



# kilad

ISSN 1303-2771

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi  
Araştırma Dergisi

Güz 2002



2



# kilad

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi

Yıl: 1 • Sayı: 2 • Güz 2002

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları No: 2

# **kilad** Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi

Yıl: 1 ● Sayı: 2 ● Güz 2002

## **Sahibi**

Prof. Dr. Baki KOMSUOĞLU

## **Yayın Kurulu**

Prof. Dr. Şermin TEKİNALP

Prof. Dr. Aysel AZİZ

Prof. Dr. Özden CANKAYA,

Prof. Dr. Ahmet TOLUNGÜÇ

Prof. Dr. Uğur DEMİRAY

Doç. Dr. Füsün ALVER

## **Editör**

Prof. Dr. Şermin TEKİNALP

## **Editör Yardımcıları**

Yrd. Doç. Dr. Aşşen AKKOR GÜL, Arş. Gör. Ali Murat VARLI

## **Redaksiyon**

Yrd. Doç. Dr. Nurdan TAŞKIRAN, Arş. Gör. Başak ÖZÇARIKÇI, Arş. Gör. Ali Murat VARLI, Arş. Gör. Gözde ÖYLEK

## **Kapak ve Düzenleme**

Arş. Gör. Yusuf BUDAK, Arş. Gör. Ali Murat VARLI

## **Baskı**

Acar Matbaacılık Yayıncılık Hizmetleri Ambalaj Sanayi ve Ticaret A.Ş.

## **İletişim Adresleri:**

Kou Hereke Kampusu İletişim Fakültesi Binası

41800 Hereke/Körfez/KOCAELİ

Tel: +90 262 511 57 93

Fax: +90 262 511 57 90

e-posta: kilad\_editor@kou.edu.tr

Web: <http://if.kou.edu.tr/kilad.html>

ISSN 1303-2771

Dergide yer alan yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Kaynak belirtmek suretiyle alıntı yapılabilir, tüm hakları saklıdır.

# İçindekiler

Editör'den

5



Eğlence Endüstrisi ve Televizyon Haberciliği

**Ruhdan UZUN**

9



İletişimötesi İletişim ve Dinleyici İstekleri

**Aysel Günay AK**

29



Korku Duygusu ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula

**Nigar PÖSTEKİ**

47



Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözümlemesi

**Hasan AKBULUT**

65



Türk Sinemasının Kökeni Üzerine

**Mehmet ARSLANTEPE**

87



Gözetim Toplumu: Bilgi Teknolojisi ve Bürokratik Toplumsal Denetim

**Oscar H. Gandy, Jr.**

**Çev.: Ruhdan UZUN**

107

Televizyon Yoluyla Ülke Çapında Sınıf Eğitimi Projesi: Bilgi Çağında Amaçlar,  
Sorunlar ve Beklentiler

**P. Govindaraju & Indrajit Banerjee**

**Çev.: Başak ÖZÇARIKÇI**

131



Kılad Yazı Teslim Kuralları

151

## Editör'den

Zamanla yarışarak ikinci sayımızda da sizlerle buluşmanın mutluluğu içindeyiz. Bu yazımda bilimsel bir dergi çıkarmanın zorlukları üzerinde durmak istiyorum. Bunlardan birincisi ekonomik; ikincisi de, bilimsel üretimi düşüren yönetsel düzenlemelerdeki eksikler. Doğrusunu söylemek gerekirse, Türkiye'de akademik ortamda ekonomik ve bilimsel üretim eksikliği gibi engellerle boğuşarak bir dergi çıkarmanın ne kadar zor olabileceğinin **kilad**'la ilgili çalışmalar başlayıncaya kadar pek fazla ayırında değildik. Akıl, istek ve iradenin her türlü sorunun üstünden gelebileceğini düşünen bir ekiple çalışmamıza başladık. Ancak, çalışmalar ilerledikçe parasal kaynağın bilgiyi, azmi ve yaratıcılığı kanatlandıran çok önemli bir potansiyel güç olduğunu daha net bir biçimde anladık. Parasal kaynak, hem yaratıcılığı destekliyor hem de başka yaratıcılıklara kaynak teşkil ediyor. Yaratıcılığı destekliyor; çünkü bir akademisyenin üretebilmesi için teknolojinin tüm nimetlerinden sorunsuzca yararlanabilmesi gerekiyor. Ayrıca, fiyatları giderek artan kendi alanında güncel, ulusal ve uluslararası basılı yayınları satın alabilme gücüne sahip olması gerekiyor. Kitabın verdiği bilimsel hazzın, on-line tam metin (full text)lerden (her zaman her yayına ulaşılabilmesi olanaklı olamayabilen ve erişim sorunu olan yerlerde zaman alan) çok daha yüksek olduğunu düşünen biri olarak bu konuyu son derece önemsiyorum. Parasal kaynağın ikinci ayağını yaratılan eserlerin basılıp dağıtılması teşkil ediyor. Basım ve dağıtım maliyetlerinin çok arttığı, sponsor olabilecek kurumların kriz içinde olduğu, her şeyin reklam, tanıtım ve kâr yaklaşımı içinde değerlendirildiği yeni dünya düzeninde üç beş akademisyenin büyük bir özveriyle hazırladığı bilimsel dergilere sponsor olarak rağbet az. Bizler serbest piyasa mantığı içinde reklam yapmayı değil; akademik camiada yaratıcılığı ve araştırmacı ruhu kıskırtmak için bir araya gelen ekip olarak bunun zorluklarıyla da boğuşuyoruz. İşimizin zorluğunu YÖK'ün aktardığı verilere dayandırarak açıklamak, içinde bulunduğumuz durumu somuta indirgeyecektir:

Kamu kaynaklarından öğrencilere aktarılan paranın öğrenci başına dünya ortalaması 3.370 Amerikan Doları, Avrupa ortalaması 6.585 Amerikan Doları'dır. Türkiye'de ise üniversitelere aktarılan para, öğrenci

başına dünya ortalamasının yaklaşık üçte biri; Avrupa ortalamasının da altıda biri; özetle, yaklaşık 1.500 Amerikan Doları'dır. Biraz daha geriye gidersek, bugün mali kaynak bakımından üniversitelerin içinde bulunduğu durumu daha iyi anlayabiliriz. Yıllar itibarıyla kamu kaynaklarından üniversitelere aktarılan ve öğrenci başına düşen pay, 1981 yılında 2014; 1989'da 1433; 1993'de 2658; birinci ekonomik krizden sonra 1509; 1997'de 2195 ve ikinci ekonomik krizden sonra da 1890 dolardır. Bu pay giderek düşmektedir. 70.000 öğretim elemanı ve 1.5 milyon öğrenci barındıran Türk Üniversitelerine aktarılan kaynak dünyanın çok gerisinde, Avrupa'nın ise çok çok gerisinde. Durum ortada. Bu bütçe ile üniversitelerden mucizeler yaratması beklenemez; ama bekleniyor.

Parasal kaynağın dışında bilimsel rekabetin canlanamaması, yönetsel sorunlardan da kaynaklanıyor. Türkiye'de testi taşıyanın da kıranın da aynı kefeye konduğu eşit kurallar bürokrasisi geçerli. Kamu sektöründe üreticiliği öldüren bu uygulamanın sonuçları nedense pek tartışılmıyor. Gelişmiş ülkelerde herkese eşit ücret anlayışı bugün yavaş yavaş terkediliyor. Türkiye'de ise, devlet üniversitelerinde çalışmalarıyla kurumunun ve ülkesinin ulusal ve uluslararası tanıtımını yapan, insanlığa eserleriyle hizmet eden bilim adamıyla unvan peşinde koşan ve hiçbir şey üretmeyen kişiler arasında fark yok; aynı ücreti alıyorlar. Kanımca, bilimsel üreticiliği özendirerek, üretken akademisyenlerin işini kolaylaştıracak, onları genç akademisyenlerin erişmek için mücadele edeceği özel konumlara yükseltecek yeni düzenlemelerin yapılması gerekiyor. Üretenle üretmeyen arasında bir fark yaratılmadığı sürece, alan sadece ekonomik sorunlarla kendi özel kaynaklarını kullanarak savaşıyor, ya da her türlü dünya nimetinden soyutlanıp kendini bilime adanmış akademisyenlere kalıyor. Onların sayısı da giderek azalıyor. Türkiye'deki üniversite sayısı hesaba katıldığında tam 2.7 kat fazla öğretim elemanı açığı var. Nitelik sorununun yanında öğrenci başına düşen öğretim elemanı sayısı da ayrı bir sorun. Üniversiteler öğretim üyesi açığını kapatsa dahi, bu bütçe ile niteliği nasıl artıracak? Kuşkusuz sorun sadece üniversitelerin değil, ülkenin sorunu. Artık gerçekleri görmekten ve tartışmaktan korkmamamız gerekiyor.

Bu tabloya karşın karamsar değiliz; **kilad** yayını sürdürülecek, her geçen sayıda yeni bilimsel tartışmalara kanat açarak ilerlemeye çalışacaktır. Siz değerli akademisyenlerden beklediğimiz tek şey, bilimsel üretkenliğinizi artırmanız ve yalnız bize değil, büyük bir özveriyle çıkarıldığına inandığımız diğer bilimsel dergilere de eserlerinizle katkı yapmanızdır. Bu dergiler yukarıda sayılarla örnekleri verilen olanaksızlıklara karşın yaşama mücadelesi veriyorlar. Tek amacımız yaratıcılığı kışkırtmak, bilimsel üretkenliği artırmak ve uluslararası nitelikte eserler yaratmaya yelken açmaktır. Bu açıdan katkılarınız bizim için son derece değerlidir.

*Bu sayıda sizlerin karşısına beş makale ve iki çeviri ile çıkıyoruz. Yrd. Doç. Dr. Ruhdan UZUN "Eğlence Endüstrisi ve Televizyon Haberciliği" makalesinde kâr odaklı serbest pazar ideolojisinin haber içeriklerine yansımaları ve haberin reklamcılara satılan bir ürün olarak metalaştırılması konu etmekte, bu metalaştırma sürecinde haberlerin asıl işlevlerinden nasıl koparıldığını tartışmaktadır. Makalede haber tanımının yeniden ele alınması alternatif haber yapıları üzerine öneriler getirilmektedir. Eğlence içeriğinin tüm televizyon programlarının temel işlevi haline geldiği, televizyonun 'sahte terapist', 'narkozcu', 'aptal kutusu' gibi sıfatlarla eleştirildiği günümüz dünyasında haberlerin eğlence içeriğinin daha ayrıntılı bir araştırma konusu olması gerektiğine dikkat çekmek istiyorum.*

*"İletişimötesi İletişim ve Dinleyici İstekleri" makalesinde Yrd. Doç. Dr. Aysel Günay AK, iletişim sürecinin geleneksel, bilinen tanımının üzerine çıkarak, moda deyimle, iletişimötesi iletişim veya meta-iletişim kavramlarıyla açıklanan ve iletişim sürecinde bilinenin ötesinde, ilişkilere dayalı olarak oluşan yeni anlamlarını bir radyo programını örnek olay seçerek tartışmaya açmakta, sonuçlar çıkarmaktadır.*

*Nigar PÖSTEKİ "Korku Duygusu ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula" konulu makalesinde korku duygusunun temel insani duygulardan biri olduğunu belirttikten sonra, birçok efsane, masal ve romanda karşımıza çıkan korkunun bilinen en yaygın söylencesinden biri olan "Dracula" romanının sinemaya yansımada aldığı biçimleri konu etmekte; başlıca vampir filmlerini, oyuncularını ve sinemada Dracula'nın yerini tartışmaktadır. Sinema ve televizyonda korku filmleri geleneği çekim ve kurgu tekniklerindeki olağanüstü gelişme ile çok daha ileri boyutlara taşınmıştır. Bu alandaki gelişmenin nereden nereye uzandığının korku filmlerinin temel vurguları ile toplumsal, insani ve ahlâki boyutundaki değişimlerin incelenmesi gerekir. Makale, bu tür araştırmalar için bir ilk adım oluşturması bakımından önemlidir.*

*Matrix filminin çağdaş bir masal olduğu görüşünden hareketle Rus bilimci Propp ve Greimas çözümlenmelerine dayandırılarak yapılan "Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözümlemesi" başlığıyla sunulan makalede Hasan AKBULUT, anlatı sanatının tanımından yola çıkarak göstergebilimsel çözümlenmeye doğru yol almakta, iletişim biliminin bu en tehlikeli ve tartışmalı alanında, kanımca, gelecekte bu konuda daha ileri araştırmalar yapacağının işaretlerini vermektedir.*

*Yeşilçam filmlerinin tarihi kökenlerini araştıran Yrd. Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE, "Türk Sineması'nın Kökeni Üzerine" başlıklı makalesinde, bir taraftan fotoroman yapısındaki Türk filmlerinin beslendiği masal, destan, halk hikâyeleri ve Karagöz gibi kulağa hitap eden seyirlik oyunların sinema üzerindeki etkilerini tartışırken diğer taraftan da, sine-*



*mayı etkileyen sosyal olguları da dikkate alıyor.*

*Bu sayımıza ayrıca iletişim alanına katkı yapacağını düşündüğümüz iki özgün metin çevirisi koymayı uygun gördük. Yrd. Doç. Dr. Ruhdan UZUN ve Arş. Gör. Başak ÖZÇARIKÇI sırasıyla "Gözetim Toplumu: Bilgi Teknolojisi ve Bürokratik Toplumsal Denetim" ve "Televizyon Yoluyla Ülke Çapında Sınıf Eğitim Projesi: Bilgi Çağında Amaçlar, Sorunlar ve Beklentiler" başlıklı çevirileriyle ilk adımı attılar. Diğer sayılarımızda da özgün yabancı makalelerin çevirilerini yayınlamaya devam edeceğiz. Dergimize olan ilginizin artarak süreceği umuduyla hepimize saygı ve sevgiler.*

**Editör**

**Prof. Dr. Şermin TEKİNALP**

## **Eğlence Endüstrisi ve Televizyon Haberciliği**

*Entertainment Industry and Broadcast News*

Ruhdan UZUN

*Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi*

### **Abstract**

*This study examines the relationship between entertainment industry and news broadcasting. In this context, it explores how pressure of entertainment industry on news broadcasting has transformed the concept of traditional/ideal news. As the entertainment industry became more powerful, it has transformed TV completely by penetrating entertainment into the news bulletin and news programs. It is the ideology and the profit-seeking mentality of the entertainment industry, which determine the content of the news. At present, TV news is a profitable medium that gathers the viewers, who could be marketable to advertising companies. From this point of view, instead of helping people transform their lives by reflecting reality, TV news of new concept puts these efforts into vain. Therefore, it is necessary to re-define news and consider generating alternative news media.*

***Haber, Televizyon, Eğlence Endüstrisi / News, Television,  
Entertainment Industry***

## 1. Giriş

Günümüz haberciliğinde eğlence ögesi önemli bir yer tutar. Bu durum, özellikle televizyon haberciliğinde fazlasıyla belirgindir. Birçok haber bülteninde haber ve eğlencenin iç içe geçtiği görülmektedir. Haberlerde eğlence ögesine vurgu yapılması ise kurmaca ile gerçeğin arasındaki sınırı belirsizleştirir.

Eğlence, Postman'ın belirttiği gibi televizyonun bir üst ideolojisini oluşturur. Tecimsel televizyon kuruluşlarının reyting kaygısıyla her programın eğlendiricilik ölçütüyle değerlendirilmesi sonucu televizyondaki program türlerinin sınırları da belirsizleşmiştir. Bu süreçte, haber bültenleri de giderek gelişen eğlence endüstrisinin egemenlik alanına girmekten kendini kurtaramamaktadır. Oysa, haber bültenlerinin televizyonun içeriğinde gerçekle bağlantısı en fazla olan program türü olduğu varsayılmaktadır. Televizyonun içeriği sınıflandırılırken, kurmaca ve gerçek eksenini ölçüt olarak alındığında, filmler, dizi ve seriyaller televizyonun kurmaca dünyasında yer alırken belgeseller, haber programları ve haber bültenlerinin gerçek dünyayı yansıttığı varsayılır. Ancak, televizyon haberciliğinde kurmaca ile gerçek arasındaki sınırın giderek belirsizleştiği, haber kurmacaya dönüştürülürken, kurmacanın haber yapıldığı görülmektedir.

Burada, izleyicinin haber ve eğlence arasındaki belirsiz çizgiyi ayırt edip ayırt edemediği sorusu önem kazanır. Times-Mirror firmasınınca yapılan bir ankete göre, haber ve eğlence arasındaki kaybolmaya yüz tutan belirsiz çizgiyi ayırt edebilenlerin oranı sadece % 44 olarak bulunmuştur (Bennett 2000: 31).

Eğlendirici habere doğru yöneliş, yeni bir kitle iletişim türünün doğması anlamına gelir. Bu gelişen iletişim türü hâlâ haber olarak adlandırılmaktadır. Ancak haberin geleneksel anlamlarının hâlâ geçerli olduğunu varsaymak ciddi bir yanılgıya yol açabilir. Yeni habercilik anlayışı haberin toplanmasını, seçilmesini, değerlendirilmesini, sunulmasını değiştirmekte ve tüm bu süreçleri etkilemektedir. Bu

yeni habercilik anlayışının niteliklerinin belirlenmesi, haber-gerçek ilişkisinin değerlendirilmesini ve haber kavramının yeniden tanımlanmasını gerektirir. Böyle bir çaba, haberlere karşı zaman zaman yakınma konusu oluşturan ilgisizliğin anlaşılması açısından da önemlidir.

