

Doğal olarak her zaman böyle bir yolun uygulanmasına gidilmeyebilir. Tek yolu bir kerede uygulamaktan başka ayrıca bu yöntemlerin birkaçı birlikte kullanılabilir. Bilinen örnek olan 6x lik uzatma faktörünü, pozlama zamanını iki katına çıkararak ve irisi 1 1/2 kadar açarak aynı işlem içinde kullanabilmemiz olasıdır. Bu çalışmalar tüm bu araçlarla ve bol uygulama ile daha kolay bir duruma getirilebilir.

Temel ilke olarak geçerli olan, ilk önce pozlama süresinin etmen cinsine göre uzatılmasıdır sonra süzücünün gerektirdiği uzat-



ma etmeninin etmen payına bölünmesidir. (Örneğin: Süzücü etmeni olan 6x, faktör payı olan 2'ye bölünür  $6x : 2 = 3x$  ortaya çıkar. Çünkü pozlama süresi iki katı olacaktır). Geriye kalan etmen payı örneğimizde 3x tir ve bu etmen o numaralı tablonun diyafram (iris) aşamaları bölümünden 1 1/2 olarak okunabilir.

Eğer ışıkölçerin DİN veya ASA ayarlamaları 3 veya 4 nokta yerlerinden oynatılırsa «karıştırma yöntemi» ile sanki süzücü etmeni kendiliğinden ayarlanmış veya zaman ayarlamasını karışık olmayan hesaplarla ortaya çıkarırmışçasına kolayca hesaplanıp uygulanabilecektir.

### **BİRDEN FAZLA SÜZÜCÜNÜN BİRARADA KULLANILDIĞI DURUMLARDA UZATMA FAKTÖRLERİNİN SAPTANMASI :**

Eşit renkli süzücüler veya benzer etkili olan süzücüler, örneğin; kırmızı ve turuncu süzücüler birarada kullanılabilirler. Kural olarak bir çekim sırasında iki süzücüden fazla süzücünün birarada kullanılması yoluna gidilmemeli veya iki süzücüden fazlası birarada kullanılmamalıdır. Bu iş için süzücüleri birbirine vidalamak veya birbirleri üzerlerine oturtmak gerekmektedir. Geniş açılı merceklerin kullanımları sırasında çerçevenin kenarlarında kayıp bir alanın oluşmaması için hiçbir zaman tek süzücüden fazla süzücülerin birarada merceğin önünde kullanılmamaları gerekmektedir. Bundan başka gri süzücüler (ND süzücüler) ve yönlendirici (Polarize) süzücüler birarada kullanılabilirler. Pozlama çalışması veya ölçümü süzücü arkasından yapılabilirse sonradan bir pozlama düzeltmesinden yapılmasına gerek bulunmamaktadır. Ancak tüm bunlara karşın poz ölçümü sırasında birarada kullanılan birden fazla süzücünün arkasından yapılan ölçümlerden elden geldiğince kaçınınız. Uzatma faktörünün tam olarak bulunabilmesi için birarada kullanılacak duruma getirdiğiniz iki süzücünün uzatma etmenlerinin birbirleriyle çarpıldıkları zaman elde edilecek olan sonuçlar kullanım değeri yönünden en yeğlenecek pozlama değerleri olacaktır. Gri süzücünün (4x) yeşil süzücü (1,5x) olan birlikte kullanımlarında uzatma etmeni:

$$4x \times 1,5x = 6x \text{ olacaktır.}$$

veya açılacak olan iris değeriyle bir toplam yapmakta olasıdır. Gri süzücü ( + 2) ve yeşil süzücü ( + 1/2) dir. Bu da, her iki sü-

zücü bir arada kullanıldıklarında iris değişikliği olarak + 2 1/2 lik bir değeri bize vermiş olacaktır.

## **RENK ETKİSİ VEREN SÜZÜCÜLER VE POP SÜZÜCÜLERİ:**

«Pop süzücü»leri kullanarak çekilen fotoğraflarda «tek renk»e (monochrome'a yaklaşan sonuçlar alınmaktadır. (MONOCHROM FİLİM: Bu tür filimlerin kullanılış amaçları zamanla bozulan renkli negatif filimlerin uzun bir süre sonra renk değişikliği olmadan tekrar çoğaltılabilmesi için kullanılan bir filim tipidir. Bunlar üç ayrı renkle çekilirler ve bu filimlerden doğal olarak üç ayrı kopya elde edilmiş olacaktır. Daha sonra bir kopya çıkarma gereksinimi duyulduğu zaman bu filimler tekrar süzücüyle birlikte ayrı ayrı tek bir renkli negatif filim üzerinde baskı makinasında birleştirilirler).

Pop etki süzücüleri doymuş ve derin renkli süzücülerdir. Bu süzücülere örnek olarak B + W özel etki süzücüleri verilebilir. Bu renklerden mavi, yeşil, kırmızı, turuncu, mor ve menekşe renkli olanlarını fotoğraf gereçleri satan yerlerden elde etmek mümkündür. Eğer bu süzücüler içinden mavi renkli olan özel etki süzücüsü kullanılacak olursa fotoğrafı çekilen nesnenin yalnız tek renkli yani mavi rengin ton basamakları şeklinde bir renk tonlaması filim üzerinde sıralanmış olacaktır. Diğer renkli pop süzücülerinde de süzücünün rengine göre aynı şey gözümüze çarpacaktır.

**Değişebilen pop süzücüleri :** (Vario-Pop Filter): Değişebilen pop süzücüleri süzücünün geçirgenliğini doğal halinden herhangi bir sertlik derecesine kadar değiştirebilmektedir.

**Üç renkli süzücüler :** Bu tür süzücüler de bir dairenin merkezinden kenarlarına doğru eşit olarak uzanan dikdörtgenler şeklinde üç dikdörtgenden oluşmuş bir yapı bulunmaktadır. Bu renkler genel olarak kırmızı, yeşil ve mavi renklerden oluşmaktadır. Ayrıca bu süzücülerin ortalarında kalan üçgen şeklindeki boşlukta genel olarak turuncu, mavi veya sarı süzücü rengine boyanmışlardır. Üçlü ve merkezden üç kareyle ayrılmış bulunan renkli süzücüler yalnız ve özellikle etkiyi güçlendirmek için tek bir çekimde birden fazla aynı görüntüyü veren süzücülerle birlikte kullanılmaktadırlar.

Kromo süzücüleri çağdaş anlamda kullanılan geçişlerin bir türü olarak adlandırılmaktadırlar ve kullanılmaktadırlar. Bir geçiş süzücüsünün görevini üstlenmişlerdir. Kenarlardan orta çizgiye doğru (dairenin ortasına doğru) süzücü eşit ölçüde renklendirilmiştir. Daha sonra ensiz, dar bir geçiş bölgesi yer almaktadır. Dairenin diğer parçası duru camdan yapılmıştır. Bu camlar birbirleriyle birleşme yerlerinden bağımsız olarak çevrilebilirler ve bu süzücüler ile renkli fotoğrafa bir miktar etki vermek ve onu değiştirmek mümkün olmaktadır.

Fotoğrafçı renk sınırlarının olduğu yerde netliği yapıp, seçikliği tam bir aydınlık görüş açısından sağladıktan sonra irisini kapatabilli ve seçik bir fotoğraf elde etmek için yapabileceği en iyi uygulamayı yapmış olur. Bu süzüclerdeki renkler genel olarak mavi, sarı eflatun, gül rengi, zümrüt yeşili, doğal gri ve tütün rengi kahverengidir. Bu süzücüler istenilen etkiye göre iki değişik sertlikte kullanılabilirlerdir. Kromo süzücüler tüm aradan poz ölçümleri yapmaya olanak veren süzücülerdir ve bir vidalama sistemiyle süzücü kameraya kolayca takılabilmektedir. Bu süzücülerin piyasada vidalı sistemleri bulunduğu gibi 76 x 76 milimetrelık türleri de bulunmaktadır. Bu ikinci türde olanlar çekiciye bir tutturucu yoluyla bağlanmaktadır.

## **RENK BOZULMASI OLMADAN FLÖRESANT LAMBA AYDINLATMASINDA RENKLİ ÇEKİM YAPMAK**

Flöresant ışık kaynakları aralıklı tayf özelliği göstermektedirler ve bu nedenden ötürü de bu tür lambaların renk ısılarının düzelmesi olanaklı olmamaktadır. Bunun için fotoğrafçılıkta değiştirme ve düzeltme süzücülerinin yardımıyla uzun sına ma dizilerinin yapılmasına gerek bulunmaktadır. Bu tür süzücülerle sına malar yapılmasının amacı ise doğal olarak ışık kaynağının gerçek değerine ulaşabilmektedir. Bulunan bu birlikte süzücü kullanımları çok büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Yukarıda anlatılanlar, bu güne değin flöresant ışığı ile (neon lambalar ile) yapılan çalışmalarda izlenen yolları açıklamaktadır. Oysa bu günlerde kullanılmaya başlayan yeni tip ve özellikle birlikte süzücü kullanımlarına gerek bırakmayacak FL süzücüleri artık uzun sına malar ve çalışmalar yapmaya gerek bırakmamaktadır.

FL-D türü süzücüler Flöresan lambaların «Günüşiğı (Day-light) tipleri için kullanılmaktadır ve bu süzücüler flöresan ışık kaynaklarının aydınlattığı ortamlarda renkli gün ışığı için hazırlanmış olan filimlerle birlikte kullanılmaktadır.

FL-B türü süzücüler, flöresant lambaların 3200°K veya 3400°K e yaklaşık değerler veren yapay ışık kaynaklarının verdikleri ışığa benzer lambalarının yapay ışıklılık ortamları için hazırlanmış olan filimlerle birlikte kullanılmalarna olanak veren süzücülerdir.

FL-W türü süzücüler ise beyaz neon ışık kaynakları için geliştirilmiş süzücülerdir ve günüşiğına göre ayarlanmış filimlerle birlikte kullanılmaktadırlar.

### **GÖKYÜZÜ IŞIĞI VE UV DURDURMA SÜZÜCÜLERİ:**

Satış istatistiklerine göre bu süzücüler en yeğlenen süzücülerdir. Bu doğrumudur? Şimdi bu süzücülerini inceleyeceğiz.

Kullanımda kısa ışık yayma alanı için tüm filimler duyarlıdır. Siyah-beyaz filimler bu nedenle sonuçta gökyüzü mavisini çok açık gri tonlar olarak vermektedirler. Renkli filimler gerçekte gözle görünmeyen morötesi ışınları mavi ve mor renkler olarak çevirmektedirler. Bunun sonucunda da yüksek yerlerde ve deniz kıyısında çekilen fotoğraflarda bildiğimiz kötü mavi çizgiler oluşmaktadır. Ayrıca güçlü morötesi ışın yayımının belirsiz görüntü oluşturması için objektifin görüntü yanlışlarını düzeltmesi morötesi ışınlara kadar yetemez. Bir süzücünün kullanılması tasarlanmadan önce, merceğin ne ölçüde mor ötesi ışın yayımını geçirdiğini bilmek gerekmektedir. Mercekler için yapılmış bir istatistik aşağıdaki sonuçları vermektedir:

3 ve 4 elemanlı mercekler ortalama olarak % 55 oranında morötesi ışık yayımı geçirmektedirler (Objektifin kalitesine göre bu oran % 25 ile % 55 arasında değişmektedir). 5 elemanlı mercekler aşağı yukarı % 30 ile % 35 arasında morötesi ışın geçirgenliğine sahiptirler. 6 elemanlı mercekler için % 20 ile % 30 arasında dağılımlı % 25 bir morötesi ışın geçirgenliği değeri saptadık. 7 ve daha çok elemanlı mercekler genelde aşağı yukarı % 10 ile % 35 (ortalama) % 22 arasında bir morötesi ışın geçirgenliği göstermektedirler. Çok mercekli değişir odak uzaklıklı mercekler (Zoom)

çoğunlukla % 10 ve daha az oranlarda morötesi ışın yayımı geçirmektedirler.

Verilen tüm değerler normal olarak yeterli çalışan mercekler içindir. Özellikle ayırmaştırılmış çok katlı yeterli çalışan mercekler daha az morötesi ışın geçirgenlik değerleri vermektedirler. % 40 tan daha yukarı morötesi ışık ışını geçirgenliğinde ek bir morötesi ışık ışını durdurma süzücüsü kullanma yoluna gidilmelidir. Bu yönden bakıldığında, morötesi ışınları durdurma süzücüleri çoğu verimli sonuçlu mercekler için gerekli değildir. İçinde yüksek kırılmalı ve güçlü UV yutucu camların olmadığı eski mercekler bir UV süzüçüye gerek duymaktadırlar. Ayrıca UV süzücüleri en uç koşullarda (örneğin: 2000 metrenin üzerindeki yüksekliklerde) öğütlenmektedir. Bu süzücüler (her amaç için ) en iyi sonuçlar için kullanıldığından, UV durdurucu süzücünün mercek üzerinde sürekli olarak kalmasının bazı sakıncaları bulunmakta veya yararlıdır. (Örneğin: Düz camın güçlendirilmiş yansıtına eğilimi..) Eğer durdurucu süzücü renkli çekimlerde de kullanılacaksa, son derecede renksiz olmalıdır.

Gökyüzü ışığı süzücülerinde geçirgenlik eğrisi 500 Nm (nanometre) civarından biraz düşürülmüştür. Bu nedenden ötürü mavi ve yeşil ışın yayılımı payları biraz geri tutulur ve renkli fotoğraf «renk karakteristiğinde» «daha sıcak» olarak görünür. Gökyüzü ışığı süzücüsünün kendi rengi tatlı bir pembedir. Verilen tanıma bildiğimiz gökyüzü ışığı süzücüsü IA için geçerlidir. Şimdilerde Hoya firması bir IA gökyüzü ışığı süzücüsü üretti, bu süzücü betimlenen eğri düşümünün yalnızca biraz daha kuvvetsizidir. Bunun yardımcıya yeşil daha az tutulacak ve bu nedenle görüntü daha düzgün olarak oluşacaktır.

Çoğunlukla RI,5 dönüştürme süzücüleri de gökyüzü ışığı süzücüsü olarak verilir. Bu dönüşüm süzücüleri ve «özgün» gökyüzü ışığı süzücüleri örneğin açık gölgelerde (mavi gökyüzünde) oluşan mavi fazlalığını tutabilir. Herşeye karşın renk ısı çok yüksekse, daha güçlü dönüşüm süzücüleri (örneğin R3) yeğlenmelidir. Güneye bakan, içine yalnız mavi gökyüzünün girdiği beyaz duvarlı evlerin iç avluların, R-3 süzücüsü bile yetersiz kalmaktadır. Ayrıca gökyüzü ışığı süzücüleri ve güçsüz dönüşüm süzücüleri de renk itici etkilerinden ötürü kullanım sırasında çok yeğlenen süzücü olma niteliğinde değildirler.

## YÖNLENDİRİCİ SÜZÜCÜLER (POLARİZ FİLTRELER):

Bir reklamcı «iyi ki yansıtıcı vitrin camları var» diye bağırabilir. Ve meraklı da buna karşın hiçte vitrin camları çekmeyi amaçlamadığını söyleyebilir. Vitrinler yönlendirici süzücüsü satıcılarının geleneksel övünç kaynaklarıdır. Çoğunlukla karşı caddenin kenarı camda yansır. Yönlendirici süzücüsü bu tür yansımaları yok eder ve sergilenen malları açıkta korumasızca duruyormuşçasına gösterir. Böylece yönlendirici süzücünün etkisi açıkça belgelenmiş olur.. Fakat aynı zamanda istenmeyen bir yan etkiyide beraberinde getirmektedir. Çünkü temiz camlar ve su yüzeyleri vb. kendilerini ancak yansıtma ile belli ederler. Bu yansımalar yok edilirse belki fotoğrafta hiçbir cam ve su yüzeyi olmayacaktır. Yansımalar aynı zamanda bir nesnenin şekli ve yüzey yapısı hakkında çok önemli belgeleri de aktarmaktadırlar. Buna göre, bakaç görüntüsünün çok dikkatlice incelenmesi gerekecektir. (tek gözlü yansıtıcı aynalı çekici) yansımaların yönlendirici süzücüsü kullanımdan sonra yansımalarının tümüyle veya bir kısmının yok olmasına karar verilmelidir.

Fakat şükürler olsun ki, yönlendirici süzücülerini vitrinlerden başka şeylerinde yansımalarını önlemektedirler ve su altındaki balıkları da göstermektedirler. Bir yönlendirici süzücüden bakıldığında ve süzücüyü yavaş yavaş çevirince, şaşarak görürüz ki, yalnızca gözlük camı, cilalı tahta ve yüzeyler, resimler ve benzerlerindeki istenmeyen yansımalar değil, damlardaki, süslü ev duvarlarındaki, araba boyasındaki, yapraklardaki beyaz yansımalarda önlenmektedir. Daha altlardaki sert renklere yönlendirici süzücü ile bakış serbest kalmaktadır. Renk zıtlığı verilere göre yükseltilebilir.

Yönlendirici süzücülerini yansımaları azaltıcı veya yok edici etkilerini ancak çekim açısı ve yansıyan yüzeyler arasındaki açı 30-40° arasında olursa gerçekleştirebilir. Geniş açılı merceklerle bu koşul yalnızca görüntünün bir kısmında gerçekleşebilmektedir ve yönlendirici süzücünün etkisi yalnızca bu kısımlarda geçerlidir. Metal yansımalarını yönlendirici süzücüler engelleyemezler.

Bu polarize aydınlatma ile ilgilidir. Işık kaynağının önüne bir yönlendirici süzücü konursa etki sonucu metal yansımaları da önlenmektedir. Her açıda metal türüne bağımlı olmaksızın. ko-

layca tam bir yansıma ve yutma olayı gerçekleşir. Parlayan küçük parçalı yüzeylerde resimler gibi artık bir sorun değildir. Yönlendirici süzücüler gökyüzü mavisini koyulaştırırlar. Bu durum ancak çekim yönü güneş ışığına 90° lik bir açıyla duruyorsa gerçekleşir. Koyu mavi gökyüzü bu sınırdan çok şeye olanak sağlayacak şekilde tümüyle siyahtır. Deneyime meraklı fotoğrafçılar için ayrı yönlendirici süzücü türü daha bulunmaktadır. Altta ışık kaynağının üstünde bir opal cam, bunun üzerinde büyük yüzeyli bir polarize süzücü bulunmaktadır. Sonra objektif gelir, kamera objektifinin önünde tekrar bir polarize süzücü konmuştur. O halde nesne iki polarize süzücü arasında ışık içinde durmaktadır. Eğer bu nesne saydam yapay bir maddeden üretilmişse, «gerilim çift kırılması» sayesinde çok güzel renklerde görünür. O halde, çeşitli cam saydamlığında yapay maddeden üretilmiş nesnelere örneğin; toparlanmış selofan kağıdı ve benzerini süzücü arasına koymak ve ikisini de döndürmek gerekmektedir.

İki Yönlendirici süzücüyü çapraz durumda üstüste koyarsak, normal olarak hiç ışık geçmez. Süzücü bu yutma durumundan çevrilirse, ışık geçirgenliği sürekli olarak artacaktır. Bu kademesiz iris açma ve kapama, çift yönlendirici süzücülerinin yapımına yol açmıştır.

Ayrıca yönlendirici süzücülerinin ve gözlüklerin stereo gösterimde bir anahtar ödevini gördüğünü de akıldan çıkarmamak gereklidir.

## FRANSIZ HUKUKUNDA GAZETE VE DERGI ÇIKARTMANIN HUKUKİ NİTELİĞİ

Prof. Dr. Akar ÖÇAL

1. Fransız Ticaret Kanununda (1), Türk Ticaret Kanununun(2) 12/I, 5. maddesinde öngörüldüğü gibi, «gazetecilik» ve «yayın» işleriyle uğraşmak üzere kurulan işletmelerin(3) hukuki durumları konusunda açık bir hüküm yer almış değildir(4). Bu boşluk mahkeme kararlarıyla(5) doldurulmuştur. Mahkeme kararları, yayımcılık yapan işletmeleri ya halka açık gösteriler düzenleyen işletmelere(6) ya da reklâm işletmelerine(7) benzetmek suretiyle bir çözüm yolu bulmuşlardır.

---

(1) Bkz. **Code de commerce**, Dalloz, Paris 1975-1976.

(2) **RG.** 9.7.1956/9353.

(3) Eski Ticaret Kanununun (**RG.** 28.6.1926/406) 20/2. maddesi «gazetecilik-i ticari muamele saymaktaydı. Bu konudaki bir Yargıtay kararı için bkz. YTD. 12.7.1930 gün ve E.1036/K.1325 sayılı kararı, E.HİRŞ: **Notlu Ticaret Kanunu**, Birinci Kitap, Ankara-İstanbul 1946, s. 19-20: «(.) Gazetecilik muamelâtı ticariyeden madut ise de (.)».

(4) JEAN GUYENOT: **Cours de droit commercial**, Paris 1968, s. 111; JOSEPH HAMEL/GASTON LAGARDE: **Traité élémentaire de droit commercial**, Tome Premier, Paris 1954, s. 200, No. 172.

(5) GUYENOT, s. 111. Ayrıca bkz. HAMEL/LAGARDE, s. 200, No. 172.

(6) GUYENOT, s. 111.

(7) HAMEL/LAGARDE, s. 200, No. 173. Ayrıca bkz. ALFRED JAUFFRET'nin karar notu, **Revue trimestrielle de droit commercial**, 1971. s. 645.



2. Genellikle ifade edilmekte olduğuna göre gazete çıkarılması, kural olarak, ticari sayılmalıdır; çünkü gazete sahibi iş arkadaşlarına ücret öder, onlardan halka satmak için bilgi ve makale satın alır(8). Bir mahkeme kararında da belirtildiği gibi, eğer gazete sahibi, gazetede yayımladığı makaleleri bizzat kaleme almaya-  
rak ücretle çalıştırdığı kimselerin yardımlarına başvurur ve kâr sağlama yolunu tutarsa fikri ürünler üzerindeki bu türlü davranışı ile satmak için satın alan bir kimse durumuna girmiş olur(9). Bir başka mahkeme kararı da, büyük bir kısmının yazar durumunda olmadığı gazete sahiplerinin yalnızca bağlı oldukları dini ve politik düşünceleri yaymakla kalmadıkları aynı zamanda yazarların çalışmasından ve makine ya da işçi istihdamından bir gelir sağlamalarının(10) söz konusu olduğu hallerde gazete çıkarılmasının ticari olduğu sonucuna ulaşmıştır(11). Öte yandan bir gazetenin reklâm ve ilânlarla yaşamasının onu bir reklâm işletmesi durumuna sokacağı bu sebeble de böyle bir gazete çıkarılmasının ticari bir işlem olacağı fikri hâkimdir(12) (13).

3. Gazete çıkartılmasının adi bir işlem olarak kabul edildiği haller de mevcuttur: Eğer gazete, reklâm ya da ilân almaksızın

- 
- (8) ALFRED JAUFFRET: «Actes de commerce», Répertoire de droit commercial et des sociétés, Tome I, Paris 1956, s. 13, No. 160.
- (9) JAUFFRET, s. 13, No. 160, Bir görüşe göre burada bir bakıma yazarlarla okuyucular arasında bir aracılık söz konusudur; bkz. JEAN ESCARRA: *Manuel de droit commercial*, I, Paris 1954, s. 66, No. 109. Buna rağmen ESCARRA bu unsurun hâkim bir unsur durumunda olmadığını, gazete sahibinin krediye başvurmamasının ve birçok müteahhitle iş yapmasının gerçekleşmesi halinde, gazete çıkarılmasının en azından bir fikir ürünü olması kadar ticari ve mali bir işlem niteliğine bürüneceğini; o zaman da yazarlarla okuyucular arasındaki aracılık görevinin tamamen ikinci plânda kalacağını belirtmektedir; bkz. s. 66, No. 109. Ayrıca bkz. E.THALLER: *Traité élémentaire du droit commercial*, Quat. éd., Paris 1910, s. 18-19, No. 22.
- (10) Bkz. JEAN VAN RYN/JACQUES HEENEN: *Principes de droit commercial*, Tome Premier, Deux. éd., Bruxelles 1976, s. 353; HAMEL/LAGARDE, s. 201, No. 173.
- (11) JAUFFRET, s. 13, No. 160.
- (12) HAMEL/LAGARDE, s. 200, No. 173; GUYENOT, s. 111; JAUFFRET'nin karar notu, s. 646; ROGER SAINT-ALARY: «Théorie générale des actes de commerce», *Juris-Classeur commercial*, VII, Paris, s. 14, No. 101-102. Ayrıca bkz. THALLER, s. 18-19, No. 22.
- (13) Bu nedenle, gazete ve dergi çıkartan işletmelerin genellikle ticari olduğu ileri sürülmektedir. bkz. ROBERT PLAISANT: «Entreprise», *Répertoire de droit commercial et des sociétés*, Tome I, Paris 1956, s. 799, No. 26. Gazetelere abone işlemleri ile ilgili olarak bkz. MICHEL DE JUGLART/BENJAMIN IPPOLITO: *Droit commercial*, Premier volume, 2 éd., Paris 1975, s. 165; LEON JULLIOT DE LA MORANDIERE/RENE RODIERE/ROGER HOUIN; *Droit commercial*, Tome I, Paris 1965, s. 36.

(14), malik durumundaki birçok yazarca çıkarılmaktaysa(15), gazete çıkarıcılar aracı olarak kabul edilemeyeceklerinden(16) bir sirkülasyon işleminin gerçekleşmesi de söz konusu olmayacaktır (17). Aynı şekilde faaliyeti siyasi fikirleri(18) ya da dini beyanları eğitim amacıyla yaymaktan ibaret olan bir basın işletmesinin söz konusu olması halinde, kâr amacının bulunmaması sebebiyle, ticari karakterin bulunmadığı görüşü hâkimdir(19). Öte yandan gazetenin müdürü başka şahısların yardımlarını istese bile gelen makaleleri düzeltiyor(20) ve notluyorsa(21) bu çalışma ile müdür makaleleri benimsemiş olur gazete «onun fikri ürünü» olmaktan çıkmış olmaz(22).

4. Bu vesile ile nispeten yeni bir mahkeme kararını aktarmakta yarar görmekteyiz(23): Haftalık bir gazete çıkartan bir şahsın iflâsı talep edilmişti. Bu kimse, yayımın gönüllü başyazarı olduğunu bu nedenle tacir durumunda olmadığını, dergiye ilân da almadıklarını iddia etmekteydi: Buna rağmen Paris mahkemesi sözü edilenin mallarının tasfiyesine karar verdi; mahkemeye göre dergiye küçük ilânlar konulduğu için işletme, ticari bir görünüm arz etmekteydi. Temyiz mahkemesi, gazeteye mutaden reklâm alınıp alınmadığı ve bu reklâmın tali bir karakter taşıyıp taşımadığı konularında yeterli inceleme yapılmadığını gerekçe göstererek, kararı bozdu.

---

(14) SAINT-ALARY, s. 14, No. 93.

(15) HAMEL/LAGARDE, s. 200, No. 173; SAINT-ALARY, s. 14, No. 93; JAUFFRET, s. 161, No. 160.

(16) HAMEL/LAGARDE, s. 200, No. 173.

(17) HAMEL/LAGARDE, s. 200, No. 173.

(18) JAUFFRET, s. 161, No. 160.

(19) GUYENOT, s. 111.

(20) JAUFFRET, s. 161, No. 160.

(21) SAINT-ALARY, s. 14, No. 95.

(22) SAINT-ALARY, s. 14, No. 95; JAUFFRET, s. 161, No. 160.

(23) Bkz. *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1971, s. 645-646.

# TÜRK HUKUKUNDA MATBAALARIN HUKUKİ YAPILARI

Prof. Dr. Akar ÖÇAL

## I. GİRİŞ

Matbaalar, «basım işleri yapılan müessese veya yer»lerdir(1). Basın hayatında önemli bir yer işgal etmekte olan matbaaların kurulması izne bağlı değildir(2). Bu incelememizde matbaaların hukuki yapılarını ortaya koyduktan sonra, hukuki organizasyon üzerinde duracağız. Bir işletme olduğu kuşkusuz olan matbaaların, hukuken ne türlü bir işletme karakteri arzettiği büyük önem taşıdığı gibi, matbaaların yönetiminin hasıl bir hukuki organizasyon altında gerçekleştirilebileceği hususu da üzerinde durulması gereken ayrı bir sorun teşkil etmektedir. İncelememizde her iki nokta üzerinde de durularak, mahkeme kararlarından yararlanmak suretiyle, bu sorunlara açıklık getirmeye çalışacağız.

## II. MATBAALARIN HUKUKİ YAPILARI

### 1. Ticari İşletme Durumunda Olan Matbaalar :

6762 sayılı Ticaret Kanunumuzun(3) 12/1, 5. maddesi «matbaacılık» yapmak üzere kurulan müesseseleri «ticarethane», TK.

---

(1) Meydan-Larousse, C.8, İstanbul, s. 447.

(2) Bkz. 5681 sayılı Matbaalar Kanunu (RG. 24.7.1950/7564), Mad. 1/I.

(3) RG. 9.7.1956/9353.

11/I. maddesi de ticarethaneleri «ticari işletme» saydığından; bugün için Türk Hukukunda matbaalar birer «ticari işletme» durumundadırlar(4).

## **2. Esnaf İşletmesi Durumunda Olan Matbaalar:**

Bazı matbaacıların “esnaf” durumunda olması, bunların işlettiği matbaaların da bir “esnaf işletmesi” karakterini almasına neden olur. Gerçekten, “iktisadî faaliyeti nakdî sermayeden ziyade bedenî çalışmasına dayanan ve kazancı ancak geçimini sağlamaya yetecek derecede az olan” (TK.17) matbaacılar “esnaf” olduklarından, bunların işlettiği matbaalar da birer “esnaf işletmesi” durumundadır.