## 2. Haber-Gerçek İlişkisi

Haberin ne olduğu konusunda pek çok tanım bulunmaktadır. Bu tanımlar, habercilik sürecine farklı açılardan yaklaşımlar da hepsinin ortak özelliği, haberin gerçeklerden kaynaklandığıdır. Ancak, haber-gerçek ilişkisi oldukça sorunlu bir ilişkidir. Bu ilişkiyi sorunlu hale getiren, haber sürecinin bir seçme süreci olmasıdır. Seçme süreci ise yanlı bir süreçtir. Haber yapılmak üzere hangi gerçeklerin seçileceği, seçilen gerçeklerin nasıl ve hangi sırayla sunulacağı, hangi yönlerinin sunulacağı gibi konular bu seçme sürecinin parçalarıdır. Haber kaynaklarından, muhabir- lere, kameramanlardan editörlere, montajcılara, reklâmverenler ve sponsorlardan haber kuruluşlarının sahiplerine kadar pek çok kişi ve pek çok araç bu seçim sürecini etkiler. Dolayısıyla haber biçiminde ortaya çıkan ürün, gerçekliğin bir seçme süreci içinde pek çok kişinin katılımıyla ve değişen oranlardaki etkileriyle biçimlenen yeniden inşasıdır. Yeniden inşaada ise gerçekliğin kendisi değil, yorumlanması söz konusudur.

İnsanlar gerçekliği farklı biçimde algılar, anlamlandırır ve yansıtır. Gerçekliğin algılanma biçimi, gerçeklik karşısındaki konumdan etkilenir. Dolayısıyla gerçekliğin aktarılması süreci güç ilişkilerinden bağımsız, yansız bir süreç değildir.

Haber-gerçek sorununun çözülmesi ve haber yapılan olayların aslına sadık biçimde aktarılması için haber değeri denilen profesyonel kodlar geliştirilmiştir. Liberal basın anlayışında haber değerleri, nesnellik, tarafsızlık ve dengeliliktir. Endüstrileşmiş haber şirketlerinin üretim gereksinimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan haber değerlerinin muhabirlerin kişisel özellikleriyle hiçbir ilgisi yoktur. Söz konusu haber değerleri, doğrudan gazetecinin olay karşısında takınması gereken tavır ile ilgilidir. Nesnellik, iletişim araçlarında haberlerle ilgili olarak habercilerin olaylarla olan öznellikten uzak ilişkilerini ve olayları aktarırken kendi öznelliklerini dışlayabilme yetilerini dile getirmektedir. Nesnellik kavramına göre, haberde bireysel değer yargıları yoktur. Haber ve haberci siyasal ve ideolojik bakımdan yansızdır. Oysa, "enformasyon sözcüğün her anlamıyla bir güçtür ve gücün yansızlığını savunmak oldukça zordur" (Alemdar ve Erdoğan 1990: 57). Haberdeki her sözcük, her

kavram, her tümce, her paragraf, her konu ve her görüntü belli bir anlam taşıyor, taşınan anlam yansızlığa ve nesnellığe bir engeldir. Sosyolog Gouldner da nesnellığı "yansızlık değil, kendinden ve toplumdan yabancılaşma" olarak görür. Gouldner'e göre, "nesnellik, kişinin sevmediği, fakat karşı gelmediği bir dünya ile anlaşması, barış yapmasıdır.. Nesnellik, yabancılaşmış ve siyasal bakımdan yersiz yurtsuz olanların ideolojisidir" (Gönensin 1990).

Tarafsızlık ise siyasal eğilimlerden arınma durumunu, yani haberde olay ve yorum arasına konulması gereken sınırı gösterir. Tarafsızlık kavramı, habercilik sürecinde görev alanların belirli bir konuda kendi duyguları, çıkarları ve değer yargılarından bağımsız olarak tarafların görüşlerini vermelerini anlatır. Tarafsızlık, nesnellığın tamamlayıcısıdır ve nesnellığın zayıf olduğu noktalarda kullanılır. Tarafsızlıkta gazeteciler halkın gündeminde olan önemli konuları seçerler, bu konularda kimlerin taraf olduğuna karar verirler, bunların temsil ettiği görüşleri ve kişileri nesnel bir şekilde izleyiciye aktarırlar. Oysa, "yansızlık ve nesnellik sıvıyla gerçekte belli pratik ve ilişkilere meşruluk kazandırılır; bu meşruluk sürekli desteklenir ve bu meşrulukla gelen egemen ideolojinin varsayımları evrensel gerçekler olarak sunulur" (Alemdar ve Erdoğan 1990:58).

Dengellik ise, sanki nesnellik ve tarafsızlığın sağlanamayacağını kabul edercesine geliştirilen bir ilke gibidir. Farklı görüşlere eşit biçimde yer verilmesi tarafsızlığın ve nesnellığın haberde sağlanmasının tek yolu gibi görünür. Oysa güç ve iletişim arasındaki ilişkiyi kavramak haberin, yansıttığı politikanın bir şekilde dışında olduğu düşüncesini bir yana bırakmayı gerektirir. Bennett'in belirttiği gibi, "Haber politik sürecin yapı taşlarından biridir" (29). Bu nedenle nesnellik, tarafsızlık ve dengellik gibi profesyonel kodlar, haber oluşturma sürecindeki seçicilik süreçlerini göz ardı ederek egemen pratiklerin meşrulaştırılmasında rol oynarlar.

Matelski, taraf tutma ya da seçiciliğin haber zincirinin tüm bağlantı noktalarında ortaya çıktığını vurgular: Önce muhabirin kendi inançları, tutumları ve değerleri çerçevesinde belli bir biçimde algıladığı olay söz konusudur. Haber, ikinci aşamada, her biri bilinçli ve bilinçsiz olarak neyin gösterileceğine karar veren editörlere ve yönetime gider. Üst yönetim, reklâmcılar, devlet yetkilileri vb. çoğunlukla bilinçli karar verme sürecine dahil olurlar; kişisel/profesyonel inançlar, tutumlar ve değerler ise bilinçaltı seçimde rol oynarlar. Montaj odasından sunucunun masasına ulaşıncaya kadar bir başka seçici karar daha işin içine karışır: Her haber için kaç

dakika ayrılacaktır?, Haberler hangi sıra ile verilecektir? Daha sonra da yorumcu sunucular, kendi taraflılıklarını, ses tonlarıyla, mimiklerle vb. yollarla yansıtırlar (20).

Kısaca söylemek gerekirse haber, doğası gereği gerçeği olduğu gibi aktarmaz. Haber üzerindeki tartışmalar da haberin gerçekle özdeş olup olmamasından değil, gerçeğin yeniden kurgulanması sırasında işin içine karışan değer yargıları, çıkarlar ve ideolojilerden kaynaklanır.

Modern kitle iletişim araçlarının içeriği ile gerçek dünya arasındaki ilişkiyi sistemli biçimde ilk kez araştıran Walter Lippmann, kitle iletişim araçlarının gerçek dünyayı çarpıtarak yansıttıklarını, bu çarpık yansının da insanların kafalarındaki görüntüleri meydana getirdiğini belirtir. Burada vurgulanması gereken, toplumdaki tek bilgilenme kaynağının kitle iletişim araçları olmadığıdır. Ancak, insanın kendi çabasıyla ve kaynaklarıyla ulaşamayacağı bilgiler sözkonusu olduğunda kitle iletişim araçlarının dolayımlayıcılığı önemli olmaktadır. Kuşkusuz, gerçeğin kitle iletişim araçlarındaki çarpık imgesi, izleyicinin zihnine bire bir yansımayaacaktır. İzleyiciler bu imgeleri kendi inançları, tutumları ve değerleri doğrultusunda algırlarlar. Ancak, insanların gerçeği inşa etmede medya görüntülerine giderek daha fazla yaslandıkları düşünülürse, medyanın aktardığı görüntüler gerçeğin insanların zihnindeki yansımalarının yönlendirilmesinde önem kazanır. Medya ilettiği imgeler ve yarattığı yapay deneyimlerle gerçekliğin kurucularından biri durumundadır. Yapay deneyimlerin artması, ise yaşanan deneyimler anlamında kültür ile temsiliyet anlamındaki kültür arasındaki diyalektiğin içerdiği güçler dengesinin değişmesi anlamına gelir. Bir başka deyişle, medyadaki temsiller, gerçeğin çarpık biçimde algılanmasına neden olabilir. Gerçeğin çarpık biçimde algılanmasının önemi ise onu dönüştürme yönündeki müdahale ve mücadeleleri etkilemesinden kaynaklanır.

### 3. Haber Nasıl Tanımlanır?

İletişim araçlarının etkinlik ve yaygınlık kazandığı toplumlarda, insanların içinde yaşadıkları toplumsal gerçekliği anlamlandırılmaları okudukları, izledikleri, seyrettikleri haberlerle yakından ilişkilidir. Haber ne olduğu konusunda ise pek çok tanım bulunmaktadır. Özellikle gazetecilik kitaplarındaki tanımlarda en sık tekrarlanan öge haberi yapanın çevrede olup biten 'ilginç', 'beklenmedik', 'alışılmadık' olaylar olduğudur.

Schramm'a göre de haber bir olay değildir (Uyguç ve Genç 1998: 108).

Haber, olayın bildirilişidir. Bir başka deyişle, olay kendisi haber değildir, haberin ham maddesidir. Olay, bildirilmediği sürece haber olamaz.

Bennett ise haberi, kaynak, haber kuruluşu ve okuyucu açısından tanımlar: Ona göre haber, "tarihin herhangi bir anında, politikacının tanıttığı, haber kuruluşlarının ürettiği, teknolojinin aktardığı ve insanların tükettiği şeydir" (63).

Haber, aslında bir öykü anlatım biçimidir. "Haber, olayın, olgunun kendisi değil ama belli bir süreç içinde belli kriterlere göre sunulan olgudur" (İnal 1997: 138). Haber gerçekliği inşa eder. Haberin insanları gerçek bireylerdir. Haber, gerçekliğini bu bireylerin edimlerini, sözlerini ve tepkilerini aktararak kurar. Fiske, bu tarz haberciliği eleştirirken olayların kökenlerinin silindiğini ve bireyin motivasyonunun eylemlerin kökeni olarak ortaya çıktığını belirtir (Aktaran İnal 1997: 142).

Bu noktada, haberin tanımı yapılırken, gerçeği yansıtmaması açısından değil, gerçeklerin anlaşılmasını kolaylaştırması bakımından ele alınması gerekir. Günümüzde haber ve eğlencenin iç içe geçmesi, televizyonun bilgilendirici haber vermediği, izleyicileri gerçeklerden uzaklaştırdığı, haberi eğlenceye feda ettiği yönünde eleştirilere neden olmaktadır. Öte yandan, haberde eğlence öğesinin yer alması, hatta tamamen haberin yerini alması, özellikle bu tür programları hazırlayan medya mensupları tarafından savunulmaktadır. Bu savunucular, insanların ilgisini çeken konuları haber yaptıklarını, izleyicinin bu tür konuları istediğini, halka istediğini verdiklerini söylemektedir.

Haberlerde eğlence öğesi konusundaki yaklaşım farklılığı ise haber olgusuna yaklaşım farklılığından kaynaklanmaktadır. Haberin işlevinin ne olduğu sorusuna verilen yanıtlar, haberde eğlencenin yerini de belirlemektedir.

#### **4. Haberin İşlevleri**

Haberin işlevlerinden biri, kişileri yaşadıkları dünyada olup bitenlerden haberdar etmek, bilgilendirmektir. Haberde verilen enformasyon, izleyicilerin çevrelerini ve kendi yaşamlarını denetim altında tutabilmeleri için gereklidir. Kişilerin yaşam akışlarında, eylemlerinde bir değişikliğe yol açmayan enformasyona gereksinim duyulması ise beklenemez. Oysa, televizyonların haber bültenlerinde yer alan haberlerin çoğu insanların yaşamlarını doğrudan etkilemez. Sahte gereksinim yaratılmasıyla oluşturulan tüketim toplumunda, haber de bir tüketim

nesnesine dönüşmekte ve sahte gereksinimlere yanıt vermektedir.

Keane, enformasyon olaylardan bağımsız, kendi başına olay haline gelirken, izleyicilerin/alıcıların bu imgelerin etkisi altında kaldıklarını, böylece gerçekdışı "gerçek"lerle kafası karışan insanların ne yapacaklarını bilemediklerini belirtir (163).

Enformasyonun olaylardan bağımsız hale gelmesiyle ortaya çıkan 'bağlamından koparılmış enformasyon' kavramı, televizyon haberciliğinin işlevlerini anlamak bakımından önemlidir. Postman, bağlamsız enformasyon fikrinin "enformasyonun değerinin onun toplumsal ve politik kararlarla eylemlerde görebileceği işlevle bağlı olmasının gerekmediği, ama değerinin onun yeniliği, ilginçliği ve özgüllüğüne bağlanabileceği düşüncesini" içerdiğini belirtir (78):

Enformasyon akışındaki bolluğun, hitap edilen insanlar açısından, yani bu insanların içinde yaşadıkları toplumsal ve entelektüel ortam açısından ya çok az önemi vardı ya da hiç yoktu. Coleridge'in içecek bir damla olmadığı halde her yerin suyla kaplı olduğunu anlatan ünlü dizesi, bağlamından koparılmış enformasyon ortamını anlatan bir metafor işlevi görebilir: bir enformasyon denizinde işe yarayan çok az enformasyon vardı (Postman 1994: 79-80).

Bağlamından koparılmış enformasyon, enformasyon-eylem oranını değiştirmiştir. İnsanlar bir zamanlar enformasyona gerçek hayat ortamlarını kendileri yönlendirebilmek amacıyla gereksinim duyarlar, günümüzde enformasyon-eylem oranı, insanların yaşamlarındaki olasılıkları denetleyebilme duygusunu hissede-meyecekleri bir duruma gelmiştir. Kişilerin televizyondan aldıkları enformasyonla günlük yaşam akışlarını değiştirmeleri, planlarında değişiklik yapmaları gibi durumlarla artık pek karşılaşmamaktadır. Birçok kişi için günlük yaşama rehberlik eden hava durumu ve trafik durumuyla ilgili haberler, kapkaççılar, sokak çeteleri gibi çevre hakkında bilgi veren haberler, yatırımcılar için borsa haberleri, profesyonel siyasetçiler için bazı siyasi haberler bu tür sonuçlar doğurmaktadır. Günlük haberlerin çoğu ise, insanların yaşamları üzerinde hiçbir etkisi olmayan, kişileri anlamlı bir eyleme yöneltmeyecek haberlerdir.

Bennett, kamu meseleleriyle ilgili programların çok az bir izleyici çektiğini belirttikten sonra, bunun nedenini şöyle açıklar:

"Bu programlar otoritelerin ve politikayla içli dışlı olanların dünyasına göre



hazır ve sivil politik eylemlerle hiçbir şekilde ilişkili değiller. Bu durumda, insanlar kullanamayacakları bilgiyi neden toplasınlar" (72).

Enformasyon bir meta; yararı ya da anlamına bakılmaksızın alınıp satılabilecek bir 'şey' haline gelmiştir. Postman'a göre, bu durum telgrafın bulunuşu ile başlar. 1844'de ilk telgraf hattının çalışmaya başlamasıyla birlikte gazetelerin tarihleri, ilettikleri haberlerin kalitesi ya da yararlılığından çok, hangi uzaklıklardan ve hangi hızla ne kadar çok haber verdiklerine bağlı olmaya başladı.

Televizyon, bağlamından koparılmış enformasyonu daha da artırarak, telgrafın yarattığı durumu pekiştirdi. Haberin yararlılığından çok haber yapılan olay ya da durumdaki gösteri ögesi ön plana çıktı. Bu gösteri ögesine katkı yapan araçlardan biri de haber alıp vermede kullanılan teknolojidir. Naklen yayın araçları, uydu bağlantıları, helikopterler ve pahalı ekipmanın kullanıldığı haber alıp verme sürecinde olay yerinde olma ve anında enformasyon aktarma, haber haline getirilen olayın kendisinden daha önemli olmaya başladı. Aksiyon ögesinin bolca kullanıldığı bu tür habercilik, haberin maliyetini artırırken, enformasyonun bağlamından koparılmasında önemli rol oynadı. Enformasyon artık yarattığı eylem olanakları ile değil, eğlendirme işleviyle değer kazanır oldu.

İngiliz kuramcı William Stephenson'a göre, kitle iletişim araçları haz-yönelimlidir. Bunların birincil görevi insanların çalışmadan kaçmalarına ve keyif almalarına olanak sağlamasıdır. Stephenson'un 'oyun kuramı'na göre izlerkitleler kitle iletişim araçlarına eğlence ya da oyun için katılırlar, bilgi, gelişme ya da eğitim için değil (Mutlu 1994: 108).

Aynı biçimde, insanlar yalnızca çevrelerinde olup bitenler hakkında bilgi sahibi olmak, yeni şeylerden haberdar olmak için haber izlemezler. Haber, insanlara aynı zamanda eğlence ve kaçış olanakları da sunar. Her günün haber gündemi, eğlence için her biri bütüncül nitelikte bir mini dramalar yığını sunar. Siyasal skandallar etrafında gelişen olaylar, savaş ve felâket haberleri, insanların başlarına gelen talihsizlikler, hastalıklar gibi. Haber bültenleri izleyiciyi trajedi, kriz, gizem, tehlike ve bazen mizah dolu bir dünyanın içinde kaçmaya çağırır. Bu dünya ise büyük oranda kurmaca bir dünyadır.