## **III. MATBAALARIN HUKUKİ ORGANİZASYONU**

### **1. Ferdi İşletme Durumundaki Matbaalar:**

Matbaalar, bir tek gerçek kişi tarafından işletilebilirler (TK. 14/1; 17).

### **2. Şirketlerce İşletilen Matbaalar :**

**A) Adi Şirketlerce İşletilen Matbaalar :** Matbaa işletmek için bir adi şirket(5) kurmak mümkündür.

**B) Ticaret Şirketlerince İşletilen Matbaalar :** Matbaacılık yapmak üzere kurulan işletmeler ticari işletme durumunda olduğundan(6), bunların kollektif (TK. 153) ya da komandit (TK.243) şirketlerce işletilmesi mümkün olduğu gibi; matbaacılığın ticari

---

(4) Bkz. Y11HD. 25.2.1975 gün ve E.74-4488/K.75-1335 sayılı kararı, İmi ve Kazai İçtihatlar Dergisi, 1975, S. 177, s. 3743: «(...) TK. 12. maddesi gereğince matbaacılık bir ticari işletme bulunmasına göre (...)»; YTD.8.12.1966 gün ve E.65-2193/K.66-4694 sayılı kararı, İSMAİL DOĞANAY: Türk Ticaret Kanunu Şerhi, Birinci Cilt, Ankara 1974, s. 111, dipnot: 41: «(...) basımevi TTK.nun 12/5 delâletiyle aynı kanununun 11 inci maddesi hükmüne göre ticari bir işletme (...) ve bizatihi matbaacılıkla iştiğalin ticari işletme olmasına (...)»; YTD. 27.12.1966 gün ve E.65-2194/K.66-5018 sayılı kararı, DOĞANAY, s. 223-224, dipnot: 211: «(...) matbaacılıkla iştiğal etmenin bizatihi ticari işletme sayılmasına (...) göre (...)».

(5) Bkz. BK. 520 vd. (RG. 8.5.1926/366). Ayrıca bkz. 5681 sayılı kanun, Mad.1/II.

(6) Bkz. Bu inceleme: II/1.

bir faaliyet olması nedeniyle matbaaların anonim (TK.271/I(6a) ya da limited (TK.503/III; 271/I) şirketlerce işletilmeleri de mümkündür(6b).

### 3. Derneklerce İşletilen Matbaalar :

Dernekler matbaa kurup işletebilirler(7). Gerçekten TK.18/I. maddesi «gayesine varmak için ticari bir işletme işleten dernekler» den söz etmek suretiyle buna açıkça imkân sağlamış bulunmaktadır(8).

### 4. Kamu Kurumlarınca İşletilen Matbaalar :

Kamu kurumlarının da matbaa kurup işletmesi mümkündür (9) (10). Kamu kuruluşlarınca işletilen matbaaların bir kısmı döner sermayeli işletmeler(11) şeklinde organize edilmişlerdir ki bunların içinde en önemlisi «Başbakanlık Basımevi Döner Sermaye İşletmesi»dir(12). Kamu kurumlarınca işletilen matbaalara bir başka örnek de Devlet İstatistik Enstitüsü matbaasıdır. Gerçekten 53 sayılı Devlet İstatistik Enstitüsünün Görev Yetki ve Kuruluşu Hakkındaki Kanun(13) bunu açıkça öngörmektedir (Mad. 18/III; 21) (14). Kamu kuruluşlarına ait matbaalara daha başka örnek-

- 
- (6a) Bkz. 211 sayılı. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Kanunu (RG. 26.1.1970/13409), Mad/I; 2/II: «Banka, Banka Meclisinin kararıyla banknot matbaası kurabilir (...)» (Banknot matbaası 13.8.1955 tarihinde kurulmuştur; bkz. İBRAHİM KURT/VURAL GÜNAL/TALAT TUĞÇETİN: T.C. Merkez Bankası Kanunu Şerhi ve Yabancı Mevzuat ve Uygulama, Ankara 1977, s. 9).
- (6b) Ayrıca bkz. 5681 sayılı kanun, Mad. 1/II.
- (7) Bkz. dipnot: 4'de anılan YTD. 8.12.1966 gün ve E. 65-2193/K.66-4694 sayılı kararı.
- (8) Ayrıca bkz. TK. 46/I.
- (9) Ankara Üniversitesi matbaası ile ilgili olarak bkz. yukarıda anılan YTD. 27.12.1966 gün ve E. 65-2194/K.66-5018 sayılı kararı.
- (10) Ayrıca bkz. TK. 18/I-II.
- (11) Döner sermayeli kuruluşlarla ilgili olarak bkz. AKAR ÖÇAL: «TK. 18/I. Maddesinin Uygulaması Hakkında Bazı Düşünceler», ESADER, C. XV.S.1, 1979, s. 238 vd.
- (12) Bkz. 852 sayılı Başbakanlık Basımevi Döner Sermaye İşletmesi Kuruluşu Hakkında Kanun (RG. 19.4.1967/12577), Mad. 1. Bazı kuruluşların işlettiği matbaaların döner sermayeli olduğu hakkında kanunlarında bir açıklık bulunmama ile birlikte bunlar uygulamada döner sermayeye bağlı olarak işletilmektedir. Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Matbaası buna örnektir.
- (13) RG. 23.6.1962/11136.
- (14) Matbaacılık okulunun da mevcut olduğunu bu vesile ile belirtmek isteriz. Bu okulda yapılan bir deneme sırasında pedal makinesinin arızalı olması yüzünden parmakları ezilen bir öğrencinin açtığı dava ile ilgili olarak bkz. D12D. 16.10.1968 gün ve E.65-4112/K.68-1869 sayılı kararı, Danıştay Onikinci Daire Kararları, Birinci Kitap, Cilt.II, Ankara 1976, s. 227, No. 2758.

ler vermek de mümkündür: Devlet Malzeme Ofisine devredilen matbaalar(15); İl Özel İdareleri matbaaları(16) vs. gibi(15a).

### III. MATBAA İŞLETİLMESİNİN SONUÇLARI

İşlettiği matbaa «ticari işletme» karakteri arzeden matbaacı, matbaasını, ticaret siciline kaydettirmek zorundadır (TK. 42/I) (17). Öte yandan, tacir durumunda olan (TK.14/I) matbaacı, ayrıca, «ticaret ve sanayi odası» ya da «sanayi odası»na(18) kaydını yaptırmalıdır(19). Nihayet matbaasını, öteki matbaalardan ayırdetmek için bir «işletme adı» seçerek bunu ticari faaliyetinde kullanan matbaacı, bu ismi ticaret siciline tescil ettirmelidir(TK.55).

### IV. SONUÇ

Fransız hukukunun aksine, Türk hukukunda, matbaaların hukuki yapıları, kanunda açıkça belirtilmektedir. Bu nedenle matbaaların nitelikleri konusunda bir kesinlik söz konusudur(20).

- 
- (15) 6400 sayılı «Devlet Malzeme Ofisi» Kurulması Hakkında Kanun (RG. 22.3.1954/8664), Mad. 4; Muvakkat Mad. 5.
- (15a) Öteki örnekler için bkz. 657 sayılı Harita Müdüriyeti Umumiyesi Kanunu (RG. 2.5.1341/99), Mad. 4/I,c: «(Harita Genel Müdürlüğü) (...) haritaların (...) basım ile mükelleftir.
- (16) İdari Umumiyei Vilâyat Kanunu Muvakkatı (2.Tertip Düstur, C.5, s. 186), Mad. 80/14.
- (17) Türk Tarih Kurumu matbaasıyla Ankara Üniversitesi matbaasının ticaret siciline kaydı ile ilgili olarak bkz. dipnot: 4'de anılan Yargıtay Ticaret Dairesinin 8.12.1966 gün ve E.65-2193/K.66-4694 sayılı; 27.12.1966 gün ve E.65-2194/K.66-5018 sayılı kararları.
- (18) Bkz. 5590 sayılı kanun (RG. 15.3.1950/7457), Mad. 9/5.
- (19) TK.18/II. maddesi ticari işletme işleten kamu kurumlarının tacir sayılmayacaklarını öngörmesi nedeniyle, Danıştay, Ankara Üniversitesinin, basımevi sebebiyle resen sanayi odasına üye kaydedilmesini yerinde bulmamıştır; bkz. D8D. 22.3.1966 gün ve E.65-1203/K.66-986 sayılı kararı, **Danıştay Sekizinci Daire Kararları**, Ankara 1974, s. 223, No. 867; «5590 sayılı yasanın 1. maddesinde. meslek teşekküllerinin kuruluş amacının meslek ahlak ve birliğini korumak ve ticaret ve sanayiinin genel menfaatlere uygun surette gelişmesine çalışmak olarak belirtildiğine göre Ankara Üniversitesinin sanayi odasına resen üye kaydedilmesinde güdülen bu amaca uygunluk bulunmadığından (...)».
- (20) Fransız hukukunda kanundaki bu boşluk nedeniyle, matbaaların hukuki durumu, sanayi işletmelerinin ticariliğinden hareketle saptanmaktadır; bkz. E. THALLER: *Traité élémentaire de droit commercial*, Quat. éd., Paris 1910, s.19, dipnot:1. Matbaaların İsviçre hukukundaki durumları için bkz. F. de STEIGER: *Registre du commerce*, FJS. No. 19, s. 3; ALİ BOZER: «Ticari İşletme Üzerinde Türk ve İsviçre Hukuku Bakımından Mukayeseli Bir İnceleme», Batider, C.I, S.3, 1962, s. 371.

Mahkeme kararlarına bakıldığında, anlaşmazlıkların esas itibariyle, kamu kuruluşlarınca işletilen matbaalarla ilgili olduğu göze çarpmaktadır. Esasen bu durum doğaldır; zira kamu kurumlarınca işletilen işletmelere ilişkin TK.18. maddesinin uygulaması üzerinde tam bir görüş birliği sağlanamamıştır(21).

---

(21) Bu konuda bkz. ÖÇAL, s. 238 vd.

## ÇAĞDAŞ EĞİTİM TEKNOLOJİSİ KARŞISINDA GELENKSEL EĞİTİM ARAÇ VE YÖNTEMLERİ (\*)

**Prof. Dr. İnal Cem AŞKUN**

Eğitim toplumun temel kurumlarından biridir. Toplumun değerleri, amaçları davranış örüntüleri eğitim ile bireylere aktarılır. Yönü ve içeriği ne olursa olsun, toplumsal gelişmenin, gerek bireyle toplum, gerek toplum ile öteki toplumlar arasında uyum ya da uyumsuzluk olgusunun, topluma maledilen geniş boyutlu tüm sorunların, eğer tek sorunlu kuruma aranacaksa, bu eğitimidir. Eğitimin devingenliği (dinamizmi) ve toplumun devingenliği arasında doğru oranlı bir ilişki vardır. Başka deyişle toplum ve onun temel kurumu eğitim, güçlü bir etkileşim ortamı içindedirler. Toplumun isteklerine olumlu yanıt veren eğitim ile eğitimde oluşturulan yeni davranış örüntülerini benimseyen toplum özünde çağdaş bir olguyu simgelerler. Bunun tersi durumlarda; toplumun devingenliğine koşutlanamayan eğitim, ya da eğitimin ileri amaç ve örüntülerini benimsemeyen toplum, gelenekçi bir olguyu ortaya koyarlar. Her eğitim ortamının kendine özgü bir de teknolojisi vardır. Diğer deyişle eğitim; düzeyi ve içeriği ne olursa olsun, ürettiği

---

(\*) 29-31 mayıs 1978 tarihinde Fakültede düzenlenen I. EĞİTİM TEKNOLOJİSİ SEMİNERİNDE Bildiri olarak sunulmuştur.



teknolojiyle işlevlerini ya da hizmetini topluma verir. Eğitimde, teknolojinin yerini ve anlamını daha iyi saptamak için bu konuda bir tanım gereği açıktır, şöyleki:

**Eğitim Teknolojisi** : eğitimin toplumdaki kurumsal işlevini görmesini sağlayan politika, yöntem, davranışlar ile araç ve gereçlerin tümüdür.

Tanımda görülmektedir ki, eğitim teknolojisi sadece bazı araç, gereç ve yöntemlerden eğitimde yararlanılması değil onların uygulamadaki politika ve davranış kalıplarını da içermektedir. Ters durumda, ortaya yalnızca bir «eğitim mekaniği» konmuş olur ki, bu da başlangıçta eğitimin çağdaş teknolojiye kavuşması amacını engeller. Bazı kavramların anlaşılması, onların karşıtlarını açıklamakta daha kolay olacağından; eğitimde çağdaş teknolojinin de kapsam ve boyutlarının görülebilmesi için, çağdaş eğitim ortamından önce onun karşıtı gelenekçi ortamı incelemek gerekecektir.

## EĞİTİMDE ÇAĞDAŞLIK KARŞISINDA GELENEKÇİLİK

Eğitimde çağdaşlık karşısında gelenekçiliği aşağıdaki model seçenekleri ile görmek, konuya daha açıklık getirebilir, şöyleki:

- 1- Gelenekçi Toplum (Çevre), Gelenekçi Eğitim
- 2- Gelenekçi Toplum (Çevre) - Çağdaş Eğitim
- 3- Çağdaş Toplum (Çevre)-Gelenekçi Eğitim
- 4- Çağdaş Toplum (Çevre)-Çağdaş Eğitim

Bu modellerin herbiri üzerinde durmak, çalışmamızın sınırlarını çok aşar. Ancak, genel bazı açıklamalarla eğitim ortamının çağdaş ve gelenekçi kesitlerini belirlemek olurludur.

Burada amaç model, kuşkusuz sonuncu olan «çağdaş toplum-çağdaş eğitim» modelidir. Çünkü ancak bu modelde eğitim ortamı, teknolojisini sürekli çağdaş düzeyde tutma ya da üretme olanağına kavuşmaktadır. En geri model olan «gelenekçi toplum-gelenekçi eğitim» olgusunu kırmak için kuşkusuz öncelikle eğitimde çağdaşlaşma süreçlerini başlatmak gerekmektedir. İşte burada, gelenekçi eğitime çağdaş eğitim teknolojisini getirme sorunu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu modellerin en çarpık olanı kuşkusuz çağdaş bir toplumda ya da çevrede gelenekçi eğitimin görülmesidir.

Bu özünde, toplumun eğitim dışı kurumlarından hızlı bir çağdaşlaşma içine girişi, eğitimin buna ayak uydurmasında geç kaldığı durumu göstermektedir. Yaşamını çağdaş kalıplara sokmuş toplum ya da çevrelerde eğitimin uzun süre direnmesi aslında olanaksızdır. Belki toplumun bazı kesitlerinde, eğitimin toplumun çağdaş devinimini tıkamayan noktalarda, gelenekçi tavırı sürebilir. Kuşkusuz bu özel bir durumdur. Genelde, çağdaş toplum yaşamı eğitimi, bıraktığı eski toplumsal düzeyin teknolojik kalıplarında tutmaz, onu da bir süre sonra çağdaşlaştırır.

Başlangıçta da değindiğimiz gibi, eğitimde çağdaşlığın belirginleşmesi için, önce gelenekçi eğitimin yaratıcısı, gelenekçi toplum ya da çevrenin özelliklerini, sonra bu toplum veya çevrenin eğitim özelliklerini anaçizgileriyle ele almakta yarar görmekteyiz.

### **Gelenekçi Toplumun Özellikleri**

Bir toplum ya da toplumsal çevrenin çağcıl ve gelenekçi özelliklerini en iyi biçimde ortaya koyan ya da simgeleyen öğeler **kişi** ve **aile** üzerinde toplanmaktadır. Bunların dışındaki öğeler örneğin çeşitli kuruluşlar, fiziksel görünüm, vb. aldatıcı olabilmektedir. Toplumun çağcıl (modern) ve gelenekçi kalıplarını simgeleyen öz öğe niteliğindeki kişi ve aile özelliklerinin gelenekçi boyutları, evrensel planda şöyle belirtilmektedir.

**Gelenekçi Çevrede Kişi Özellikleri :** 1- Toplumsal örgüt ya da kurumlarla bağıntı kurmaktan kaçınır, bireysel tutum gösterir. 2- Değişikliğe karşı direnir. Aştığı geleneksel yaşam biçimini sürdürmeyi yeğ tutar (tercih eder). 3- Kendi yaşantı ve amaçlarını belirleme özgürlüğünü duyamaz, çünkü kadere inanır. 4- Bulunduğu ortamda belli bir işleyiş ya da çalışma düzeni kuramaz. Dağınık hareket gösterir. 5- Kendine güveni yoktur. Sürekli kuşku duygusunun baskısı altındadır. 6- Karşı cins ile dengeli ilişki kurma anlayışı yoktur. Geleneksel erkek üstünlüğüne önem verir. 7- Geleceğe ilişkin plan yapma ve hazırlıklı olma anlayışı gelişmemiştir. 8- Kişisel duygularına, grup amaçları yanında öncelik verir. 9- Düşüncelerinde gerçekçi olamaz, metafizik inançlarına büyük değer verir. 10- Çoğu kez peşin yargılarla hareket eder, dogmatiktir. Tarafsız (objektif) düşünme alışkanlığını edinmemiştir.

**Gelenekçi Çevrede Kişilerarası İlişki Özellikleri :** 1- Kişilerin ak-rabalık, arkadaşlık, vb. bağları olduğu grupların yaşamlarındaki

önemi son derece büyüktür. 2- İlişkiler, kişisel temele dayanır, duygusal nedenler ağır basar, 3- Karşı cinsle arkadaşlık bağı yoktur veya çok zayıftır. 4- İlişkilerde statü aranmaz, başka deyişle statünün baskısı yoktur. 5- Kişiler gruplara katılmayı istemezler veya çekingen davranırlar. 6- Kişilerin grup içinde görev yapması sadece kişisel temele dayanır. 7- Bireylerde iş bilinci yerleşmemiştir. İşe bağlılıkları zayıftır. İş güvenliği ve kanışına (tatminine) pek az önem verirler. 8- Eğitim ve öğretime karşı çelişik duygular beslenir. Bazan desteklenir, bazan da gereksizliği savunulur. 9- Sağlık konularında doktora, hastaneye gitmekten, ayrıca yetkili kimselerle bir arada bulunmaktan ve iyi eğitim görmüş kişilerle karşılaşmaktan kaçınılır. 10- Amaçlara ulaşmada yasalara, kamu yönetimini düzenleyenlere güven duyulmaz.

**Gelenekçi Çevrede Aile Özellikleri :** 1- Ailede yetişkinlere önem verilir. Düzen onlara göre ayarlanır. 2- Ailede erkek egemen (hakim) durumdadır. Baba- erkil bir aile vardır. 3- Karı ve koca birbirinden ayrı düşünülür, ikisinin de bağlı olduğu gruplar ayrıdır. 4- Ailenin çok az eylemlerinde birlik ve beraberlik vardır. 5- Çocuk terbiyesinde disiplin anlayışı gelişmemiştir. Genellikle çocukların isteklerine uyulur. 6- Aileyi birbirine daha çok duygusal bağlantılar bağlar. Bu konuda ortak çıkarların rolü pek azdır. 7- Dış dünyaya kuşkuyla bakılır ve korkulur 8- Ailede yeni yaşam biçimlerine, yeni araç, gereçler ile davranış türlerine karşı çıkılır.

### **Gelenekçi Eğitim Ortamının Özellikleri**

Kişi, kişilerarası ilişkiler ve aile öğeleri açısından temel özelliklerini belirlemeye çalıştığımız gelenekçi toplumun veya çevrenin bu yapısına benzetmeli olarak, gelenekçi eğitimin yapısının da başlıca şu özelliklerini öne sürebiliriz:

**Gelenekçi Eğitim Ortamında Eğiticinin Özellikleri :** 1- Eğitimde bireysel tutum gösterir. Öğrencileriyle etkileşime giremediği için, eğitici yanı değil, tek yönlü öğretici kişiliği vardır. 2- Eğitime yeni öğelerin girmesine karşı çıkar. Alıştığı geleneksel öğretim tutumunu sürdürmekte direnir. 3- Eğitimde kendine özgü yaratıcı davranışları geliştiremez, «ustasından gördüğünü yapma» anlayışıyla, «hocalarını» öykünmekle yetinir. 4- Eğitimde belli işleyiş ya da çalışma düzeni kuramaz, günlük davranışlarını kararsızlığa iten kişisel eğilimlerinin dağınık görünümü içinde kalır. Örneğin,

her yıl öğrettiği konulardan sıkılıp, karşısına gelen öğrencilerin farklı olduğunu düşünmeyerek, öğretim konularından bazı çıkar- ma ya da atlamalar yapar. 5- Öğrettiği konuların «eğitim bilinci- ne» ulaşmadığından, kendine güveni yoktur. Çünkü bildiklerinin değeri, yararı hakkında görüşü gelişmemiştir. Bunun için öğreti- mini yaptığı konuların yetkilisi olmaktan kuşku duyar. 6- Öğren- cileri arasında kız, erkek ayırımı yapar. Erkek öğrenci, erkek öğ- retmen, erkek yönetici çizgisinin üstünlük karmaşığından (komp- leksinden) kendini kurtaramaz. 7- Öğretim ve eğitimini planlama anlayışı gelişmemiştir. Bunun için de gelecek eğitim dönemine ha- zırlanma gereğini duymaz. 8- İçinde bulunduğu öğretim ve eğitim grubunun ortak amaçları olması ve grup üyelerinin buna uygun davranması gerektiğine inanmaz. Kişisel tutumuna her zaman ön- celik verir. 9- Tutumunda gerçekçi olamaz. Her dönem karşısına değişik bir öğrencinin geldiğini benimsemediğinden, çoğu kez ken- di öğrenciliğinin davranış üstünlüğünde takılmıştır. Aynı davra- nışları yıllar boyu, karşısına gelen öğrencilerden göreceği inancıyla yaşar. 10- Peşin yargularının, eski deneyimlerinin, çoğu kez uy- gulamalı değerini yetirmiş sonuçlarının etkisinden kendisini kur- taramaz.

**Gelenekçi Eğitim Ortamında Kişilerarası İlişki Özellikleri:** 1- Eği- timde çeşitli rolleri olan kişiler, tek yönlü iletişimle uğraşlarını sürdürdüklerinden, ne kendi aralarında, ne dolaylı ilgileri olabile- cek ilişki kurmayıp, yaşamdaki ilişkilerini eğitim ortamı dışındaki kişilerle düzenlerler. 2- Eğitim ortamındaki kişilerarası ilişkiler salt zorunluluklar karşısında ve çoğu kez duygusal nedenlerle ku- rulur. 3- Eğitim ortamında aynı rolü benimsemiş kişiler arasında bağlılık yoktur. Meslek veya «rol» arkadaşlığı kavramları gelişme- miştir. Buradaki bağlılıklar da, yaşamın genel arkadaşlık bağlılı- ğındaki nedenlerle ve duygusal olarak kurulur. 4- Eğitim ortamı- nın sert statü anlayışı, ilişki kurmayı engellediğinden, değişik rol- lerdeki kişilerle ilişki kurulduğunda, bu statülerin en az davranış koşullarına uyulmaz, taraflar birbirinin statüsünü «hiçe sayarak» ilişki kurarlar. Bu durum, eğitim ortamının farklı rollerindeki ki- şilerini birbirinden kaçış içine iter. 5- Kişiler eğitim ortamının amaçlarına dönük gruplar kuramadıkları gibi, şu veya bu şekilde kurulmuş olanlara da katılmaktan çekinirler. 6- Eğitimin yasal yapısı gereği kurulmuş gruplar içinde zorunlu olarak gözükseler bile; kişiler bu yapıda yine de kendi özel görev anlayışlarıyla çalı-

şırlar. 7- Eğitim ortamındaki kişiler kendi rollerini benimsemediklerinden, belli bir iş ya da görev bilinciyle çalışmazlar. İşe ya da görevlerine bağlılıkları zayıftır. Dolayısıyla rollerinden dolayı bir yaşam kanışı (tatmini) duymazlar. Kanışı, bu rollerin görev gereklerinden kaçma fırsatlarını elde etmede ararlar. 8- Gelenekçi toplumun kişilerarası özellikleri arasında belirtilen eğitim ve öğretime karşı çelişik duyguların beslenmesi, bazan desteklenip bazan gereksizliğinin savunulması, gelenekçi eğitim ortamında da aynı biçimde geçerlidir. 9- Kişiler eğitim ve öğretimdeki sorunlarını yetkili kişilerle görüşmekten; aynı rollerin başarılı olmuş görevlileriyle bir arada bulunup, onlarla ilişki içine girmekten kaçınırlar. Kıskançlık ve çekingenlik duyguları bu kişilerde; kendi sorunlarına başka kesimlerde çare arama; bulamayınca da aynı çevreler olumsuz duygu ve tepkiler geliştirme eğilimine yol açar. 10- Eğitimin amaçlarına ulaşmada yasalara ve bunları yürütmekle görevli olanlara güven duyulmaz. Çoğu kez düşman gözüyle bakılır.

**Gelenekçi Eğitim Ortamının Örgüt Özellikleri :** 1- Bu tür ortamın örgütlerinde, sürekli «kıdemlilere» önem verilir. Örgüt düzeni onların anlayış, istek ve davranış biçimlerine göre ayarlanır. 2- Örgütte babaerkil bir aile düzeninin işleyişi egemendir. Herkes, çevresine egemen tavırlar koyan «rol kıdemlilerinin» çizgisinde davranış gösterir. 3- Eğitim ortamının eğitici, eğitilen, yönetici grupları arasında ilişkiler yasal yönden kurulmuş olsa bile, yaşamsal açıdan kurulmamıştır. Bu üç büyük grup, kendilerine özgü yaşayışlarını sürdürerek, herbiri diğerlerinden kendisine uyum göstermesini ister. 4- Örgütün büyük grupları arasında hiç ya da çok sınırlı koşullarda pek az birlik ve beraberlik görülür. 5- Eğitimde öğrenci ya da eğitilenlerin belli bir disiplinle yetiştirilmesi anlayışında, örgütün eğitici ve yönetici kesimleri arasında bir tutum birliği gelişmiştir. Çoğu kez yönetici ve eğiticiler öğrenciler karşıt düşen davranışlarda bulunmakta ararlar. Böyle bir ortamda kuşkusuz, kitle isteğine dönüşen her türlü öğrenci isteğine eğitici ve yöneticilerce uyulur. 6- Gelenekçi eğitim ortamında örgüt kesimlerini birbirine duygusal bağlar birleştirir veya ayırır. Örgütün eğitimdeki toplumsal amaçları ile bu amaçları yerine getirmedeki çıkarlarının söz konusu bağları oluşturmada rolü yoktur. 7- Örgüt kendi dışındaki çevrelere kapalıdır. O çevrelerdeki eğitim örgütlerinin davranışlarına kuşkuyla bakılır. İşbirliği olanaklarının araştırılmasından kesinlikle kaçınılır. 8- Örgüte yeni görevler getire-

cek geliştirme önerilerine karşı çıkılır. Sürekli bu önerileri yapanların örgütten uzaklaştırılmalarına çaba gösterilir. 9- Örgüte yeni eğitim ve öğretim araçlarının getirilmesi genel planda istenmez. Ancak, eski eğitim ve öğretim davranışlarını daha kolay yürütecek araçlar ile yöntemler büyük çapta benimsenir. 10- Örgütün eğitim ve yönetim kalıpları dışında davranış göstermeye kalkışanlara, yasal ya da yasa dışı cezalar ile baskılar uygulanarak, gelenekçi tavırda kalmaları sağlanır.

## GELENEKÇİ EĞİTİM ORTAMININ ARAÇ VE YÖNTEMLERİ

Geleneksel eğitim araç ve yöntemleri adı altında topladıklarımız aslında gelenekçi eğitim ortamının araç ve yöntemleridir. Yoksa salt geleneksel kavramı, olumsuz bir tavır betimlemez. Çağdaş ortamların da, uzun sürede başarısını kanıtlamış geleneksel davranış kalıpları vardır. Çalışmamızın başlığında yer alan «geleneksel» sözcüğünün kuşkusuz böyle bir anlam içeriği yoktur, bütünüyle gelenekçi eğitim ortamına bağlı olarak alınmıştır. Gelenekçi eğitim ortamının araç ve yöntemlerini **eğitici, öğrenci ve yönetim** açısından ele almak olurludur, şöyleleki:

### **Eğitici Açısından Geleneksel Eğitim Araç ve Yöntemleri**

Gelenekçi eğitim ortamında eğitici aslında tek yönlü iletişimle bir **öğretici** kimliği taşıdığından, bu sınırlı meslek kişiliğinin kullandığı yöntem ve araçlar da oldukça yalın bir nitelik göstermektedir. Eğer bu anlatıma görüntüsel içerik kazandırmak istersek, şöyle yazınsal (edebî) bir kurguya gidebiliriz:

«Bir sınıf ve öğrenciler, Kara tahta, önünde kürsü veya masa. Orada oturan ya da ayakta bir öğretici, ders anlatıyor. Öğrenciler dinliyor, not tutuyor ve dersin kitabı varsa ondan izliyor. Bazan öğretici eline tebeşir alıp, tahtaya bazı şeyler yazıyor ya da çiziyor. Öğrenciler de defterlerine aynen bunları kopya ediyorlar. Dersin bitiş zili çalıyor. Öğretici, öğrencilere derste anlamadıkları yer olup, olmadığını soruyor. Öğrencilerde ses yok. Öğretici çantasını alıp çıkıyor. Öğrenciler de hemen peşinden sınıfı boşaltıyor.»

Böyle bir eğitim ortamının dayandığı varsayımları şöyle belirtebiliriz:

- 1- Öğrenciler dersi öğrenmeye karşı güçlü bir istekle sınıfa gelmişlerdir.
- 2- Öğrencinin güçlü bir iletişim yeteneği vardır. Öğrencilerine kişiliği, bilgisi, sınıf içi davranışlarıyla etkili olabilmektedir.
- 3- Tahta, tebeşir, defter, kitap, öğrenci ve öğretici arasındaki eğitim etkileşimini tüm verimliliğiyle sürdürmeye yeterlidir
- 4- Dersin sonunda öğrencinin öğreticiye, onun dersi anlayıp, anlamadığı sorusuna karşı bir yanıt vermemesi, dersin konusunu en iyi biçimde öğrendiği ve kavradığına güçlü kanıttır.
- 5- Bir ders süresince öğreticinin konuyu anlatması, öğrencilerin de sessizce dinlemeleri her iki tarafın da eğitimdeki görevlerini tam anlamıyla yerine getirdiğini göstermektedir.

Günümüzde, ne derece doğru olduğunu araştırmaya bile gerek duymadan reddedilecek bu varsayımlar, kuşkusuz sadece araçların yenilenmesiyle, gelenekçi ortamdaki etkilerini yitirmezler. Örneğin, kara tahtanın yeşile boyanması, tahta ve tebeşir yerine tepgöz kullanılması, öğreticinin derse girmeyip, aynı dersi sınıftaki bir televizyon ekranında anlatması gelenekçi ortamı yeni araçlarla sürdürmeden öte bir anlam taşımazlar. Aslında bu eğitim ortamının işlevi bazı konuları öğrencinin **belleğine** girerek, ona **tanıtmadır**. Özetlemek gerekirse, böyle bir ortamın eğitim yöntemi eski deyimiyle «takrir», başka deyişle ders **anlatma**, amacı **tanıtma**, öğrencide işlettiği yetenek alanı **bellek** olmaktadır. Bu ortamda sınavların amacı, yine eğitim ve öğretim değil, öğrencilerin sınıf **geçme** durumlarını belirlemektedir. Öğrencinin sınıf geçmesi, belli bir sürede, kendisine yıl içinde tanıtılan konuları, bellek gücüyle **anımsamasına** bağlıdır. Anımsayan ya da yakalanmadan kopya çekenler sınıf geçer; anımsayamayanlar veya kopya çekerken yakalananlar, **sınıfta kalır** ya da **dersten geçemezler**. Bu sonucun dayandığı varsayım ise, öğrencinin eğitim döneminde kendisine anlatılan dersleri öğrenmediğidir. Sınavı anımsamaya ve bellek gücüne dayanan bu eğitim ortamının; sınav sonucunun öğrenmeye, öğrenciinn eğitilmesine bağlanması; gelenekçi eğitimin en sakıncalı aldatıcı ve şaşırtıcı yapısal çelişkisi olmaktadır.

## Öğrenci Açısından Geleneksel Eğitim Araç ve Yöntemleri

Gelenekçi eğitim ortamında ,öğrenci eğitime karşı belli bir bilinçten çok, koşullanmayla katılır. Amacını belirleyemediği veya bu konuda kendisine yardımcı olunamadığı için izlediği derslerin, verdiği sınavların eğitsel işlevini bilemez. Bildiği tek şey, bunlarla sınıf ya da ders geçip, bulunduğu okulu bitireceğidir. Amacı sınıf geçme, okul bitirme gibi gerçekte pek fazla bir anlam taşımayan zayıf noktalara bağlandığından, kendisine kolayca bu olanağı tanıyan yolları araştırır. Asıl eğitim bilincine okulu bitirdikten sonra varacağından, böyle bir gerçeği kendinden önce görüp, derslerini ciddi tutan, sınavlarını zorlaştıran eğitimcilerden yılgınlık gösterir, onlara düşmanlık bile besleyebilir.

Gelenekçi ortamda; öğreticiye ve derslerine karşı saygılı olmak temel davranışlardan olduğundan öğrenci ne dersleri, ne öğreticileri, ne de eğitim araç ve yöntemlerini eleştirme gücünü kendinde bulamaz. Tüm çabasını derslerin kitap ve notlarını elde edip, bunları okuyarak ezberlemeye; eğer belleği pek güçlü değilse, sınavlarda **kopya çekebileceği** yolları araştırmaya harcar. Öğretici kapalı sınav düzeninde, ders kitap ya da notlarının dışında, biraz düşünmeye dayalı bir soru sorarsa, öğrencilerinin «kafa sorusu sordu» şeklinde açık, gizli eleştirilerine konu olur.

Öğrencilerin amaç ve bilim noksanlığı onları, geleneksel eğitim araç ve yöntemlerin dışında yolları istemelerini engeller.

## Yönetim Açısından Geleneksel Eğitim Araç ve Yöntemleri

Gelenekçi ortamın eğitim yönetiminde, geleneksel araç ve yöntemlerin değiştirilmemesinde güçlü bir çaba gösterilir. Ancak eskiden beri uygulanagelen araç ve yöntemlerden, sadece davranış kolaylıkları sağlanan yenileri benimsenir. Örneğin toz yapmayan tebeşir, sınav kolaylığı sağlayan test türü sınavlar tepegözler, öğreticinin sınıfta bulunmasını zorunlu kılmayan televizyon ekranları, vb. kolaylıklar bu yönetimin de benimseyeceği yeni araçlar olabilir. Gelenekçi ortamın yönetimi öğrencilere kitapların, ders notlarının hemen sağlanmasında duyarlık gösterebilir. Öte yandan derste kullanılan kitapların dışında yayınlar, eğitimcilerce benimsenmediğinden, yönetim de kütüphaneye önem vermez, «kitap deposu» anlayışıyla davranır.



Bu arada öğrencilerin, bazı değişik yöntemler uygulamaya girişen, eğitimcilerden yakınmalarını ciddi olarak değerlendirip, bu tür gelişmeleri önleyici baskılara başvurabilir.

Gelenekçi ortamda yönetim için önemli olan öğretmenlerin zamanında sınıflarına girip, ders zillerine uygun olarak süreleri kullanmalarıdır. Sınavlar da aynı uyum içinde yapıldığında, yönetimin eğitimin yeterliği ve etkinliğinden bir kuşkusu kalmaz.

## SONUÇ

Sinema, radyo, televizyon başta olmak üzere en yeni araçları eğitime getiren çağdaş eğitim teknolojisi karşısında yer alan gelenekçi eğitim ortamı, kendi davranış, yöntem ve politikalarını değiştirmedikleri sürece, bu araçlardan yararlanmaya hazırdır. Buradan görülmektedir ki, çağdaş eğitim teknolojilerinden sadece araç ve gereç anlaşıldığında, gelenekçi bir toplumun bu yapısını eğitimle değiştirme olanağı bulunmayacaktır. Hangi alanda olursa olsun, çağdaş teknoloji ancak çağdaş davranışları benimsemiş toplumsal ortamlara tüm boyutlarıyla yerleşebilir. Böyle bir davranış temelini hazırlanmasında ise yönetime büyük sorumluluk düşmektedir. Yönetim, toplumsal gelişmenin hem başlangıç hem tıkanma noktasıdır. Gelişmeleri başlatacak kadar ileri anlayışla çalışan bir yönetim, kuşkusuz çağdaş eğitim teknolojilerini gerek fiziksel gerek davranışsal içeriği ile birlikte yer aldığı toplumsal çevreye getirecektir. Toplumsal gelişmede tıkanıklık yaratan, toplumun gelenekçi yapısına ödün (taviz) veren yönetim, çağdaş eğitim teknolojisinin, sadece yeni araçlarına eğilim gösterip, böylece bir yandan geleneksel eğitimini daha kolaylıkla yürütme olanağını elde ederken; öte yandan bu gösteriş gücüyle çevrenin tüm beğenilerini de kazanacaktır. İşte önemli olan, çağdaş eğitim teknolojilerinden yararlanırken, böyle bir çıkmaza girmeden, onun çağdaş davranış ve politikalarıyla eğitim ortamına getirilmesini sağlamaktır.

**1979-1980 ÖĞRETİM YILI İLETİŞİM BİLİMLERİ FAKÜLTESİ  
SİNEMA VE TELEVİZYON BÖLÜMÜ ÖĞRENCİ ADAYLARININ  
TÜRKDİLİ GİRİŞ SINAVLARINDAKİ ANLATIM VE YAZIM  
SORUNLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**Nevhis Cem AŞKUN**

Yüksek öğrenim kurumları, bir toplumda bireylerin elde edebilecekleri eğitimin son aşaması durumundadırlar. Ancak, günümüz koşullarında (ilk-orta-lise) vb. gibi yüksek öğretim öncesi eğitim kurumlarının çeşitli sosyo-ekonomik etkenlerle giderek zayıflayışı gözden kaçmıyacak bir gerçektir. Söz konusu ettiğimiz bu eğitim kurumlarının kapılarına biriken gençlerin çok az bir bölümünün yüksek öğretim yapabilme hakkını elde edebildiği de bir gerçektir.

Yüksek öğretim kurumlarına girebilen bu gençler orta öğretim kurumlarındaki bu zayıflama nedeniyle yüksek öğretim düzeyinin aradığı temel kültür gereklerinin çok gerisinde kalmaktadır.

Gerçi özel koşulları nedeniyle iyi yetişmiş öğrenciler görülüyor ise de bunların sayıları diğerlerine oranla oldukça düşüktür.

Günümüz koşullarında, ve genelde bireyin toplumdaki başarısı ile orununu belirleyen temel kültür öğelerinin başında anadilini bilme ve kullanma yeteneği gelmektedir. Kişi içinde yaşadığı

toplumla kurabileceği tüm bağları ancak anadiliyle sağlayabilecektir. Bu bakımdan yüksek öğrenim görmüş bir kişinin anadil bilgi ve yeteneği ilk ya da orta öğretim düzeyinin üzerinde değilse, yaşamda toplumla kurduğu ilişkilerde hiçbir zaman yüksek öğrenim diplomasının gerektirdiği orun ile saygınlığı elde edemeyecektir (1).

Bu gerçek karşısında öğrencilerini iyi yetiştirebilmek amacını güden yüksek öğrenim kurumlarının nitelikli gençler yetiştirebilmeleri için **şu noktalara** önem vermeleri gerekecektir düşüncesindeyiz.

- 1- Okula öğrenci olarak seçilecek gençlerin sadece Üniversite Seçme Sınavında aldıkları puanlar ile yetiştirmeyip ayrı giriş sınavı yapmaları.
- 2- Okullarında en az ilk iki yıl Türkdili eğitimine resmi ders programlarında yer vermeleri.
- 3- Girişte öğrenci adaylarının, sonraki dil eğitim programlarıyla yetiştirebilecekleri bir Türkdili bilgi ve yeteneğinde olup olmadıklarını ayıracak özel bir seçme sınavı ile değerlemeleri.

Ülkemizde nüfusun hızlı artışı, köyden kente göç, okul, öğretmen ve öteki eğitim olanaksızlıkları ile yetersizlikleri, bunlara bağlı diğer sosyo-ekonomik sorunlar yüksek öğrenimlerini tamamlamış kişileri bile, anadilleri olan Türkdilinde yöresel ya da çok kısıtlı çevre bağımsızlığından kurtaramamaktadır. Kuşkusuz bu durum Türkdilinin toplumdaki iletişim değerini düşürmekte başta kültürel olmak üzere toplumsal gelişmenin bir çok kesitinde tıkanmalara yol açmaktadır(1).

Dil düşüncelerin ürünü olduğuna göre dil ile düşünce arasında çok sıkı bir bağ vardır. Düşüncenin gelişmesi de ancak dilin gelişmesi ile sağlanabilir.

Toplumsal yaşamımızda geçirdiğimiz evrimleşmenin sonucunda dilimizde de gerek sözcüklerde gerek tümce yapısında oldukça önemli gelişmeler olmuştur. Bu gelişme ve değişimleri yakından

---

(1) AKÇE-TÜRKDİLİ EĞİTİM VE ARAŞTIRMA MERKEZİ (T.E.M) Türkdili Bilgi ve Yetenek Değerleme Sormacası S.1, 1978.

izlemek öğrenim çağındaki gençlerimizin özellikle yazar ve öğretmenlerimizin uğraşısı olmalıdır (2).

Kuşkusuz, Anadilin yüksek öğrenim kurumlarına gelmiş gençler için bir sorun olmaması gerekir. Anadilin kavranması, orta öğretimde tamamlanmalı, yüksek öğretim kurumlarında ise öğreniminin anadilini geliştirmesine çalışılmalıdır. Oysa durum bunun tam tersi olmakta gençlerimizin çoğunluğu anadilinin kurallarını yeterince kavramadan yüksek öğretime gelmektedirler.

Bu durum düşük puanla öğrenci alan fakülte ve yüksek okullarda daha da belirgin olarak göze çarpmaktadır. Sağlam bir anadil bilgisine sahip olmadan yüksek öğretime gelen gençler burada karşılaştıkları dersler ile ilgili kavram terim, anlatım karmaşıklığı içinde bunalmakta, bu durum giderek onların başarılarını da etkilemektedir.

Örneğin; yazılı ve sözlü sınavlarda çoğu öğrenciler anlatmak istediklerini tam anlamıyla açıklamakta güçlük çektikleri için, başka deyişle düşüncelerini açıklayacak sözcükleri yerli yerinde kullanamadıkları için başarısızlığa uğramaktadırlar(3).

Sorunu en azından İ.B.F'e gelen öğrenciler açısından açıklığa kavuşturabilmek amacıyla 1979-1980 öğretim yılında Sinema ve Televizyon Bölümüne başvuran öğrenci adaylarına uygulanan Türkdili Giriş Sınavlarında öğrencilerin sadece ANLATIM VE YAZIM (imlâ) bozuklukları üzerinde bir inceleme yapmayı yararlı bulduk.

1979-1980 Öğretim Yılı Türkdili Giriş Sınavında Öğrenci adaylarına yöneltilen soru şöyleydi:

«Aşağıdaki sözcük dizilerinden dilediğiniz birini seçerek, seçtiğiniz dizideki sözcüklerin taşıdıkları kavramları içeren bir olay tasarlayıp öyküleyiniz. Öykünüzü yazarken dizideki sözcüklerden yalnızca ikisini kullanmayabilirsiniz.

İlk dizideki sözcükler şunlardı :

I- (Köy odası) (tezek) (Ebe Zeynep) (tarla) (türkü) (Gelin Ayşe) (Okul) (dağ köyü)

(2) NEVHİS CEM AŞKUN «Yüksek Öğretimde türkdili Eğitim ve Öğretiminin Bazı Temel Sorunları» ESADER C.XV, S.1, OCAK 1979 S. 375.

(3) A.g.k,

İkinci dizede ise;

II- (Kapıcının oğlu) (kuaför Necmi) (kumar) (tiyatro) (ülser) (televizyon) (futbol maçı) (milli piyango) sözcükleri yer alıyordu.

Aday öğrencilerden gelen yanıt kağıtlarını tek tek incelediğimizde gördüğümüz belli başlı Anlatım ve Yazım Bozukluklarından seçip fişlediğimiz bazı ilgi çekici örnekleri aynen yazıldığı şekilde aktarmayı uygun gördük. Verilen sözcüklerle bir olay öykülenip işlenirken aradan aldığımız tümcelerde gerek Türkdili anlatımı, gerek Türkdili yazım bozuklukları açısından son derece ilgi çekici bazı örnekleri aşağıda numaralayılarak aynen yazıldığı şekliyle aktarıyoruz.

- 1) «Olayı duyan öğretmen **firar edep kaçırsada** sonra yakalanır ve hapse atılır. İşin aslını öğrenen İsmail öğretmenden bundan sonra daha da fazla çalış-ıp (hece bölünmüştür) emek sarfederek köye birşeyler vermeye çalışır ve verirde.»
- 2) «Gelin Ayşe hamile haliyle odun kırıyor. Ama sancılar arttıkça elindeki balta **gevşiyor**. Az sonra takatının kalmadığını **anladı**, kendini **bırakıverdi**. **Bu ibretli bir ders** olabilir gereken **yapılabilirdi**. Nice Türk anası gibi o da **hayattan** tadını alamadan gitti.»
- 3) «Birden hızla **kavenin** kapısı açıldı ve içeriye heyecandan sapsarı kesilmiş bir **okul çocuğu** girdi.»
- 4) «Derken babası geldi :  
-**Ağaya dedi** olan borcumuz bini aştı. Bugün köy odasında **karşı geldi seni beyendiğini söyledi**.»
- 5) «Arabalarını doğru giderlerken Necminin gözüne milli piyango satan bir çocuk çarptı. Çocuk kısa boylu 11, 12 yaşlarında üstü başı parçalanmış, fakat **gözlerinde mağlubiyeti kabul etmeyen parıltılar vardı**.»
- 6) «Gelin Ayşe sofrayı hazırladıktan sonra gidip Hasanı **uyan-dırır**. **Birlik** yemek yedikten sonra Hasan paltosunu alarak tarlaya gitmek için **hazırlandı**. Acaba zamanında yetişebileceklermiydi? sorusu herkesin içinden **geçiyordu**.»

- 7) «**Askerde baba olmayan kocada matem içindedir. Bu öykü toplumumuzun büyük bir bölümünü teşkil eder sadece bir köydeki olaydır.**»
- 8) «Apt'nın en çenesi düşüğü olan kuaför Necmi etrafına bakına bakına kapıdan ilk çıkan o **oldu**. İkinci katta oturan emekli memurun 3 oğlu **varmış**, bunlar hasta futbol **hastasıymışlar**. Biraz sonra kapıdan onnar **gözüktü** Yine ilk sessizlik öğlenin yaklaştığını haber veriyordu. Gördüklerimiz çok ilginç şeyler değildi, **her aptmandan** olan şeylerdi.»
- 9) «Çarşamba günü gelip çatmıştı. Şansından karısının saç yaptıрма günüydü. Kuaför Necmiden Saat 3 de çıkarsa bile arkadaşları ile kumar vakti geleceği için eve uğramıyacıktı....

Soğuk meşrubat sularını bilinçsizce içmeye başladı.»

- 10) «**Kişilerin köy deyince aklına hemen doğru dürüst evleri olmayan okulu suyu ve elektriği olmayan bir yer gibi gelir.**  
«Ne üzülüyorsun kızım muhtara gider senin hayvanları hasta söyleriz.

**Bunun üzerine ikisi de çıkıp muhtara gittiler. ve olan biten söylediler. Muhtarda veterineri çağırdı. Veteriner hayvanlar baktı.»**

- 11) «Her yeri inşaat halinde olan yenimahalle çok hızlı geliyordu. Önceden ahşap şeklinde olan evlerin hemen hepsi sökülüp yerine **taze** binalar yapılıyordu.

Beş katlı olan bu apartman **yatay** olarak sarı ve kiremit rengi olarak boyanmıştı.

Üst katlarda oturanların bazıları iyi **insanlardı** fakat **sırf kendilerini düşünen egoist tip insanlardı.**

«Çok güzel kumar oynuyordu. Kazanması ve kaybetmesi genellikle aynı oranda.»

- 12) «Kendisi hamile olmasına rağmen bütün tarla tezek yapmak herşey ona bakıyordu.

**Aksilik tarlada çalışanlarda görmüyordu.**

**Köyüm her sabah böyle neşeli, böyle hayatından mutlu kişilerin tarlaya hareketleri ile uyanır.**

**Şu gördüğümüz ise köyümün toplandığı köy odamızdır. Her zaman bir sorunumuz çıksa muhtar Rıza Ağa ile orada konuşuruz.**

Ha Çarşamba öğle üzeri ise köyümüzün neşesi Ebe Zeynep'tir.

Akşam üzeri ise tarladan sevinç içinde dönen köylülerin bir günün yorgunluğunu çorbası ile giderir. **Yarına hazırlık için sohbetlerimiz tamamlandıktan sonra erkenden yatarız.»**

- 13) **«Köyün hemen girişinde bir ilkokul okulun üstünde bir cami ve bir kaç evden ibaretti.**

Gururla söylemek gerekirken bir ilkokul öğretmeni olmayan yerde bir ebe bulunuyordu. Ebe Zeynep köyün hem öğretmeni hem sağlık memuru hem de yol göstereni olarak..

Zavallı Ayşe Gelin geleli daha on gün bile olmadı. Almış çapasını eline Ali ile birlikte tarlaya gidiyordu. Ormanın vermiş olduğu temiz hava ile yanakları elma gibi kızarıyordu. Hele bir de Ali **türkiye bir asıldı mı ehh** bir Ali söylerdi bir de kayalar.»

- 14) **«Arabada bunları düşünüyordu Zeynep** atların nal sesleri dağların yamaçlarında ritmik sesler çıkarırken o hep **düşüyordu:**

Bir ses duyuyordu ince yanık. Bu bir türküydü:

Gelin Ayşe su düşmüş  
Yosunları tuta tuta»

- 15) **«Necmi zaman zaman annesini ve babasını sinama tiyatro gibi eğlence yerlerine götürerek azda olsa mutlu kılmaktan geri kalmamaktadır.»**
- 16) **«Nihayet yanına ürkek adımlarla yanaşan adının Gelin Ayşe olduğunu öğrendiği yirmi yaşlarında bir genç kız yanaştı.»**
- 17) **«Bugün hava çok güzel diye geçirdi içinden herşey tam istediği gibiydi, bu hafta sonu çok güzel geçicekti; suyun**

kaynadığını bildiren su seslerini duyunca ayağa kalktı, **mukfağa** girip kaynıyan suya kahve attı. Biraz da süt ilave ettimi tam istediği gibi **olucaktı.**»

- 18) «Köyde halk ısınmak için tezek kullanmaktadır. Buna rağmen gerek halk bilhassa **o küçük öğrenciler soğuk'a karşı pek etkili olamamaktadırlar.**

**Köy denince aklımıza ilk gelen küçük bir Anadolu köyü gelir.** Konuda bu köylerden aklımıza ilk gelenidir.

Akşam olunca ona bir kaşık tarna çorbası çok bile geliyordu. Hemencecik uyuyor. Babasının yüzünü ayda yılda bir kere görürdü. Anası Ayşenin üzerine titrerdi. Çünkü o büyümüştü.»

- 19) «Evlerin kapıları sıkı sıkı kapanmış, pencerelerden sızan ışık denetleri dağ köyündeki gecenin olduğuna inandırmaya başlamıştı; Birazdan bu solgun ışıklarda yavaş yavaş **teker teker karanlığa terkedecekti.**

Yaklaşık 80-100 hane olan bu köyün başlıca gelir kaynağı hayvancılık **vardı.** Köyde sadece bir ilkokul **vardı.**»

- 20) «Necmi abi Eee çocuklar diye başladı söze. Sizlerde biliyorsunuz ki herşeyiniz gibi televizyon programlarınızda baştan **sağma.**»
- 21) «**Köye ilk gittiğimde bana hiçbir özelliği olmayan bir köy gibiydi.**

Köy halkı bana köyün sorunlarından köylünün çektiği zorluk ve sefaleti anlattılar ve zaten geneldeki sorunları bilme olanaksızdı. En basit köye gelmek için çekilen eziyet yolları durumu gözle görülür şeylerdi, bende çevreme oldukça **intiba** etmiş derken bütün köy halkını üzüntüye boğan **üzücü** olay oldu. **Köylü büyük bir hüznün kapladı.**»

- 22) «Nihayet adet olarak büyük amcamların evine gittik. «**Gelin amcam yukarki odada oturalım**» dedi. Amcamın yeni tarladan geldiği belli oluyordu. Akşam üzeri sesi güzel olan amcamın **Amede** güzel türküler söyledik ve böylece yirmi bir yıl sonra köyde ilk günümüz geçti.»



- 23) «Biz hemen hazırlıklara başladı. Bulduğumuz meydan bir içinde tamamen doldu.»
- 24) «Gideceğim yere daha kestirmeden varabilmek amacıyla arabamla yakılmaktan mütevellit olduğumu sandığım kenarlarını yer yer ağaç kırıntılarını süslediği toprak bir yola saptım...

İşte böyle sayın okuyurlar. Erkekliğimizi döverek ispat etmeye devam ettiğimiz hiç bir kötü söz ve küfürü esirgemediğimiz kadınlarımızın **feciatı** ne zaman bitecek? Sorarım sizlere...

- 25) «Ahmet Ağanda diğerleri gibi oğluyla birlikte günlerini tarlada geçirirdi. **Pür neş'e dolu bir kimseydi.**

Milli Piyango zengini olmuştu. Bu parayla kendisine ufak bir dükkân açtı. Sonunda bir televizyon acentası açtı. Babası bu durumdan gurur duyuyordu. Oğlunun yükselişinden memnunluk duyuyordu.»

Elimizden geldiğince bol örneklerle göstermeye çalıştığımız Anlatım ve Yazım Bozukluklarını kanımıza göre en ilgi çekici bulduğumuz özgün bir örnekle noktalamak istiyoruz. Aday öğrencinin kağıdını 26 nolu örnekle aynen aktarıyoruz.

- 26) «Çok uzak bir dağ köyünde akşam olmak üzere. Köyün evlerinde tek tük duman tütmekte. Bazı kadınlar akşamın bu dar vaktinde tezek yoğurmaktalar. Ebe Zeynep yanında bir kaç kişiyle hızlı hızlı gidiyor. Köy odasından çıkan muhtar alaycı gözlerle gidenlere bakıyor. Bu sırada öğretmen okuldan çıkmış kahveye geliyor. Muhtar onu görünce hemen radyoyu açıp «Gelin Ayşem» türküsünü dinliyor.

Tarladan gelenler türkünün geldiği yöne bakıyorlar ve yere tükürerek çekip gidiyorlar..»

Yazım ve Anlatım Bozuklukları açısından değerlendirmeye çalıştığımız ve bol örnekler vererek göstermeye çalıştığımız TÖEF aday öğrencilerine ait Türkdili Seçme Sınavının sonuçlarında orta öğretim kurumlarından diploma alıp bir yüksek öğretim kurumunun kapısına gelmiş olan gençlerimizin, esasta sağlam bir anadili öğrenimi görmemiş oldukları açıktır.

Verdiğimiz örneklerde de görüldüğü üzere sözcükler yanlış kullanılmakta; noktalama işaretlerine hiç bir şekilde dikkat edilmemekte. Kuralsız tümceler, anlatımı daha da karmaşık hale getirmekte. Sözcükler, ağızdan çıktığı gibi geliş güzel yazılmakta, tümcelerde, özne ve yüklem arasında bağlantı kurulamamaktadır

Öğrenciler belirli sözcüklerle düşünme alışkanlığında oldukları için yine belirli sözcüklerle düşüncelerini yazıya aktarıyorlar. Sözcükler seçilirken ve tümce kurarken belli bir titizlik gösterilmiyor. Ayrıca, yazım kurullarına uyulmakta gösterilen ilgisizlik başlı başına bir sorun yaratmakta. I. örnekte göstermeye çalıştığımız firar edip-kaçarsa da olduğu gibi biri Osmanlıca diğeri türkçe ama aynı anlama gelen iki sözcüğün art arda kullanılması, anlam pekiştirmek amacıyla bile yazılmış olsa göze ve kulağa hiç hoş gelmiyor. Her şeyden önce dilimizin kurallarını bozuyor. Yine aynı örnekte çalışıp sözcüğünün satır sonunda hecelerin kuralına uygun biçimde bölünmediği görülmektedir. Hece bölme ayrı bir yazım noksanlığı olarak dikkatimizi çekmektedir.

2 No'lu örnekte görüldüğü gibi tümcelerin yüklemelerinin kullanılışı arasında büyük bir uyumsuzluk göze çarpıyor. Yükleme eklenen zaman eki **yor**; hangi nedenden bilinmez yerini di'li geçmiş zaman ekine bir başka yüklemde bırakıyor. Böylece tümcenin öğeleri arasında uygunluk gözetilmemekte zengin anlatımlı ve kurallı tümceler yapılamamaktadır.

Bölge ağızlarının öğrenciler üzerinde etkisi büyüktür. Konuşmada büyük ölçüde görülen bu durum yazıda daha çok dikkatimizi çekmektedir. 3 No'lu örnekte kave (kahve) yerinde 15 No'lu örnekte onnar (onlar) yerinde **sınama** (sinema), **tiyotro** (tiyatro) yerinde 17 No'lu örnekte geçicekti (gececekti); **mukfak** (mutfak); olucaktı (olacaktı); 18 No'lu örnekte **baştan sağma** (baştan savma) 21 No'lu örnekte **intiba** (intibak) 22 No'lu örnekte **Amed** (Ahmet) 24 No'lu örnekte **feciat** (fecaat) olarak anlaşılması gereken yanlış kullanılan sözcüklerdir. Yazım yanlışlıkları arasında ince sıradan ünlülerin bulunduğu bir sözcükte iki ünlü arasına düşen yumuşak ğ'ler bazen y olarak yazılıyor. 4 No'lu örnekte **beyendiğini** (beğendiğini) sözcüğünün kullanımında görüldüğü gibi.

Diğer önemli bir sorun da da (de) bağlacıdır. Ayrı yazılan ve bağlama görevi olan da (de bağlacının kalma durum eki (locative) da,-de,-ta,-te eklerinden ayır tedilmesi gerekir. Seçtiğimiz tüm ör-

neklerde bu kurala uyulmadığı görülmektedir. 12 No'lu örnekte «Aksilik tarlada çalışanlarıda görmiyordu.» tümcesinde görüldüğü gibi.

Ayrı yazılması gereken soru eklerinin birleşik yazıldığı tüm örneklerde dikkatimizi çekmektedir. 6 N'lo örnekte «Acaba zamanında yetişebileceklermiydi?» soru tümcesinde soru eki olan **miydi** ayrı yazılmamıştır.

Yazım yanlışlıklarını böylece göstermeye çalıştıktan sonra bozuk anlatımlara bazı örnekler vermek istiyorum.