## 5. Televizyon Haberlerinde Kurmaca ve Gerçek

Günümüzde televizyon haberleri, dizi filmlere benzemektedir. Olayların aktarılmasında dramatik bir kurgu, fon müziği, slow motion görüntüler, canlandırma, filmlerden parçalar kullanılmaktadır. Tüm bu teknikler, televizyon haberlerini dizi filmlere yaklaştırmaktadır. Karmaşık olaylar ve süreçler kişiselleştirilerek anlatılmaktadır. Bu durum, haber aktörleri denilen ünlüler, sıradan kişiler, hayvan-nesne, olaylar-hareketler-olguları dizi filmlerin karakterlerine yaklaştırmakta, eğlence programlarıyla haber programları arasındaki uzaklık azalmaktadır.

17

Bu süreç, infotainment kavramını ortaya çıkarmıştır. İngilizce'de enformasyon anlamına gelen 'information' ve eğlence anlamına gelen 'entertainment' sözcüklerinin birleşmesinden oluşan infotainment sözcüğü, Türkçe'ye 'habeğlence' biçiminde çevrilmektedir. Konuları eğlence ögesini öne çıkararak veren haber programı anlamına gelir. Ancak, haber ve enformasyonun aynı şeyler olmadığı, kitle iletişim araçlarından yayılan her iletinin haber olmadığı düşünüldüğünde, habeğlence karşılığının infotainment sözcüğünün anlamını tam olarak karşılamadığı görülmektedir. Infotainment, televizyon haberlerinde enformasyonun eğlence biçiminde sunulmasıdır.

Televizyon haberciliğinde eğlence ögesinin artması habercilik anlayışını da etkilemiştir. Ciddi haberlerin (hard news) yerini renkli haber, soft haber, yeni haber, magazinel haber ya da hareketli haber (action news) denen haber türleri almıştır. Aksiyon niteliği, içerisinde yoğun biçimde hareket ögesi bulunan, çarpıcı öğelerin yinelendiği haber programları için kullanılmakta, böylelikle Hollywood yapımı aksiyon filmlerle haber programları arasında benzerlik kurulmaktadır (Ergül 2000). Hareket ögesinin ön plana çıktığı, pahalı ekipmanın kullanıldığı bu haberlerde, olaylar hareketlilik, ilginçlik, sürükleyicilik ölçütlerine göre değerlendirilmekte ve yalnızca bu öğeleri içeren olaylar haber yapılmaktadır. Burada, haberlerin toplanması, seçilmesi, değerlendirilmesi, sunulması süreçlerindeki, kısaca haber üretim sürecindeki ölçütlerde eğlence endüstrisinin kalıplarının egemen olduğu görülmektedir.

### 5.1. Yapay Olaylar

Eğlence endüstrisinin televizyon haberciliği üzerindeki baskısının gözlenebildiği bir diğer olgu ise yapay olaylardır (Pseudo-Events). Yapay olaylar, kitle

iletişimde dikkat çekmek, ikna etmek veya özgül bir izlenim yaratmak amacıyla imal edilmiş bir olay kategorisidir. Normalde önemsiz görülen ama iletişim araçlarında çok geniş biçimde temsil edilmesi sonucu önemli bir görünüm kazandırılan bu olaylarla gündem işgal edilerek, daha önemli olaylara ayrılacak zaman harcanır. Bourdieu'nun belirttiği gibi televizyon,

... göstererek, yapılması gereken şeyin, yani bilgilendirme işinin yapılması için gösterilmesi gerekenden daha başka şeyler göstererek; ya da yine, gösterilmesi gerekeni gösterirken, bunu göstermeyecek ya da anlamsızlaştıracak bir tarzda yaparak, ya da onu gerçekle hiçbir şekilde uyumlayan bir anlam kazanacak tarzda kurarak ...

gizler (Bourdieu 2000: 23).

Böylelikle, bağlamından koparılan ve insanları yaşamlarını denetleme yönünde eyleme yöneltme niteliği kaybolan enformasyon pazarlanabilmek için ilgi çekicilik ögesine gereksinim duymaktadır. Yapay olaylar bu noktada devreye girer. Daniel Boorstin'e göre, kitle iletişim araçlarının içeriği sadece gerçek dünyanın seçilmiş görünülerinden oluşmaz, ayrıca imal edilmiş, yapay olaylar da insanlara gerçek dünyanın gerçek görünümüleri olarak sunulur (Mutlu 1991: 79).

Yapay olayları, haber kaynaklarının imal ettikleri yapay olaylar ve habercilerin imal ettikleri yapay olaylar olarak ikiye ayırabiliriz. Haber kaynaklarının imal ettikleri yapay olayların geçmişi, 19 yüzyılın sonlarına, ABD başkanlarının düzenledikleri basın konferanslarına kadar uzatılabilir. Haber toplamada başlıca kaynaklardan biri olan basın toplantıları spontane, kendi dinamiği olan olaylar değil, planlanarak oluşturulan olaylardır. Habercilere seçilmiş, süzülmüş, yönlendirilmiş enformasyon sunulur. Günümüzde medya konferansı olarak adlandırılan basın konferansları aynı zamanda bir halkla ilişkiler ve tanıtım etkinliğidir.

Türkiye'deki televizyon haberciliği açısından bakıldığında basın toplantılarının yapay olaylar olmaları ve habercilik açısından yönlendirici enformasyon içermeleri yanında, eğlendirici bir gösteri zemini olabildikleri de görülmektedir. Eğlencenin bir dikkat çekme ögesi olarak değerlendirilmesinin çöplükte ya da enflasyon canavarlı basın toplantısı düzenleme gibi örnekleri vardır. Böylelikle gündeme gelen soruna medyanın dikkati çekilmeye çalışılmakta, ancak eğlence ve gösteri ögesinin ön plana çıkarılması dikkate sunulan konu ya da sorunun gölgede

kalmasına neden olabilmektedir.

Öte yandan, eğlence ögesinin baskısı sonucu, yapay olay oluşturmanın medyanın dikkatini çekmede ve medyada yer alabilmede önemli duruma gelmesi, toplumsal ve siyasal eylemlerin görünümünü de etkilemektedir. Bir toplumsal ve siyasal hak arama eylemi ya eğlendirici bir gösteriye dönüştüğünde ya da şiddet içerdiği zaman televizyonda kendine yer bulabilmektedir. Bunun sonucu olarak, mitingler, protesto ve gösteri yürüyüşleri gibi eylemler, çıplak ayakla yürüme, soyunarak yürüme, tiyatro, dramatik öğelerin ve maketlerin kullanılması ve benzerleri yoluyla ilgi çekici ve eğlendirici bir biçimde gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu durum eylemin amacının, içeriğinin ve öneminin haberde ikinci planda kalmasına, hatta bazen hiç gündeme gelmemesine neden olmaktadır. Bir başka deyişle eğlence ögesi, haber kaynağı ve haber medyası boyunca birbirini besleyen iki yönlü bir süreç içinde giderek ağırlığını artırmaktadır.

Yapay olaylar, yalnızca haber kaynakları tarafından değil, haberciler tarafından da imal edilir. Daha fazla izlenme oranına ulaşmak için, yoğun geçen, yorucu bir iş gününün ardından akşam evine gelip televizyonunu açan bir izleyiciye kendisini daha iyi hissetmesini sağlayacak haberler (feel good news) verilmesi, ayrıca sunulan haberlerin izleyiciyi sıkıması gerektiği savunulur. Oysa izleyiciye kendini iyi hissettiren, heyecan uyandıran, ilgi çeken olayların ortaya çıkma olasılığı çok fazla değildir. Bu tür olayların olmadığı günlerde, bu olaylar yapay olarak üretilirler.

Yapay olayların gerek üretim biçimi, gerekse kurgulanımları drama kavramına çok yakındır. Üretim sürecinde bunların dramatik bir yapıya sahip olmalarına, yani çatışma, geciktirim, karşı karşıya gelme gibi dramatik unsurları içermesine; sıradanlıktan uzak bir biçimde kurgulanmasına özen gösterilir. Ayrıca bu olayların üretimi için masraf edilmesi, dağıtımlarının görece kolay olması onları drama kavramına iyice yaklaştırır (Mutlu 1991: 79-80).

Diğer yandan, bu süreç haberciyi de etkilemektedir. Gerçek olayların aktarıcısı olması beklenen haberci, bu süreçte giderek bir kurmaca yaratıcısına dönüşmektedir.

Yapay olayların giderek artan bir başka türü ise diğer televizyon programlarının içeriğinin haber yapılmasıdır.

## 5.2. Kurmacanın Haberi

Haber ve kurmaca arasında yakın bir ilişki vardır ve bu ilişkide birkaç eğilim saptanabilir. Bunlardan biri haberlerde sunulan kişilerin ve öykülerin drama kalıplarıyla aktarılmasının artmasıdır. Haber öyküleri giderek televizyon dramalarına benzemekte, haber bültenleri kaynağını gerçek yaşamdan alan mini dramalardan oluşmuş bir program türüne dönüşmektedir. Bir diğer eğilim, haber kişileri ve haber olaylarının dizi filmlere ya da filmlere konu olması, kurmaca niteliği öne çıkan programlara gerçeklerin kaynaklık etmesidir. Son dönemlerde ortaya çıkan bir diğer eğilim ise haber dışındaki diğer program türlerinin; kurmaca programların, dizilerin, filmlerin, vb. içeriklerinin haber haline getirilmesidir. Televizyon kuruluşları, yayınlamakta oldukları yarışma programlarında, eğlence programlarında, dizi filmlerde meydana gelen olayları ana haber bültenlerinde gerçek olaylar gibi haber yapmaktadır. Star TV'de yayınlanan Biri Biri Gözetliyor adlı yarışma programında yarışmacıların birbirleriyle ilişkilerinin, Show TV'de yayınlanan Ateş Hattı programındaki tartışmaların ve kavgaların, Kanal 7'de yayınlanan Şakarazzi programındaki kamera şakalarının hemen her televizyon kanalının ana haber bültenlerinde aktarılması, bu yeni eğilimin birkaç örneğidir.

Diğer program türlerinin içeriğinin haber bültenlerinde haber haline getirilmesi eğiliminin en dikkat çekici uygulaması, dizi filmler gibi tamamen kurmacaya dayanan programların haber yapılmasıdır. Örneğin, Show TV'de yayınlanan Tatlı Hayat adlı durum komedisinde meydana gelen olaylar, ATV'de Aşkım Aşkım dizisinin olay örgüsündeki gelişmeler gerçekte meydana gelmiş gibi haber bültenlerinde verilmektedir. Bu eğilimde, haberi oluşturan gerçek olaylar değil, kurmacalar olmaktadır. Bir başka deyişle haber, kaynağını gerçeklerden almaktan uzaklaşmakta, gerçeklerin yeniden kurgulanması olmaktan çıkmakta, gerçekle bağlantısını koparmakta, tamamen kurmacanın haber formatına bürünmüş biçimine dönüşmektedir. Kurmaca olaylar gerçek dünyada meydana gelmiş gibi, kurmaca karakterler gerçekten varmış gibi haber formatında aktarılmaktadır. Bu durumda yapılan, haber formatının kullanıldığı bir dizi film program reklâmının, haber bültenlerinde yayınlanmasıdır.

## 5.3. Haberin İçeriği Haberdır

Bir televizyonun haber gündemi, günlük gazetelerin haberleri, haber ajanslarının geçtikleri haberler, başka televizyonların atlatma haberleri ve kendi

muhabirlerinin topladıkları haberlerden oluşur. Gazetecilik dünyasının yazılı olmayan bir kuralına göre, söylenecek olan şeyi bilmek için başkalarının ne söylediğini bilmek gerekir. Gazeteci haber verebilmek için başka kaynaklardan haber alır. Başka kaynaklar arasında da diğer medya kuruluşlarının içeriği önemli bir yer tutar. Danielan ve Reese bu süreçte "medyalararası gündem oluşturmumu" adını verirler. (Severin ve Tankard 1994: 393) Habercilik pratiklerinde, gündemi belirlemek için önce diğer medyaların gündemini bilmek gerekir. Bu süreçte kapıcıların (gatekeepers) kararları enformasyon denetiminin önemli bir parçasını oluşturur. Kapıcılar, çoğunlukla aynı konular üzerinde durur ve çoğunlukla aynı haberleri verirler.

Bir televizyonun haber gündemini belirlerken, başka medyaların haber gündemleri yanında haber dışındaki başka program türlerinin içeriği de kullanılmaktadır. Bu durum, bir yandan farklı televizyon kanallarının haber içeriklerinde diğer yandan da aynı televizyon kanalının farklı program türleri arasında bir türdeşme eğilimi biçiminde gözlenmektedir.

#### 5.4. Haberlerin Magazinelleşmesi

Eğlence endüstrisinin televizyon üzerindeki baskısının bir diğer sonucu, haber bültenlerinin baştan sona magazin bir görünüme bürünmesidir. Özellikle prime time'de yayınlanan haber bültenleri, eğlendiricilik öğelerinin yoğun olarak kullanıldığı programlara dönüşmüştür.

Magazinin bilinen anlamı, çok çeşitli konuları işleyen, genellikle resimli süreli yayındır. Süreli yayın ise Aydınlanma Çağı'nın bir ürünüdür. 18. yüzyıl başlarında İngiltere'de Spectator dergisini çıkaran Steele ile Addison, yeni akılcı düşüncenin dergi ile yaygınlaşacağını ve bilgi düzeyini yükselteceğini düşünüyorlardı. Ancak, bilgiyi verirken okuru sıkmamak, düşünceyi eğlendirerek aktarmak gibi bir yazarlık tekniği uyguluyorlardı. Zamanla süreli yayınlar içinde magazin ayrı bir tür olarak özerkleşti. Bilginin ağırlığı azalırken, bilgi ihmal edilirken, eğlence öğesi artarak ön plana çıktı. Magazin kavramı da tarihsel süreç içinde bir kitle iletişim aracı olmanın ötesine geçerek bir söylem biçimine dönüştü. Magazin bir söylem olarak kullanıldığında onu, yalnızca bazı medya içeriklerinde değil, medyanın tüm içeriğinde görmek olanaklıdır. Magazin söylemi; olay örgüsünü parçalayan, olayları birbiriyle ilişkisiz, birbirinden kopuk hale getiren, olguları bağlamından koparan, gerçek dünyayı nedensellik ilişkileri dışında kuran, anlık olayları vurgulayarak tarihsizleştiren bir özelliğe sahiptir. Böylece, toplumsalın ve tarihselin alanında tekrarlanan

bir değişmezlikler zinciri oluşturulur. Bu söylem, içinde yaşanan toplumsal yapıyı kaçınılmaz bir gerçeklik gibi sunarken, bireyin kendi gerçekliğini dönüştürebilme olanaklarına sahip olduğu gerçeğini göz ardı eder. Bu magazin söylemi haber büntenlerine egemen olurken, fonda müzik kullanılması, slow motion görüntüler, tekrarlamalar, canlandırmalar, filmlerden parçalar gösterilmesi gibi yöntemlerle eğlence öğeleri haberlerde kullanılmaktadır. Bu öğelerin haberlerde kullanılmasının amacı düşüncenin etkilenmesidir. Sınırlı bir zamanda insan düşüncesini etkilemeye çalışan haberlerde izlenirliğin sağlanması, dikkatin ve ilginin canlı tutulması için duygusal bir anlatımdan yararlanır. Eğlendirici öğeler ve yoğun bir duygusallık kullanımıyla olabildiğince çok sayıda izleyiciye ulaşılmaya çalışılır.

Bilgiyi daha eğlenceli hale getirme amacıyla yola çıkan magazin, boş zamanın sömürgeleştirilmesi sürecinde, bilgi verme amacını terk edip uyuşturucu bir eğlence biçimi haline gelmiştir. Oskay'ın belirttiği gibi magazin, "hayatı açıklamayan bir açıklamalar yığını" durumundadır (Aktaran Ergül 2000: 191). Dolayısıyla, haber kavramına insanların yaşamlarını dönüştürme olanaklarını artırma çabasında gereksinim duydukları açıklamalar açısından yaklaşıldığında, haberin magazinelleşmesi onun açıklayıcı olma özelliğini yitirmesine neden olmaktadır.

### **5.5. Profesyonel İdeoloji ve Haber**

Haberin magazinelleşmesi, profesyonel ideolojiyle sıkı bir ilişki içindedir. Habercilik pratiğinde, 'neyin haber olduğu'na profesyonel ideoloji çerçevesinde karar verilir. Bu çerçevede, haber söyleminde iletilerin kodlanmasında eğlendirici öğeler kullanılırken, haber değeri taşımayan öğelerin ağırlık kazanması, olayların/olguların sadece ilginçlik boyutunun değerlendirilmesi, öte yandan önemlilik, yenilik, açıklayıcılık gibi boyutların göz ardı edilmesi habercilik pratiklerinde ağırlık kazanmıştır.

Türkiye'de televizyon haberciliğinde magazinelleşmenin özel televizyonların yayına başladıkları 1990'lı yılların başlarından itibaren hızlandığını ve rekabet ortamında 1990'lı yılların ortalarından itibaren bu sürecin doruğuna ulaştığını söyleyebiliriz. Eğlence endüstrisinin habercilik alanında ağırlığını artırmasıyla haberciliğin profesyonel ideolojisi magazinelleşmiş, eğlence endüstrisi habercilik alanını da kapsar hale gelmiştir. Erdoğan'ın belirttiği gibi,

Egemen profesyonizm kendi standartlarını dünyanın her köşesine yayarak

kendi imajında kendi standartlarını evrenselleştirmiştir. Standartlaştırılmış kapitalist profesyonel ideoloji ve pratiklerinin neticesi olarak tüketiciler (izleyiciler) bu ideolojinin ve standartların sunduğu biçimlere alıştırmışlardır. Bu da uluslararası emperyalizme pazarı desteklemekte, teşvik etmekte ve güvenliğini sağlamakta ana rolü oynamaktadır (Erdoğan 1995: 232).