Bu arada bilgi yanlışları özellikle anlatım bozukluklarında rastlanılan yanlışlıklar oldukça ilgi çekicidir. Bozuk anlatımlara şu örnekleri verelim: 10) No'lu örnekte görüldüğü gibi «Kişilerin köy deyince aklına hemen doğru dürüst evleri olmayan okulu suyu ve elektriği olmayan bir yer gibi gelir» ve onun devamı olan diğer tümcelerde sözcüklerin seçilişinde öğrenciler büyük zorluklarla karşılaşmakta zengin anlatımlı ve kurallı tümceler yapamamaktadırlar. 11 No'lu örnekte (taze) sözcüğü son derece yersiz ve yanlış kullanılmıştır.

Böylece örnekler çoğaltılabilir 12 No'lu örnekte «şu gördüğümüz ise köyümün toplandığı köyodamızdır.» tümcesinde görüldüğü gibi aday öğrenci anlatmak istediği düşünceyi yazabilmek için seçtiği sözcüklerde çok fazla zorlanmaktadır. 13 No'lu örnekte «Köyün hemen girişinde bir ilkokul okulun üstünde bir cami ve bir kaç evden ibaretti» Tümcesinde yine sözcüklerin yerinde kullanılamamasından ileri gelen bir anlatım bozukluğu ilgimizi çekmektedir.

14 No'lu örnekte aday öğrencinin kullandığı sözcükler anlatmak istediği kavramları tam olarak karşılayamamaktadır. Çünkü, kullanılan sözcüklerde bazı heceler yarım bırakılmakta kuşkusuz bu şekildeki kullanmada anlatımın bozulmasına yol açmaktadır. Örneğin Zeynep Arabada bunları düşünüyordu yazacağı yerde 14 No'lu örnekte «Arabada bunları düşüyordu Zeynep» şeklinde ifade edilmiştir. Ayrıca aynı örnekte «Gelin Ayşe suya düşmüş» yerine «Gelin Ayşe su düşmüş» şeklinde ifade edildiğinde hiçbir anlam özelliği olmayan bir anlatım karmaşıklığıyla karşılaşyoruz.

Yine 13 No'lu örnek'in son tümcesinde «Hele birde Ali türküy bir asıldı mı ehh bir Ali söylerdi birde kayalar» şeklindeki anla-

tım bozukluğunda «türküye asılmak» aday öğrenci tarafından bir deyim olarak düşünülmüş kuşkusuz. Ancak, düşüncemize göre bölge ağızlarının öğrenciler üzerinde etkisi büyüktür. Konuşmada büyük ölçüde görülen bu durum yazıda daha çok klişeleşmiş söyleyişler olarak kendini göstermektedir. Böylece aday öğrenci kendisine göre «türküye asılmak» diye bir deyim yaratmaktadır.

18 No'lu örnekte «Köyde halk ısınmak için tezek kullanmaktadır. Buna rağmen gerek halk bilhassa o küçük öğrenciler soğuk'a karşı pek etkili olamamaktadırlar» tümcesiyle aday öğrencinin ne anlatmak istediği pek anlaşılammaktadır.

19 No'lu örnekte «Birazdan bu solgun ışıklarda yavaş yavaş teker teker karanlığa terkedecekti» tümcesinde anlatım bozukluğuna yol açan yersiz ve gereksiz yinelemelerin kullanımı, ayrıca anlatımı bütünleyecek bazı sözcüklerin kullanılmayışı aday öğrencinin son derece düzensiz bir düşünsel yapıya sahip olduğunu da gösteriyor.

21 No'lu örnekte «Köye ilk gittiğimde bana hiç bir özelliği olmayan bir köy gibiydi» tümcesinde aday öğrencinin ne anlatmak istediğini anlayamıyoruz. Yine aynı örnekte «Köylü büyük bir hüznü kapladı» tümcesinde kullanılan bir sözcüğün eksik bırakılışı çok büyük bir anlatım bozukluğuna yol açmaktadır.

22 No'lu örnekte «Gelin amcam yukarki odada oturalım» dedi, tümcesinde «Buyruk» olarak kullanılması gerekli olan «Gelin» sözcüğü anlatımdaki yanlış kullanma nedeniyle değişik bir anlam özelliğine bürünmüştür.

Aday öğrencinin yersiz devrik tümce kullanmaya özenmesi, anlatımda bozukluğa ve düşüncenin yanlış anlaşılmasına yol açmıştır. Yine aynı örnekte «Amcamın yeni tarladan geldiği belli oluyordu.» tümcesinde yeni sözcüğü sıfat olarak kullanılmıştır. Kuşkusuz yeni sözcüğünü zaman belirtici olarak düşündüğümüzde tümceyi şöyle açıklığa kavuşturabiliriz. «Amcamın tarladan yeni geldiği belli oluyordu.»

23 No'lu örnekte sözcüklerin tamamlanmadan yazılması kısacası bazı hece ve harflerin eksik bırakılması anlatımda bozukluklara yol açmaktadır. **Biz hemen hazırlıklara başladı.** Bulduğumuz meydan bir içinde tamamen doldu.» tümcesinde aday öğrencinin ne anlatmak istediğini pek anlayamıyoruz.

24 No'lu örnek'in şimdiye kadar sıraladığımız diğer örnekler arasında daha özgün bir yapıya sahip olduğunu belirtelim.

Aday öğrenci anlamını iyice bilemediği Osmanlıca sözcükleri kullanma alışkanlığındadır. Ancak anlamını bilemediği için sözcükleri birbiri ardına sıralayarak çok uzun tümceler kurma alışkanlığı içinde, esasta anlatmak istediği düşünce kaybolmakta, böylece uzun tümceler içinde büyük anlatım yanlışlıkları yapılmaktadır.

25 No'lu örnekte «Ahmet Ağada diğerleri gibi oğluyla birlikte günlerini tarlada geçirirdi. Pür neşe dolu bir kimseydi.» tümcesinde yine aday öğrencinin anlamını bilemediği için yanlış kullandığı -pür Farsça sıfat olarak Dolu anlamına gelmekte bununla çokluk, fazlalık, bolluk bildiren bileşikler yapılmaktadır. «Pür neşe neşe dolu anlamındadır. O halde ayrıca «pür neşe dolu» diye yazmaya gerek yoktur.

26 No'lu örnekte ise anlatım basitliği açısından tüm verilen örneklerin en özgünü olma niteliği görülmüş, aday öğrencinin kağıdı aynen hiçbir kısaltma yapılmadan aktarılmıştır. Anlatımdaki basitlik ilkokul seviyesindeki bir öğrencinin anlatım yanlışlıkları ile bile karşılaştırılamıyacak ölçüdedir. Öyküde öğrencinin ne anlatmak istediğini anlamakta bir hayli güçlüklerle karşılaşmıştır.

Bunların dışında genel olarak söylenebilecek konular şunlardır: Sözcüklerin seçilişinde anlamın bilinmemesinden ileri gelen yanlışlıklar yapılmakta aynı anlama gelen Osmanlıca ve Türkçe sözcükler sırasında yan yana kullanılmakta, böylece anlatım karmaşıklığına yol açılmaktadır.

Zengin anlatımlı ve kurallı tümceler yapılamamakta. Bazen yüklem tümcenin başında, özne sonunda kullanılmakta, böylece Türkdili tümce kuruluşuna aykırı bazı örnekler ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bir tümcede yer alan tamlamaların birbiriyle olan bağları sağlanamamıştır. Tümcenin öğeleri arasında uygunluk görülmemektedir. Güzel ve okunaklı bir yazı örneğine pek az rastlanmaktadır. Çok kimse el yazısı yerine kitap harfleri kullanmaktadır.

Unutkanlığın ve el alışkanlığının doğurduğu yanlışlardan biri de ş, ç ünsüzlerinin çengelleri, ü, i, ö ünlülerinin noktalarının ko-

nuılmamasıdır. Ünlülere nokta yerine bir göz ya da iki göz koymak yaygın alışkanlıktır.

Özne ile yüklem arasında teklik ve çokluk bakımından yapılan uyumsuzluklar da dikkati çeken konulardandır.

Büyük harfin nerelerde kullanılacağı özel adlara gelen eklerin ayrı yazılması hangi türde sözcüklerin özel ad sayılabileceği üzerinde durulacak önemli konulardır.

Anlatım bozukluğuna yol açan sorunları önce sözcükten hareket ederek şöyle sıralayabiliriz.

- 1) Sözcüklerin Türkçe Anlamları konusundaki bilgi yetersizliği.
- 2) Söz diziminde sözcükler arası bağıntıları kurmada bilgisizlik. Dolayısıyla sözcüğün tek başına taşıdığı anlamla başka sözcüklerle birlikte taşıyacağı anlamı bilememe sorunu.
- 3) Sözcüklerin onu kullanan insanların içinde bulunduğu sınıfsal yapı koşullarına göre değişik anlamlara gelebileceğini kestirememe örneğin; Kapıcının kullanabileceği bir sözcüğün öğrenci tarafından seminer salonunda da kullanılması. Dilin sınıfsal karakteri hakkında eğitim ve bilgi yetersizliği.
- 4) Sözcüklerin güncel konuşmalardaki amaçlarıyla yazıdaki amaçları arasındaki anlam ve kullanım farklarını görememe.
- 5) Sözcüklerin yöresel ve özellikle halk bilimsel anlam içerikleri konusundaki bilgisizlik ve deneyimsizlik.

Kısacası aday öğrenciler sözcüklerin biçim, kullanılış yerleri, söz dizimindeki işlevleri, anlam boyutları konularında bütünüyle bilinçsiz bir tutum içinde görünmektedirler.

Anlatım bozukluklarının tümcelere dayalı sorunlarını aşağıdaki biçimde özetlemek mümkündür:

- 1) Tümce üzerinde bir dilbilgisi eğitimi görmemenin ortaya koyduğu yazınsal sorunlar. Örneğin; Kullanılan tümce türünün yazınsal koşullarını bilmeden, özentiyeye dayanan ancak rastgele oluşturulan tümceler. (Başta devrik tümce

ama devrik tümceyi de kullanmanın bazı kuralları olduğu düşünülmez).

- 2) Günlük yaşamımızdaki konuşmalarda geçerli olan tümce-lerin yazımsal örneklerde de aynen geçerli olduğu yanılığın-ına düşmek.
- 3) Bir anlamı ortaya koymada rastgele kullanılan değişik tümce kalıplarının birbirleriyle uyumlar sağlanamadığı için anlatılmak istenenden çok farklı bir anlam özelliği or-taya koyduklarını bilememe. (Bir yalın tümce, arkasından bir bileşik tümce, arkadan bir devrik tümcenin kullanıl-ması gibi.)
- 4) Yörelere ve bazı toplumsal sınıflara özgü iletişimde geçerli tümce kalıplarını bilinçsizce kurallı söz dizimi kalıpları arasında kullanma.

### **Temel Yazım Sorunları**

Türk dilinde herhangi bir metin tümce ya da tümceler küme-sinin yazım bakımından incelenmesi aşağıdaki noktaları kapsar.

1) Ünlü ve ünsüzlerin kullanılışı

2) Ünlülerin birbirine etkisi-Büyük ünlü uyumlu-Küçük ün-lü uyumu-Ünlülerin ünsüzlere etkisi-Ünlülerin eylemliklere etkisi-Ünsüzlerin birbirine etkisi-Ünsüzlerin ünlülere etkisi-

3) Konuşmada sesteş olan sözcükleri yazımda ayırmak ya da ayırmamak

4) Bitişik yazılması ya da yazılmaması gereken sözcükler

5) İkilemelerin yazılışı

6) İlgeçlerin yazılışı

7) Bağlaçların yazılışı

8) Sayıların yazılışı

9) Yer adlarının yazılışı

10) Kişi adlarının yer adlarındaki kullanılışı

11) Büyük harflerin kullanılışı

- 12) Kesme, düzeltme, işaretlerinin kullanılışları
- 13) Birleşik Sözcükler ve kuralları
- 14) Diğer yazım kuralları

Kuşkusuz, (İ.B.F.) Sinema Televizyon Bölümü öğrenci adaylarının son Türkdili Giriş Sınavlarında görülen tüm yazım bozukluklarını incelemek bu çalışmanın kapsamını çok genişletir.

Ancak, Türk Dil Kurumunun Yazım Kılavuzundan yararlanarak öğrencilerin yazım konusunda uymaları gereken kuralları yukarıda belirttiğimiz on dört noktayı dikkate alarak şöyle kısaca özetleyebiliriz:

### **Büyük Ünlü Uyumu**

Türkçe bir sözcüğün ilk hecesinde kalın bir ünlü bulunursa ondan sonra gelen bütün hecelerin de kalın ünlülerle, ince bir ünlü bulunursa, sonraki hecelerin de ince ünlülerle sürüp gitmesi gerekir: Ayak-lar-ın, eller-in, yu-mu-şak-lığ-ı, sert-lığ-i sözcüklerinde görüldüğü gibi aynı ekler köklerde bulunan kalın ya da ince ünlüye uyarak kalın yada ince ünlü ile sürüp gider. Dilimizde bu büyük kurala aykırı düşen bir kaç sayılı sözcük ve birkaç ek vardır.

«Anne, kardeş, hani, hangi, elma, şişman sözcüklerinde bu aykırılık görülmektedir.

### **Küçük Ünlü Uyumu**

Türkçede bir sözcüğün herhangi bir hecesinde düz bir ünlü varsa sonraki hecelerde de düz ünlüler bulunur. Yalnız kimi ünsüzlerin etkisi ile bu kurala aykırı bir kaç örnek meydana gelmiştir; avıç yerine avuç, camır yerine çamur, yağmır yerine yağmur, savırmak yerine, savurmak, kavırmak yerine kavurmak... gibi.

Türkçe bir sözcüğün herhangi bir hecesinde yuvarlak bir ünlü varsa, ondan sonraki hecenin ünlüsü, ya dar yuvarlak ya da geniş düz olur yoktan, üzülenler, geliyorsa örneklerinde olduğu gibi.

Türkçe bir sözcüğün birinci hecesinden sonraki hecelerinde geniş yuvarlak ünlüler bulunamaz: Bu kuralın aykırı örnekleri de -yor ekini taşıyan sözcüklerdir. Gelmiyor, sevmiyor, okuyor gibi.



## Ayrı Yazılan Bazı Sözlerin Ünlü Uyumlarına Bağlanması

Ünlü uyumları Türkdilini o kadar etkisinde tutar ki, sözcük içindeki seslerden başka yan yana düşen kimi sözler de ünlü uyumlarına girerler: «mi» soru eki, «de» bağlacı gibi.

### «mi» Soru Eki

«mi» eki sözcükten ayrı yazılır; fakat ünlü uyumları bakımından önceki sözcüğün ünlülerine uyar. Geldin mi, kaldın mı örneklerinde görüldüğü gibi, kalınlık incelik bakımından alır mı, görür mü örneklerinde de düzlük yuvarlık bakımından «mi» eki önceki sözcüğün ünlülerine uymaktadır.

### «de» Bağlacı :

Ayrı bir sözcük olan de, ekler gibi sözcüklere bağlanmaz; ancak kendinden önceki sözcüğün ünlüsüne uyar: o da gelecek ben de sözlerinde olduğu gibi. Bunun ayrı bir sözcük olduğunu düşünerek ve ayrı yazılmasından doğan duraklamayı göz önünde bulundurarak, kendinden önceki sözcük ile bir ünsüz benzeşmesine bağlı tutup d-'nin t- yapılması doğru olmaz: çakmak ta var kibrit te yerine çakmak da var kibrit de yazılmalıdır.

### Ünlülerin Ünsüzlere Etkisi

Türkçe sözcüklerin sonunda -b, -c, -d, g- ünsüzleri bulunmaz; bu ünsüzlerin süreksizleri bulunur: yurt, dip, aç, çok.... gibi yabancı sözcüklerin sonlarındaki bazı sürekli ünsüzler de Türkçede süreksizleşir: reng yerine renk, ilac yerine ilaç, kitab yerine kitap, ferd yerine fert ya da serenad yerine serenat, rob yerine rop gibi.

Türkçe sözcüklerde bulunan süreksiz ünsüzler iki ünlü arasına düşerse ya da ünlü ile başlayan bir ek alırsa çok kez sürekli olurlar. Bu yumuşama, ünlülerin süreksiz ünsüzlere etkilerinden doğar: ekmek, ekmeği, ekmeğe; ağaç, ağacı, ağaca; kanat, kanadı, kanada; dip, dibi, dibe.... gibi.

Yabancı sözcükler de Türkçenin bu kuralına çoğunlukla uyarlar: renk, rengi, reнге; ilâç, ilâcı, ilâca; kitap, kitabı, kitaba; fert, ferdi, ferde; tereddüt, tereddüdü, tereddüde; rop, robu, roba; serenat, serenadı, serenada... gibi.

## Ünlülerin Eylemliklere Etkisi

Türk dilinde iki eylemlik eki (-me, mek), kimi çekim ekleriyle kullanmada birbirine karışmaktadır. Bu karışma ünlü ile başlayan eklerin, eylemlik eklerine getirilmesinden doğar. Özellikle ince ünlü taşıyan kök ve eklerde kendini gösterir: -mek eylemlüğinden yapılan gel-me-y-e, gel-me-y-i biçimleri ile konuşmada karışmaktadır ve yazımda da karışık yazılmaktadır. Halbuki, kalın ünlüsü olan kal-mağ-a, kal-mağ-ı biçimleri kal-ma-y-a, kal-ma-y-ı biçimleri ile konuşmada karışmaz. Fakat bugün bu iki eylemlik biçimi görev bakımından birbirinin yerini tuttuğundan, zamanla biri kalacak öteki unutulacaktır. Şimdiki durumda her ikisini de yazımda göstermek gerekmektedir.

## Ünsüzlerin Birbirine Etkisi:

Türk dilinde süreksiz bir ünsüzle biten bir sözcüğe, c, d,g ünsüzleri ile başlayan bir ek getirilince, ekin başındaki ünsüzler sertleşir: atdan değil attan, dipten, saçtan; atcı değil atçı, ekmekçi, sütçü; yaptırmak değil yaptırmak yetiştirmek, alışkın, somurtkan... gibi.

Bu kurala aykırı örnek konuşmada olmadığı halde yazımda bu çeşit yanlışlara rastlanmaktadır: yurttaş yerine yurddaş, kitapçılık yerine kitapçılık gibi.

Türkçede kullanılan bazı yabancı sözcüklerin içseslerinde rastlanan -nb- seslerindeki «n» ünsüzü «b» ünsüzünün etkisiyle «m» olur; bu benzeşmenin yazımda gösterilmesi gerekir; anbar yerine ambar; sünbül yerine sümbül; çarşanba yerine çarşamba, perşembe yerine perşembe; penbe yerine pembe; kanbur yerine kambur; tenbel yerine tembel; zenbil yerine zembil; anber yerine amber; zenberek yerine zemberek; kümbet yerine kümbet; çenber yerine çember.... gibi.

## Ünsüzlerin Ünlülere Etkisi:

Bazı ünsüzler, ünlüleri etkileri altına alarak genişken daralmalarına, kalınken incelmelerine yol açarlar. Bu çeşit ünsüzlerin başında y'yi görürüz. «y» ünsüzü kendinden önce gelen geniş ünlüleri daraltır. Başla-, dile- gibi gövdelerin sonundaki -a, e- gibi geniş ünlüler «y» ünsüzü önünde daralırlar: Başla-y-an sözü, konuş-

mada başlı-y-an, dile-y-en sözü, dili-y-en olur. Yalnız, başka eklerde sözcüğün kök ya da gövdesi değişmeden olduğu gibi kalır: baş-la-dı-m, dile-di-m sözcüklerinde olduğu gibi.

### **Konuşmada Sesteş Olan Sözcükleri Yazımda Ayırmak Ya da Ayırmamak**

Konuşmada sestesh olan, yani aynı sesi veren sözcükleri yazımda ayırmak ya da ayırmamak mümkündür, yalnız çoğunluk bu durumda güçlülere uğramaktadır. Ögle zamanı gibi bir sözdeki ögle sözcüğü ile, öyle söyleme sözündeki öyle sözcüğü aynı biçimde söylenirse de ayrı biçimlerde yazılır ve ayrı görevlerde kullanılır. Bu ayrı kullanılışın kesin sınırları da belirlemiştir, ayrı yazılmaları gerekir.

### **Bitişik Yazılacak ya da Yazılmayacak Grupların Gerekçeleri:**

Türkdilinin yazımında, önemli karışıklıkların çoğu da grupların bitişik yazılıp yazılmamasından doğmaktadır. Bu durumda herhangi bir anlaşmaya varmak ve bu anlaşmayı yerleştirmeye çalışmak mümkünse de bu anlaşma gerçeklere ve gerekçelere dayanmazsa yine de karışıklıklara yol açar.

### **Bitişik Yazılmaması Gerekenler**

Türkdilinin başlıca özelliklerinden biri de bir sözcüğün tekrarıyla ya da taklit edilmesi ile bazı dilbilgisi görevlerinin karşılanmasıdır. Bu tekrarlar ya da taklitler bazı yerlerde bitişik bazı yerlerde ayrı yazılmaktadır. Bu çeşit sözcüklerin görevleri bakımından ayrı ayrı yazılmaları gerekir.

Türkçede sözcüklerin tekrarı ya da ses ve anlam bakımından yansıtılması anlam kuvveti yaratır ve dolayısıyla bir dilbilgisi görevi meydana getirir. Bu görevin belirmesi içinde tekrar edilen ya da yansıtılan sözcüklerin ayrı ayrı yazılmaları doğru olur.

### **İkilemelerin Yazılışı**

Türkdilinde, anlatım gücünü arttırmak için aynı sözcüğün tekrarına, anlamları yakın ya da karşıt olan ya da sesleri birbirini andıran sözcükleri yan yana kullanmaya ikileme denir; bu ikilemelerin ayrı ayrı yazılmaları gerekir.

Salına salına, söylene söylene, çabuk çabuk gibi.

## **İyelik Eki ile Kurulan İkilemeler**

İkilemelerin birinci sözcüğünden sonra gelen iyelik eki, sanki iki sözcüğü birbirinden ayırmak için bir durak yapılmasını sağlar; bu bakımdan da ayrı yazılmaları gerekir; aslında bir çeşit deyim sayıldıkları için de ayrı yazılmaları doğru olur: kıtı kıtına, darı darına, boşu boşuna, ucu ucuna gibi.

## **Ad Durum Ekleriyle Kullanılan İkilemeler**

Ad durum ekleriyle kurulan ve deyim olan ikilemeler ayrı yazılır: baş başa, başa baş, bire bir, göz göze gibi.

## **İlgeçlerin Yazılışı**

İlgeçler başlı başına bir sözcük türü olduklarından ayrı yazılmaları gerekir. Kimi zaman bunların ek gibi sözcüklere bitişik yazıldıkları görülürse de yazım ve dilbilgisi yönünden bu kullanılış tarzı doğru değildir, İçin, gibi, değin, dek, öte, beri gibi.

## **«dahi» Anlamındaki «de» Bağlacının Yazılışı**

-de sözcüğü de kalma durumu bildiren -de eki ile çok kez karıştırıldığından bitişik yazılmaktadır. Oysa ek değil, başlı başına bir sözcük olduğu için ayrı yazılması gerekir, gelip de bulamamak, oku da anla, o da gelecek Turgut da gibi; -de eki ise yalnız özel adlardan kesme ile ayrılır: Bu kitap siz de ya da Turgut'ta vardır gibi.

## **«ki» Bağlacının Yazılışı**

Cümle değerindeki sözlerden sonra gelen ki sözcüğü de, ilgi eki olan -ki eki ile çok kez karıştığından kendinden önce gelen sözcüklere bitişik yazılmaktadır. Oysa ayrı bir sözcüktür, ayrı yazılması gerekir: diyorlar ki, sen ki, de ki biçimlerinde olduğu gibi. Aynı görevde olan halbuki, oysaki, mademki, sanki sözlerindeki ki ise sözcüklerle kalıplaştığı için bitişik yazılır. Bu çeşit bağlı yazılan ki sözcüğü, benimki, evdeki, sokaktaki sözlerindeki -ki ekinden görev ve kuruluş bakımından ayrılır.

## **Sayıların Yazılışı**

Sayı adlarının kimi zaman bitişik yazıldığı görülmektedir. Banka zorunlukları olmadıkça sayı adlarının ayrı yazılmaları doğ-

ru olur: bin sekiz yüz elli altı, dört milyon dokuz yüz bin gibi. Banka ve benzeri kurumlarda araya başka sayılar sokulmaması için, bütün sayı adlarının bitişik yazıldığı görülür: binsekizyüzelli altı, dörtmilyondokuzyüzbin gibi. Bu tutum sözcüklerin uzamasına yol açtığından zorunluk olmadıkça sayıların ayrı yazılmaları gerekir.

Sayılardan sonra kullanılan ekler kesme işareti ile ayrılır: 1955'ten sonra; saat 11'de gibi.

### **Yer Adlarının Yazılışı**

Bütün yer adları büyük harfle başlar. Birden çok sözcük ile kurulan yer adları bitişik yazılır: Afyonkarahisar, Akdağmadeni Gaziantep, Rumelihisarı.... gibi.

### **Kişi Adlarının Ter Adlarındaki Kullanılışı**

Onur vermek, saygı göstermek için, kişi adlarından alınmış yer adlarının ayrı ayrı yazılmaları gerekirken bitişik yazılmadıkları görülmektedir; ayrı yazılmaları doğru olur: Gazi Mustafa Kemal Paşa Bulvarı, Ziya Gökalp Caddesi, Mithat Paşa Caddesi gibi.

### **Büyük Harflerin Kullanılışı**

Büyük harflerin kullanılmasındaki başlıca tutum, bir sözcüğe verilen önemi belirtmektir.

1) Özel adlar (insan, hayvan, kent, köy, semt, akarsu, deniz, dağ, ova, orman adları) ve benzeri (dil, din mezhep, tarikat, ulus adları) büyük harfle başlar.

Büyük harfle başlayan sözcüklerin türevleri de büyük harfle başlar: Türkçeleştirmek, İstanbullu gibi.

Ülke adları da ad durum eklerinden kesme ile ayrılır: Almanya'yı, Türkiye'ye Amerika'dan gibi.

2) Bütün yazı başlıklarının her sözcüğü büyük harfle başlar. Türk Dilinin Gelişmesi v.b. gibi.

3) Sözbaşı olan her cümle büyük harfle başlar:

4) Cümle sonundaki nokta (.), ünlem (!) ve soru işaretlerinden (?) sonra gelen sözler de büyük harfle başlar.

5) Saygı göstermek ve önem vermek istendiği zaman belirli kimi sözcükler büyük harfle başlatılabilir:

6) Eskiden konulmuş yer adlarındaki kişi ad ve lakapları bitişik yazılırsa da bu çeşit adların yeni ve yer adlarında ayrı ayrı yazılması ve herbirinin büyük harfle başlaması gerekir.

7) Saygı ve meslek unvanları büyük harfle başlar.

8) Dizeler büyük harfle başlar.

9) Kısaltmaların çoğu büyük harfle başlar.

10) Sayfaların üst ya da alt sağ köşelerine ayrıca konulan tarihlerde ay, gün adları büyük harfle başlatılır:

11) Dokuz gezegenden sekizinin adı büyük harfle başlar: Merkür, Venüs, Mars, Jüpiter, Satürn, Uranüs, Neptün, Plüton yalnız dünya gezegeninin adı küçük harfle başlar.

12) Özel ad olarak kullanılan Arapça ve Farsça tamlamaların içinde bir özel ad daha varsa bu ad büyük harfle başlar:

13) Satırbaşı büyük harfle başlar ve alttaki satırdan beş harflik bir sözcük eni kadar içerden yazılır.

## S O N U Ç

1979-80 öğretim yılında Sinema ve Televizyon Bölümüne başvuran öğrenci adaylarına uygulanan Türkdili giriş sınavlarında herbiri ayrı bir orta öğretim kurumundan diploma almış olan aday öğrencilerin pek azı dışında büyük bir çoğunluğun anadili eğitimini alamamış olduğunu göstermeye çalıştık.

Bir duygu ve düşünceyi anadilin en zengin sözcükleriyle anlatabilme ve yazabilme günlük yaşamımızda eğitim görmüş kişiyi bu olanağı elde edememiş kişilerden ayıran en belirgin özelliktir.

Öğrencilerine iyi bir eğitim verebilmeyi amaçlayan yüksek öğretim kurumlarının asıl amaçları, verebilecekleri mesleki eğitim yanında, ayrıca onlara iyi bir «anlatım ve yazım» bilgisi ile yeteneğini kazandırmak olmalıdır.

İ.B.F. Sinema Televizyon Bölümü öğrenci sınavlarının Türkdili giriş sınavlarındaki başarı durumlarına baktığımızda ilk-orta-

lise öğrenimini bitirerek gelmiş olan bu öğrencilerin Türkdili anlatım ve yazım yetenekleri açısından büyük sorunları olduğunu görmekteyiz. Bu görüşümüze yol açan nokta aday öğrencilerin çoğunluğunun «anlatım ve yazımda» değil lise-ortaokul düzeyi, ilköğretim düzeyinin de altında sanki onbir yıl hiç eğitim görmemişcesine dil bozuklukları içinde bulunmalarındır. Böyle bir anadil bozukluğu ve yetersizliği içinde yüksek öğretim kurumlarının kapılarında biriken bu gençlerin ne nitelikte yabancı dil öğrenebildikleri de ayrıca ele alınması gereken önemli bir sorundur.

Sinema ve Televizyon Bölümü öğrencilerinin yönelecekleri mesleklerinin de gereği olarak çok iyi bir Türkdili anlatım ve yazım becerisine ulaşmaları gerekmektedir. Bu alandaki öğretim ve eğitim çabalarımızı en azından iki yönlü ele alma zorunluluğu söz konusudur. Şöyleki:

1) Öğrencilerin Türkdili anlatım ve yazım bilgisi ile yeteneklerini yüksek öğretim düzeyine çıkarabilmek.