Eğlence tarihsel süreç içinde insanların pratik yaşamlarının toplu bir etkinliği olmaktan çıkarak edilgenleştirici işlevlerle yüklü ve dıştan dayatılan bir endüstri haline geldi. Kitle iletişim araçlarında egemen profesyonel ideoloji, eğlenceyi sadece görsele, edilgen bir seyir konumuna indirgeyerek sunar. Bu edilgen konum ise düşünce sürecini olumsuz yönde etkiler. Çünkü, seçme sürecinde, televizyon bütün olasılıkları kendi tercihleri doğrultusunda en aza indirir. Plandan plana imgeden imgeye geçişte başka olasılıklar da olduğunu fark etmek o kadar kolay değildir. Televizyon, alternatifleri ortadan kaldırdığı için, düşüncenin oluşması için gerekli önkoşulları da ortadan kaldırır. Bu tür bir habercilik ise insanların kendi yaşamlarını denetleme süreçlerini kolaylaştırıcı değil, zorlaştırıcı yönde bir işlev görmektedir. Gerçekte, 'ne'yin haber olduğuna karar vermek kitlesel denetim sürecinin bir parçasıdır. Eğlence endüstrisi de bir denetim biçimi, bir iktidar teknolojisi olarak bu süreçte önemli bir yer tutar.

## 6. Eğlence Endüstrisi ve Haber Ekonomisi

Televizyon haberciliğinde eğlence endüstrisinin ağırlığının gözlenmesi ve haberin magazinelleşmesi, haberin ticarî boyutuyla yakından ilgilidir. Haber ekonomik değeri olan, alınan satılan, üretilen ve tüketilen bir mal durumundadır. Değişim değeri olduğu için içeriği endüstriyel ilişkilerle belirlenir. Bu endüstriyel ilişkilerin en önemlilerinden biri reklâm sektörüyle olan ilişkilerdir. Ticarî televizyon kuruluşları, varlıklarını sürdürebilmek için reklâm gelirlerine bağımlıdır. Televizyon kuruluşları rekabet ortamında reklâm alabilmek için olabildiğince fazla sayıda izleyiciyi çekmek zorundadırlar. Bu durum ise televizyonları, insanın ilgisini çeken konulara yöneltmektedir. Reyting rekabeti arttıkça da televizyonlardaki haber bültenlerinin bilgilendirici olmaktan çok eğlendirici boyutu ön plana çıkardığı görülmektedir. Bir başka deyişle haber bültenleri, kişileri çevrelerindeki olaylardan, yeni gelişmelerden haberdar eden, onları bilgilendiren programlar olma iddiasından vazgeçerek televizyon kuruluşlarının daha fazla reklâmvereni çekmek için hazırladıkları ürünlere dönüşmüşlerdir. Dallas Smythe, iletişim araçlarının haber



içeriğini de diğer içerikle birlikte "bedava öğle yemeği" olarak niteler (Aktaran Alemdar ve Erdoğan 1990: 199). Kapitalist ilişkilerde biri öğle yemeğine götürüldüğünde bu yemek herhangi bir asıl amaç için bir vesileden başka bir şey değildir, yani yemek yenirken alışveriş, iş tartışması yapılır, alınan alınır, satılan satılır ya da buna karar verilir. Haberler de bedava öğle yemeği olarak, balığı oltaya çekmek için sunulan yemdir. İnsanlar izlediği için, reklâm firmaları para kazanır, yapımcılar para kazanır, medya sahipleri para kazanır, medya profesyonelleri para kazanır. Böylece televizyon haberleri, reklâmverenlere satılacak izleyiciyi biraraya getirmeye yarayan kârlı bir araç durumuna gelir.

Bu varolan koşullar içinde televizyon, artık bir eğlence aracı olarak değerlendirilmektedir. Bu durum televizyonun teknik özelliklerinin bir sonucu imiş gibi sunulur. Televizyonun içeriği teknik bir sürece indirgenir. Oysa teknoloji içinde geliştiği toplumun koşullarını yansıtır. Televizyonun içeriğinin eğlence endüstrisinin egemenliğinde olması, aracın özelliğinden değil, aracın özelliklerini biçimlendiren toplumsal, ekonomik, siyasal koşullardan kaynaklanır. Dolayısıyla, televizyonun eğlence mi bilgilendirme aracı mı olduğu bir mücadele alanı olarak belirir. Bu mücadele televizyonun işlevinin ne olduğu konusundaki tartışmalarda açığa çıkar. Televizyonun işlevinin eğlendirmek mi, bilgilendirmek mi, yoksa hem eğlendirmek hem de bilgilendirmek mi olduğu konusunda pek çok tartışma vardır. Buna karşılık, bir başka iletişim aracı olan basın eğlendirici işlevi fazla gündeme gelmez. Oysa tarihsel ortaya çıkma süreci içinde basından sonra gelen radyo, içeriğini büyük oranda basından alırken, kendinden sonra gelen televizyon da radyodan almış ve içeriğini radyodaki program türleri oluşturmuştur. Televizyonun eğlendirici özelliğinin sıkça tartışma konusu yapılması, eğlence endüstrisinin gelişerek, farklı işlevler arasındaki sınırları belirsizleştirmesiyle ilgilidir. Bilgi ve eğlence kavramlarının bir arada kullanılması ve infotainment gibi kavramların gelişmesi de bu yönelimin bir sonucudur. Televizyonun içeriğinde, gerçek ve kurmaca eksenleri arasında yer alan farklı program türleri arasındaki sınırlar eğlence endüstrisinin gelişmesi lehine bulanıklaşmaktadır.

Televizyonların haber bültenlerine bakıldığında, haberin özelliklerinden biri olan ilgi çekiciliğinin yalnızca eğlence boyutunda değerlendirildiği görülür. Bunun nedeni de eğlence endüstrisinin gelişmesiyle yakından ilgilidir. Boş zamanın sömürgeleştirilmesinde müzik, futbol, sinema gibi sektörlerin gelişmesi bir mağazin patlamasına neden olmuştur. Bu bağlamda popüler bir futbolcunun aşkları, vizyona yeni giren bir film, bir şarkıcının yeni albümü, yeni bir eğlence parkının açılışı gibi konular haber bül-

tenlerinin önemli bir bölümünü işgal edebilmektedir. Böylece televizyon kuruluşları haber gibi pahalı bir ürünün maliyetini ucuz malzeme ile düşürebilirken, eğlence endüstrisi de pazarını genişletmede haber bültenlerini reklâm aracı olarak kullanabilmektedir. Üstelik reklâm gibi kurmaca bir ikna etkinliği ile değil, haber formatının yarattığı gerçeklik sanısını kullanarak. Bu süreçte medya kuruluşlarının eğlence endüstrisindeki yatırımları da düşünülürse, haberin değişen niteliği daha iyi anlaşılabilir.

### 7. Sonuç Yerine

Haber, giderek izleyicinin yaşadığı dünyayı anlamlandırma ve bu dünyadaki değişimleri anlama çabasında başvurduğu bir kaynak olmaktan çıkmaktadır. Televizyonların ana haber bültenleri, eğlence endüstrisinin içeriğinin (içerik hakkında tanıtım yapılması, film, müzik, vs.) ve bunun yanında yayınlandığı televizyon kanalının diğer içeriğinin tanıtımının/reklâmının yapıldığı bir alan olma niteliği kazanmıştır. Eğlence endüstrisinin egemenliğinde ise, haberin içeriğini belirleyen bu endüstrinin ideolojisi ve kâr anlayışıdır. Eğlence endüstrisi gücünü artırarak televizyonu, haber bültenleri ve haber programları da dahil tamamen eğlendirici bir araca dönüştürmüştür. Bu da kişilerin yaşamlarına yön verme olanaklarının azalması anlamında, egemen ideolojinin denetim sürecinin bir parçasıdır.

Televizyon kuruluşları açısından bakıldığında haber vermek bir amaç olmaktan çıkmış bir reyting aracı haline gelmiştir. Reyting, ne iletildiği, nasıl iletildiği, iletilenin ne işe yaradığı gibi konulardan bağımsız bir kavramdır. Bir iletinin yalnızca alındığını gösterir. Bu da 'haber nedir' sorusundan çok 'haber ne içindir ve kimin içindir' sorusunun sorulmasını gerektirir. Varolan habercilik biçimine bakıldığında görülür ki haber, medya kuruluşlarının kâr elde etmeleri içindir. Medya kuruluşlarına kâr sağlayan haber de izleyicilerin yaşadıkları dünyayı anlamlandırma ve denetlemede başvurdukları kaynaklardan biri değil, eğlenme, oyalanma, kaçış için başvurulan bir kaynak durumundadır. Medya izleyicileri müşteri olarak konumlandırır ve bu konumun denetimini de eğlence içeriği ile yapar. Bu tür bir habercilik ise insanların yaşamlarını dönüştürme yolunda bilgilendirme yerine egemen pratikleri yeniden üretme yönünde işlev görür. Ekranda gördüğümüz haber, görüntü, başlık, konu, anons, vb. her şeyin arkasında temsil biçimine ilişkin bir tercih yatar. İdeoloji bu temsiller aracılığıyla üretilir. Haberler, egemen ideolojik gerçekliğin yeniden üretimi yerine alternatif temsiller aracılığıyla bu ideolojiyi sarsmayı da amaçlayabilir. Ancak, bu egemen medya içinde kalarak yapılamaz. Zira egemen

profesyonel ideoloji, egemen medya sisteminin içinden medyayı değiştirmeyi olanaksız kılar. Dolayısıyla, haberin ne için ve kimin için olduğu sorularına yanıt aranırken, alternatif medyalar oluşturma yolları konusunda da düşünülmesi gerekir.

## Kaynakça

- Alemdar, K. ve Erdoğan İ.(1990). *İletişim ve Toplum*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bennett, W. Lance (2000). *Politik İllüzyon ve Medya*. İstanbul: Nehir Yayınları.
- Bourdieu, Pierre (2000). *Televizyon Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2. Basım.
- Erdoğan, İrfan (1995). *Dünyanın Çarpık Düzeni Uluslararası İletişim*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ergül, Hakan (2000). *Televizyonda Haberin Magazinelleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları. 1. Basım.
- Gönensin, Okay (1990). "Cumhuriyetten Okurlara, Haber-Kapıcısı." *Cumhuriyet*. 18 Haziran 1990.
- İnal, Ayşe (1997). "Haber Metinlerine Eleştirel Bir Bakış: Temel Sorunlar ve Örnek Çalışmalar." *A.Ü. İletişim Fakültesi Yıllık 1994* No:7, s.135-164.
- Keane, John (1993). *Medya ve Demokrasi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2. Basım
- Lippman, Walter (1991). "Public Opinion." *Agenda Setting*. David L. Protesse ve Maxwell McCombs (der.) içinde. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Matelski, Marilyn J. (2000). *TV Haberciliğinde Etik*. Çev., Bahar Öcal Düzgören. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2. Basım.
- Mutlu, Erol (1994). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi. 1. Basım.
- Mutlu, Erol (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Postman, Neil (1994). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. Ankara: Ayrıntı Yayınları.
- Severin, WJ ve Tankard J.W (1994). *İletişim Kuramları: Kökenleri, Yöntemleri ve Kitle İletişim Araçlarında Kullanımları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Uyguç, Ü. ve Genç, A. (1998). *Radyo Televizyon Haberciliği*. İstanbul: Avcıl Basım-Yayın. 2. Basım.



# İletişimötesi İletişim ve Dinleyici İstekleri

*Metacommunication and Listeners' Requests*

Aysel GÜNAY AK

Yrd. Doç. Dr. , Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi

## Abstract

*The concept of meta-communication, which is common in daily life but not recognized very easily, is the base of this study. In this study, a different dimension of communication, that is communication over communication and the dimension of to be understood and to be able to state is tried to claim.*

*The "audience requests" program type which is an important part of radio programs and the dimension of meta-communication realised in this type of programs have been investigated by using a sample radio program and this type of programming is tried to clarify.*

*It is claimed that people who know / do not know each other communicated via this program type, a kind of communication has been carried out in a different dimension with different backgrounds, experiences but common conceptions, and some ideas have been explained via messages sent (song request). It is also witnessed that same statements could mean different things among the participants, every individual communicates in a different dimension in accordance with their own conceptions, and the communication keeps going on by changing the location of sender and receiver.*

***İletişim, İletişimötesi İletişim, Kişilerarası İletişim / Communication, Meta-Communication, Interpersonal Communication***

## 1. Giriş

İnsanın toplumsal bir varlık olma özelliği, yaşamı boyunca çevresiyle etkileşirken öğrendiklerini, çevresindeki diğer insanlara ve kendisinden sonra gelen kuşaklara aktarabilmesinden kaynaklanır. Bunu sağlayan ise insanın sahip olduğu iletişim yeteneğidir. Diğer canlılardan farklı bu yön, yani sahip olduğu iletişim gücü, insanlığın tarihi kadar eskidir.

Yaşamın kendisi olmasına karşın bir eylem olarak ifade edilen iletişim, her eylemde olduğu gibi bir gereksinimi karşılamaya yönelik gerçekleşir. Sevmek, sevilmek, saygı görmek, başarı elde etmek, korumak, korunmak, beceri elde etmek ve güçlü olmak... Bu isteklerin biçim ve ölçüsü, kişiden kişiye değişebildiği gibi aynı kişi için bile zaman zaman değişebilir.

Bugüne değin yüzlerce tanımı yapılan iletişim, en kısa ve en geniş anlamda; "herhangi bir bilgiyi paylaşma eylemidir." Duyguların, düşüncelerin, bilgilerin hedefin anlayacağı semboller kullanılarak paylaşılması ve karşılıklı etkinin sağlanması iletişimin temel gerekliliğidir. Etkin ve sağlıklı bir iletişimin gerçekleşebilmesi için mesaj, hem kaynak hem de hedef yönünden anlaşılabilir olmalıdır. İletişimin çok önemli bir boyutunu oluşturan "anlaşılabilirlik" bu çalışmanın da özü niteliğindedir.

Günlük yaşamda pek çok kez karşılaştığımız, "Beni anlamıyorlar", "Beni yanlış anladın", "Ne dedim ki?" gibi sözler, aslında iletişim süreçlerindeki başarısızlığın göstergeleridir. Tüm bunların yanı sıra anlaşılır ama aynı zamanda anlaşılmaz iletişim türünün varlığı kesin bir biçimde tanımlanmasa da bilinen bir gerçektir. Sözel ve sözsüz iletişimin birincil anlamlarının ötesinde bir yargı oluşturmada, davranış geliştirmede, üzerinde düşünmeye, konuşmaya zemin hazırlayan iletişim süreci oluşmaktadır. İşte bu tür iletişime yeni bir terim olan "iletişimötesi iletişim", "üst iletişim" ya da "meta-iletişim" terimleriyle açıklık getirilmeye çalışılmaktadır. İletişim sürecinin ilişkiye dayalı boyutunun ön plana çıktığı bu düzey iletişimötesi

iletişim terimiyle tartışılmaktadır. İçeriğin ötesinde bir anlam ve iletinin olduğu bir süreçte, içeriğin nasıl anlaşılması gerektiği yönünde ve konusunda bilgi sunulmaktadır. İleti, iletiye yüklenen anlam ve kaynak-alıcı tarafından gösterilen davranış bir bütün olarak görülmektedir. Kısaca iletinin ilişki boyutunun, iletişim üzerine iletişim, eş deyişle, iletişimötesi iletişim olduğu söylenebilir (Demiray 1994:10).

Bu çalışmada; radyo programcılığında sıkça rastlanan, dinleyici istekleri programında iletişimötesi iletişim kavramının nasıl ortaya çıktığı irdelenmeye çalışılmıştır. Dinleyici istekleri program türünde kitle iletişiminin bir gereği olarak verilen mesaj belli bir bilgi ve düşünce içermektedir. İletişimin görülen ya da bilinen boyutuyla radyo aracılığıyla şarkı dinleme isteği sözkonusudur. Ancak ileri boyutta, birbirini tanıyan insanlar şarkı isteğiyle ya da kendine verdiği isimlerle özel mesajlar yollamaktadır. İletişim bu haliyle, içerik boyutu dışında bir düzeye ulaşmakta, bu aşamada da iletişimötesi iletişim gündeme gelmektedir. Bu noktadan hareketle, çalışmanın temel varsayımı; "bir kitle iletişim aracı olan radyo aracılığı ile gerçekleşen kitle iletişimi, "dinleyici istekleri" program türünde bireylerarası iletişime, ileri boyutta da iletişimötesi iletişime dönüşmektedir" şeklinde oluşturulmuştur.

Çalışmada öncelikle kaynak taraması yapılarak iletişim ve iletişimötesi iletişim kavramlarına açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Bu bilgiler ışığında varsayımı sınamak üzere, Flash Radyo'da (Yerel-Eskişehir) yayınlanan Müzik Şöleni-İstekler Programı video-teybe kaydedilerek incelemeye alınmıştır. Sunucu anonsları bazında incelenen programın metin analizi yapılmış, bulgular yorumlanarak sonuca varılmıştır.

## 2. İletişim ve İletişimötesi İletişim

Topluluk halinde yaşayan insanlar bir aradalıklarını sürdürebilmek, birbirleriyle bağ kurabilmek için iletişim gerçekleştirmek durumundadırlar. İnsanların kurdukları bağ, birbirlerini anlayabildikleri oranda sağlam olur. İnsanların sosyal bir grup halinde ve uyumlu bir şekilde yaşayabilmeleri, ortak iş yapabilmeleri, bireysel gereksinimlerini giderebilmeleri, sağlıklı bir ortam yaratabilmeleri, kurdukları iletişimin başarısına bağlıdır. İletişim kavramını tanımlayan sosyal bilimciler farklı ifadeler kullanmışlar ve pek çok tanım üretmişlerdir. Bunlardan bazıları aşağıda sıralanmıştır.



- İletişim, iki veya daha fazla sayıda kişi arasındaki etkileşim ve değişim sürecidir.
- İletişim etkin anlamda fikirlerin karşılıklı olarak değiş tokuşudur.
- İletişim, duygu ve düşüncelerin ifade edilmesidir.
- İletişim, bir cevap almayı sağlayacak şekilde enformasyon üretilmesidir.
- İletişim, iki birey arasında, bir göstergeler dizgesi aracılığıyla sağlanan (simge, mitos, jest, mimik, vb.) her tür duygu, düşünce, bilgi ve anlam iletimidir.
- İletişim, katılanların, bilgi/sembol üreterek birbirlerine ilettikleri ve bu iletileri anlamaya, yorumlamaya çalıştıkları bir süreçtir.
- İletişim, mesaj, gönderici ve mesajı alan olmak üzere, üç önemli unsuru olan ve bilgi, deneyim, duygu, görüntü veya sesin iletilmesi ve işlenmesi sürecidir (Turam 1994: 43, Dökmen 2000:321, Özkök 1982:13, Tutar ve Yılmaz 2002:7) .

Sıralanan tanımların ortak noktası, iletişimin insanlar arasında yaşanan paylaşımı ifade ettiğidir. Bu paylaşma sırasında en önemli nokta, davranışların bir şeyler üretmeye yönelik olmasıdır. İletişime dayanan sosyal ilişkiler sayesinde insanlar çevrelerindeki dünyayı oluşturacak anlamlar yaratırlar, sonra da bu anlamlara göre davranırlar (Turam 1994:43). Görüldüğü gibi temel dayanak, paylaşılan enformasyonu anlamlı kılan sembollerin her iki taraf için de anlamlı olması, belki daha da önemlisi sembolün her iki taraf için de aynı anlamı ifade ediyor olmasıdır. İletişim paylaşmayı içerir. Bu nedenle gönderici ve alıcı, mesajın ortak bir anlamı üzerinde anlaşmalıdır. Çünkü iletişim çift yönlü bir süreçtir. Hedef ile kaynak sürekli yer değiştirerek iletişim sürdürülür. Oluşan geri bildirim de mesajın içerdiği anlam doğrultusunda gerçekleşir.

İnsan faaliyetini anlatan iletişim, bütün canlı varlıkların yaşam gereğidir. İletişim olmaksızın insanın ne kendisiyle ve dış çevresiyle ilişkisi ne de etkinlikleri olabilir. İnsan yaşamının ve ilişkisinin temel koşuludur. İletişim bir süreç olarak ele alındığında; herhangi bir gereksinim nedeniyle, belli bir zamanda, belli güç ilişkileri içinde, belli gelişmelerin belli özelliklerini gösteren bir yerde, herhangi bir iletinin, gerekli iletişim araçlarını kullanarak, belli bir amaçla başlatanı ve iletiyi alanı içerdiği, o an veya ileride belli sonuçların beklendiği, tepki olasılıklarını (potansiyel

veya o an yapılan geri bildirim) içeren bir süreç olduğu görülür (Erdoğan 1997: 21). İnsan yaşamının bir anında, herhangi bir zamanda gerçekleşen bir süreç olarak ele alındığında, iletişimin katılanlar ve ortama bağlı olarak farklılık gösteren bir eylem olduğu görülür. Etkin bir iletişim gerçekleştiriminin koşulu da işte "o an" ile sınırlıdır. Başarıda pek çok faktör etkindir. Mesajların kodlanması ve her iki taraf için de anlamlı olması bu başarıda önemli faktörlerin başında gelmektedir.

İnsanlar sosyal bir varlık olarak sürekli olarak çevrelerini etkileme çabasındadırlar. Doğal olarak çevrelerini etkilerken kendileri de etkilenirler. Bu süreç içerisinde çevreyle insan ve insan ile insan arasında belli bir duyarlılık geliştirmenin gereği de açıktır. Çünkü etkilemenin etkenliği ve hedefe ulaşma, kimin kim veya ne ile ve nasıl iletişimde bulunduğu keskin olarak bilinmesini, karşılıklı güven, anlayış ve iyi niyetin sağlanmasını gerektirir.

Genel bir tanımlamayla kaynağını ve hedefini insanların oluşturduğu iletişimlere kişilerarası iletişim denir (Üstün 2000: 23). Ortak anlayış, ortak kodlar ve bu kodların çözümlenmesindeki ortak anlayış kişilerarası iletişimin vazgeçilmezleridir. Toplumsal yaşamımızın uzlaşım olan ya da toplumun üyelerince kabul edilen kurallar tarafından yönetilen tüm görünümünü "kodlanmış" olarak nitelendirmek mümkündür. İnsanların kullandıkları dil toplumsal yaşamlarıyla ilişkilidir. Algılama, kişinin önünde duran verilerin anlamlı hale getirilmesini içerir. Bu algılama ve anlama, dile olduğu kadar, kültüre de özgüdür. Bu anlamda gerçeklik, toplumsal bir inşadır. Kodlar sadece verileri düzenlemeye ve anlamaya yarayan sistemler değildir. İletişimsel ve toplumsal işlevleri de yerine getirirler. Temsili ve sunumsal kodlar olarak yapılacak bir sınıflama konuyu daha anlaşılır kılacaktır.

Temsili kodlar metinleri, yani bağımsız bir varoluşa sahip iletileri üretmek için kullanılırlar. Bir metin kendisinden ve kodlayıcısından farklı bir şeyi temsil eder. Sunumsal kodlar ise belirtiseldir. Kendilerinden ve kodlayıcılarından başka bir şeyi temsil etmezler. İletişimin durumunu ve o anki toplumsal konumunu gösterirler. Bedensel temas, jestler, mimikler, yakınlık, görünüş, duruş gibi sözsüz iletişim biçimleri sunumsal kodlar aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla sunumsal kodlar yüzyüze iletişimle ya da iletişimcinin hazır bulunduğu iletişimle sınırlıdır. Bunda kodlar, kodlayıcının diğerleriyle kurmak istediği ilişki biçimini yönetmek için kullanılırlar (Fiske 1996:91-97). Kişilerarası iletişimde sunumsal kodlar, iletişimi yönlendiren, anlam oluşturmada baskın olma ve iletişimi sonuçlandırma açısından önemli bir faktördür.

Kimi zaman kullanılan semboller, kurulan sözsüz iletişim, üretilen metnin önüne geçer ve iki taraf açısından da daha açık bir biçimde anlamlandırılarak iletişimi biçimlendirir.

Kişilerarası iletişimde önemli olan özellik simgesel ortamdaki nesnelere, yerlere, kişilere anlam verilmesidir. Yorumda bulunmak, duyguları, düşünceleri, anıları iletmek için anlamları, simgesel anlamı bilmeyi gerektirir. Simgeler ve simgelere tek tek verilen anlamlar iletişimde paylaşılır ve standartlaştırılır. Simgeler deneylere göre yorumlanır. Başka bir deyişle, anlamlar kültüre, zamana ve yere bağımlıdır (Usluata 1995:44-46). Karşılıklı konuşmada ya da yazı ile kurulan iletişimde dil önemli bir simgeler bütünüdür. Ortak dil kullanımı iletişimin başarısında önemli rol oynar. Üretilen bilgiler dil aracılığı ile karşı tarafa iletilerek anlamlandırılır. Kişilerarası iletişimde dil kadar önemli belki daha da önemli olan dil ötesi iletişimdir. Sesin tonunu, rengini, hızını ya da şiddetini, vurgulamaları, duraklamaları içeren dil ötesi iletişim ne söylendiğinden çok nasıl söylendiğiyle ilgilidir. Çoğu zaman bu, dil ile iletişimin önüne geçer. Birinin "acıktım" derken bunu söyleyiş biçimi onun ne derece acıktığına ilişkin önemli bir ipucudur. Sakin bir ses tonuyla söylüyorsa fazla acıkmamış olduğunu, vurgulu ve yüksek sesle söylüyorsa çok acıktığını anlayabiliriz. Görüldüğü gibi dil-ötesi öğeler günlük yaşamda çok önemli simgelerdir.

İletişimdeki önemli boyutlardan biri de, uzlaşım ve kullanımdır. Anlaşmaya varmanın ilk ve en önemli yolu budur. Bununla yazılı olmayan, ifade edilmeyen, bir kültürün üyelerinin paylaştığı deneyimden üretilen beklentiler kastedilmektedir. Uzlaşım ile varılan anlaşmalar her zaman olmasa da genellikle ifade edilmemişlerdir (Fiske 1996:106). Ortak anlayış, kültürün bir uzantısı olarak kendiliğinden oluşur. Sıklıkla, aynı türde gelişen iletişim sürecinde ileti, giderek daha az, kısa, hatta şifreli bir durum alır. Ayrıca bilginin işlevsel olması için seçim, gerçeklere ve kişinin öğrendiği tutumlara uygun olmalıdır. Bazı iletişim süreçleri sundukları biçimde kolayca algılanır ve yorumlanır. Buna karşın, sunulan içeriğin bazılarında da olduğundan başka bir anlam verilir ya da bireylerin deneyimleriyle daha uyumlu olacak biçimde değiştirilir (Demiray 1994:10).

İletişim sürecinin sağlıklı bir biçimde gerçekleşmesi için amacın paylaşılması, eş deyişle amacın paylaşılabilir bir şey olması, karşılıklı olarak simgelerle (sembollerle) kodlanarak oluşturulmuş iletilerin, tam ve doğru olarak alıcı ile kaynak arasında gidiş geliş yolculuğunun olması gerekir (Demiray 1994:16). Algılananlarla

bir yargıya varabilmeyi büyük ölçüde inançlar ve değer ölçütleri etkiler. Çünkü algılama anlamla var olabilir. Algıların anlamını da kişinin kendi geçmiş deneyimleri ile içinde yaşadığı amaçları oluşturur (Usluata 1995:48).

Kişiler karşılıklı ilişkilerde kimi kez ulaşmak istedikleri değişik hedeflere göre davranırlar. Başka bir deyişle bilinçli veriler gönderirler. Bireyin kendini sunuşu amaca ulaşmanın bir yoludur. Birey kendisini sunarken edinilen izlenimi, iletişim becerileriyle denetleyebilir; karşısındakini bilgi kaynağı olarak, istediği yönde etkileyebilir. Böylece toplumun yönlendirdiği, kültürün koşullandırdığı bireyler hem paylaşılan hem de özel, hem ayrı hem de ortak hedefler temelinde iletişime girerler (Usluata 1995:50). Kaynak ve alıcı arasındaki bireysel ilişkilerin yapısı ve düzeyi, iletişimin etkililiği üzerine etki eden bir faktördür. Bireylerarası iletişimde bazı durumlarda özel birtakım iletişim biçim ve yolları kullanılarak iletişim gerçekleştirilir. Belli durumlarda, kaynak ve alıcı kod açımında sadece ikisinin gerçekleştirebildikleri bir iletişim türünü kullanabilirler (Yüksel 1989:6 ve 18).

Bu noktada karşımıza iletişimötesi iletişim (meta-iletişim) süreci çıkmaktadır. Bir çeşit besleyici yankı olan iletişimötesi iletişim, iletişim hakkında olan bir iletişimdir. Besleyici yankı, iletişim sürecinin aşağı yukarı ortasında, iletişimötesi iletişimin kendisi, iletişimin kendi kendine olan işlemlerinin bütününde sözkonusudur. Bu nedenle, meta-iletişim, iletişim süreci ortasındaki besleyici yankının da üzerinde bir konuma sahip durumundaki bir çeşit besleyici yankı durumundadır (Demiray 1994:40). Bu yankı yoluyla, değişik anlamların çıkarılması, iletişim boyutunun farklılaşması, paylaşım düzeyinin yükselmesi gerçekleşebilir.

Watzlawick ve arkadaşları, iletinin ilişki boyutunun, iletişim üzerine bir iletişim, eş deyişle, iletişimötesi iletişim olduğu için ilişki boyutunu meta-iletişim olarak değerlendirmekte ve böylece, iletişimde bulunan herkesin aynı zamanda meta-iletişimde bulunması gerektiğini söylemektedirler. Watzlawick ve arkadaşlarının iletişim sürecine bu açıdan yaklaşımları, iletişim bilimi içerisinde, öteki iletişim bilimciler tarafından bir devrim olarak nitelendirilmiştir.

Tüm bu anlatılanlarla bire bir ilişkisi olan ve sözü edilen kavramlar ile öğeleri kapsayan iletişim sürecinde, iletinin içeriği;

- Doğrudan iletinin kendisini oluşturuyorsa,

· Kaynak, bu iletinin, ileti içeriği konusunda gönderme yapıp, kodlamada bulunuyorsa,

· Alıcı da, iletinin ileti içeriğine ilişkin açıklama, kod açma kaygısı duyuyorsa,

bu iletişim süreci bir duygu, düşünce ve bilgi aktarma sürecinden farklı olarak değerlendirilmelidir (Demiray 1994:36). İletişimimiz hakkında iletişim kurmak olarak tanımlanan iletişimötesi iletişim, kişilerarası iletişimin başarısında son derece önemlidir. İletişimötesi iletişimin geliştirilmesi için birtakım öneriler geliştirilmiştir. Bunlar şu şekilde sıralanabilir:

- Açık ve net geri bildirimlerde bulunun.
- Belirsiz ve tutarsız mesajları anlaşılır kılın.
- Düşüncelerin yanı sıra duyguları da açıklayın.
- Kendi karmaşık mesajlarınızı başka biçimlerde yeniden ifade edin.
- Soru sorun.
- Diğerlerinin düşünce ve duygularını anlayabilmek için konuşmanızla ilgili konuşun (De Vito 1995: 106).

Sıralanan öneriler dikkate alındığında gerçekten söylenmek istenen iletilerin istendiği biçimde hedefe ulaşması kolaylaşır. Aksi durumda çok olumlu niyetle söylenen şeyler hedef tarafından olumsuz olarak değerlendirilerek iletişim başarısızlığa uğrar.

İletişimötesi iletişimde amaç genellikle gelecekteki iletişimi geliştirmektir. İletişimi sağlayan kişiler, birbirlerini ne kadar iyi tanırlarsa ve deneyimleri açısından birbirlerine ne kadar benzerlerse, iletişim o kadar güçlü olur (Demiray 1994:42-45). Bu açıklamalar ışığında bir sonraki başlık altında, ortak anlayış çerçevelerinin bir radyo programı içinde nasıl oluşturulduğuna dayanak olması açısından dinleyici istekleri programındaki sunucu anonslarının sayısal dökümü yapılmış, sonuç bölümünde de bu bulgular yorumlanarak iletişimötesi iletişim sürecinin gerçekleşme boyutu irdelenmiştir.

### 3. Bulgular: Dinleyici İstekleri Programında Şarkı İstekleri

Kitle iletişim araçlarından biri olan radyonun günlük yayın akışında sıklıkla rastlanılan dinleyici istekleri program türü bu çalışmada iletişimötesi iletişim kavramı bağlamında incelemeye alınmıştır. Bu amaçla Eskişehir'de yerel bir radyo olan Flash Radyo'da 13.00-16.00 saatleri arasında yayınlanan "Müzik Şöleni-İstekler Programı" örnek olarak alınmış ve metin analizi yapılmıştır.