2) Bu fakültenin sinema ve televizyon bölümü ile açılacak olan diğer bölümlerinde uzmanlık alanlarının gerektirdiği düzeyde anlatım ve yazım becerisini öğrencilere kazandırabilmek.

Sorunun çözümü ve alınacak sonuçlar oldukça uzun dönemlidir. Eğer öğrencilerin doğal çevresinden getirdiği bu geri anlatım ve yazım bozuklukları yükseltilemezse kendisi bir yandan önce aydın olma orununa, diğer yanda fakültenin uzmanlık alanlarının gerektirdiği anadil yeteneğini ortaya koyamadığından «mesleğinin adamı» olma aşamasına bir türlü gelemeyecektir.

## YENİ SÖZCÜK KAVRAMI KARŞILIYOR MU?

İng. Ok. Seçil BÜKER

Türkçe ve dil devrimi üzerine tartışmalar sürerken yeni sözcük kavramı karşılıyor savı da ileri sürülüyor. Üstelik kimi yazarlar dilbilim dışı ilkeler öne sürerek sözcüğün kavramı karşılamadığını kanıtlamaya çalışıyorlar. Dil bir uzmanlık ve bilim konusudur. Biz dilbilim verilerine dayanarak yeni sözcüğün kavramı karşılayabileceğini göstermeye çalışacağız.

Yirminci yüzyılın başlarında dilbilime yeni görüşler, ilkeler getiren Saussure'e göre sözcük bir kâğıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılamayan iki öğeden oluşmuştur. Bu öğelerden biri kavram ya da belirtilen, öbürü zihnimizdeki sözcüğe özgü ses imgesidir. Ses düşünceden ayrılamaz. Kavrama **gösterilen**, işitme imgesine **gösteren**, kavramla ses imgesinin bileşimine **gösterge** diyoruz. Dil göstergesi bir nesneyle adı birleştirmes, kavramla ses imgesini birleştirir. Öğeler birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Saussure bu konuda karşı sayfadaki çizelgeyi veriyor (1916:60).





«Kitap» dendiğinde zihnimize canlanan tasarım sözcüğün kavram yönüdür. Bunun yanı sıra zihnimize sözcüğe özgü bir ses imgesi vardır. /k-i-t-a-p/ seslerinden oluşan bu birleşim zihnimize kitap tasarımını canlandırıyor.

«Dil göstergesi nedensizdir,» diyor Saussure (1916:61). Örneğin kitap kavramının, bu kavramın göstereni olan /k-i-t-a-p/ ses dizisiyle hiçbir bağı yoktur. Bu gerçeği yadsırsak, aynı kavram için İngilizlerin /buk/, Fransızların /livr/, Almanların /buh/ kullanmasını doğal karşılamamız gerekir. «Eğer bir kavram veya işaretlenen ile, bunun ses dizisi veya işaretleyeni arasında kesin ve belirli bir bağ olsaydı o zaman belli nesnelere ve kavramlar her dilde aynı ses dizileri ile yansıtılmış olurdu» (Başkan, 1967:64). Bir kavramla ses dizisini birleştirmemizi engelleyen bir kural yoktur. Dil göstergesi kavramla ses imgesini birleştirir; nesneyle adı birleştirseydi dilde hiçbir sözcüğün değişmemesi gerekirdi.

İyi kavramı Türkçenin ilk dönemlerinde /e-d-g-ü/ ses dizisiyle gösterilirken, giderek /e-y-g-ü/, /e-y-ü/, /e-y-i/ biçimlerini almış ve bugünkü /i-y-i/ ses dizisine dönüşmüştür (Başkan, 1967: 64).

Yalnız göstergelerin değişime uğraması kimi zaman yavaş, kimi zaman hızlı olmaktadır: «Uzun süre belli belirsiz değişimler gösteren bir dil birkaç yıl içinde büyük dönüşümler geçirebilir» (Saussure, 1916:93). Dil devrimi Türkçenin bu büyük dönüşüm dönemini başlatmıştır. Kimilerini ürküten bu hızdır.

Dili toplumsal yaşamdan soyutlayamayız. Zamanla her şey değişir, değişen toplumla birlikte dil de değişir. Hiçbir şey durağan değildir. Göstergenin nedensizliği toplumun dil dizgesi yaratabileceğini gösterir. Değeri yaratan toplumdur. «Kitap», «book», «livre», «Buch» sözcükleri kitap kavramını çağrıştırıyorsa bunu gerçekleştiren toplumsal kullanım ve genel onaydır. Kitap kavramı için seçilen sesler nedensizdir. Yalnız değeri değiştirme bireyin yapabileceği bir şey değil. Birey önerir, toplum benimserse yeni ses dizisiyle kavram birleşir.

Dilde değişimler önce söz düzeyinde gerçekleşir. **Söz kişisel, dil toplumsaldır.** Toplumun onayını alan yeni sözcük için kavramı

karşulamıyor demek anlamsız ve dayanaksız. Yeni sözcüklerin tümü birden toplumun onayını kazanamaz. Bu durumda kimileri bireysel kalır. «Alternatif» için önerilen «almaşık» tutmadı da «seçenek» çok kısa bir sürede dilin çevrimine girdi. Yalnız kişilerin özel ilgi alanlarına özgü terimler için toplumun değil, ilgili uzmanların onayı gerekli. Uzmanlık alanlarındaki terimleri konuya yabancı bir kişinin anlamaması doğal.

Gösteren seçiminin nedensiz olmadığını kanıtlamak için yansımaları örnek gösterenler çoktur. Dilde yansımaların sayısı çok azdır, bir bakıma da yansımalar öykünmedir. «Tik tak», «hav hav», «şırıl şırıl» gibi. Yansıma sözcükler bile dilden dile değişebiliyor: «Hav hav»ın Fransızcası «ouaoua», Almancası «wauwau». Kaldı ki yansımalar özelliklerini yitirerek nedensiz dil göstergesi olabilmekler. Eski halk Latincesindeki yansıma sözcük «pipio» (güvencin) giderek bu özelliğini yitirmiş ve Fransızca «pigeon» sözcüğüne dönüşmüştür. Bu olay bile kavramla ses dizisi arasındaki bağın rastlantı olduğunu kanıtlamaya yeter (Saussure, 1916: 63).

Dilin bir dizge olduğunu söyleyen Saussure dili satranç oyunuyla karşılaştırıyor: Her ikisinde var olan değerler dizgesi değişebilir. Her iki dizgenin özelliği anlık olmaları. Satrançta oyuncunun taşı her oynatışı yeni bir durumu ortaya çıkarır, ama dizge değişmez. Dilde de değişimler öğelerdedir. Yalnız her ikisinde de değişimler dizgeye yansır. Yansıma sonunda ortaya çıkacak sonuçları kestirmek olanaksızdır. Bir başka benzerlik de şu: Satrançta önceden anlaşma vardır. Her iki oyuncu da oyunun kurallarını bilir ve benimser. Satrançta bir taş eksikse oyuncular herhangi bir nesneyi o taşın yerine koyabilir ve nesnenin o taşla eşdeğer olduğu konusunda anlaşabilirler. Dilde de değişen öğe için uzlaşım gereklidir. Yabancı sözcük yerine önerilen Türkçe sözcüğü toplum benimsemişse, Türkçe sözcüğe karşı çıkmak anlamsızdır.

Gözden irak tutmamamız gereken bir konu da sözcüğün içeriğinin başka sözcükler yardımıyla belirlenmesi. Dil bir dizge ve onun tüm birimleri birbirine bağımlı. Tek başına bir değer taşısa da sözcük dizgenin bir parçası. Sözcüğün anlamını çevresindeki sözcükler belirliyor. Yeni sözcük ya da terim bir bağlam içinde düşünülürse yadırganmayacaktır.

Sonuç olarak, sözcüğün ses imgesiyle anlamı arasında bağıntı kurmanın dilbilim açısından bir değeri yoktur. Dil göstergesinin

nedensellik özelliğini bilmeme, kişileri yeni sözcüklere karşı durmaya zorluyor. Yeni sözcükler kendilerine yüklenen anlamı taşıyabilirler, yeter ki uzlaşım olsun.\*

### Kaynakça

- Başkan, Ö. (1967) **Lengüistik Metodu**. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Kepenek, Y. (1979) «Anamal Kavramı Üzerine.» **İktisatta Kapsam ve Yöntem: Seçme Yazılar**, haz. F. Görün. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi (O.D.T.Ü. İdari İlimler Fakültesi yayın no. 33), 21-43.
- Saussure, F. de (1916) **Genel Dilbilim Dersleri**, çev. B. Vardar. 2 c. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1976-1978 (yayın no. 427). Alıntılar 1. ciltten.

---

(\*) Nitekim Dr. Yakup Kepenek «sermaye» yerine «anamal» terimini yeğlemesinin nedenini şöyle açıklıyor: «Anamal sözcüğü, Farsça 'sermaye' yerine kullanılmıştır. Sözcüğün, sermaye kavramını tümü ile içerdığı görüşü benimsenmiştir. Açıktır ki her yeni sözcükte olduğu gibi 'anamal'ın da yükleneceği anlam zaman içinde gelişecek ve genişleyecektir» (1979:21).

## YÖNTEMLE BİRLİKTE GÜDÜLEME VE COŞKU

İng. Ok. Seçil BÜKER

Yabancı dil öğretiminde uygulanan yöntemler tartışma konusu olmayı sürdürüyor. Kuramsal düzeydeki araştırmalar uygulamaya yansıyor. Yoğun araştırmaların amacı en yetkin yöntemi bulmak. En yetkin yöntemin bulunmasıysa o denli kolay değil. Çeşitli okullar yöntem konusunda kendi düşüncelerini savunan makaleler, yapıtlar yayımlıyorlar. Davranışçı okul yanlıları dilin kullanılma sonucu elde edilen bir dizi alışkanlık olduğunu savlarken, akılcı okul yanlıları yaratıcılığa önem veriyor. Biz günümüzde üzerinde tartışmaların sürdüğü iki yöntemden öğrencileri güdüleyerek, en iyi biçimde nasıl yararlanabileceğimizi uygulamaya yönelik örneklerle göstermeye çalışacağız. Davranışçı okulu ya da akılcı okulu savunmak yerine her iki okulun yabancı dil öğretimine yansıyan yöntemlerinden elden geldiğince yararlanılması gerektiğine inanandanız.

Yabancı dil dersi verdiğim sürece derslikte uygulanan yöntem ne olursa olsun öğretimi etkileyen en önemli öğenin **coşku** ve **sevgi** olduğunu gözledim. Öğrenci derslikte sevdiği bir filmi izlercesine kendinden geçiyorsa, gözü saatte, öğretmenin ara vermesini beklemiyorsa hangi yöntem uygulanırsa uygulansın dersi öğrenecektir kanısındayız. En etkili, en geçerli olduğu düşünülen bir yöntem

dersliğin ortasında buz gibi duran, sevgiden, coşkudan yoksun bir öğretmenin uygulaması sonunda sonuç vermeyebilir. Bu sözlerle yöntemi yadsıdığımız gibi bir izlenim vermiş olmayalım. Öğretmenin tüm yabancı dil öğretim yöntemlerini bilmesi dileğindedyiz. Ancak yöntemden de önemli olan ÖĞRETMEN. Coşkuyu yaratacak olan o. Onun tutumu o denli önemli ki, sanırız öğretmen tüm yöntemlerin üstünde. Richard A. Via (1972:4) «Öğrencileri sevmelisiniz ya da öğrettiğiniz konuyu sevmelisiniz, ancak her ikisini de severseniz en iyisini yapmış olursunuz,» diyor. *Sevgi* rasgele bir sözcük değil. Bir eğitim terimi. Öğrencileri, öğrettiğinizi sevmiyorsanız bırakın bu uğraşı. Öğrenimin gerçekleşmesi için öğrencinin dersi sevmesi gerek. Öğrenciye dersi sevdirecek olan da öğretmen. O nedeni ne olursa olsun ilgisizlikle savaşmalı, derslikte coşkuyu yaratmalıdır.

Kimi öğrenciler yabancı dilin gerekliliğine inanmış olarak, kimileri de zorunlu oldukları için dersliğe gelirler. Zorunlu oldukları için dersliğe gelenleri derse bağlamanın yolu onlara en yetkin dil izlencesini sunmaktır. En yetkin dil izlencesinde coşku vardır. O ders ilginçtir. Öğrenciye zorla bir şey öğretemeyiz, onun ilgisini çekmek zorundayız.

Biz her yöntem coşkuyla uygulanabilir diyoruz. Yirminci yüzyılın başlarında geleneksel dilbilgisi anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan yapısalcılığın uygulamadaki uzantısı olan duyumcu-dil (audio-lingual) yöntemini ele alarak konuya yaklaşmak istiyoruz. Yapısalcılar dilin özünden çok biçimini betimlerler. Yapısalcı akımın önde gelen kuramcısı Bloomfield anlama dayalı betimlemeyi yadsır. Gözlemlerimize dayanarak vardığımız kanı şu: Öğrenci dersi sevse de, tüm ilgisini derse verse de anlamı düşündüğü için derslikteki etkinliği sürdüremediği gibi, tümceyi anlamadığından alıştırılmadan yarar sağlayamamaktadır. Örneğin, yüzey yapı bakımından benzer görünen şu tümcelerin anlamları değişiktir (Wardhaugh, 1975:12):

- (1) The boy is easy to please
- (2) The boy is eager to please
- (3) The boy is certain to please

«The boy» (2) ile (3)'te «please»in öznesiyken (1)'de değildir. (1)'in «erkek çocuğu hoşnut etmek kolaydır»; (2)'nin «erkek çocuk başkalarını hoşnut etmek için isteklidir»; (3)'ün ise «erkek

çocuğun başkalarını hoşnut edeceği kesindir» anlamını taşıdığını öğrenci çıkaramaz. Öğretmen anlam ayrımını göstermelidir. Değiştirme alıştırmaları (substitution drill) olarak sunulabilecek bu tümceler anlamadan yineleyen öğrenci bu uğraş sonunda ne elde edecektir? Bu gibi durumlarda öğrenciye derin yapıyla ilgili açıklama yapılmalıdır. Açıklamanın uzunluğu da çok önemlidir. Açıklama elden geldiğince kısa ve öz olmalıdır. Sürekli 'dil' hakkında konuşup 'dil'i öğretmeyen bir öğretici durumuna düşmemek için öğretmen kendini denetlemelidir.

Yapısalcı kurama dayanan davranışçılar öğretmenin benzetme ve yineleme yoluyla gerçekleşeceğini savlarlar. Skinner dil öğrenimini yeni alışkanlıklar edinme olarak tanımlar. Bu okul yanlışlarıncaya yineleme alışkanlığı oluşturur. Öykünme, alıştırma, pekiştirme yoluyla koşullanma ve alışkanlık oluşacağına inanan davranışçı okul yanlışları dil yetisini (competence) görmezlikten gelerek dil edimine (performance) önem vermişlerdir.

Duyumcu dil yöntemine uygun olarak düzenlenen değiştirme alıştırmalarından en iyi biçimde nasıl yararlanabiliriz? Bunu gözlemlerimize dayanarak göstermeye çalışacağız. Değiştirme alıştırmaları tüm öğrencilere yineletilirse derslikte boş oturan öğrenci kalmaz. Bir tek öğrenci yerine tüm öğrenciler derse katılır. Yalnız bu uygulama sonunda tüm öğrencilerin dersi öğrendiği kuşkulu. Bir kez öğrencinin akli yavuklusunda da olsa yinelemeyi sürdürebiliyor. Bu konuda düşüncesini sorduğum bir öğretici, dersin en çok bu bölümünü sevdiğini, dersten uzaklaşıp başka şeyler düşünebildiği için bu bölümü dinlendirici bulduğunu söyledi. «Mekanik» yineleme öğrencilerin ilgisini ders dışına çekebildiği gibi öğretmenin de ilgisini yok edebiliyor. Bu durumda ders kitabında bu tür alıştırma varsa, öğrencinin ilgisini çekecek biçimde yineletilmeli, öğrenci güdülenmelidir. Örneğin aşağıdaki değiştirme alıştırmalarını yineletmek zorunda olduğumuzu varsayalım:

(4) I am reading

she is

he

Helen

we are

you

they

Bu alıştırmada «she», «he», «Helen» gibi özneler yerine öğrencilerin adları kullanılabilir. Kendi adını ya da arkadaşının adını duyan öğrenci irkilir. En azından derste olduğunu anımsar. Alıştırmayı bir süre öğretmenin ardından yineleyen öğrenciler yalnız bırakılır. Kitapların kapatıldığı denetlendikten sonra öğretmen yalnız ilk tümceyi yinelettirir, «Zeynep», «Mehmet», «Hasan» gibi özneleri vermeye başlar. Öğrenciler tümceleri kurmaya çalışırlar. Bu tür uygulamada düş kurmaya pek zaman bulamazlar. Bu arada yanlış yapanların sayısı az olmayacaktır. Tümceyi doğru söyleyenler kendileri hiç yanlış yapmamış gibi yanlış yapan arkadaşlarına gülerler. Bu tür uygulamada tekdüze yineleme yerine düşünmek, yaratmak zorunda kalırlar.

Yinelemeyi tekdüzelikten kurtarmak için görsel araçlardan yararlanmak da olası. Aşağıdaki gibi bir alıştırmada öğretmen tavuk, soğan, domates resmi bulabilir:

**(5) I'd like a bowl of chicken soup, please**

onion  
tomato

Sözcükler yerine resimler gösterilir. Öğrencilerin kitap yerine resimlere bakması derse renk katacaktır.

Yineleme sürerken derste eğlence de yaratılabilir.

**(6) Can they speak English?**

she  
he  
we

Yukarıdaki alıştırma yineletilirken «they», «she» yerine, İngilizceyi anadili olarak konuşan, gençlerin bayıldığı Farrah Fawcett kournursa, öğrencilerin çok hoşlarına gider. Gülümsediklerini, coşku ve istekle tümceyi yinelediklerini göreceksiniz.

Davranışçı okul yanlılarının savunduğu gibi dil öğretiminde bir alışkanlıklar dizisi oluşturmak söz konusu ise, bu alışkanlığı -mekanik yinelemeler yaptırmak yerine- şarkılarla oluşturmak düşünülemez mi? Yaşamı boyunca «caddede giden adam babamdır» demiş olan öğrenciden «adam ki o caddede gidiyor, benim ba-

bamdır» demesini istiyoruz. «I, I who have nothing; I, I who have no one» dizeleriyle başlayan şarkıyı sanırım gençler bilirler. Bu şarkıyı derslikte söyletebileceğimiz, plak ya da kasetten dinletebileceğimiz gibi, onlardan yolda giderken bu şarkıyı mırıldanmalarını isteyebiliriz. Türk öğrenciler için güç bir konu olan ilgi önermeleri (relative clauses) Shirley Bassey ya da Tom Jones gibi şarkıcıların yardımıyla daha kolay öğretilbilir.

Duyumcu dil yönteminde tümcelerin doğru olmasına özen gösterilir de içeriğe aynı özen gösterilmez. Dilbilgisine uygun olan bu tümcelerin çoğu kez iletişim değeri olmadığını görüyoruz. Değiştirme alıştırmalarını hazırlayan kişi değiştirilecek en az iki üç sözcük bulmak zorundadır. Bu zorlama sonucu dili anadili olarak kullananların söylemedikleri yapay tümceler ortaya çıkar. Dilin temel işlevi iletişim olduğuna göre, kullanmayacağı tümceleri ezberlemek öğrenciye yarar sağlamayacaktır. Elimizdeki ders kitabı onuz edemeyeceğimiz kutsal bir kitap değildir. Öğrencilerin gerçek uyarı karşısında kullanamayacağı tümcelerin yer aldığı kitabın dışına çıkmak doğru bir tutumdur. Siz İngilizce konuşurken hiç «This is a book» demek gereğini duydunuz mu? Birçok ders kitabı buna benzer bir tümceyle başlıyor. Öğrenci, bilinçsiz de olsa, önseziyle öğretilenin işine yaramayacağını anlar. Dil kişiyle var olduğuna göre öğretim ve düş gücümüzü derse katmalıyız. «To be» eylemini kalem, defter, kitap gibi cansız varlıkları göstererek öğretmek yerine «Ali is from İzmir», «Hüseyin is from Gaziantep», «Is Nesrin from Ankara?» gibi onlarla doğrudan ilgili tümce ve sorularla öğretebiliriz. Söz konusu kişiler kendileri olduğundan bu tümcelerin iletişim değeri vardır, bundan dolayı öğretilmek isteneni çabucak öğrenirler.

Olumlu, olumsuz simple past tense öğretilirken her iki tür tümcede de «Ahmet went to Alanya», «Ahmet didn't go to Alanya» gibi aynı özneyi kullanmak tümcelerin iletişim değerini sıfıra indirir. Söz konusu olan aynı kişidir. Ahmet hem Alanya'ya gitmiş, hem gitmemiş olabilir mi? Alıştırma gerekli değişiklikler yapılarak doğal bir biçime sokulmalıdır. «Ahmet went to Alanya but his brother didn't go there» gibi. Doğal ve anlamlı olan bu alıştırmaya, Ahmet'in yapıp kardeşinin yapmadığı olaylar dizisiyle sürdürülebilir.

Gene aşağıdaki değiştirme alıştırmasında kişiler ve kent öğrencilere yabancıdır:



**(7) Mr Williams drove to London**

Helen  
Miss Smith  
Mary

Bu alıştırma «Hasan drove to Alanya» gibi yineletilirse gerçeklik kazanır. Yöresel adlar kullanmayı tümcenin iletişim değeri kazanması, öğrencinin ilgisini çekmesi açısından salık veririz.

Yetişkinlere sunulan alıştırmalarla öğrencilere sunulanlar değişik olmalıdır. Bu konuda Rainsbury (1975:80) aşağıdaki örnekleri verir:

**(8) The teacher has an eraser**

a book  
a piece of chalk  
need  
the student

a piece of paper

Bu alıştırma yetişkinin ilgisini çekmeyebilir. Yetişkin kişiye işiyle ilgili sözcükleri içeren bir alıştırma sunmak daha iyi olur:

**(9) The secretary has a notebook**

a pen  
a piece of paper  
need  
the typist

a typewriter

Yukarıdaki alıştırma yetişkinin uğraşı göz önünde tutularak değiştirilebilir:

**(10) The mechanic has a screwdriver**

a hammer  
a pipe wrench  
need  
the foreman

a pair of pliers

Tümcenin iletişim değerinin yanında ekin (kültür) çatışmasına yol açmamasına da özen gösterilmelidir. Bir etyemezden «I ate a hamburger yesterday» ya da bir müslümandan «I always eat bacon at that restaurant» demesini bekleyemeyiz. Değişik toplumda değişik davranış biçimleri vardır. Dil toplumun dünyagörüşünü yansıtır. Bu nedenle ekin çatışması elden geldiğince yok edilmelidir.

Duyumcu dil yönteminde dilbilgisi öğretilmez. Öğrencilerin tümevarım yoluyla dilbilgisi öğreneceği varsayılır. Lakoff'un (1969: 295) verdiği aşağıdaki örnek tümceleri yineleyen bir öğrencinin, ilk tümcede «a» kullanılırken, ikincisinde neden «the» kullanıldığını çıkartabildiğini görmedim:

(11) Albert is a doctor in my neighborhood

(12) Albert is the doctor in my neighborhood

Konuşucunun «a» ya da «the» seçimi, onun duygularına, dünyagörüşüne, düşüncelerine dayanmaktadır. (11)'de konuşucu yakın çevresinde bir doktor bulunmasını doğal karşılamaktadır. Yakınında bir doktor bulunması konuşucu için gereklidir. (12)'de ise konuşucu için yakın çevresinde bir doktor bulunması rastlantısaldır. Öğrencinin yinelemeyle bu iki tümce arasında anlam ayrımı yapması olanaksızdır. Öğretmen benzer durumlar göstererek açıklama yapmalıdır. Kişinin anadilini ana babasından duyduklarını yineleyerek öğrendiğini varsaysak bile, ikinci dili öğrenirken özellikle yetişkinse anadilini ve onun kurallarını düşünmeden edemiyor. Bilinçsiz olarak, anlam ayrımlarını anlamadan tümceleri öğrenmeyi istemiyor. Öğrenci, Chomsky'nin adını duymamış da olsa, bir dildeki tüm tümceleri ezberleyebileceğine inanmıyor.

Akılcı yaklaşım yanlılarınca, sözlükten sözcük ezberleyip dil öğrenmeye kalkmak ne denli boşa çıkacak bir uğraşsa, hazırlanmış tümceleri ezberlemek de o denli boşa çıkacak bir çabadır. Kişi yaşamı boyunca kurabileceği olası tümcelerin tümünü ezberleyebilir mi? Yoksa bir dili bilmek o dilde yeni tümceler yaratabilme yeteneğini kazanmak mıdır? Chomsky «Dil öğrenimi bir alışkanlık ve koşullanma sorunu değil, yaratıcı bir süreçtir; kişinin dışındaki tepkilerden çok akılcı, anlaksal etkinliğini yansıtır,» diyor (aktaran Kocaman, 1978b:93). Chomsky dildeki yaratıcılığa önem verir: Çocuk anadilinde daha önce duymadığı tümceleri anlayabiliyor ya da bunları kendisi üretebiliyor. Yetişkin gazete okurken çoğu

kez yaşamı boyunca hiç duymadığı sayısız tümceyle karşılaşiyor. O bunları anlamakla kalmıyor, dizgi yanlışlarını da ayırt edebiliyor (Chomsky, 1959:563). Öyleyse kişi her iki dili de öğrenirken daha önce edindiği verileri kıyaslayarak (compare data) genellemeye gidiyor. Artık söz konusu olan, kurala dayalı bir yaratıcılıktır.

Yaratıcılık için özgürlük gerekli. Anlıksal yöntemde (cognitive-code) öğrenciye özgürlük verilir. Doğal konuşmalar izlendiğinde söze yanlış başlama, kurallardan sapma, söz ortasında başka konuya atlama gibi durumların olduğu görülür (Chomsky, 1965:4). Anadilini konuşan kişi dili hiç yanlışsız kullanmadığına göre, öğrencilerimizden de yabancı dili en yetkin bir biçimde kullanmalarını bekleyemeyiz. Davranışçılar yanlış tümcenin yanlış alışkanlık oluşturacağına inandıklarından, öğrenciye özgürlük tanımıyorlardı. Oysa öğrenci yaratıcı olmalı, olanaklar ona başlangıçta verilmeli. Öğrenci dili kullanmalı. Bu açıklamadan yanlışların benimsenmesi gibi bir düşüncede olduğumuz sanılmasın. Yalnız dilbilgisine uygunluk tümcede iletişim değerinin var olduğunu göstermiyor. «Kabul edilebilirlik», «dilbilgisine uygunluk»la karıştırılmamalı. Kabul edilebilirlik dil edimine özgü, dilbilgisine uygunluk ise dil yetisine özgü birer kavram (Chomsky, 1965:11). Bir yabancıdan sigarasını yakmasını isteyen bir öğrenci «Do you have light?» ya da «Got a match?» demeyi akıl etmeyebilir. «Do you have fire?», «Do you have illumination?», «Are you a match's owner?» gibi iletişim değeri olmayan sorular üretebilir. Bu örnekleri veren Newmark (1966:214) dilbilgisi yapılarını çok iyi bilen, akıllı bir öğrenci bile iletişim değeri olmayan bu soruları üretebilir diyor. Anlıksal yöntemde iletişim işlevine, içeriğe önem verilir. Öğrenci de öğrendiği tümceyi ne zaman, nasıl, nerede kullanacağını bileceğinden derse ve dile ilgisi artar.

Dil dinleme ve yinelemeyle değil de, dinleme ve yapma yoluyla öğrenilir görüşü, derslikte anadili konuşma yasağını da kaldırdı. Anadilin aşırılığa kaçmamak koşuluyla kullanılabilmesine inananların sayısı arttı. Öğrencinin anadilinde yapılacak kısa açıklamalar zaman savurganlığını önler. Kimi zaman bir tek sözcüğün anadile başvurmadan açıklanması dakikalarca sürüyor.

Anlıksal yöntemde öğrenciden anlıksal yeteneklerini kullanarak bilinçli anlama ve düşünmeyi gerçekleştirmesini bekliyoruz.

Öğrenciler dili kullanırken sürekli yanıt veren kişi olmayacaklarına göre, onlara soru sorma olanağı verilmelidir. Parçayla ilgili sorularda onları yönlendirebilirsiniz. «Ayşe, ask Hasan where Peter went,» gibi. Böylece dolaylı anlatım (indirect speech) için hazırlanmış olurlar. Öğrenciler, parçayla ilgili sorular sorulurken özgür bırakılırlarsa, diledikleri ya da yapabilecekleri soruları sormayı yeğ tutarlar. Öğretmen yönlendirirse her tür soruyu yapmak için zorlanırlar.

Öğrencilere parçada geçen yeni sözcükleri içeren onlarla ilgili sorular sormanın ya da onlara sordurmanın iki yönlü yararı vardır. Öğrenci soru üretmek zorunda kalırken derslikte eğlence de yaratılmış olur. Arkadaşlarının küçük gizlerini bilen öğrenciler, birbirlerini güç durumda bırakacak sorular sorarlar. Dersin bu bölümünden çok hoşlanırlar. Parçada «westerns» sözcüğü geçiyorsa, öğrencilere «Do you like westerns?», «Have you ever seen macaroni westerns?», «Do you like Guiliano Gemmer?» gibi sorular sorulabilir ya da öğrenciler birbirlerine bu tür soruları sorabilirler.

Derslikte öğrenciler isteklerini, dileklerini yabancı dilde söylemelidirler: «Would you say it again?», «Would you mind if I open the window?», «May I leave now?», «What did you say?» gibi. Ayrıca dersle ilgili soruları da yabancı dilde sormalıdırlar: «How do you spell 'dictionary'?», «What is the plural of 'man'?», «What does 'record' mean?» gibi.