Örnek olarak seçilen metnin iletişimötesi iletişim kavramı açısından incelemesi yapıldığından konuya daha çok şarkı gönderenler ve gönderilen kişiler açısından yaklaşmış ve öncelikle bu ögelerin ayrıntılı dökümü yapılmıştır. (Bakınız Tablo 1) Buna göre;

3 saat süren programda 23 şarkı, 53 kişi tarafından 162 ayrı hedefe gönderilmiştir. Ancak sözü edilen 162 kişinin içinde, dostlar, arkadaşlar, komşular gibi ifadeler de yer aldığı için bu sayının daha da artacağı söylenebilir. Ayrıca Tablo 1'deki grupların toplamıyla burada verilen 162 sayısı arasındaki fark ise hem isim verilmesinden hem de ilişki derecesinin belirtilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin; "Çocukları, Esin ve Elif için" gibi bir ifade "Çocuklar" kategorisine alınırken, "Arkadaşları, Kadriye, Övünç, Fulden,..." anonsu "Arkadaşlar" kategorisinde değerlendirilmiştir. Bu nedenle sayılan bu türden isimler ayrı ayrı sınıflandırılmamış, sonuçta, Tablo 1'deki toplam daha az çıkmıştır. (131)

Hedef kişiler incelendiğinde, sadece isim verilerek istek yapılan kişi sayısı 39 olarak saptanmıştır. Bu isimlerin şarkı gönderen kişi açısından kimliği, daha doğrusu bu kişiye yakınlığı (arkadaş, dost, akraba, aile bireyi, vb) konusunda herhangi bir bilgi yoktur. Sadece "Aysun, Binnur, Önder, vb." isimlerdir. En fazla istek alan grubun ise, yayın yapan Flash Radyo olduğu görülmüştür. 14 ayrı kişi seçilen şarkıyı "Flash Radyo", "Flash Radyo çalışanları" ve "Çılgın Flash Radyo çalışanları" gibi ifadelerle bu grup için istemiştir. Radyo çalışanlarını, "arkadaşlar" ve "çocuklar" izlemektedir. 9 kişi arkadaşları için şarkı isterken, yine 9 kişi seçtikleri şarkıyı çocukları için istediklerini ifade etmişlerdir. 8 kişi de eşleri için şarkı istemiştir. Aile bireyleri için istenen şarkılar da ağırlıklı olarak programda yer almış bu, Tablo 1'de ayrı ayrı kategorize edildiği için toplam olarak "aile" başlığı altında yer almamıştır. Bu başlıklar toplandığı takdirde aile için istekte bulunma sayısı artacaktır. Anne için 5, baba için 3, kardeş için 1, abla için 3 sadece aile olarak ifade edenlerin ise 4 olduğu saptanmıştır. Buna eş (8) ve çocuklar (9) da dahil edildiğinde toplam sayı 33'e ulaşır.

caktır. Dolayısıyla en fazla istek yapılan kesimin aile bireyleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu grupların dışında firma ismi verilerek, burada çalışanlar için 4 kişi istekte bulunurken, gizli birisi için 4, özel birisi için 3, tüm dinleyenler için 3, öğretmenler için 2 kişi istekte bulunmuştur. Diğer sıralanan kişi ve gruplar birer kişi tarafından dile getirilmiştir. Bunlar Tablo 1'de sunulmuştur.

İsteğe Bulunulan	Sayı	İsteğe Bulunulan	Sayı
Özel isim	39	Müşteriler	1
Flash Radyo ve çalışanları	14	Misafirler	1
Arkadaşlar	9	İkizler	1
Çocuklar	9	Patron	1
Eş	8	İş arkadaşı	1
Anne	5	Kardeş	1
Aile	4	Yeğen	1
İşyeri (Firma ismi)	4	Sunucu	1
Özel birisi	4	Okul	1
Gizli birisi	3	Kızının sözlüsü	1
Baba	3	Nişanlı	1
Abla	3	Kendileri	1
Dinleyiciler	3	22. Grup	1
Öğretmenler	2	Es Es'liler	1
Mahalle arkadaşları	1	Sevdikleri	1
Başka aile	1	Ateşli Dudaklar	1
Komşular	1	Ultra Kötü Adam	1
Dostlar	1	<b>Toplam</b>	<b>131</b>

**Tablo 1- İsteğe Bulunulan - Kişi ve Grup Sayısı**

İncelenen programda şarkı isteğinde bulunan kişiler incelendiğinde, bunların 47'sinin özel isim vererek istekte buldukları gözlenmiştir. Bu 47 kişinin 10'unun isim ve soyadı belirterek isim bıraktığı, diğerlerinin sadece ilk isimlerini verdikleri saptanmıştır. Bunlardan ikisi de aynı şarkıya ikişer isim vererek istekte

bulunmuşlardır. İstekte bulunan 4 kişi de takma bir isim kullanmıştır. Bunlar; "Edi-Büdü", "Yankie", "Bataklık Nilüferi"dir. "Edi-Büdü", takma isimli kişi ya da kişiler, iki kez istekte bulunmuştur. Semra Çangalgil adlı dinleyici iki kez istekte bulunan bir diğer kişidir.

Programda yer alan şarkıcı ve seçilen şarkılar ise Tablo 2'de verilmiştir.

"Müzik Şöleni" isimli istekler programında 23 müzik parçası ve bunları seslendiren 23 şarkıcı yer almıştır. Programda yer alan 23 şarkı gözden geçirilecek olursa, programda müzik türü bakımından herhangi bir seçiciliğe gidilmediği, şarkıların istekler doğrultusunda yayınlandığı gözlenmektedir. Şarkı isimleri ile gönderilen kişiler arasında da anlamlı görülen ilişkiler sözkonusudur. Bu, bir sonraki bölümde tartışılmıştır. Programda, bazı şarkıların tek bir göndereni ve hedefi olduğu halde bazılarının birden fazla kişi tarafından istenildiği ve çok fazla sayıda kişiye gönderildiği saptanmıştır.

Şarkıcı	Şarkı	Şarkıcı	Şarkı
İzel	Adak	Ebru Gündeş	Sevme Yanarsın
Aşkın Nur Yengi	Geceler Düşman mı	Hakan Peker	Sen Yok Desen de
Nilüfer	Sende Gözüm Yok	Çelik	Nazına Ölüyorum
Mirkelem	Sevmek Suç mu	Mustafa Sandal	O Hep Bana
Edip Akbayram	Gittin Gideli	Sezen Aksu	Beni Unutma
Bülent Ersoy	Aziz İstanbul	Güllü	Yemin Ederim
Hüner Coşkuner	Olamaz	Tayfun	Hadi Gel Yanıma
Seda Sayan	Vız Gelir Her Şey	Grup Merdiven	Ara Beni Ara Yar
Suat Suna	Ansızın Çektin Gittin	Zafer Peker	Sensiz Sabah Olmuyor
Sertab Erener	Rüya	Metin Şentürk	Sana Aitim
Fatih Kısaparmak	Abbas	Gönül Gül	Birisine Birisine
Linet	Yığıdım		

**Tablo 2- İstenen Şarkı ve Şarkıcılar**



#### 4. Sonuç: Dinleyici İstekleri ve İletişimötesi İletişim

İletişim sürecinde önemli bir öge olan oluk (kanal); bilgi, duygu ve düşüncelerin kaynaktan alıcıya ulaşmak için izlediği yoldur. Bu yüzyüze iletişimde ses dalgaları olurken, telefon aracılığıyla kurulan iletişimde iki telefonu birbirine bağlayan kordonlar olmaktadır. Kitle iletişim araçları günümüzde iletilerin bir kaynaktan milyonlarca insana aynı anda ulaştırılması bakımından etkin bir kanal durumdadır.

Radyo-Tv yayıncılığında, özellikle çok sayıdaki radyo istasyonu için neredeyse vazgeçilmez bir program türü özelliği taşıyan "Dinleyici İstekleri" programları kitle iletişim biçimi olmanın yanı sıra bireylerarası iletişim için bir araç olma bakımından da farklı bir anlam taşımaktadır.

Farklı isimler taşıyor olsa da dinleyici isteklerine yer veren programlar, çalışmaya konu olan iletişimötesi iletişim (meta-iletişim) süreci açısından da incelemeye değer bulunmuştur. Çalışma kapsamı içinde, yerel bir radyo istasyonu olan "Flash Radyo" da yayınlanan "Müzik Şöleni-İstekler Programı", sunucu anonsları bazında incelemeye alınmış; istekte bulunan, bulunulan kişiler, istek yapılan şarkılar, iletişimötesi iletişim süreci açısından irdelenmiştir.

Bulgular, programda istekte bulunulan kişiler açısından değerlendirildiğinde göze çarpan en önemli nokta, aile kavramının Türk toplumundaki yerinin bir kez daha ortaya çıkmış olmasıdır. Şarkı istenen kişi ya da grupların 33'ü aile bireylerinden oluşmaktadır. Bu anne, baba, çocuk ya da eş olarak ifade edilmekte, bir anlamda duyguların şarkı isteğiyle dışa vurumu gerçekleşmektedir. Belki de günlük yaşamda dile getirilemeyen duygular, radyo aracılığıyla karşı tarafa iletilmektedir. İletinin içeriğinin, (şarkı ismiyle, sözleriyle) doğrudan iletinin kendisini oluşturması nedeniyle yaşanan süreç iletişimötesi iletişim olmaktadır.

Programı, bir kitle iletişim süreci olarak ele alındığında hedef kitle açısından varolan belirsizlik ilk göze çarpan özellik olmaktadır. Programda şarkı isteğinde bulunan kişi için hedef bellidir. Ancak istekte bulunulan kişi ile şarkı isteyen kişi arasında gerçekleşen iletişim, sıradan dinleyiciyi bu sürecin dışında bırakmaktadır. Bu durumda dinleyici açısından iletişimden dışlanmışlık sözkonusudur. İncelenen programda görüleceği gibi "Gülseren; Bülent için, Çağlar; annesi ve Arzu için, Ümmügül; kızı Serap ve Tülay için, Armağan Erkara; kardeşi Batuhan Erkara, ablası

Şükriye için" istekte bulunurken, sıradan dinleyicinin bu isimlerle bir ilgisi yoktur. Bu kişilerin birbirleriyle kurdukları iletişimin dışındadırlar.

İncelenen programda, şarkı armağan edilen kişileri genellikle çok alışık olduğumuz isimler simgelemektedir. "Asiye, Taner, Dilek, Metin, Hawa..."gibi. Bu isimler günlük hayatta sıkça karşılaştığımız isimler ya da tanıdığımız kimselere ait isimler olmasına karşın, programda temsil ettikleri insanlar bize yabancı olabilir. Fakat ard arda sıralanan birkaç ismi ya da kişiyi bir de birarada düşünebiliyorsak, bunların bize hiç de yabancı kimseler olmadığı sonucuna varabiliriz. Bu bizi aslında kaynak (mesajı gönderen) ile alıcı (mesaj gönderilen) arasında çok net bir biçimde belli olan ve aralarında gerçekleştirdikleri iletişim üzerinde düşünmemizi sağlar. Böylece kendimizi iletişimötesi iletişim sürecinin içinde bulunuruz. Yani gerçekleşen iletişim üzerine kafa yorarız.

Sözü edilen farkındalık her zaman gerçekleşmeyebilir. Kimi zaman kaynak ve hedef arasında kopukluk yaşanabilir. Sembol kullanarak gönderme yapılan hedef durumdan habersiz olabilir. Örnek programda da yer aldığı gibi "özel birisinden" ya da "gizli birisine" gibi ifadeler hedef kişi tarafından bilinmeyebilir. Fakat mesajı gönderen kişi bunu, hedefe ulaşacağı umuduyla düzenler ve mesajın alındığını varsayar. Burada psikolojinin alanına girilir ki; kişisel tatmin, rahatlama ve zafere ulaşma gibi pek çok duygudan söz edilebilir. Fakat iletişimötesi iletişim açısından önemli olan, besleyici yankının gerçekleşmemiş olmasıdır. İncelenen programda; "Saadet; Polatlı'daki özel birisi için, Fatoş;.... ve çok özel birisi için, Gizli Birisi; Batmaz ailesi için, Gizli birisi; özel birisi için, Petek, Semra; gizli birileri için" gibi istek anonsları yer almaktadır. Bu anonslar, şarkı isteğinde bulunan kişinin hedefi olan kişi için bilinmez olduğu gibi sıradan dinleyici için tamamen belirsizdir. Bu da iletişim üzerine bir kez daha düşünülmesini gerektirir ki iletişimötesi iletişim bu noktada başlar.

İletişim sürecindeki başarı, etkinlik açısından ortak anlamlandırma, anlaşılabilirlik ve geçmiş deneyimin öneminden daha önce söz edilmişti. İncelenen program bazında konu irdelenecek olursa; sembollere yüklenen anlamların ortak olma özelliğinin bir kez daha vurgulanmasında yarar görülmektedir. Mesajlarda geçen semboller, kitle konumundaki dinleyiciler ile kişisel iletişim kurulan bireyler açısından farklı anlamlar ifade edebilmektedir. Örneğin; "İstek mesajları"nda iki kez yer alan "Edi-Büdü" ifadesi, kaynak niteliğindedir. Çok sevdikleri arkadaşlarına, çok gizli birisine, ayrıca radyo çalışanlarına mesajlar göndermekte, şarkı isteğinde bulun-

maktadırlar. "Edi-Büdü" mesajda sayılan kişiler için (çok gizli birisi bunun dışında tutulmalı) bellidir, tanınır. Ancak sıradan bir dinleyici için bu isimler, bir iletişim sürecinde konu edildiğinde, birincil düzeyde sadece birer sözel semboldür. Ya da "Susam Sokağı" programında yer alan iki kukla kahramandır. Ancak kendilerine yüklenen anlamlar açısından başka kişileri anımsatabilir. İşte bu durumda kaynak ile hedef kişi ya da kişiler (o anda radyo dinleyenler) arasında iletişimötesi iletişim gerçekleşmektedir. Sıradan radyo dinleyicisi için bu sözler fazla anlamlı değildir. Onlar için önemli olan çalınan şarkılardır.

İncelenen radyo programındaki mesajlarda yer alan "Bataklik Nilüferi", "Ateşli dudak", "Ultra kötü adam" ya da "Yankie" gibi semboller kendi içinde ve kaynak alıcı açısından anlamlıdır. Çünkü paylaşma sözkonusudur. Ancak şarkı dinleme amacıyla radyo başında bulunan kişi için bu sembollerin anlamı farklı olacak, kişi kendi yaşantısındaki deneyimleri doğrultusunda bunlara anlam yükleyecektir. Örneğin, bir su bitkisi olan "Nilüfer" ile olumsuzluğu, çirkinliği ifade eden "Bataklik" kelimelerinin yan yana gelmesi, sıradan dinleyici tarafından, kaynaktan alıcıya giden olumsuz bir yakıştırma olarak nitelendirilecektir. Tüm bunlar çok kısa bir sürede düşünülmüş olsa da iletişimötesi iletişim sürecinin yaşanması için yeterlidir.

İncelenen radyo programında kimi zaman iletişim süreci, kullanılan oluk nedeniyle ya da kullanılan sembol ile geniş tutulmaktadır. Mesajlara bakıldığında kimi mesajların alıcılar açısından geniş bir yelpazeyi içerdiği görülecektir. Örneğin "tüm Es-Es'liler", "tüm Flash Radyo dinleyenleri", "Flash Radyo personeli" gibi hedefler, iletişim sürecine katılma açısından belli bir tolerans sağlamaktadır. Örnek programda yer almasa dahi kimi zaman bu tür programlarda yer alan "tüm Beşiktaşlılar" ya da "tüm sevenler" gibi ifadeler de bu esneklikte önemli ifadelerdir. Böyle durumlarda sıradan dinleyici de bu iletişime katılır, bazı çıkarımlarda bulunur. Çünkü "tüm Beşiktaşlılar" deyimini onun için bir anlam ifade etmektedir. Bu deyim ile İstanbul'un Beşiktaş semtinde oturanların değil, "Beşiktaş Spor Kulübü"nü daha da geçerli olabilecek bir durum olan "Beşiktaş Futbol Takımı"nın ifade edildiğini anlar. Ve eğer Beşiktaş Futbol takımını destekliyorsa mesajdan kendine çıkarımda bulunur, mesajı kabullenir. Böylece o da iletişimötesi iletişim sürecine katılmış olur. "Mehmet Ali Demirbaş; mahalle arkadaşları, sevdikleri ve Flash Radyo için" mesajını gönderirken hedef kitle belki de kendi düşündüğünden daha da genişlemektedir. Mahalle arkadaşlarından pek çok kişi, sevdiğini düşünenler bu mesajdan kendilerine pay çıkaracaklar ve kendilerini bu sürecin içinde bulacaklardır. Ya da "Yeşim; arkadaşları

Nazlı, Alper, Burak ve tüm dostları, ailesi ve öğretmenleri için" şarkı isterken tüm dost olduğunu sananlar, tüm öğretmenleri ve aile bireyleri o anda radyo dinliyorlarsa mesajı alacaklardır. İletişimötesi iletişim boyutu da bu mesaj ve ileti biçimi üzerine düşülmeleri sonucu ortaya çıkmış olacaktır.

Bir oluk olarak işlev gören radyo, işitsel özellikler taşıyan, eğitim, eğlence, bilgilendirme işlev ve sorumlulukları olan ama varlığını koruyabilmek için reklâm almak zorunda olan ticari bir kuruluş niteliğindedir. Kişilerarası gerçekleşen iletişimötesi iletişim sürecinde, çoğu zaman o da yerini almakta, gerek sunucu, gerekse çalışan personel açısından mesajlara konu olmaktadır. İncelenen programda da görüldüğü gibi "Flash Radyo personeli için...", "Çılgın Flash Radyo personeli..." gibi ifadeler aslında radyoya ve çalışanlara duyulan sevgi, minnet ya da şükran duygularını anlatmaya, aradaki bağları güçlendirmeye yöneliktir. Aynı durum diğer mesajlar için de geçerlidir. Örneğin annenin çocuklarına ve eşine, çocukların anne ve babaya, öğrencinin öğretmene, çalışanın patrona, ev sahibinin misafire, komşulara, müşterilere, arkadaşlara, vb. mesajlar göndermeleri, şarkı armağan etmeleri var olan birtakım duyguların (özellikle sevginin) ifadesi olarak anlam kazanmaktadır. Bu iletişimötesi iletişim süreci açısından önemli bir durumdur. Burada asıl amaç sevgi ifadesiyken, şarkı isteği olarak dışa vurulmakta, iletişim de iletişimötesi iletişime dönüşmektedir. Bu süreç, iletişimi oluşturmak, yapılandırmak ve geliştirmek üzere kurulan bir tür, yani iletişimötesi iletişim sürecidir (Demiray 1994:37).

İncelenen programdaki mesajlar incelendiğinde göze çarpan bir başka nokta da aynı programda, aynı kişilerin birden fazla mesaj iletiminde bulunmuş olmalarıdır. Burada kişiler bir mesajda kaynak iken, bir diğerinde alıcı konumuna geçmektedirler. Örneğin; "Semra Çangalgil" önce "Eşi Metin Çangalgil, çocukları Esin ve Elif"e mesaj gönderirken, programın ilerleyen dakikalarında bu kez "Esin ve Elif", "annesi Semra ve babası Metin bey" için şarkı isteğinde bulunmaktadır. Yine program sonlarına doğru "Semra Çangalgil", eşi "Metin Çangalgil" için "Sana Aitim" isimli şarkıyı istemektedir. Bu iletişim sürecinin radyo aracılığıyla ilerlemiş boyutunun bir göstergesidir. Seçilen şarkı ve seçilen hedef de bu örnekte oldukça anlamlıdır. Çünkü son seçilen "Sana Aitim" isimli şarkı, çocukları dışarıda bırakarak sadece eşe armağan edilmektedir.

Dinleyici istekleri program türünde seçilen şarkıların isimlerini ya da sözleri-

ni de iletişimötesi iletişim sürecinde önemli bir öge olarak görmek olasıdır. Çünkü kaynak, bu belirlediği şarkı ile hedefine birtakım mesajlar iletmek ister. Belki geçmişte edinilen deneyimler, yaşanan olaylar bu şarkının sözlerinde yer almaktadır. Bu da iletişimötesi iletişim sürecinin yaşanmasında etken bir ögedir. Böylece seçici algılama ve seçici hatırlama olguları gündeme gelir. Yayınlanan şarkı ile geçmişe ait deneyimler, anılar doğrultusunda yeniden yaşama, paylaşma sözkonusu olur. Bu, kaynak ve hedef arasında (iletişim başarılıyorsa) o anda ve aynı, ya da benzer duygularla, düşüncelerle olur. Şarkının sözleri, ismi, diğer dinleyiciler için ise kendi deneyimleri doğrultusunda anlamlıdır. Bu anlamlar kişiseldir ve herkes için farklıdır. Bu noktada şarkı ismi ve şarkı sözleriyle kaynak ve hedef arasındaki ilişki sorgulanmaya başlar. Şarkı gönderen kişi seçtiği şarkıyla bu şarkıyı gönderdiği kişiye doğrudan bir mesaj iletmeye çalışmaktadır. Üst paragraftaki örnekte de görüleceği gibi, Semra Çangalgil eşine "Sana Aitim" isimli şarkıyı gönderirken bu şarkıyla eşine olan sevgi, aşk, teslimiyet, güven, vb. duygularını dışa vurmaktadır. Sadece şarkı ismi bile iletinin içeriği hakkında bilgi vermekte, dahası iletinin kendisini oluşturmaktadır. Benzer ilişki daha pek çok şarkı ile hedef kişi arasında kurulabilir. Örneğin; yine Censet Çengel, eşi "Neşet Çengel" için "Sana Aitim" isimli şarkıyı, Erhan, çok sevdiği "Ateşli Dudak" için "Hadi Gel Yanıma", Fatoş, özel birisi için "Sende Gözüm Yok" isimli şarkıları istemektedir. Bu örnekten hareketle, pek çok şarkının, içeriğinde yer alan bazı sözler nedeniyle seçilmiş olabileceğini söylemek sanırız yanlış olmayacaktır.

Buraya kadar anlatılanlarla iletişimötesi iletişime açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Günlük yaşamda sıkça karşılaştığımız, tanık olduğumuz ya da yaşadığımız, fakat bu isimle anmadığımız iletişim biçimi, seçilen bir örnek (Dinleyici istekleri radyo programı) yardımıyla irdelenmiştir. Programda öncelikle gözlenen nokta, şarkı isimleri ya da sözleriyle istek yapılan kişiye bir mesaj gönderme amacının var olduğudur. Bu mesajlarda genellikle sevgi, yüceltme, isyan ya da öfkenin seçilen şarkı ile ifadesi sözkonusudur. Kimi zaman ise bu içerik önemini kaybetmekte sadece bir armağan özelliği taşımaktadır. Komşulara, müşterilere, misafirlere ya da radyo çalışanlarına gönderilen şarkılar bir armağan olmaktan öte bir anlam taşımamaktadır. Fakat bu haliyle de iletinin içeriğinden farklı bir boyut sözkonusudur. Bu da meta-iletişimi oluşturmaktadır. Ayrıca şarkı isteğinde bulunan kişilerden bazılarının isimlerini gizlemesi, kendilerine Bataklık Nilüferi, Edi-Büdü gibi takma isimler vermeleri, özel birilerine gönderilen şarkılar bu iletişimin bireylerarası ya da bireyin kendi kendine iletişimi biçimini almasına neden olmaktadır. Aynı prog-

ramda karşılıklı şarkı isteklerinin yer alması, ilişki boyutunu güçlendirmektedir. Tüm bu veriler, radyo programcılığı örneklerinden biri olan dinleyici istekleri program türünde kitle iletişiminin, sunucu anonsları aracılığı ile bireylerarası iletişim biçiminde boyut değiştirdiğini ve iletişimötesi iletişimin gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

### **Kaynaklar**

Demiray, Uğur (1994). *İletişim Ötesi İletişim (Meta-Communication)*. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık.

De Vito, Joseph A. (1995). *Interpersonal Communication Book*. Seventh Ed. New York: Harper Collins College Publishers.

Dökmen, Üstün (2000). *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati*. 14. Baskı, İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Erdoğan, İrfan (1997). *İletişim Egemenlik Mücadeleye Giriş*. Ankara: İmge Kitabevi.

Fiske, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları/ Ark.

Özkök, Ertuğrul (1982). *Sanat, İletişim ve İktidar*. Ankara: Tan Kitap Yayın ve Tic. Ltd. Şti.

Turam, Emir (1994). *Medyanın Siyasi Hayata Etkileri*. İstanbul: İrfan Yayıncılık.

Tutar, Hasan ve M. Kemal Yılmaz (2002). *Genel İletişim*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Usluata, Ayseli (1995). *İletişim*. İstanbul: Cep Üniversitesi, İletişim Yayınları.

Yüksel, Haluk (1989). "İletişim Süreci ve Sistem Yaklaşımı Açısından İletişim Sürecinin İncelenmesi." *Kurgu*, Sayı:6 (Haziran), Eskişehir: Anadolu Ü. Yay. No: 354: (15-64).

## **Korku Duygusu Ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula**

*The Sense of Fear and The Tradition of Fear, From The Novel To Film  
The Inaccessible Kont Dracula*

Nigar PÖSTEKİ

Yrd. Doç. Dr. , Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi

### **Abstract**

*Fear is one of the basic feelings of human kind that has appeared along with the legends, tales and novels. One of them is 'Vampire', of course, Dracula. It has been a fruitful source for cinema. Film makers have made lots of comic or serious but always interesting vampire movies as well. This study examines Dracula and Dracula movies in many ways: psychologically, sociologically, etc.*

**Dracula, Korku, Vampir / Dracula, Fear, Vampire**



## 1. Giriş

Korku duygusu insanların en temel duygularından biridir. Bilinmezliklerle dolu bir hayat içinde yaşayan insanlar, kendilerinden farklı kişilerden, olaylardan, mekanlardan, zamanlardan korkmaktadırlar. İnsanların akıllarıyla tanımlayamadıkları, anlamlandıramadıkları nesnelere, olaylara karşı temkinli yaklaşımları ve bazen 'korku' duygusunun yalnızlıktan kurtarıcı bir özelliğe sahip oluşu insanların yaratımlarında da önemli bir yer tutmasına neden olmuştur. Etrafında korkacak bir şey bulamayan insanoğlu, yarattığı gölgelerde, duyduğu seslerde, gördüğü halüsinasyonlarda korku duygusunu bulmuştur.

Antik çağlardan başlayarak korkunun türevlerine insanların ürettikleri eserlerde rastlamaktayız. "Antik tiyatro, Yunan tiyatrosu ve Roma tiyatrosu, tragedyası ile insanı yüce tanrıların yönettiği bir kadere bağlar..Günahlarını ve suçlarını işler, cezasını görür, kaygılarını dile getirir, korkularını açıklar. Yaşamsal dehşetlerle karşılaşır insan, iç dünyasını deşer ve karşısındakini korkuları ile yüzleştirir" (Scognamillo 1996:11).

Ortaçağ'ın karanlık dünyasında insanlar yarınlarından emin olmadan kaderci bir anlayış içinde yaşamlarını sürdürmekteydiler. Salgın hastalıklardan bunalmış, kilisenin baskısı altında ezilen ve pis sokaklarda, pis evlerde yaşayan aç insanlar, yaşadıkları günden korkar hale gelmişlerdi. "Büyücü korkusu, cehennem korkusu, şeytan korkusu hayatı yaşayan insanlara üzerinde fazla düşünmeden yaşanması gereken bir kısa zaman gibi algılatıyordu...Kin, nefret, adaletsizlik, kasvet dolu dünyaya şeytanın karanlık egemenliği biçim vermiş gibiydi" (Oskay 1998:310). Böylesi bir dünyada korkunun kol gezmesi ve insanların birbirlerinden "cadı" olabilir düşüncesiyle uzak durmaları, vampir öykülerinin her yerde söylenegelmesi, insanlarda bir korku tutkusu başlatmıştır. O kadar ki "...mezarlar açılıyor, tabutlar kırılıyor, hiç bozulmamış, çürümemiş, pembe yanaklı, kızıl dudaklı, göğüslerine ucu sivri bir kazık saplandığında feryadı basan, etrafı kana bulayan

yaşayan ölümler, ölü olmayanlar (Nosferatu) yakılıyor, kelleleri uçuruluyor, ters yüz edilip tabutlarına çivileniyor ve bu işlemler yasal yoldan yapılıyor" du. (Scognamillo, 1990:129) 1730'larda vampir bulmak amacıyla mezarların tahrip edilmesi; olaya karşı çıkan ve konu hakkında Avusturya-Macaristan İmparatoriçesi Maria Theresia'ya bir rapor hazırlayan Gerard Von Sweitten tarafından kınanmıştır (Von Sweitten 1990: 137).

Aristo'nun 'catharsis' kuramına göre dehşet öykülerini izleyen seyirci, gördükleri sayesinde arınmakta; içindeki saldırganlığı ve korkuyu başka bir yöne kanalize etmektedir. Antik öykülerin tepegözünden, Goethe'nin Faust'una ve Shakespeare'in Macbeth'indeki cadılara kadar korku temalarına her yerde rastlamamız mümkündür (Scognamillo 1996:12-16).

İnsanın en büyük korkusu, ölüm korkusudur. İnsan her türlü korku ile bir şekilde mücadele etmenin yolunu bulabilirken, ölümden kaçmak mümkün değildir. Ölüme karşı çaresizlik ve bilinmezlik sürekli bir korku duyulmasına yol açmaktadır. Çocuklar iki-üç yaşlarında çevrelerinden birini yitirdiklerinde bilinçli bir ölüm korkusu yaşamaya başlamaktadırlar. Daha sonraları ise cezalandırmak, karanlıkta kalmak, terk edilmişlik, çocuğun gözünde ölümlerle eş anlama gelmektedir. Yetişkin nörotikler ve özellikle çağdaş toplum insanı da bu yaştaki çocuklara benzemektedir. Çağdaş insandaki ölüm korkusu, reel toplumdaki kişisel yetersizlik ve sınırlamaların bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Düzeltilemez ama uzakta kalınmaz bir yaşam karşısında insanların tek özgürlük alanı fantazyalarıdır. Çağdaş toplumlarda reel yaşamın yok ettiği temel insani değerler fantazyalarla canlı tutulmak istenmiştir. Yabancılaşmayla beraber yayılan ölüm korkusu, bir korku tutkusu başlatmıştır. Kapitalist topluma geçişle birlikte ölüm teması iletişim araçlarında yer almaya başlamıştır (Oskay 1994:64-65).

Bilim ve teknolojinin gelişmesinden duyulan ürküntü ve yaşanan güne göre olan yabancılaşma dinsel inançların sarsılmasına yol açmıştır. Salgın hastalıklar eskisi gibi can almamaktadır ve insan hayatına değer verilmektedir ama bu durum ölüm korkusunun varlığını etkilememiştir. Sınıfsal konumu yitirme, kent mekânında artan suç oranları, başarısız olma kaygısı ve rekabetçi bir toplum, yaşam korkusunu da beraberinde getirmiştir. Gotik edebiyatın, onsekizinci yüzyılın sonlarında endüstri devrimi İngiltere'sinde ortaya çıkması tesadüf değildir (Abisel 1995:118-119). "...Gotik denilen edebiyat türü Aydınlanma Çağı'nın, sınıfsal bir boşalma olduğu

gibi kurgunun, düş gücünün, bastırılmış duyguların ve arzuların sığınağı ve ürünlerinden biridir" (Scognamillo 1996:48).

Kentleşmeyle insanlar çevrelerindeki hızlı değişime ayak uyduramamaya başlamışlardır. Bilinmezliklerle dolu yaşamlarında tefrika kültürüne alıştırılmaktadırlar. Sentimental edebiyat ürünleri insanların düşlerini, acılarını, isteklerini onlar adına dile getirmiştir. İnsanların duygularına hitap edecek şekilde kurgulanan bu romanlar, kent yaşamında karşılaşılabilecekleri güçlükleri onlara anlatmışlardır. Kahramanların yaşadıkları onlara yaşamları için ipucu olmuştur. Kitleler gerçekten, siyasal hayattan uzaklaştırılıp; uzağın yakın, yakının uzak olduğu bir hayata yönlendirilmişlerdir. Burjuva ise bu dönemde kendi varlığının sorgulanmasına düşmüştür. İlişkilerin kapitalizmin kuralları çerçevesinde sürdürüldüğü bir dünyada başkalarının başarısızlığına neden olmak arzusu, yaşanan gündem ve herkesten korkuyu doğurmuştur. Hıristiyanlıkla başlayan korku, Ortaçağ'daki doruk noktasından sonra Yeniçağ'da bilginin gerisine düşmüştür. Ancak 19. yüzyılda dünya kaygısının çoğalmaya başlamasıyla tekrar ön plana çıkmıştır.

Frankenstein, Dracula ve Poe'nun dedektif öyküleri, oluşan yeni toplumun ruhsal gereksinimlerini karşılamıştır. Modern insanlar baskılanmış bir hayat içinde insana özgü yönleri yaşayamamaktadır. Bu nedenle insan, kendini birey yapacak insani potansiyellerini gerçekleştirilememektedir. İnsanlar mutluluklarını gerçekleştirmenin yollarını hegemonik ideolojinin kültürel düzenlemeleri nedeniyle bulamadıkları için egemen-insanlar ve bağımlı-insanlar arasında bir iletişim yoktur. İnsanlar, kendilerini birey yapacak insani potansiyellerini gerçekleştirilememektedirler. Mary Shelley'nin Frankenstein romanıyla yayılan korku, dehşet ve şiddet öyküleriyle bu yeni dönemin fantazyaya dünyası oluşturulmuştur. Dönemin fantazyaya dünyası, insanın güç ve yeteneklerini bilim ve akıl aracılığıyla arttırmasından sonra, bu gelişme potansiyelinden duymaya başladığı ürküntüyü yansıtmıştır. Sentimentalizm 19. yüzyıldan başlayarak

sanayi kapitalizminin ürünü olan yeni insanın iç yaşamını metalaştırmasının bir ifadesi olmuştur. Sentimental edebiyat, direnmekten vazgeçmiş insanın, kitle toplumu insanının yeni benliğinin sergilendiği bir edebiyat türüdür. Sentimental edebiyat, yeni düşünülmüş, içeriksizleştirilmiş insanı sergilerken; bir yandan da insanları birbirini kıskanmaya yöneltmiş, bireyleşmekten alıkoymuş, insanları homojen bir kitleye dönüştürmüştür.

Toplumsal hayatta, yaşamını istediği şekilde sürdüremeyen insanlar, sanatlarını yaşamlarıyla aynı yapamadıklarından ve pazardan etkilendiklerinden, hayatı değiştiremeyen sanatın bir ucu sentimentalizme bir ucu da nihilizme yani korku öykülerindeki hiçliğe varan bir anlatım tarzına yönelmişlerdir (Oskay 1993:114-116).

Korku öyküleri burjuvanın gündüz gördüğü düşleridir. Dracula -sermayenin emeği sömürmesi gibi- kan emerek yaşamaktadır. Kurbanlarının fiziksel ve ruhsal gücünü emmekle yetinmeyerek, onlara sonsuza kadar sahip olmayı istemektedir. "Sanayi toplumuna geçişin başlangıcında geliştirilen Dracula öyküsünde...modern toplumun hem bireyliği olanaksızlaştıran ve bireyi emip topluluğun içinde özümseyen bir total kurum hem de baskıcı bir tiran olma eğilimlerinin habercisi olmuştur. XIX. Yüzyıl başlarından beri" (Oskay 1994:108).

İşte modern insanın düştüğü bu çıkmazın bir yansıması olan Dracula'nın içinde biz de sinema da vampir imgesine değinmeye çalışacağız. Dracula romanının çıkışındaki nedenler ile romanın sinemaya uyarlanmasıyla aldığı biçimler ortaya konulacaktır.

## 2. Korku Romanı ve Vampir Efsanesi

Korku deyince öncelikle iki isim ön plana çıkmaktadır: Frankenstein ve Dracula. Bu iki roman da yazıldıkları dönemin atmosferini anlatan yapıtlar olmuşlardır. İnsanlar çağlar boyunca vampirlerden ve vampirlerin anlatılan öykülerinden korkmuşlardır.