Derslikte etkinlikleri öğrencilerle uyum içinde sürdürebilmek için öğretmen öğrenciyi tanımalıdır diyoruz. Tanımalıdır derken en başta öğrencinin adını bilmesi gerektiğini vurguluyoruz. Kişi adını bildiğiyle ortaklık kurar. Öğretmenin öğrenciye adıyla seslenmesinin etkisi büyüktür. Derslikte durmadan «siz, yok siz değil, sizin yanınızdaki, sizin yanınızdakinin yanındaki» gibi seslenişlerle soru sormaya çalışan öğretmen can sıkıcıdır. Pek çok öğretmen ad ezberlemenin güç olduğunu söyleyebilir. İlk derse girmeden önce ad listesini gözden geçiren öğretmen öğrenciye adını sorduğunda daha önce listede gördüğü adla kişiyi bağdaştıracaktır. Öğretmen dersliğe kaç Ahmet ya da Ayşe'yle karşılaşacağını bilerek girerse, daha ilk derste çoğunun adını öğrenecektir.

Öğretmenin öğrencilerin adını düşünürken yitirilen zaman dersin temposunu düşürür. Ders o denli yoğun olmalı ki öğrenci sıkıldığını düşünmeye olanak bulamasın. Öğretmen öğrencilere

soru yönelteceğinde Ayşe, Hasan ya da Osman, birini hemen seçmeli. Elden geldiğinde tüm öğrencilere konuşma olanağı vermeli. Yalnız anadilini konuşurken sesini son kertesine dek yükselten öğrenci yabancı dili konuşurken sus pus olur. Oysa yüksek sesin kişiye cesaret verdiğini karateden biliyoruz. Öğrencilere ağır işittiğinizi söyleyip onlardan yüksek sesle konuşmalarını isteyin. Sonuç daha iyi olacaktır.

Öğrencinin derse ilgisini çekebilecek en etkili yöntemin öğrencinin gereksinmesini karşılayacak dil öğretimi olduğu kanısındayız. Öğrenci salt uğraşıyla ilgili konuları okuma ve anlama gereksinimi içindeyse bunun dışında sunulan izlenceyi benimsemek istemeyecektir. Özel amaç için yabancı dil öğretimi ve ilgili izlencelerin hazırlanması, son yıllarda üzerinde çok durulan bir konu. Öğrenci uğraşıyla ilgili yapıtları okuyamamanın sıkıntısı içindeyse, ona yaşamı boyunca hiç görmediği ağaçların, çiçeklerin ya da hiç yemediği yiyeceklerin adını öğretmek doğru olur mu? Öğreneceği dilin uğraşsal çalışmalarında yararlı olacağına inanan öğrenci derse ilgi duyacaktır.

Sonuç olarak öğretmenin ders kitabına ya da yönteme aşırı bağlanmasına karşıyız. Yabancı dil öğretiminde esnek olmak yeğlenir bir tutum. Öğretmenin kuramcılar gibi davranışçı ya da akılcı okulun savunucusu olmasına gerek yok. Öğretmen iki okul arasında seçim yapmaktansa, yerine göre her ikisinden de yararlanmaya bakmalı. Kuralların içinde öğrencilerle birlikte boğulmamalı. Yönteme yaratıcılık ve coşku eklemeli, tekdüzelikten kaçınmalı. Bakın bu konuda Alexander ne diyor:

Yetkin diyebileceğimiz bir yöntem yoktur. Ancak her yöntem eşdeğerli değildir. Her yol Roma'ya çıkar derler, ama bu yollardan bazıları öbürlerinden daha çabuk çıkar, birkaçı da hiç çıkmaz. Yöntem konusunda üzerinde durduğumuz en önemli öğe etkenliktir. ... Genellikle bir yabancı dil izlencesi anlama, konuşma, okuma, yazma gibi yetileri geliştirmeyi amaçlar. Yalnız bu dört yeti öğrencilere değişik düzeyde kazandırılabilir. Bir izlence düzenleyicisinin bu dört yetiyi geliştirmek için bütünlüğü sağlayacak, öğretimi gerçekleştirecek bir dizge oluşturması; öğretmeninse bu dizgeye yaratıcı bir yorum getirmesi, yetileri öğrencilere kazandırabilmesi için dizgeyi öğrencilerin gereksinmelerini göz önüne alarak uyarlaması gerekir. (1979:82)...

## Kaynakça

- Alexander, L. G. (1979) «Methodological Implications and Media.» **A European Unit/Credit System for Modern Language Learning by Adults.** Strasbourg: Council of Europe, 82-91. Yazarın 1977'de Ludwigshafen-am-Rhein'da düzenlenen sempozyuma sunduğu bildiri.
- Allen, R. L. (1972) «Using Drills Creatively.» **English Teaching Forum**, 10(6):4-13.
- Başkan, Ö. (1969) **Yabancı-dil Öğretimi: İlkeler ve Çözümler.** İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi (yayın no. 1475).
- Başkan, Ö. (1978) «Dil Kullanılışında Geçerli Tutarsızlıklar.» **Genel Dilbilim Dergisi**, 1(2):3-17.
- Bayraktaroğlu, A. (1979) «Araştırma Sonuçları Işığında Yöntem Aramak.» **İzlem**, (2):6-12.
- Chomsky, N. (1959) «A Review of B.F. Skinner's **Verbal Behavior.**» J. A. Fodor, J. J. Katz, eds., **The Structure of Language.** Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964:547-578.
- Chomsky, N. (1965) **Aspects of the Theory of Syntax.** Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1975 printing.
- Dobson, J. (1972) «Dialogues: Why, When, and How to Teach Them.» **English Teaching Forum**, 10(3):20-29.
- Finocchiaro, M. (1975) «Visual Aids in Teaching English as a Second Language.» **English Teaching Forum**, 13(3/4):263-266.
- Kocaman, A. (1978a) «Uygulamalı Dilbilim Üzerine: Kuramsal Bir Yaklaşım Denemesi.» **Genel Dilbilim Dergisi**, [1(1)] (Şubat): 6-24.
- Kocaman, A. (1978b) «Yabancı Dil Öğretim Yöntemleri: Genel Bir Değerlendirme.» **Genel Dilbilim Dergisi**, 1(2):81-98.
- Lakoff, R. (1969) «Transformational Grammar and Language Teaching.» M. Lester, ed., **Readings in Applied Transformational Grammar**, 2nd ed. New York, N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1973:284-310. Yazarın 1969'da düzenlenen Michigan Conference on Applied Linguistics: «Aspects of Language»a sunduğu bildirinin gözden geçirilmiş biçimi.

- McIntosh, L. (1975) «The Art of the Language Lesson.» **English Teaching Forum**, 13(1/2):26-28. Yazarın 1970'de Kansas City, Miss.'de düzenlenen NAFSA Konferansına sunduğu bildiri.
- Newmark, L. (1966) «How Not to Interfere with Language Learning.» M. Lester, ed., **Readings in Applied Transformational Grammar**, 2nd ed. New York, N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1973:211-219.
- Rainsbury, R.C. (1975) «Getting Meaning into the Drill.» **English Teaching Forum**, 13(1/2):79-81.
- Rees, A. L. W. (1975) «Get Them to Ask the Questions.» **English Teaching Forum**, 13(1/2):94-97. Yazarın 1969'da Sao Paulo'da düzenlenen Second Congress of the Association of Linguistics and Philology of Latin America'ya sunduğu bildiri.
- Slager, W. R. (1973) «Creating Contexts for Language Practice.» **English Teaching Forum**, 11(4):1-8, 13.
- Via, R. A. (1972) «English through Drama.» **English Teaching Forum**, 10(4):3-7.
- Wardhaugh, R. (1975) «Some Reflections on the State of the Art.» **English Teaching Forum**, 13(1/2):11-15.
- Wilkins, D. A. (1972) **Linguistics in Language Teaching**. London: E. Arnold, 1977 printing, Ch. 6.
- Wright, A.L. (1975) «Initial Techniques in Teaching English as a Second Language.» **English Teaching Forum**, 13(3/4): 337-340.

## ÖRGÜN OLMAYAN EĞİTİMDE FİLM (\*)

**Janet JENKINS**

Çeviren :  
**Ass. Dursun GÖKDAĞ**

Bu yazıda, gelişmekte olan ülkeler açısından, örgün olmayan eğitimde film kullanımının eğitsel boyutları üzerinde durulmuştur (1). Aralarındaki ince ayrılıklar burada önemli olmadığı için, film deyimiyile hem sinema, hem de televizyon filmleri kastedilmiştir.

### **Niçin film?**

Eğer konumuz değişik çevre ve koşullarla ilintili ise, veya geniş bir kitleyi ilgilendiriyor, ya da başka bir yolla sunulması güçse, genellikle film kullanırız. Aslında aracın kendisi sözkonusu olduğunda, radyo ve basılı gereçler iletişimi film kadar etkinlikle sağlayabilirler (2). Bu iki araç yerine filmi seçmek için çok haklı nedenlerimiz olmalıdır. Acaba filmin kendine özgü hangi nitelikleri bu aracı seçmemizi etkileyebilir?

#### **1. Film gerçeği olduğu gibi verir.**

Filmin, olay ve süreçleri belgeleyebilme niteliğini ayrıntılı olarak irdelemeye gerek yoktur. Onun bu özelliği, öğrenme sözkonusu olduğunda da önemlidir.

---

(\*) Film for non-formal education», Educational Broadcasting International, Volume 12, No 2, Haziran 1979, s. 63-66.



Film, bir olayı her yönüyle görüntüleyebilir. Olay ve süreçleri betimler, açıklar ve aralarındaki ilişkiyi gösterebilir. Böylece film, bir konunun doğru ve hızlı bir şekilde anlaşılmasını sağlar.

## 2. Olayları yeniden gösterebilir.

Film yardımıyla her türden olay ya da süreç gösterilebilir. Bunun başlıca örnekleri, uzun süre isteyen, uzakta olan, bir gövde ya da düzeneğin içindeki süreçleri göstermesi, küçük şeyleri büyütmesi ve pratik ustalıkları sergilemesidir.

## 3. Oldukça güdüleyici bir araç olabilir.

İnsanlar genellikle film izlemekten hoşlanırlar. Hoşlanma ise, öğrenme isteğini olumlu yönde etkiler. Filmler, insanın iç dünyasında iki yönlü işleyebilecek güçlü duygular uyandırır. Bu duygular kimi zaman izleyiciyi, bir filmin amaçlanan iletişinden uzaklaştırır. Fakat duygularla iletiler uyumlu olduklarında, bu durum öğrenmeyi güçlendirebilir.

## 4. Anımsamayı kolaylaştırır.

Bizler, bilgileri belli bir biçimde edinir ve anımsarız. Anımsamaya değer önemli görsel öğeleri olan bir film, hem bilgilerin edinilmesi, hem de yeniden anımsanmasında ipuçları kazandırabilir. Başka deyişle film, anımsama için iyi bir çatı kurmaya yardım eder.

Filmin bu özel niteliklerini belirtmekle, kimi işlevleri yalnız bu aracın yapabileceğini göstermek amaçlanmamaktadır. Belirtmek istenen, filmin, kimi amaç ve konuların iletişimde çok daha uygun olduğudur. Ancak filmden yararlanmayı düşünürken, aracın kendine özgü nitelikleri konusundaki kimi inançlar ilkesinden çok, içerik ilkesine göre davranılmalıdır.

## İyi bir filmin yapılması

Yukarıdaki amaçların herhangi birisi için film yapma, öteki eğitsel gereçlerde olduğu gibi, ayrıntılı bir planlama ve dikkat ister. Bu konudaki değişik aşamaları sıra ile şöyle inceleyebiliriz:

### 1. Amaçlar arasında seçim.

Örgün olmayan eğitimde film, çoğu kez, saptanmış amaçları gerçekleştirmek için, öteki araçları destekleyici olarak kullanır.

Bir hayvancılık projesinde, örneğin hayvan bakım yöntemlerinin kolayca gösterilmesi için film kullanabiliriz, ama bir okuma-yazma projesinde filmlerin amacı, yalnız öğrenenleri güdülemekle sınırlı olabilir. Herhangi bir özel gösterimde, neyin üzerinde yoğunlaşılacağına karar vermek zorunluğundayız. Örneğin, izleyiciyi son derece duygulandıracak bir film, aynı zamanda bilgi aktarmada pek etkili olmayacaktır. Yine değişik amaçlar aynı filmde uygun olarak bağdaştırılamayabilir.

## 2. Tüm yapıyı kurma.

İşlenecek fikirlerin sayısını sınırlamalı ve yapının çok iyi kurulduğu konusunda güvenli bulunulmalıdır. Filmin açık ve kolay anlaşılır bir gelişim çizgisi olmalıdır. En çok beğenilen filmler, genellikle kısa ve tek düşüncüyü işleyen filmlerdir (3). Birkaç dakika sonra dikkat düşmeye başlar. Öteyanda, resimlerin kendisi de dikkati dağıtabilir. Çok etkili görsel uyarımlar, izleyici üzerine, izlediği şeye katılmaktan alıkoyacak bir etki yapabilir. Ancak, her izleyicinin ilginç bulacağı bu noktaları bir dereceye kadar kestirebiliriz. O nedenle, her noktanın iyi kavranmasında gerekli zamanı vermek için, filmdeki olayın oldukça yavaş gelişmesini sağlarız.

## 3. Sunuş biçimi ve içerik.

Düz konuşma, belgesel film, oyun, canlandırma gibi aralarından seçim yapabileceğimiz değişik biçimler vardır. Biçim seçimine, konu ve filmin amaçladığı izleyici dikkate alınarak girilmelidir. Seçilen konunun içerdiği düşünceler ne kadar soyutsa, filmi somutlaştırmada denge sağlayıcı yöntemlere o kadar çok gereksinim vardır. Bir durumu oyunlaştırarak anlatan, ya da insanla ilgili öğeleri ön plana çıkaracak şekilde hazırlanan filmler özellikle etkili olmaktadır. Genellikle, örgün eğitimden yeterince yararlanamamış kişilerin anlamalarına yardım etmesi için, bu biçime daha çok gereksinim vardır (4). Öte yandan, oldukça hareketsiz ve kuru biçimde sunulsa bile, halk, çok yakından ilgilendiği konuları dikkatle izlemektedir. Örneğin, tarımla ilgili bir soruna ilişkin, fakat oldukça sıkıcı bir film, Afrika çiftçilerinin en çok beğendiklerinden birisi olabilmektedir (5).

Bu temel görüşleri, izleyicinin değişebilen isteklerine uydurmak gerekir. Filmin biçimi, izleyicilerin beklentileri ile uyumlu

olmalıdır. Bunlar, oyunlaştırmamanın nesnel başarı koşullarına göre, her zaman kabul edilmeyebilir. Ciddi eğitim amacı olan kimse, saçmalık ya da gereksiz abartma gibi şeyler görmekten de hoşlanmaz. Örneğin, okuma sorunları olan İngiliz yetişkinler, televizyon programlarındaki canlandırma bölümlerine tepki göstermişler, bu bölümleri çocuksu bulmuşlardır (6).

Filmin biçim ve içeriği, izleyicinin ekin sel beklentilerine de uygun olmak zorunluğundadır. Yörenin yaşam şekline uygun örneklerin seçilmesine özen gösterilmelidir. Bir filmde, bilinen günlük olay ve konuların bulunması, izleyicilerin filme ilgi duymalarına yardım eder. Ancak yanlış bir ayrıntı, bir iletinin kabulünü önleyebilirde. Nijerya'da yapılan bir filme, bebeğin nasıl banyo edildiğine ilişkin bir sahne konmuştu. Bu film Uganda'lı kadınlara gösterildiğinde beğenmemişlerdir. Film anlaşıl mış, ancak bebeğin başı en son yıkandığı için, filmin öğretisi benimsenmemiştir. Çünkü, yöresel geleneğe göre önce başın yıkanması gerekmektedir(7).

Bu tür ekin sel etkenlere ne derece önem verilmesini saptamak güçtür. Bunlar, hangi koşullarda iletinin kabul ya da reddi arasındaki dengeyi etkileyebilir? Bu konudaki bulgu ve öngörüm ler değerlendirildiğinde, konuya olan ilgi çok büyükse ve iletilerin kabulü için güçlü bir güdüleme varsa, ekin sel kusurların etkisinin az olacağı düşünülebilir. Eğer filmin iletisi biraz zayıf ise, o zaman, bunların kabul ve reddi konusunda ayrıntılar etkin olabilir.

Bu sonuç tek başına pek yararlı ve yardımcı sayılmaz. Ancak soruna daha kapsamlı bakıldığında, örgün olmayan eğitimde konu seçimi ve planlamanın önemli olduğunu göstermektedir. Daha işin başında kusur işlenirse, sonraki aşamalarda bunun giderilmesi sınırlı kalmaktadır.

#### 4. Filmi anlaşılır yapmak.

Durağan resimlerin anlaşılmasına ilişkin temel noktalar (8), hareketli resimler içinde geçerli olduğu halde, resimlerle ilgili herhangi bir konuda çok az deneyimi olan halkın, filmleri kolayca anladıkları görülmektedir. Bu pek de şaşırtıcı değildir. İnsanlar resimlerde, anlamalarına yardımcı olsun diye, bilinen konu ve ayrıntıları kullanırlar. Hareketli resimlerden oluşan bölümlerde de, biribiri ardına gelen bu tür ipuçları vardır, o nedenle, filmlerin anlaşılmasının daha kolay olduğu sonucu akla uygundur.

Eğer filmlerin anlaşılmasına ilişkin önemli sorunlar varsa, bunun nedeni, büyük bir olasılıkla, resimlerin kendilerinden çok iletilerdir. Ancak, film yapımcısı bilgisizce, ya da farkında olmadan, anlaşılması güç, çekici (kamera) hareketlerine baş vurursa, o zaman resmin kendisi de kimi anlama sorunları yaratabilir. Filmlerimizin anlaşılmasını kolaylaştırmak için, üzerinde titizlikle durulması gereken kimi önemli konuları şöyle sıralayabiliriz:

a. Görüntüler açık ve doğru olmalı.

Karmaşık çekici (kamera) hareketleri ölçülü kullanılmalıdır. 1975'de, Hindistan'ın kimi yörelerindeki köylülerin, uydu aracılığı ile eğitim televizyonu izlencelerini alma sıraları gelmişti. Hazırlık olarak, hiç film görmemiş kimi köylülere filmler gösterildi. Çekici (kamera) açıları, zaman ve yere ilişkin anlık değişikliklerle, filmlerde kullanılan öteki teknikler, izleyiciler arasında büyük zihin karışıklıklarına ya da yanlış anlamalara neden oldu (9). Gerek Hindistan, gerek başka yerlerde, canlandırma yöntemi ile yapılmış filmlerin yanlış anlaşıldığı konusunda da bildireler vardır. Bu bildirelerde canlandırmanın, söz konusu yöntemle en iyi verilebilecek konular için kullanılması önerilmektedir.

b. Sunucunun seçimi önemlidir.

Eğer bir filmde sunucu varsa, onun kişiliğinin de bir etkisi vardır. İzleyiciler sunucuyu benimser, ondan hoşlanırlarsa, daha bir dikkatle izlerler. Halk, kendisini kolayca benimseyebileceği kimseleri yeğler. İngiliz sendikacılar için hazırlanmış son televizyon dizilerinin birinde, kullanılan sunucular bu işi meslek olarak yapanlar değil, doğrudan doğruya sendikacıları. Kendileri ile görüşme yapılan izleyicilerin büyük çoğunluğu, bu sunucuları bilim adamları ya da BBC sunucularından çok daha başarılı bulmuştur (10).

c. Ses kuşağı anlaşılır olmalı.

Filmin sözleri, perdedeki görüntülerle tam olarak ilintili olmalıdır. Bu, özgün ses kuşağının bir dilde olup, başka dilde ses kuşağına gereksinim olduğunda, kimi zaman zor olmaktadır. Bu durumda, metinle birlikte okuyucuyu da sağlamak ve film oynarken üzerine okutmak, çok başarılı ve ucuz olmaktadır.

Dilin anlaşılır olma düzeyi ve konuşma hızı önemli, ama zor değildir. Bir filmdeki görüntülerin sürekli akışı, konuşmacıyı, geri

kalmamak için kısa ve dolaysız tümceler kullanmaya zorlar (11). Eğer açıklamalar resimleri gerçekten btnlyorsa, anlaşılmama diye birşey söz konusu olamaz.

#### d. Renk yararlı mıdır?

Filmlerin renkli ya da siyah-beyaz oluşu önemli midir? Araştırmalara göre hayır. Renk daha iyi anlamaya yardım etmez. Ancak bu konudaki araştırmalar, gelişmekte olan ülkelerdeki örgün olmayan eğitim için yeterli değildir. Siyah-beyaz filmler, bir çok durumlar için belki yeterli olabilir. Fakat, ayrıntının önemli olduğu yerde rengin olmayışı, kimi zaman sorun olabilir. Konuya açıklık getirebilmek için, örneğin hayvan bakımına ilişkin ve geleneksel bakıcılar için hazırlanmış siyah-beyaz bir filmi ele alalım. Onların hayvan konusundaki bilgileri öylesine ileri ve somut ki, rengin olmayışı, görüntülerin soyutlaşması sonucunu doğurabilir. Genel olarak düşünülenin tersine, eğitim düzeyi düşük bireyler için, filmlerde rengin bulunmasını gerektiren durumlar olabilir.

#### 5. Öğrenmeyi kolaylaştırmak.

Filmin ğrenmeyi değişik biçimlerde etkilediğini daha önce gördük. Burada eklenmesi gereken bir başka boyut daha var. Değişik kişiliklerin kendilerine özgü, yeğledikleri öğrenme yolları vardır. Kimimiz sözlere dikkat ederken, kimileri resimlere, başkaları ayrıntılara, kimisi de bütün olan şeylere özellikle dikkat eder. Film hem söz ve resim, hem de ayrıntı ve bileşimleri çok çarpıcı biçimde sağlar. Böylece, hem bireysel yeğlemeleri karşılaması, hem de, bir konunun değişik yönlerini uyumlu bir bütünlük içinde birleştirmesiyle, kişisel öğrenme noksanlıklarımızı aşarak bize yardım eder.

Bu kişilik farklılıklarının yanısıra, tüm izleyicilerde filme karşı ortak bir tutum vardır. Perdede görülen herşey, büyük ölçüde gerçek sanılır. Radyo ve basının çoğu kez yetkenin (otoritenin) sesleri olduğu düşünülürken, film, sürekli olarak daha inandırıcı görülmektedir (12).

Yukarıda değinilen niteliklerin her ikisinde bu aracı çekici kılmaktadır. Fakat sorunlar vardır. Birisine değinilmışti, "dikkat kolayca dağılır". Bir yerdeki ilgisiz bir hareket, dikkatleri filmin asıl konusundan uzaklaştırabilir. Daha ciddi, filmde sadece örnek olarak kullanılmış ilginç bir parça, ana konunun zararına tüm

dikkatleri çekebilir. İyi bir eğitim filmi yapılmasına ilişkin en önemli konu, belki de, bu aracın etkilediği bireye ilişkindir. Film izleme durağan bir süreçtir. Düşünce olarak hareketli olsanız bile, genellikle vücut olarak hareketsiz kalırsınız. Film oynamaya başladığında, tüm dikkatimizin onda yoğunlaşması gerekir, durdurma, bir kısmını yineleme olanağı olmadığı gibi, izlerken not da alamayız. Başka deyişle, izleyicinin seyretme ve dinleme dışında yapabileceği pek birşey yoktur. Yine biliyoruz ki, eğer öğrenen, bu sürece devingen olarak katılırsa, öğrenme daha etkin olmaktadır. Acaba bu katılmayı filmde nasıl gerçekleştirebiliriz?

Bu, araca ilişkin önemli bir sorundur. Ancak, bunu gerçekleştirmek için kimi şeyler de vardır. Önemli noktaları, dikkatleri toplayacak yeni biçimlerde özetler, ya da yineleyebiliriz. Gerçekte halk, gösterimin ilk bir kaç dakikasında daha çok öğrenir, o nedenle, daha sonra yapılacak bir yinelemenin gerekliliği açıktır. İzleyicinin dikkatini dağıtmama konusunda titiz olma zorunluluğuna karşın, düşünsel tepkiler yaratmak için, filmin sözleri arasında sorular sorabiliriz.

Verilen bilgilerin uzun süre unutulmaması için harcayacağımız çabalar, büyük ölçüde, filmi tamamlayıcı biçimde olmalıdır. Bunlar, iletileri pekiştirmek için basılı gereçler olabilir, ya da radyo çalışma guruplarına benzer, gurup tartışmaları düzenlemek şeklinde olabilir.

### **Etkinliğin saptanması**

Gerek basılı gereçleri ve gerekse radyo programlarını, son yapımdan önce kontrol etmek ve gerektiğinde değişiklikler yapmak oldukça kolaydır. Ama pek çok filmde bu durum oldukça zordur. Bir filmi değiştirmek, her zaman pahalı, kimi zamanda olanaksızdır. O nedenle her durumda, etkinliği artırmak için ne gibi önlemlerin alınacağı ve hangi soruların yanıtlanacağını dikkatlice düşünülmesi gerekir.

Filmin hemen hiç tanınmadığı, fakat geniş olarak kullanılması gereken ortamlarda, görsel anlatımın etkinliğinin ölçülmesi öğütlenebilir. Hindistan'da SITE'den önce yapılan böylesine bir değerlemeye daha önce değinilmişti. Başka bir seçenek, çekici (kamera) hareketlerinin izleyicilerce hiç anlaşılamayacağı varsayılarak, ya karmaşık yöntemlerin kullanılması önlenir, ya da ilk kez

kullanılan yöntemler izleyiciye açıklanır. Bu hem çabuk, hem de ucuz bir yoldur.

Bir filmin içeriği, daha film yapılmadan, basılı, ya da sözlü olarak değerlendirilebilir. İzleyicilerin anlama düzeyleri ve tutumları, foto-kitapçıklar kullanılarak, uygulamalı bir gösteri yapılarak, ya da bir oyun sergilenerek değerlendirilebilir.

En zor olanı, bir filmin sunuş biçimini değerlemektir. Fakat daha önce gördüğümüz gibi içerik, anlamada, kullanılan araçtan daha etkindir. Kullanılan araç ne olursa olsun, zor ve soyut düşüncelerin iletişimi güç olmaktadır. O halde can alıcı aşama, içeriğin ortaya çıkarılmasıdır araç kullanımının düzenlenmesi buna dayandırılmalıdır.

Yine eğitim yönünden başarılı bir yapımın, soyut olmaması gerektiğini de belirttik. Özellikle, bir olay oyun biçiminde, ya da halkın katılımıyla sunulursa, büyük bir olasılıkla, anlaşılması güç iletiler daha iyi kavranacaktır - yanısıra, konu çok ilginçse, düz bir anlatım da aynı sonucu verecektir. Kullanılan dilinde kolay ve anlaşılır olması gerekir. Ancak bunun ciddi bir sorun olması olası değildir. Bu gerçekler akılda tutulduğunda, etkin film yapma yöntemlerini seçme şansımız vardır. Tüm filmi önceden değerlendirmek çoğu kez yapılamadığından, seçimlerimizin doğru olup olmadığını deneyimlerimizle öğrenmek zorunluğundayız.

## Sonuç

Film kullanmamız büyük bir olasılıkla seçici olacaktır. Filmler, özellikle olay ve süreçleri belgeleme, fiillerin uygulamalı gösterimi, güçlü duygular uyandırma ve belleği harekete geçirmede yararlı olmaktadır. Bu amaçların herhangi biri sözkonusu olduğunda, genellikle film kullanmayı yeğleriz. En iyi filmler tek bir konuyu işleyenlerdir. Amaca uygun olabilecek bir çok sunuş biçimi vardır, en iyisi en az soyut olanıdır. Çizgi film yöntemleri her zaman tedbirli kullanılmalıdır. Filme yöresel tat katacak öğelerin kullanılmasında titiz davranılmalı, bu, ekinsel değerler alt-üst edilmeden yapılmalıdır.

Halk filmleri anlama konusunda genellikle güçlük çekmez. Ancak hem söz, hem de resimler önemlidir. Filmin izleyici için

oldukça yeni bir şey olduğu yerlerde, karmaşık çekim yöntemlerinin kullanılmasını önlemeliyiz. Sunucunuzun, izleyicilerin kolayca benimseyebileceği biri olması yardımcı bir durumdur. Konuşma, perdedeki resimlerle bağlantılı olmalıdır. Siyah-beyaz filmlerin genellikle yeterli olmasına karşın, kimi zaman renge gereksinim duyulabilir.

Yapısı iyi kurulmuş bir film, tek başına, öğrenmeyi bir dereceye kadar sağlar, fakat öğrenmeyi pekiştirmek için, gösterim sonrası işlemlere gereksinim var. Gelişmekte olan ülkelerde, örgün olmayan eğitim için TV kullanım deneyimlerinin sınırlılığı anlaşılabilirken, filmin, bütünleşik çok araçlı (integrated multi-media) programların bir ögesi olarak kullanımı şaşırtıcı derecede azdır. Bu nedenle, filmlerin yapımı konusundaki bu yararlı bilgileri toplarken, bunların anılan koşul ve çevrelerdeki kullanımı konusunda anabileceğimiz çok az deneyim vardır.



## KAYNAK YÖNETİMİNDE EĞİTİM \*

Çeviren :

Jean M. DAWES (\*)

Ass. Haluk GÜRGEN

Bir yayın örgütü işgöreninin uygulamaya yönelik çalışmalarla eğitilmesi gerektiğini herkes onaylar. Yeni bir yayaç (istasyon) kurulması ya da kurulmuş bir yayaca canlılık kazandırılması düşünlüğünde eğitim görmesi gerekenlerin uzun ve ayrıntılı bir dizelgesi çıkartılır. Yapımcılar, yönetmenler, yazarlar, sunucular gibi. Bu dizelgelerde ender olarak, bugünlerde yöneticinin adı da görülmektedir. (Yöneticinin görevi tümüyle ya da çoğunlukla çalışanların işlerini etkin biçimde yapıp yapmadıklarını denetlemektir. Bir yayın işletmesinde çok sayıda yönetici vardır- Sahne sorumlusu, başmühendis, başyönetmen gibi.)

Yönetici genellikle yayınla ilgili ana dalların biri içinden atar; Önemli bir yayımcı, yönetmen, mühendis, eğitici ve genellikle de yayın çalışmalarında birden fazla yerde çalışmış bir kişi olabilir. Ayrıca yayıncılığa ilişkin yıllara dayanan deneyime sahiptir. Kuruluş içinde önemli konularda etkinliğini kanıtlamıştır. Aynı

---

(\*) Educational Broadcasting International, A Journal of the British Council, Volume 9, number 4, December 1976, s. 164

(\*) Jean M. DAWES Head of Management Section, Media Department, British Council.

zamanda eğitim görmüş, deneyimli ve etkin bir yayımcıdır. Yöneticide daha ne istenir? Yöneticinin diğer gereksinimlerine ilişkin geçmişte verilen yanıt, onun benzer kuruluşlarda işlerin nasıl yürütüldüğünü incelemesi ve kendisine katkısı olabilecek bilgileri toplaması için, bu tür kuruluşlarda büyük bir inceleme gezisine (Grand Tour) çıkması yolundaydı. Bu büyük gezi süresini bildiklerine ilişkin daha derinlemesine gözlem yaparak geçirecektir. (Böyle tanınmış üstün bir konuğa ancak görmek istediği gösterilir. Çünkü hiçbir kuruluş ona ne görmesi gerektiğini açıklamayacaktır.) Eğer bu gezi bir eğitim izlencesi şeklinde düşünülürse, işe yeni başlayan bir yönetici için eşsiz bir olanaktır.

Son onbeş yılı aşkın bir süredir çeşitli yayın kuruluşlarında yoğun bir eğitim çabası süregelmektedir, ama işin bitebileceği tarihten daha öncesi için verilen sözler, kararlaştırılan teslim etme tarihini kaçıranlar, para yokluğu, ekibin işe ayak uyduramaması ya da bakımsız ve yetersiz araçlar yüzünden izlenice ertelenmesi, yapım yerinde (stüdyoda) aynı anda iki iş için çalışılması gibi düzensizliğin yanısıra daha bir çok düzenleme bozuklukları vardır. Sonuçta yalnız yönetimin izleri apaçık görülür. Herkes yöneticiyi suçlar. Kuşkusuz onlar da görevlerini bilmiyorlar. Fakat nedense onların eğitimine de önem verilmiyor.

### **Ne tür bir eğitim?**

Kaynak yöneticisinin eğitim görmesi gereken konular, herhangi bir genel ya da iş yönetimi dersinde okutulan, parasal, insancıl, örgütsel konulardır. Yalnız bu konuların ağırlığı veya içeriği değişebilir. Öğrenci dünyanın neresinde yöneticilik yapacak olursa olsun bu konuların temel ilkeleri hep aynıdır.

### **Parasal (Sorunlar)**

Para sorunu olmayan çok az yönetici vardır. Kurumun hiç bir zaman gereksinimlerini karşılayabilecek ölçüde kazandığı görülmez. Yöneticinin bütçesini yeterli bir biçimde hazırlayabilmesi, araç ve bakım giderlerini denetleyebilmesi ve gerektiğinde araç satın alımında pazarlık edebilmesi için akçalama (mali) konularında yetkin bir kişi olması gerekir. Özellikle gelişmiş ülkelerde pazar koşullarına sıkı sıkıya bağlı olmayan çok az yayın kurumu vardır. Bunların çoğu ya devletten ya da yetkili resmi kurumlardan para

sağlarlar. Genellikle iş yönetimi derslerinde kâr sağlamaya yönelik çalışmalar yokmuş gibi düşünülür. Ne var ki kâr etmek için nasıl uzmanlık gerekiyorsa, olanı korumak, bütçe sınırlılıkları içinde kalabilmek için de uzmanlık gerekir. İster mal varlığının artması (bina, araç alımı ya da onarımı) ister işgören düzeyinin arttırılması ya da yükselen yapım ereklere gib her iş büyümesinin ardında ana paranın çoğaltılması gibi bir istek yatar. Maliye Bakanlığı ne kadar iyi hazırlanmış olursa olsun niteliksel ya da kuramsal gerekçelerden çok maliyet ve yatırımlarla ilgili katı ekonomik gerekçelere dayanan istekleri daha bir can kulağı ile dinleyecektir. Yönetici, hesapların mutlaka gerçeği yansıtması gerektiğini unutmamalıdır. Onun görevi bu gerçeği yorumlamaktır. Ama iyi anlamadığı bir şeyi de yorumlayamaz da. Bir kurs kesinlikle hesaplamaya ilişkin incelikleri, bütçe denetimi ve kestirimlerine ilişkin yöntemleri içermelidir.

### **Niceliksel - Örgüt ve Yöntem (Sorunları)**

Bu yayın kurumunu gezen kişinin en genel izlenimi, “görünen tüm bu kargaşalığın altında bir yönetim var” biçimindedir. Ne yazık ki bu keşmekeşliğin ardında gerçek bir kargaşa vardır. Yayın kurumlarında o denli çok değerli araç, ayrı bölümlerde öylesine uzmanlaşan işgören aynı anda süren benzer fakat ayrılaşmış karmaşık işlemler vardır ki, eksiksiz bir düzenlemeye ve iyi yürüyen bir dizgeye kesin gereksinim zorunludur. Şimdiye dek bir çok yayın işgöreni yöntem, kural, zaman ölçümü, enerji ve paraya ilişkin konuları önemsememiştir. Bu tutum bir çok olayda salt tavır almaktan ileriye gitmemiştir. Ama kötü düzenlemelere ve artık bırakılmış olan gerçek bir tasarımı ve değerlendirme olmaksızın yapılan yöntemlere dayanan deneyimler, sürekli başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Bazı kurumların genellikle herhangi bir dizgeye hiç bir zaman boyun eğmedikleri düşünülür. Deneyimsiz bir yönetici bunu isteyerek benimser. İşgörenine güvenen, dayançlı (sabırlı), sağduyulu ve belirli bir hoşgörüsü olan iyi yönetici, bu dizge ve yöntemi işler yürürken, aşama aşama tanıttak, açıklayacak ve işgörenleri inandıracaktır. Özellikle başkası tarafından konulan, anlaşılmasız, ansızın bağlayıcı ve karmaşık kurallar dizisinin yükü sıkça görüldüğü gibi başarısızlıkla sonuçlanır. Bir yönetim kursu örgütsel ve yönetim ilkelerinin tüm aşamalarını içermelidir, işin zamanında

yapılması, iş ölçümü, kaynak ayırımı (ödenek) tasarımı ve programlama, (yayın araçları ağı çözümlemesi), iş yeri düzenlemeleri, yönetim görevleri, iletişim akımı gibi. Sayılamalarla (istatistik) saptanmış ana kurallar da, doğaldır ki izleyici araştırmalarıyla ilgilenmesi gereken bir yayıncı için çok değerlidir.

### **İnsancıl (Sorunlar)**

Bir yayın örgütü, herhangi bir kurumda da bulunabilecek soruları ve benzer genel işlevleri olan birim ve kümelerden oluşmuştur. O denli çok olmasa bile, alınacak kararlar, katılınması zorunlu toplantılar, işe alınması düşünülen işgörenlerle görüşmeler gibi her kurumda izlenebilecek olgular vardır. Belki de başka herhangi bir işten ayrılmı olarak daha üst oranda bir küme ve ekip çalışması, kuşkusuz genel bir amaca yönelik geniş uğraşimsal (mesleki) olgular dizisi vardır. Ayrıca kişi ya da küme davranışları ile ilgili bilgi, iletişim biçimleri, işgören yönetimi ve seçimi yeteneğine gereksinimi vardır ve bir yönetim kursu bu konulardan bazılarını mutlaka içermelidir. Ayrıca yayıncılıkta ast-üst düzeneğine ilişkin sorunlara da eğilinmesi zorunlu olacaktır. Fakat değişen ve gelişen karmaşık yayıncılık evreninde belkide en boşlanan çalışma kolu, insangücünün tasarımlanmasıdır. Belirsiz bir geleceğin doğurabileceği gereksinimler ne tür işgören eğitimi gerektirebilir?

Böyle bir kurs düzenleyicisi üzerinde çalışacağı konuların saptanmasında etkin yaklaşımlarda bulunarak karar vermelidir, şöyle ki:

1. Öğrencilere, edindikleri bilgileri kendilerinin geliştirdikleri düzenleme biçimlerine uygulatarak, genel iş yönetimi öğrencisi gibi davranabilir.
2. Eğitim süresince, yayın organlarından birinin çalışmaları temel konu olarak alabilir.
3. Üzerinde çalışılacak örnekleri, çeşitli düşünürü ya da gerçek yayın kurumlarından seçebilir.
4. Ya da, aynı zamanda farklı örnek olaylar dizilerini kapsayan bir genel yönetim kursu açabilir.

Üçüncü ve dördüncü seçeneklerin bileşimi en ülküsel (ideal) olanlardır.

## BBC Kaynak ve Yönetim Kursu

Ne yazık ki yayın yöneticileri için eğitim kursları azdır. Bunların en iyi bilineni, büyük bir yayın kurumu olan BBC'nin yılda iki kez düzenlediği kurstur.

Bu iki aylık bir eğitimidir... Eğitilmekte olan yöneticilerin yanlışlıklarını anlayabilmeleri için yeterli süre. Bu yılki, deniz aşırı ülkelerden gelen yayın işgöreni için düzenlenmiş bir kurs olmasına karşın ben de katıldım. Üç amacım vardı, yönetimde daha üst düzeyde eğitilmek, BBC'nin nasıl çalıştığını görmek, ilk elde de bu kursu gözlemek. Nedense kursun tümüyle BBC yapımı olabileceği konusunda kuşkuluydum, bu daha önce sözü edilen (Grand Tour)'dan daha kalıplaşmış biçimde olacaktı ve biz büyük BBC kurumunun yönetimine ilişkin ayrıntılı bilgi edinecek ve diğer kurumlarda da bunu yapabilmek için yüreklendirilecektik. Bu umduğumdan da çok daha tehlikeli olacaktı. BBC'nin çalışmalarına ilişkin daha çok şey öğrendikçe, görüldüğü kurumun boyutları ve verim güçlükleri kursta sözü edilen diğer kurumlarla çok az benzerlik gösteriyordu. Hiç birimiz BBC'nin yönetim biçim ve yöntemlerini kendi kurumlarımıza parça parça uygulayamazdık, fakat bunu gerçekleştirmek düşüncesi de çok çekiciydi. Ne var ki BBC'nin çalışma yöntemlerini onun yarısı büyüklüğündeki bir kurumda tümüyle uygulamak olanaksızdı ve gelişen dünyada bu yöntemlerin uygulanabileceği çok az yayın kurumu vardı.

Şansımıza kurs çok farklı düzenlenmişti. BBC kursu, yönetim alanında ün yapmış olan (Polytechnic of Central London) okulunun yönetim çalışmaları ile birlikte yürütülüyordu. İlk dört hafta boyunca yoğunlaştırılmış konferanslar ve yer yer yönetim kuramının kurumda uygulanmasına ilişkin yetişmiş BBC işgörenlerinin sunduğu genel yönetim konuları yer alıyordu. Böylece üç gün -Polytechnic- uzmanlarından akçalama (mali) yönetim ilkelerini öğrendikten sonra, BBC kendi akçalama yöneticisi de BBC'nin akçalamasını ayrıntılı biçimde anlattı. Bazı anları yeni edindikleri saymanlık ve bütçe yapma bilgilerini kendi kurumlarına nasıl uygulayabileceklerini düşünerek geçiren kurs üyeleri, böylece BBC'yi daha iyi değerlendirip, karşılaştırmalar yapabildiler. Bunun gibi dinleyici araştırmalarının tartışılması sayısal verilerden, sormaca ve kestirimlerden çok daha anlamlıydı.

Genel yönetim konularının kapsamı geniştir. Aşağıdaki tablo bunların nasıl biçimlendiğini gösteriyor.

Beşinci ve altıncı haftalar, BBC'nin ayrımlı yayın ağının çeşitli bölümlerinin tek tek çözümlenmesine ayrılmıştı. Kurs başlamadan önce herkese belirli iş alanları ve sorunları sorulmuştu. Ayrıca yayın ağındaki gezilerde konukların gezi süresince yardımlarına ve bilgilerine gereksinim duyacakları BBC işgöreni ile birlikte olacak biçimde düzenlenmişti. Ben ve bir çok arkadaşım, BBC'nin işlerini ve sorunlarını öğrenmekle kalmayıp, bu konuları kendi sorunlarımıza da indirgeyebileceğimiz kanısını taşıyan BBC uzmanlarının gösterdikleri dayançtan (sabır) çok etkilendik.

Kursa her katılan aynı zamanda, yedinci haftada hazırlanan, sekizinci ve son haftalarda sunulan bir yazanak (rapor) için yayıncılık yönetiminin kendi kurumuna uygun aşamalardan birine ilişkin gereçler topluyordu.

Bu sunuşlardan sonra bir gün, değişiklik psikolojisinin yaratacağı sorunlara ve dönüşümüzde kurumumuzda görmeyi ve yerine getirmeyi istediğimiz değişikliklerin nasıl başlatılacağına ilişkin bir tartışma ile geçirildi.

Kursların eksik yönleri de vardı. Ekonomik alanda kâr güdüsüne dah çok önem veriliyordu. Ve üç günlük iş oyunu, yayıncılığın nasıl yürütüldüğü konusuna dayandırılmış olsaydı, çok daha etkili olacaktı. BBC'nin bağımsızlığına ilişkin tartışmalar belki de şanslı olmayan konuk kümenin sorunlarının tartışılmasından çok daha fazla idi. Her öğrencinin kursun üçüncü ve dördüncü haftalarında kurumun ve kendi ülkelerinin yayıncılık sorunlarına ilişkin hazırladıkları bir dizi yazanakların gerçekte büyük önemi vardı. Bu anlayış tasarıların sunumuna dek edinilmemişti. Bu nedenle kurs boyunca sorunlara ilişkin düşünceleri değiştirme olanağı yitmişti.

Asıl sorun zamandı. Bu denli öğrenmeye ve tartışmaya, bu denli az bir süre. Fakat iki ay, yönetim işgöreninin yanılığlarının ortaya çıkması için yeterli bir süredir. Belki birkaç yıl sonra ikinci bir kursa tekrar gerek duyulabilir. Ama şu an için bir başlangıç yapılması yeterlidir. Önemli olan bu gereksinimin karşılanmasının gerekliliğine inanılmış olmasıdır.

Genel Yönetim Bölümleri	BBC çalışmalarının tartışılması
Yönetim Kavramları :	
İşletme Örgütü, Politika	Örgüt, amaçlar ve BBC'nin
Oluşturulması	erekleri
Akçalama Durumları	Yayın politikası (diğer örgüt-
Fon (ayırca) Akımı	lerle çalışması halinde)
Parasal Anlaşmalar	
Mali Tablolar ve Bilanço	BBC'de Akçalama
Bütçe ve Kestirim	
Ana Para Tasarımı	
(Kısa dönemli, üç günlük	
iş kestirimleri)	
Nicel Durumlar	
a) Örgüt ve Yöntemler Çizelgesi	
Çözümleme ve Ölçüm	
Tasarım Yöntemleri	
İzlençe Düzenleme, Yayın ağı	
Tasarımları	
Maliyet-Üretim Analizi	
b) Sayılamalar, sormaca	
kestirimleri	İzlençe tasarımılaması
İşgücü tasarımılamasında işgören	Maliyet Üretim Analizi'nin
kayıtları	BBC'de kullanımı
İnsancıl Durumlar	BBC'de dinleyici araştırmaları
Yönetim Biçimleri	Bilgisayarlar aracı ile kayıt
Küme davranışları	sistemleri
Karar alma	
İletişim biçimleri	İşveren olarak BBC işgören
Kişisel sorunlar	politikası ve endüstriyel iliş-
İşgören işlevleri yönetimi	kiler
İşgören seçimi	
(Etkin olarak çalışmak için baş-	
vuran BBC işgöreni ile görüşme)	
Eğitim izlencesi hazırlanması	BBC'de eğitim

## TELEVİZYON ÇOCUK EĞİTİMİ İZLENCELERİNDE KUKLA (\*)

**Rich McEWEN**

Çeviren :  
**Ass. Feridun AKYÜREK**

Televizyonun ilk günlerinden bu yana, çocukların dikkatini çekme ve sürekli tutabilme özellikleriyle kuklalar, çocuk izlencelerinin bir bölücüğü olmuştur. Gerçekten de **Susam Sokağı (=Sesame Street)**, **Kaptan Kangaroo (=Captain Kangaroo)**, **Bay Rogerlerin Mahallesi (=Mister Rogers' Neighborhood)** gibi sevilen, başarılı çocuk izlencelerinde kuklalar, bütünüün ayrılmaz bir bölücüğü olarak kullanılmışlardır. Çocukların, kuklalara ilgisi olduğu gerçeği de bu uygulamalar sonucu kanıtlanmıştır. Öyle ki, kimi kuklalar, bir yıldız oyuncuyla aşağı yukarı aynı eşbeğini düzeyine ulaşmıştır. (**Susam Sokağı**'ndaki dev kuş gibi hangi oyuncu sevilmiştir?) Bu da eğitim izlencelerinin yararına bir durumdur.

Eğitimdeki yeni boyutlarla geliştirilen, başarılı sınıf okuma izlencesi olan "Alpha One" temel alınarak, ana figürleri alfabenin harfleri olan etkili kuklalar, St. Louis KETC-TV'u tarafından yapılan onbeşer dakikalık 60 izlencede, **The Letter People**'da okumayı öğretmeye başlamışlardır. "Alpha One" izlencesinde, her bir harf, sesleriyle birleştirilmiş özellikleri olan bir harf kişidir. Örneğin, Bayan E exercises (alıştırmalar) yapar. Bay M munching mouth'a

---

(\*) «Producing With Puppets», Educational and Industrial Television, March, 1977, p. 37-40.



(hapır hupur yiyen bir ağıza), Bay F funny feet'e (komik ayaklara) sahiptir. Diğerleri de böyle. (Kişiliklere uygun Türkçe karşılık bulmak ayrı bir çalışma gerektirdiğinden özgün kişilikler İngilizce ve Türkçe anlamlarıyla verilmiştir. Ç.N.)

Bu özgün alfabe kişilikleri, televizyon dizisini, şarkı söyleyerek, küçük skeç ve parodiler yaparak renklendiren kuklalar olmuşlardır. Kuklaların bu küçük skeçleri, ağır ağır gelişen eğitim içeriklerinin arasına bölecikler halinde serpiştirilmiştir. Amaç, izlencenin vurgusunu sağlamak ve eğitim içeriğine ilgiyi toplamaktır. İzlemede, alfabenin bu 26 harf kuklasına ek olarak, sürekli gözükken başka kukla kişilikler de vardır. Örneğin, oyun bölümlerinin sunucusu Monty Swell, Sam Spade tipi olan Dedektif Nordo gibi.

Kukla izlencesini hazırlayan KETC-TV'ü, King Hall gibi usta bir kukla oynatıcısına ve döşem (dekor) tasarımcısına sahip olduğu için şanslıydı. Hall, daha önceleri, kukla takımlarında ve kukla ile ilgili çeşitli işlerde çalışmıştı: Walsworth Kuklacılarında; Campbell-Burr, Bob Baker, Sid ile Marty Kroft yapımevlerinde; Kaliforniya Orange Country'deki Melodyland Tiyatrosu için giysi tasarımlarında; kendi grafik yapımyerinde ve Walt Disney Yapımevi için hazırlanan Bedknobs ile Broomsticks'te özel hileci olarak.

Hall'e göre, tıpkı müzisyenlik ve dansçılık gibi, kuklacılık da özel bir çalışmayı gerektirir. Çünkü bugünkü çoğu uğraşman (profesyonel) kuklacılar çok küçük yaşlarda, yörelerinde taşbebeklere bağlanmış iperle ya da kağıttan kesilmiş kuklalarla kukla oynatmış; daha sonra bu el sanatında deneyim sahibi olarak, kukla ile ilgili herşeyi yapmağa başlamışlardır: kukla tasarımı, yapımı, metin yazma, döşem, ışıklama, oynatma vb. Hall'in **The Letter People**'da çok yönlülükle uyguladığı gerçekte buydu.

Kuklaların çok değişik tipleri vardır: Ele uygun ve parmaklar tarafından devinim verilen el kuklaları (örneğin, Punch ile Judy gibi); sahnedeki denetimi yukarıdan iperle sağlanan Marionette (örneğin, Pinocchio gibi). **The Letter People**'da ise, el ile sopalı kuklanın bir karışımı kullanılmıştır.

Bir kukla oynatıcısı, sahne ya da televizyon oyuncusunun bilmediği sorunlarla karşı karşıyadır. Kukla oynatıcısının ana işi, cansız kumaş böleciklerinden hazırlanmış kuklasını, canlı, insanın

tüm devinim ile duygularını vererek oynatmasıdır. Ama **The Letter People**'daki kukla oynatıcıların çoğu, kuklacı olmayıp çekici (kamera) karşısında oynamaya alışkın oyunculardır. Kuklayı, yaşamdaki tüm devinimler içinde canlı bir insan gibi oynatmak, onlara konuşma sırasında tüm etkiyi sağlayacak yüz anlatımlarını vermek, izleyiciler tarafından görülmeyen bu oyuncular için çok zordur.

Kuklacılık aynı zamanda çok yorucu bir iştir. Bir kuklacı, çalışma sırasında eli ile sopayı, elleri başının üstünde, garip bir döşemin arkasında, ya da diğer bir kuklacının yanına çömelerek oynatmayı öğrenmelidir. (Biz devinimi kolaylaştırmak için, tekerlekli tabureler kullandık. Rich McEwen).

Hall'e göre, çoğu kişi, kuklaları ilk kez ellerine aldıklarında, birçok temel yanlışlar yapmaktadır -en yaygını günlük konuşmanın tam tersi, bir sözcük söylenirken kuklanın ağzını kapatmaları ya da tam bunun karşıtıdır. Ağzın oynamasında ve kuklaya ilişkin herhangi bir şeyde gerekmedikçe abartıya kaçılmayıp, devinimin, yüz anlatımıyla (mimikle) uyumlu olması sağlanmalıdır.

Bununla birlikte, marionette (ipli kukla) ayrı tutulursa, kuklaların ayağa sahip olmadığı çirak oynatıcılar -ve televizyon yönetmeni, döşem tasarımcısı tarafından göz önünde tutulmalıdır. Bu şunu gösterir: Bir el ya da sopalı kuklanın oturması, ya da kapıdan girip çıkması olası değildir. Kuklaların bu ayırımından dolayı televizyon yönetmeni, oynatıcılarla bu kuklaların devinim planlamasını yapmalıdır. Bu gibi sorunlarından dolayı, yapım takımının, kukla oynatıcılarla çalışmasında yararlar olduğunu da bilmek gerekir.

İnsanlar gibi, bir kukla da peruklar, şapkalar, kimi süsler, bunun, göz kullanılarak kolaylıkla değişebilmeli, bir temel kukla böylelikle birçok değişik kişiliği canlandırabilmelidir. Bu çok ekonomik bir yoldur.

Yapım çalışanları ile özellikle metin yazarları kuklaların şu üstünlüklerini unutmamalıdır: 1) Kuklaların, sahnedeki devinimi çok hızlı olabilir; 2) Kuklaların yalnızca insan olması gerekmez, hayvan ya da cansız nesnelere olabilir; 3) Birden bire görünüp, yitebilirler; 4) Uçabilirler. **The Letter People**'in etkileyici bir sahnesinde, sahnenin geri planında şimşek gibi devinen bir ana kişilik

vardı. Bu kukla, geri planın karşısında iken hızlı değişkenliği nedeniyle croma-key ve çekicide (kamera) uzayar (zoom) mercekleri kullanılmıştır.

Bu diziye, canlı oyuncuların kullandıklarına benzer döşemler yaptırılmıştı. Bu döşemler, genellikle kuklalar için kabul edilen boyuta uygulanmış oldukça küçük, yerden yüksekliği dört feet (yaklaşık 125 cm.) olan bir sahneye göre idi. Döşem köpük özünden yapılarak, değişmez bir üç boyut verilmişti. Bu küçük sahnenin ışıklanması da tıpkı büyük sahnelerin ışıklama ilkelerine göre yapılmıştı.

Televizyon yapımındaki bu temel ilkelerle, yapımcı King Hall'un yanı sıra, Tom McDonough ile Jeff Jones, kuklaları ve canlı oyuncuları kullanarak eğitici izlenceler dizisi planlamışlardır. Birinci adımda, seçilen içerik 60 izlenceyi kapsamıştır. KETC-TV'ü çalışanları ile eğitimcilerle yapılan toplantı sonucunda, kurallara uygun eğitimin ana hatları saptanmıştır. Bu ana hatlardan yola çıkılarak metinler hazırlanmış ve danışmanlara gönderilmiştir. Amaçlanan beş ile yedi yaş izleyici yerine, danışmanlar, izleme metinlerinin içeriklerini değerlendirmişlerdir. Onların onayından sonra, metinler seslendirmeyi yapacak oyunculara dağıtılmıştır. Zorlukla seçilen oyuncularda, öncelikle aranan, el kuklasını oynatmaktan çok, değişik ilginç sesli olmaları ve mim deneyimlerinin de olmasıydı. Seslendirici oyuncuların seçiminden sonra, King Hall, çoğu haftalarını, onlara kuklacılık sanatını öğretmeye harcamıştır. Bu yapım dersleri sırasında ayrılanların yerine yenisi alınmıştır. Yeniler, ayrılanların seslerine kendi seslerini uydurmaya çalışmışlardır. (Yalnız çok dikkatli bir izleyici Bay T'nin üç ayrı sesi olduğunu ayırtıyabilirdi.)

Seslendirici oyuncular, metni önce yalnız, sonra diğer rol sahipleriyle sınıdıktan sonra, ses yapımıyerinde (stüdyo), sesler ilgili kuşağa kayıt edilmiştir. Müzik ve ses etkileri de bu kuşağa eklenecek, izlencenin ses kuşağı tacaçlarda (audiocasette) birleştirilmiştir. Bu işlemi görüntü kuşağından ayrı yapmaktaki amaç, kuklaların özgür bir biçimde kuklalarını televizyon yapımıyerinde oynatmaya uyabilmeleri içindi. Ana ses kuşağı bittiği zaman, ayrı ayrı tacaçlara çekilmiş ve kukla oynatıcılarına, evlerinde kuklalarıyla kuklaların ağız devinimlerini, ses kayıt kuşağındaki sese uydurmaya çalışmaları için dağıtılmıştır.

Bu ev çalışmalarından sonra, yapımyerine gelinmiştir. İzlenenin ses bölümü, sesyayarların (hoparlör) yardımıyla, birlikte sınınanmıştır. Sonra görüntü kayıt kuşağına (video tape) ses ve görüntü birlikte kayıt edilmiş, izlencenin bu canlandırılan bölümü, çizgi film olan diğer bölüme kurgulanmıştır.

Eğer izlenceler izleyiciyi devinime geçirip, öğretici içeriği sunamıyorsa, ilgiyi tutamıyorsa, amaçlanan izleyicinin dikkatini çekemiyorsa, eğitimin diğer çekinceleri gibi etkisizdir. Ama ilk başlarda amaçlanan yaşlardaki çocuk izleyicinin ilgisini kuklalar tartışmasız çekmiştir. **The Letter People** bunun açık kanıtıdır.

Kazanç amacı gütmeyen, bağımsız eğitim ile ruhbilimsel araştırma örgütü olan Media Devinimleri Araştırma Merkezi, **Bay Z ile Buluşma (=Meet Mr. Z)** ile **Yakalama Oyunu (=The Catching Game)** izlencelerine test uygulamıştır. Bu izlencelerde aranan şuydu: Bu izlenceler izleyicinin dikkatini çekti mi; izleyiciler tüm izlenceleri izleyip bunlardan okuma güdüsü aldılar mı; okuma yeteneğini geliştirdi mi?.. Kukla ve canlandırma böleciklerinin öznel ve nesnel yönlerden yapılan bu araştırması sonucunda izlenceler izleyicinin dikkatini topluyor ve izleyiciler bu dizileri izleyip yoğunlaşıyorlarsa iyi puan almışlardır.

Fakat kuklaları kullanma, etkileyici, çekici bir izlenceye güvence sağlamak anlamına gelmez. Herhangi bir televizyon izlencesinin çekincesi, metni düzeni sokmak, diğer tüm yapım değerleri ile birikte önemini korur. Ama herşeye karşın, kuklaların çocuk izlenceleri için çekici ve uygun seçenek olduğunu **The Letter People** ile ondan önce yapılan izlenceler kanıtlamıştır.

## DİL ve KÜLTÜR

Çeviren :

Ass. Turhan BARAZ

Robbins BURLING

Dil, insan ilişkilerinde -sanatında, eğitiminde ve biliminde- önemli bir yer tutar. Dil, davranışların ilk belirtisidir. Sonradan öğrendiğimiz bilgi ve becerilerin çoğu bize dilin bir parçası olarak yansır. Hayvanlar da öğrenirler; ancak salt insanlar yorum yaparak kavrayabilirler. Yazılı anlatımda, söyleşide, ya da şarkı söylemede dil, tüm insanlar için sanatsal vurgunun parçasıdır. Dilde de bilimsel düzenleme yapılır. Algıladığımız nesnelere duygularımızı zorlayarak isim veririz. Matematiksel şekillerde bile bilim kendini gösterdiğinde, dil gerçekten yok değildir. Tüm insanların kullandığı doğal dilin uyarlanması ve ayırımında matematiksel dilin de önemli bir yeri vardır. Yaratıcılığımızın oluşumu, mantıksal tartışma ve düşünsel yeteneğimizin bazı bölümleri de kullandığımız dilin parçaları olarak gelişmiştir.

Dil, yaşamımızda önemli bir yer tuttuğundan, insanlar gördükleri nesnelere algılanmasında, şaşırtıcı bir yaratıcılığa sahiptir ve nesnelere betimlemesini yapabilir. Dil, gezginlere, tarihçi-

---

(\*) Language and Culture, Man's Many Voices, 19, s. 1-4.

lere ve insanbilimcilere; ulusların sınıflandırılmasında uygun bir yoldur. İnanç düşünürleri, dil aracılığıyla kendilerini kanıtlayabilmektedir. Ruhbilimcinin çalışmalarına dil önderlik eder. Tüm kurallar ayrıntılı ilişkiler içinde dil ile sınanmışlardır. Bilgi, öğrenim, sanat ve gerçek sorunları yanıtlamada dil görev üstlenmiştir. Dilciler, düşünce, mantık, sanat, tarih ve diğer doğa olaylarının yorumunda dilin etkinliğinin bir araç görünümünde olduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır.

Diğer konuları anlamada gösterdiği çabalar ve dili bir araç olarak tanımlamasından ötürü yazınsal araştırmacılar dil uzmanı olarak da adlandırılır. Dilbilimi incelemesinin sonuçları ayrıntılı kuralları ilgilendirebilir; ama onların çözümünde dil uzmanı sorumlu değildir. Dil uzmanları karışık dil kurallarını veya dil içindeki doğa ve insan özyapılarını açığa çıkardığından, dilin kendi içinde mantığa ve yöntemlerine sahip bir dizge olduğunu görebilir. Dil uzmanları, dilin iç düzenlemesi olan seslerin örnekleri ve sözdizimi ilgilerini yoğunlaştırmışlardır. Geçici olarak geniş kapsamlı insan davranışları içinde önem verilmeyen dilin yarı dilbilimi dizgesinin değişik görünüş yolları ile birbirine bağlıdır. Davranışlarımızın diğer görünüşlerine sadece dilbilimin olağanüstü yakınlığı için ilgilerini azaltarak, dilbilim uzmanları görevlerini kolaylaştırmışlardır. Özel amaçla kullanılan dilbilim alanının çok hızlı gelişmesini kabul eden bu darlaşmış odak noktasına inanmak gerek.

Dilbilimin alt bölümleri özerkliğe doğru yönelmiştir. Örneğin, sözdizimindeki atılım; sözcük düzenlemelerinin sayılabilen kurallarını kesin olarak belirtmekle yapılır. Onların büyük parçaları önekler, sonekler ayırılarak, görülebilen sözcük sıraları ve akla uygun kullanılabilen bir çok sözcük sıralarından oluşmuş biçimbirimler (morfemler) gibidir. Bazı dil uzmanlarına göre o anlam dünyasında değer taşıyan yapı da, gerçekleştirilen öneri gibi olası görülmektedir. Birçok sorunlar dilbilimin anlam çalışmasını kapsarlar. Ancak anlam'ın sesbilgisi kadar çok gelişmiş boyutu yoktur. Sözdizini, yapıdan sesbilgisinden daha fazla gelişmiştir.

Dil uzmanları, sesbilgisi, sözdizini ve sözcük üzerinde tarihsel araştırmacılar gibi çalışmışlar, bu tarihsel çabada kültürel etmenlerin kaçınılmazlığını, kavramışlardır. Kişi, kültürel değişimleri göze almadan, sözcüklerin gelişimini sağlıklı yorumlayamaz. Ancak, tarihsel dilbilimin kalbi sesbilgisindedir. Tarihsel dilbilimin

gelişiminde, dil uzmanları kültürel açıklamaların niteleyici türlerinden sakınmışlardır. Onlar değişimleri gözlemektedirler ve dilbilim değişmelerini tanımada başarılıydılar. Fakat etmenler, kusurlu kavranmış değişimleri içermektedir ve anlam dışıydılar.

Bu gözlemlerle, dil içindeki kabul edilmeyen koşullar için dil uzmanlarını sorumlu tutmak amaçlanmamaktadır. Aksine, dilin iç düzenlemesini titizlikle sınırlandırmışlardır. Bundan ötürü, bir dilin yapısı ile ilgilenen kişi, dili daha geniş boyutta incelemeli, yapısını ve etkilerini doğru anlamaya çaba sarfetmelidir.

Böylesi bir atılımda, kullandığımız dili etkileyen üç etmen gözlenebilir. İlk olarak, bazı kavramları anlatırken tümcelerimizi ve sözcüklerimizi açıklıkla kurmalıyız ki kişi anlam verebilsin. Kullanılan dilin köklü etkileri sosyal düzenlemedir. Konuşmacının tavrı ve konuşma düzeyi gibi. Üçüncü etmen konuşmacının kişisel değişkenliğidir. Dilbilim etmenlerinin anlaşılmasında bize yardımcı olan dildeki değişkenlik, ya sosyal sınıflar tarafından örneklenir; ya da kişisel ilerlemenin belirtisidir.

## İŞBİRLİĞİ VE REKABET (\*)

Anne Smead

Çeviren :  
Ass. Sezen SÖZMEN

Günlük yaşantımızdaki bir çok durumlar işbirliği ve rekabeti gerektirmektedir. Çevresel yaşantımızdaki pek çok örnek bu davranışlarımızı gösterebilir.

Söz gelişi geçen yıl Carol Brochmeister kimsesiz çocuklar için oyuncak bebek yapma deneyine girişti. Çevresindeki sosyal dayanışma örgütleriyle ilişki kurarak bireyler görev ve sorumluluklarını saptadılar. Carol'ların görevi bir başkası tarafından kumaşa çizilen "bebek kolları"nı kesmektir. Bu uygulamada amaç; kimsesiz çocukların herbirine bir oyuncak bebek verebilmektir. Uygulamanın sonucunda tüm görevlilere ödül olarak bir yemek verilmesi düşünülmüştü.

Sonraki yıl uygulama değişti yarışma niteliği kazandı. En çok oyuncak bebek yapan yarışmayı kazanacaktı. Yardımlaşma ve ortak çalışma yapılamıyacaktı.

---

(\*\*) Social Psychology in the seventies; Brooks/Cole Publishing cam., Monterey California, 1972, S. 131-139.



İkinci örnek, araba satıcısı Harold Davis ile ilgili Jim Roberts Harold'la birlikte araba satıcısı olan arkadaşıydı. Harold çocuğunu hastaneye yatırmıştı ve parasal sıkıntısı vardı. O nedenle en çok araba satıcısına verilen üçyüz dolar ödülü düşünerek: "Bu ayın ödülünü kazanmayı çok isterdim" diye düşündü Harold. Kuşkusuz Jim Roberts üzülmüştü. Ancak bu ödülü kazanmak için çaba göstereceğini Harold'ta biliyordu ve gerçekten Harold Jim'in ön kapıdan giren bir kaç alıcının tarafına yöneldiğini izledi.

ED Hargis bir başka örnekle karşı karşıyaydı. Ertesi gün sabah 8.00'de Almanca sınavına girecekti, o gece sınava hazırlanmayı planlıyordu. Tam o sırada sınav arkadaşı Steve Levvis odaya girdi. Yardıma gereksinimi vardı. Matematik sınavına katılacaktı ve Ed Hargis'e birlikte konuları gözden geçirmeyi önerdi. Oysa Ed matematik sınavına önceden hazırlanmıştı. Şimdi Ed Steve'e yardım etmeli miydi?

Bu değişik örnekler işbirliği ve rekabetle ilişkilidir. İşbirliği ortak yararlar için birlikte çalışmaktan ortaya çıkar ve paylaşılmış ortak amaçlarla belirlenir. Oysa rekabet tek amaca varabilmek için üstün olabilme yetenekleriyle belirlenir. İşbirliği, paylaşma ve yardım; birden fazla kişinin çabalarının ortak amaçlar için yönlendirilmesini gerektirirken; rekabet, isteksizce yardım etme ve bilgi vermeyi amaçlar.

Kişinin niçin işbirliği veya rekabet yaptığına ilişkin pek çok nedenler vardır. İşbirliği ve rekabet belirli özendirici şeylerden veya amaçlardan, ya da çevresel durumun görünümünden ortaya çıkar. Belirli kültürlerde işbirliği ve rekabet, bireylerin bağlı olduğu geleneksel davranışlarına kadar uzar. Bazı durumlarda örneğin, alışveriş ederken ya da trafik ışığının yeşile dönmesi anında, bireyler rekabet davranışı göstermeyebilirler. İşbirliği ve rekabeti kavramak için kişilerin hem durumlarını, hem de diğer kişiler arasındaki ilişkileri bilmesi gerekir.

İşbirliği ve rekabet belki anlaşılabilir. Çünkü bunlar kişisel güdülere, davranışlara, özendiricilere veya ödüllendirme ortamına bağlıdır. Bu karmaşıklığı çözümlmek için bir başka davranış biçimi vardır: Bireysellik (Individualism), bu da işbirliği ve rekabet ile birlikte, güdü ve ödüllendirme ortamı olarak düşünülebilir.

Söz gelimi okulun ilk günü öğretim üyesi ders geçme koşullarını şöyle açıklayabilir: “Ben sınıf düzeyine göre değerlendirme yaptım. Sınıfın % 15’i “pekiyi” % 25’i “iyi” % 35’i “orta” % 15’i “geçer” ve % 10’u “kalır”. Bu değerlendirme rekabeti ödüllendirme ortamını simgeler. Rekabet bu anlamda öğrencinin amaca ulaşabilmesi; başka bir öğrencinin bu amaca erişmesinin engellenmesi olarak tanımlanır. Eğer yüz kişilik sınıfta onbeş öğrenci sizden yüksek puan aldıysa, sizin sınav değerlemeniz tam olsa bile, sizin “pekiyi” alma olanağınız yoktur. Bu örnekte olduğu gibi, ödüllendirme ortamının içinde birisi başarılıysa, bir başkasının başarısız olması doğaldır. Morton Deutsch (1949) bu ödüllendirme ortamına “Karşılıklı Dayanışma” (contrient interdependence) diyor. Katılanlar ilişkileri açısından birbirlerinden bağımsızdırlar.

Yine bir başka sınıfta, bir başka öğretim üyesi, öğrencilerine değişik bir değerlendirme yöntemi uygulayacağını belirtebilir. Bu değerlemede herkes ortak çalışabilir ve dersin amacına ulaşmak kümenin görevidir. Eğer tüm sınıf amaca ulaşabilirse, üyeler “pekiyi” alacaktır. Ulaşamazsa, herkes “kalır” alacaktır. Tüm üyelerin “pekiyi” alması olanaklı olduğu gibi tümünün “iyi” veya “kalır” almasında söz konusudur. Bu örnekte ödüllendirme işbirliği ortamı görülür. Deutsch (1949) bu ödüllendirme biçimine “Karşılıklı Destekleme” (Promotive Interdependence) der. Burada da katılanlar, ilişki yönünden birbirine bağımlıdır.

Bir başka öğretim üyesi sınıf geçme koşulunun değişebilir olduğunu söyleyebilir. Sınıf geçme değerlemesi başarıyla yapılan ödev sayısına bağlı kalabilir. Her öğrencinin “Pekiye” alması düşünülebilir. Kişinin aldığı değerlendirme bir başka kişinin başarısını etkilemez. Bu değerlendirme “Bireysel Ödüllendirme” (individualistic Revvard Structure) örneğidir. Bireysel ödüllendirme ortamı, bir katılımcının amacında başarılı olması için diğerlerinin de amacında başarılı olmalarını gerektirmez.

Böylelikle ödüllendirme ortamında herhangi bir “başarı” için, bir kişiden daha çok katılımcı varsa rekabet, işbirliği ve bireysellik olacaktır.

İşbirliği ve rekabete ilişkin bir başka tartışma, ödüllendirme ortamına ek olarak, küme içindeki bireylerin güdülerine ilişkindir. Bir işbirliği güdüsü, paylaşılabilir. Bu güdünün içinde olan

kişi, katılanlara en yararlı sonucu araştırabilir. Ama buna karşılık, rekabet güdüsü kendisine yararlı başka katılanlara zararlı sonucu araştırır. Bir başka deyişle, rekabet güdüsü kendi kişisel başarısını elde etmeye çalışırken, diğer katılanların başarısına da özen gösterir. Üçüncü örnek bireysel güdü ise, başkalarının amaca ulaşmasına bakmaksızın kendisine en yararlı sonucu veren şeyi araştırır.

## **I. ÖDÜLLENDİRME ORTAMLARININ BAĞLILIK VE VERİMLİLİK ÜZERİNE ETKİSİ.**

Önce işbirliği, rekabet ve bireysel ödüllendirme ortamlarının öğretim kurumlarında ve iş yerlerinde, küme ilişkilerini nasıl etkilediğini düşünelim.

### **A. KÜMENİN ÇEVRESİ VE BAĞLILIK.**

Soru örnekleri: “İşbirliği, Rekabet ve Ödüllendirme ortamları bir küme içindeki bağlılığı nasıl etkiler?” “Hangi ödüllendirme ortamı daha fazla bağlılık ve küme çevresi oluşturur.” “Hangi ödüllendirme ortamı kuşunun artmasına neden olur?” Bu sorular gösteriyor ki, rekabet ortamları, işbirliği ve ödüllendirme ortamları karşılaştırmasında sürekli iletişim artması, büyük bağlılık ve uygunluklarla ilişkilidir. (Grossack, 1954; Raven and Eac-hus, 1963; Crombag 1966).

Blau (1954) ödüllendirme ortamını İş Bulma Kurumunda karşılaştırdığı zaman benzer sonuçları elde etmiştir. Kurumun farklı bölümlerindeki yöneticiler, görüşmeye gelen kişilerin işlerini değişik ödüllendirme ortamları ile değerlendirmişlerdir.

Bölüm “A”nın yöneticisi kişisel verimlilik üzerinde durmuş, daha fazla kişiyle görüşerek, daha fazla kişiye iş verme olanağını sağlamak zorunda kalmıştır. Başka deyişle, ödüllendirme ortamı amaçlanmıştır.

Bölüm “B”nin yöneticisi kişisel verimlilik amacından uzaklaşıp, bir bütün olarak işçilere yapabilecekleri kadar görev bulmayı amaçlanmıştır.

Bölüm “A”nın görüşmecileri verimlilik ile uğraşırken, birbirlerini tanımaya, anlamaya ve dost olmaya olanak bulamamışlardır. Başka deyişle, birbirleriyle iletişim kuramamışlardır.

Buna karşın, Bölüm “B”deki üyeler, birbirlerine yardımcı olup, dost ilişkisi kurmuşlardır. Doğal olarak, Bölüm “B” üyeleri başvuranlara daha çok iş bulmuştur.

B. bütün küme üyeleri başka bir küme ile yarışırken aralarında işbirliğinin sağlanmasını isterler. Bunun en güzel örneği dayanışma içinde olması gerekli sporcu kümeleridir. Bu örnekte ödüllendirme yapısı, küme içi işbirliği, kümelerarası rekabet ilkesine dayanır. Küme üyelerinin uyumluluğu üzerine yapılan çalışmalar sonucu, kişisel uyumsuzluklar bulunarak başarısızlığın etkileri ortaya çıkarılmıştır. Kümedeki kişiler, diğer karşı küme içindeki kişilerden daha çok birbirine bağımlı olmalıdır. Buna karşılık, küme dışı rekabette, üyelerin kırgınlığı ve bölünmesi söz konusu olabilir. Öyleyse denebilir ki, küme dışı rekabete karşılık, küme içi rekabet daha çok küme bağlılığıyla ilişkilidir. İşbirliği, ödüllendirme ortamı ile ilgili küme, küme içi rekabeti kısırtarak, üyelerin bağlılığını arttırabilir. Bu örnek Harvey, White, Hood ve Sherif (1961)’in yaptığı, “Robber’s Cave” deneyinde gösterilmiştir: Sherif küme içi rekabeti, iki izci çocuk kümesi üzerinde uyguladığında, önceden birbirleriyle tanışmayan çocuklar arasında çok sıkı arkadaşlık ilişkisi başladığını gözlemiştir. Gerçekten her küme içinde ilişki öylesine güçlenmiştir ki; bu kez karşı kümeye olan düşmanlık giderek artmıştır. Sherif bu iki kümeyi sonradan yanyana getirdiğinde oldukça, önemli sorunlarla karşılaşmıştır.

Diğer yandan Dunn ve Goldman (1966) tüm ödüllendirme ortamlarının birbirleriyle karşılaştırılması için bir uygulama başlatmıştır: Genel Psikoloji sınıfından, önce altmış üye seçilmiştir. Bunlar kendi içinde iki kümeye ayrılmış ve haftada bir kez “insan ilişkileri sorunlarını” tartışmak üzere toplanmaları öngörülmüştür. Her kümenin değişik ödüllendirme ortamı vardır. (Bireysel, işbirliği, rekabet, küme rekabeti..... vb.). Küme ve bireylerin başarıları, soru kâğıtları ve diğer ölçme yöntemleriyle değerlendirilir. Küme rekabetindeki öğrencilerin amaca yönelik düşüncelerinin % 65 gibi bir düzeye ulaşırken, işbirliği kümelerinin % 50, rekabet kümelerinin % 10 bireysel kümelerin % 0 ölçütünde olduğu saptanır. Başka deyişle bu araştırma, küme rekabetinin işbirliğine, bireysel rekabetten daha yakın olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte, başka bir kümenin üye tepkileri ölçüldüğünde, işbirliği içinde olan üyeleri, küme içine öğrenciyi; kümenin rekabetçi üyelerine göre daha gönüllü kabul etkileri de görülmüş-

tür. Belki, küme rekabeti içindeki öğrenciler, kümelerle rekabet halinde oldukları için kendi küme üyelerini eleştirmeyi yeğlemişlerdir.

### C. ÇOCUKLARIN SEÇME NEDENLERİ

Çocuklar rekabeti ödüllendirme ortamında başarı sağladıkça, başka deyişle üstünlükleri ortaya çıktıkça, kıvanç duymaktadırlar (Greenberg 1932).

Çocuğa ne zaman seçenek verilirse, sorunlarını bireysel olarak değil rekabet ortamında çözmeyi yeğlemektedir. Ancak örneğin, bilye oynar, kovaşına kum doldurur, gazoz kapağı toplarken; ödüllendirme ortamında çalışmayı istememektedirler. Böyle davranmalarının nedeni kendi kendine değerlemenin ve buna dayalı bulgu ve olasıkların tutarsızlığındandır.

### D. BAŞARISIZLIĞIN ETKİSİ

Kümeler ya da bireyler, rekabet içinde olduklarında doğal olarak taraflardan biri çekişmeyi yitirir. Başka deyişle, çekişme doğası bir tarafın başarısızlığını gerektirir. Hurlock (1927) çocuklara ilişkin bu konuda deney yapmıştır. Bu deneyde kümelerin yarışması amaçlanmış, bir küme yarışmanın ilk dört gününde yenilgiye uğramıştır. Bu yenilginin etkisinden sıyrılmadıklarından; tüm deney aşamalarında **ruh bilim** açısından da ikinci planda kalmışlardır. Kümeler birbirinden farklı değildir. Ancak sonuç böyle çıkmıştır. Ödül değerinin yükselmesinin, başarısızlığın yarattığı gerilim ve tutukluğu da yükselttiği gerçeği şaşırtıcı olmasa gerek (Tseng 1969). Burada daha önemli bir gerçek, rekabet durumundaki çocukların, bir önceki başarısızlığının sonraki durumlarını da etkilemesidir.

### E. ÇEKİŞME, İŞBİRLİĞİ VE SINIFTA ÖĞRENME.

Sınıf içi öğrenme, karışık bir etkileşim olayıdır. Bunun içine tüm ödülleme ortamları girebilir. İlkokul sınıfları, değişik sosyo-ekonomik düzeyde, yetenekli veya yeteneksiz, küçük yada büyük sayıda kümelerden oluşur. Bu kümeler birbirine bağlı olabilir. Bağlılığın ölçüsü, ödüllendirme ortamına tepkilerini biçimlendi-

rir. Örneğin, çok bağımlı kümelerin üyeleri iseler, işbirliği içinde davranmaları doğaldır (B. N. Philips, 1954).

Sınıf içi öğrenme yalnız kümelerin birbirine bağlılığındaki değişimleri değil, görevde gösterilen farklılıkları da etkiler. Bazı görevler hızlı çalışmayı isterken; bazıları titizliği ödüllendirir. Görevler, çoğu kez bireysel yapılırsa da bazan küçük kümeler, bir konuda birlikte çalışabilirler. Buradaki sorun, işin amacına ulaşmak için en etkili yöntemi bulabilmektir.

Sınıf içi öğrenmede ezber yöntemine sık sık başvurulur. Bu konuda yapılan ve küme üyeleri belleğini kişisel bellekle karşılaştırmayı amaçlayan bir araştırmada; küme belleğinin, kişisel belleğe üstün olduğu saptanmıştır (Smith Madden ve Sobol, 1957).

İşbirliği ve rekabet, (Fay, 1970) gibi iki farklı ortamda beş ve altıncı sınıf kız öğrencileri işbirliği kümelerine üye olduklarında; rekabet kümelerine oranla daha iyi öğrenmişlerdir. Bu çalışmadaki öğrenme, çocukların görevle ilgili dörtlü üyeden oluşan kümeler halinde yapılan tartışmalara katılma konusunda gösterdikleri isteğe bağlı kalmaktadır. Rekabeti ödüllendirme ortamında çalışan kızlar, başkalarına bilgi aktarmakta isteksiz kalmışlardır. Çünkü bu onların kazanma şanslarını etkileyebilmektedir. Böylelikle ortaklaşa ödüllendirme ortamı, kişilerin birbirinden birşeyler öğrenmesinin gerekli olduğu durumlarda daha çok öğrenmeyi yüreklendirmek amacına dönük olmaktadır.

İşbirliğini ödüllendirme ortamının öğrencilerin başarısını nasıl etkilediğine ilişkin bir çalışma (Deutsch 1949) tarafından yapılmıştır. Beşer kişilik öğrenciden oluşan on küme, "Psikolojiye Giriş" dersi almıştır. Bazı kümeler, takım ve rekabetini değerlendirme sistemi doğrultusunda çalışırken, diğerleri bireysel rekabet biçiminde ele alınmıştır. Tüm kümelerin insan ilişkilerindeki sorunları ve bunlara ilişkin konuları tartışması öngörülmüştür. Bu incelemenin sonunda elde edilen veriler, takım-rekabet düzeni içinde çalışan katılımcıların bireysel rekabet içinde olanlardan daha çok sorun çözüp daha çok sayıda sorunlara eğilerek ve yaratıcı düşünce geliştirdiklerini ortaya koymuştur. Takım-Rekabet kümesi içindeki öğrencilerin moralleri daha yüksek görülmüştür.

Şimdiye dek her iki işbirliği ve takım-rekabet sisteminin; öğrenme aşamasında, bireysel rekabetten daha üstün olduğu göz-

lenmiştir. Ancak bu sonuç her zaman geçerli değildir. Çok az ortaklaşa yardım gerektiren bir çalışmada, bireysel rekabet, işbirliğinden ya da takım rekabetinden daha etkin görülmektedir. (L.K. Miller ve Hamblin, 1963). Söz gelişi herhangi bir çocuk yardım almaksızın, mıske t ya da gazoz kapaklarını taşıyabilir. Rekabeti ödüllendirme varsa, çocuklar bu görevleri daha doğru biçimde yapmaktadırlar. (Sorokin, Tranquist, Parten ve Zimmerman, 1930). Örneğin; bir bilmece oyunu birlikte çözmek veya kâğıttan oyuncak bebek yapmak gibi, görevler ortaklaşa çalışmayla, daha başarılı yapılabilmektedir. İşbirliğini ödüllendirme düzeni, bu tür işlerin üretiminde niteliğini artırır sayısal çoğuluğu sağlar (Blau, 1954; Kaven ve Eachus 1963; Orombag 1966).

## **DİĞER GERÇEK YAŞAM BİÇİMLERİNDE İŞBİRLİĞİ VE REKABETİ ÖDÜLLENDİRME ORTAMLARI.**

**Çevresel Yaklaşım: Bir Bale Topluluğu Örneği:** Ödüllendirme ortamında olduğu gibi, işbirliği ve rekabette aynı düzen içinde oluşur. Bir futbol takımı, işbirliği ile kupa kazanmayı amaçlarken, her sporcu bireysel başarısını da kollamak zorundadır. Takım kupayı kazanmasa bile topla 350 kez buluşan ve 50 kez kaleye şut atan oyuncu, rekabet ödülünü elde edecektir. Bu güdülerin birbirlerini nasıl etkilediğini araştıran çevresel incelemelerden söz edebiliriz. Bunlardan biri, eksiksiz bir bale topluluğunun toplumsal düzenini inceleyen (Forsyth ve Kolenda 1966) çalışmadır. Bu araştırmacılar rekabet ve işbirliği içinde bu bale topluluğunun nasıl bir araya geldiğini incelemek istemişlerdir.

Acaba; bu biçimdeki düzen; her iki ödüllendirme biçimini de kapsadığına göre, bir ödüllendirme biçiminin diğerini yok etmesinden nasıl korunacaktı? (Forsyth ve Kolenda) Titiz bir incelemeden sonra, bireysel amaçların küme amaçları ve öğrencilerin çalışmalarını engelleyen ölçütlerle giderebileceğini bulmuşlardır. Küme birliği ve bütünlüğünün sağlanması, kümelerin amaçlarına katkıda bulunmuştu.

Bir balerin, değişik yollarla dürtülenir. Küme ölçütleri üyeler arasında arkadaşlığı engelleyici niteliktedir. Ancak bir dizi etken rekabetin yıkıcılık aşamasına varmasını önlemektedir. Tüm üyeler, tek amaca yönelikti: Buda topluluğun en başarılı biçimde ortaya konmasıydı. Yanısıra yarışma kuralları dürüsttü ve kişilerin

yetenekleri sınıfta, provada, gösteride sürekli incelenebilirdi. Belli ölçütlerde karar vermek, topluluk üyeleri ve öğreticiler tarafından paylaşılmaktaydı. Her oyuncunun birkaç rakibi vardı ve yetenekleri ayrı ayrı belirgindi. Karar verme ve ödüllendirme yarışmaya katılmayan uzmanlarca yapıldı. Ayrıca, öğreticinin övgü tutumu, diğerlerinin kıskançlığını giderebilmekteydi.

Bale topluluğu sürekli başarılı oyun sergilemezse her üye bireysel başarısını ve ününü sürdüremeyecekti. Bundan ötürü her üyenin geleceği diğerlerinkine bağlıydı. Her kişinin çıkarı topluluğun ortak çıkarıydı. Bu nedenle topluluğun başarısı en üst düzeye ulaştı.

## **BİR SİSTEM YAKLAŞIMI: KARMAŞIK BİR İŞ ÖRGÜTÜ**

Bir örgütteki her işgören, tüketicinin diğer ürünlerle karşılaştığı bir ürünün yapımında ve geliştirilmesinde katkıda bulunur. Böylelikle üreticiler arasındaki rekabet, tüketici ve üretici arasında niteliği yükseltecek veya ederlerin düşmesine neden olabilecek bir işbirliği olarak görülebilir. May ve Doob' (1937) un işbirliği ve rekabet üzerine yaptığı bir araştırma sonucu oldukça ilginç: "Yeni üretilen bir bira ünlü bir birayla rekabete girdiğinde yapımçıları eder saptamasında işbirliği sağlayamadıklarından her biri diğerinin ürününü daha ucuz satmaya zorlayarak bira tüketicisini yararlandırdılar. Yapımçıları bilinçli olsada olmasada tüketicilerin istemlerini karşılamak için üretim yapmaktadır." Ancak eder saptama uygulamaları her zaman tüketici ile işbirliği olmadığını göstermektedir.

Sistem yaklaşımı; işbirliği ve rekabetin bir iş örgütünün içindeki her aşamada olduğu gibi, örgüt dışında da geçerliliği üzerinde durmaktadır.

## **KAYNAKÇA**

1. Blau, P. Cooperation and competition in a bureaucracy. American Journal of Sociology, 1954, 59, 530-535.
2. Crcmbag, H.F. Cooperation and competition in means-interdependent triads. Journal of Personality and Social Psychology, 1966, 4, 692-695.



3. Deutsch, M. A Theory of cooperation and competition. *Human Relations*, 1949, 2, 129-152. (a)
4. DUnn, RE., and Goldman, M. Competition and noncompetition in relation to satisfaction and feelings toward group and non-group members. *Journal of Social PSYCHOLOGY*, 1966, 68, 299-311.
5. Fay, A.S. The effects of cooperation and competition on learning and recall. Unpublished master's thesis, George Peabody College, 1970.
6. Forsyth, S., and Kolenda, P.M. Competition, cooperation, and cohesion in the ballet company. *Psychiatry*, 1966, 29, 123-145.
7. Grossack, M.M. Some effects of cooperation and competition upon small group behavior. *Journal of Abnormal and SOCIAL Psychology*, 1954, 49, 341-348.
8. Hurlock, E. B. The use of group rivalry as an incentive. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1927, 22, 278-290.
9. Miller, L.K., and Hamblin, R.L. Interdependence, differential rewarding and productivity. *American Sociological Review*, 1963, 28, 768-778.
10. Sherif, M., Harvey, O.J., White, B. J., Hood. W.E., and Sherif, C.W., Intergroup conflict and cooperation: The Robber's Cave experiment. Norman, Okla: University of Oklahoma Book Exchange, 1961.