Ölü olmayan, hayat sunan kanla beslenen vampir efsanesi Asurluların taş tabletlerinde de kendine yer bulmuştur. Kanın, yer altı dünyasındaki ölümden dönüşü sağlayacağına inanan Eski Yunanlılar, bunu "sarcamos" (aydan yapılmış ceset) olarak adlandırmışlardır. "Vampir" kelimesi ise doğaüstü özelliği olduğuna inanılan kutsal sebt dönemini belirten ve bir siyam kelimesi olan "vampra" ile aynı kökten gelmektedir (Reynolds 1993:80).

Abisel'in belirttiği gibi; "...pagan döneminde, kanın yaşamsal bir sıvı olduğunun anlaşılmasıyla ölümden kaçışın ve sonsuz yaşama ulaşmanın yolunun insan kanı dökmek ve içmekten geçtiğine inanıldığı ve bu tür eylemlerin ritüel haline geldiği unutulmamalıdır." (1995:149) 19. yüzyıl edebiyatında Stoker'ın vampir

efsanesini anlatışı en meşhur olanı idiye de, tek olanı değildir. 1800'lerden itibaren yaşayan bir canlının, ölü bir yaratık tarafından esir alınması teması yaygındır. Şiirde Byron'ın *Gaiour'u* (1813) ve Keats'ın *Lamia'sı* (1819) gibi. Dr. John Polidori'nin kısa öyküsü *The Vampire* (1819) şeytan Lord Ruthven'i sunmuştur (namı diğer Lord Byron). Bunlar aynı konudaki Gotik melodram dalgasının da habercisidirler: George Stephen *The Vampire* (1821), John Dorset *The Vampire Bride* (1821) ve W.T.Moncrieff *The Vampire* (1829) (Haworth Maden 1992:15).

52

Polidori'nin öyküsünün ortaya çıkmasının ilginç bir de hikâyesi vardır: Lord Byron, Percy ve Mary Shelley ile Polidori'nin gök gürültülü bir gecede girdikleri korkutucu bir hayalet hikâyesi yazma iddiası üzerine yazılmış olan iki öyküden birisidir Frankenstein ve tabii ki *The Vampire*. Polidori'nin vampiri Lord Ruthven, Byron'a benzemektedir ve Stoker'ın vampirinden daha önce sahneye çıkmıştır (Haworth Maden 1992, 15). "Çekici, büyüleyici, etrafına şehvet, sefalet ve ölüm saçan Lord Ruthven, sinemadaki bütün yakışıklı vampirlerin prototipidir. Beslenmek için her yıl bir kurban isteyen bu şeytan, şaşırtıcı bir biçimde Byron'a benzer ve maceralarının kadın okuyucular tarafından çok tutulduğu bilinir" (Villeneuve 1990:140).

1847 yılında doğan Bram Stoker, en ünlü vampir Kont Dracula'yı 1897 yılında yaratmıştır. Stoker, 1901 yılına kadar tahtta kalan Kraliçe Victoria'nın çağında yaşamıştır (Oskay 1994:108). Victoria dönemi insanı saygıdeğer görünme çabasında olduğu için iki yüzlü davranışı benimsemiştir. Çağın hakim sınıfı burjuvadır. İnsanlar paraya düşkünlüdürler. Bilim adamlarının buluşlarıyla Hıristiyanlığı sarstığı ve emekçilerin aileleriyle birlikte köle gibi çalıştırıldığı bu dönemde, prestij evlilikleri ve yapmacık ilişkiler de ön plandadır. Zenginler daha zengin olurken, emekçiler sefalet içinde yaşamaktadırlar.

Böyle bir dönemin içinde büyüyen Stoker, küçükken uzun süren bir hastalık geçirdiği için annesine bağımlı olarak yaşamıştır. Bu da onda annesinin bir parçası olduğu fikrinin uyanmasına neden olmuştur. Yirmili yaşlardayken de aktör Irving ile tanışmış ve ona bağlanmıştır. Stoker'ın hep başkalarına bağımlı olarak varoluşunu kazanma duygusu Dracula'sına da yansımıştır (Oskay 1994:108-109).

Dracula'nın, anemik biri olan yardımcısı üzerinde ipnotize edici bir gücü vardır. ...Dracula'ya karşı; yani anemik olan yardımcısına kendi başına özgür bir yaşam hakkı tanımayan bu üstün gücün kişileştirilmiş görünümüne karşı

duyulan korku ve ürküntü, bir bakıma kötü niyetli ve sınırsız bir güç olan toplumsal sisteme boyun eğme durumunun yarattığı korkunun genelleştirilmiş bir biçimidir (Oskay 1994:109).

Doğum sırasında bebeğin yaşadığı ana rahminden koparılmaya duyduğu ölüm korkusunu bilinçaltına yerleştirmektedir. İleriki yıllarda çocuk yaşadığı tehlikeler karşısında bu doğum stresini tekrar yaşamaktadır. Sessiz ve dingin ana rahminden bilinmeyene, yabancı ortama çıkan bebek korku ve acı yaşamaktadır. Daha sonra da bildik bir varlık olarak anneyi tanımakta ve onunla özdeşleşmektedir. Bu bağımlılık yetişkin yaşlara kadar sürerse olumsuz etkiler doğurmaktadır (Oskay 1994:109-110) ki Stoker, uzun süre annesinden ve daha sonraları da Irving'den ayrılamamıştır.

Stoker, Irving'e tiyatro turlarında ve tatillerde eşlik etmiştir. Bu arada gezdikleri Whitby (Yorkshire) ve Aberdeen yakınlarındaki Creden Bay romanın mekânları olarak seçilmişlerdir. Stoker'ın romanı yazarken British Museum'da yoğun araştırmalar yaptığı bilinmektedir. Vampirini oluştururken de Whitby Halk Kütüphanesindeki *The Account of Principalities of Wallachia and Moldavia with Political Observations Relative to Them* adlı William Wilkinson'ın 1820'de basılmış kitabından yararlanmıştı. Kitap Dracula'nın, Wallachia Prensi Vlad V'in hayatını içermektedir (Haworth Maden 1992:13). Türk tarihinde 'Kazıklı Voyvoda' olarak bilinen Vlad Tepes, Türklerle yaptığı savaşlarla ve zalimlikleriyle ünlüdür.

Stoker, *Nosferatu* gibi Slav mitlerine dayanarak oluşturduğu Dracula'da, sadece bir vampiri değil, aynı zamanda Victoria Dönemi İngilteresi'nde yaşanan baskıları ve cinsel tabuları ele alırken kişisel saplantılarını da romana katmıştır. Hatta Dracula'nın Irving'i çağrıştırdığı söylenmektedir. Stoker'ın vampiri, devri geçmiş bir aristokrat olarak İngiltere'ye taşınarak, ülke için bir tehlike arz etmektedir. Düzeni, gelenekleri, yasaları tehdit eden bir yabancısıdır o (Scognamillo 1990:130-132). Kont Dracula bir aristokrat olsa da, bir soylu gibi yaşamamaktadır. Hizmetçileri yoktur. Lüks hayatın gerekleri olan içki içme, yemek yeme, kadınlarla gezme, süslü giyinme, ava çıkma, tiyatroya gitme gibi faaliyetlerde bulunmamaktadır. Kanı da zevki için değil, ihtiyacı için dökmektedir. Gövdesi ve gölgesi yoktur. Emeğin yabancılaşması ya da gövdesi olmayan ama kullanım değeri olan para gibi. Sermaye, Marx'ın benzetmesiyle bir vampir gibi emeğin kanını emerek yaşamını sürdürmektedir. Dracula da tam anlamıyla bir tekelcidir. Kurbanlarının fiziksel ve ruhsal güçlerinin yanında sonsuza kadar sahipliğini de istemektedir. Burjuva

sınıfının korkusu da budur. Tekel sermayenin bağımsızlığı elden alması gibi vampir de kişinin onsuz sahipliğini elde etmektedir. Burjuvanın gözünde Dracula, karanlık çağların tekeli sermayesidir. 19. yüzyılın burjuvası serbest ticaret ve serbest rekabete inanmaktadır. O dönemde Avrupa'da tekelleşme İngiltere'ye göre daha fazladır. Bu nedenle de dış tehlikedir. Dracula da dışarıdan gelmiştir ve İngiliz değildir. Düşmanları ise İngilizlerdir. Dracula bireyin özgürlüğünü tehdit etmektedir. Ancak bir araya gelinerek ona karşı durabilmek mümkündür. Yine de bu yeterli değildir. Para ve dine ihtiyaç duyulmaktadır. Dracula'nın düşmanlarının elindeki para sermaye olmayı reddeden ve iyilik yapmak isteyen bir paradır. Paranın amacı para kazanmak olmamalıdır. Tabii ki bu Victoria Dönemi kapitalizmi'nin bir yanısırdır. Dracula'da böyle bir kapitalizm'in düşmanıdır. Dinsel hurafelerle doyuma ulaşan ve kendi kendinden utanan bir kapitalizm. Kendinden utanmayan, kendinden başka amaç gütmeyen, kendi doğasına sadık kapitalizm'i simgeleyen Dracula, bu koşulların altında varlığını sürdürememektedir. Romanda bir diğer dikkat çeken nokta da bir Amerikalı olan ve kitabın sonunda ölen Morris'in varlığıdır. Eski dünyayı ele geçirmek isteyen ama yenilen bir yeni dünyalı (Moretti 1989:136).

Dracula'da tekeli sermaye korkusuyla beraber cinsellik korkusu da bulunmaktadır. Dracula, Victoria Dönemi'nde bilinçaltına bastırılan büyük libido gücünün su yüzüne çıkarak kendini hapseden baskıcı toplumu cezalandırmaya kalkışması olarak da açıklanmaktadır. Dracula'nın düşmanlarının kadınlarına yaptığı en büyük kötülük onlara şehvet aşıyor olmasıdır. Yani Dracula cinsel arzuları özgürlüğe kavuşturmaktadır. Fakat vampirleşen kadın hem çekici hem de tehlikeli olmaktadır. 19. yüzyıl burjuvasının gözünde istemek ve korkmak aynı değerdedir (Moretti 1989:136).

Kadın, erkeğin içindeki yaşamı alan bir varlık olarak görülmüştür. Bu da kadından korkulmasına yol açmıştır. 19.yüzyılda ise kadın, gün boyu dışarıda çalışan erkeği rahatlatan eş olmaktan çıkmıştır. Güzelliği, giysileri ve evinin temizliğiyle erkeğin vitrini haline gelmiştir. Kadın, erkeğin zenginliğinin göstergesi olmuştur. Vampir de kurbanlarının kanını emen bir varlık olarak bir bakıma kadını temsil etmektedir. Kurban da vampir olmakta ve yaşayan bir ölü konumuna geçmektedir. Kendisini bu hale getiren vampire bağlanmaktadır. Tıpkı kadına bağlanan erkek gibi. "İster Ortaçağ öykülerindeki bakirelere geceleri tecavüz eden şeytanlar, isterse tavan aralarında kadınlara saldıran Dracula'lar isterse Kubrick'in Uzay Odyssea'sındaki insana 'irade-i cüziye' bile bırakmayan monolit olsun tüm vampir

öykülerinde bizi yutan, içinde kendisiyle birleşerek eridiğimiz "canavar" bir dişidir yaptığı iş bakımından, Hindulardaki öldürücü Ana Tanrıça mitosundan beri böyledir bu" (Oskay 1994:122).

Dracula'nın bir başka yönü de ölüm korkusu olarak açıklanmaktadır. Freud'a göre bir ölümden sonra bilinçaltında memnunluk duyulmaktadır. Hortlağın öfkesinin kaynağı da burada bulunmaktadır. Korkan kişi kendini rahatsız eden düşüncüyü farkında olmadan bilinçaltına saklamaktadır. Bastırmadan korku ve kaygı doğmaktadır. Bu bastırılmış duygu herhangi bir nedenle geri dönüp de zihne girdiğinde korku dışı vurmaktadır. Bastırılanın dönüşü korkuya yol açmaktadır. Bastırılan canavar kılığında geri dönmektedir. Canavar, bilincin kabul edilemez sayı bilinçaltında bastırıldığı, bu yüzden de tanımak zorunda olduğu duygu, güdü ve korkuların süzgeçten geçirilerek dayanılır hale getirilmesi olarak açıklanmaktadır (Moretti 1989:137).

Dracula'nın dünya çapında bir ölümsüz kişilik haline gelmesi gümüş perdede görünmesiyle olmuştur. Romandan filme geçişte köprü görevi üstlenen ise tiyatrodur. İlk sahne versiyonunu Stoker ve Irving yaptılarsa da 1924'te Hamilton Deane başarılı bir uyarlama gerçekleştirmiştir (Haworth Maden 1992:19). Bunun yanında yakışıklı, soylu, çekici, romantik ve komik vampirler de güldürülerde yer almışlardır. 19. yüzyılda sahneye konan bu güldürülerde vampirlere artan ilgi ve inanç gösterilmesi ti'ye alınmıştır (Scognamillo 1996:16-17).

### 3. Romandan Filme Dracula

Dracula'nın ilk yayınlandığı yıl olan 1897 aynı zamanda Büyük Britanya için de önemli bir dönüm noktasıdır. Kraliçe Victoria'nın gümüş yıldönümüdür ve Freud psikanaliz konusundaki araştırmalarına da bu yıl başlamıştır. Roman hakkındaki Freudian yorumlar, baskılanmış cinsel isteklerin yansıması ve seksüel güdülerin hafif letilmesi şeklindedir. 1950'li yıllarda bu durum ensest ilişkilerin, ölü seviciliğın, oral-anal sadistik eylemlerin hepsinin olduğu bir müsabaka olarak tanımlanmaktadır. Kont Dracula'da Oedipus Kompleksi'ne ilişkin bağlantılar olduğu gibi; geleneksel değerlerin, modernleşmenin getirdiği hoşnutsuzluk karşısında savunulması ve akla gelebilecek her konudaki tabuların (özellikle kan ve âdet kanaması) çiğnenmesine duyulan özlem olduğu da görülmektedir (Newman 1996:98).

Korku filmlerinde karşımıza çıkan canavarlar ruhsuzdurlar. Eski Ahit



geleneğine göre ruhsuz bir beden aşağılanmışlığı ifade etmektedir. Pislik kavramını çağrıştırmaktadır. Korku filmlerinde aşağılık ana erkil figür temel alınmıştır. Kan (özellikle âdet kanamaları), cerahat, dışkı, kusmuk gibi imgeler Batı kültüründe kirlilik sembolleridir ve bu semboller ana erkil otoriteyi işaret etmektedirler (Grant 1995b: 23). Korku filmlerinin de bu tür bastırılmış cinsellik, ağızsal sadizm ve ölüm-severlik gibi noktaların dışa vurulmasında bir araç olarak kullanıldıkları söylenebilmektedir. Aynı şekilde uyku halindeyken görülen karabasanlar da, insanların gündüzleri düşünmekten tiksinti duyacakları isteklerin ve düşüncelerin farklı biçimlerde ortaya çıkmalarıdır (Grant 1995a:45-46).

Rüyalarımız bilincin dışladığı bastırılmış arzuları simgelemektedir. Bilinçaltının sansürü kalktığı halde yine de bastırılan istekler kılık değiştirmektedir. Fantaziler, bastırılanı temsil etmeye başlamaktadır. Korku filmlerinden de tehlikeli anlamlar kılık değiştirerek toplumsal eleştiri filmlerinden daha radikal anlamlar taşıyabilmektedir (Wood 1997:150). Ergenlik çağında vücutta meydana gelen değişiklikler, ergen bir genç için korkulan ve şaşkınlık duyulan bir değişimdir. Korku filmlerindeki kahramanların canavarlaşmaları da gençliğe geçiş gibi masumiyet ve saflıktan kötülük ve fiziksel saldırganlığa geçişi temsil etmektedir. Canavarın başkalaşmasının doğurduğu yabancılaşmanın acısı, ergen genç için de toplumdan dışlanma duygusunun ifadesidir. Cinselliğe atılan adım ve karşı cinse duyulan ilgi, görülen rüyalar, kurbanına yatağında saldıran vampir mitini çağrıştırmaktadır. Evlilik gününe kadar cinsellik bir ergen için yasak bilgidir. Bu nedenle de filmlerde canavar yenildikten sonra evlilik kurumu kurulmaktadır. Ergenlik ölmekte ve cinsellik evlilik tarafından kutsanmaktadır. 1931 tarihli Dracula filmindeki mesaj evlilik öncesi ilişkilerin sonuçlarına dair bir anlam taşımaktadır. Dracula esmer, yakışıklı, nazik, kültürlü, gizemli Gotik havasıyla Lucy'yi kendine aşık etmiştir. Mina, evliliği sayesinde vampir olmaktan kurtulurken, Lucy vampir olmaya mahkûmdur. (Evans, 1998:72-75)

1921 yılında çevrilmiş bir Macar yapımı olan Dracula'nın kopyası bulunmamaktadır (Newman 1996:99). Korku sineması tarihinin ilk önemli vampir filmi ise Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Nosferatusudur* (1922).

'Köprüyü geçince hayaletler onu karşılamaya çıktılar...' Bu altyazıyla seyirci, sinema tarihinin ilk büyük vampir filminde Kont Dracula'nın topraklarına girer...Beyaz perdeye ünlü kontu getiren filmin senaryosunu Henrik Galeen, oldukça özgür biçimde Stoker'ın romanından almıştır. Ama ne filmin

yazılarında Stoker'ın adı geçiyor ne de öyküdeki vampirin adı Dracula oluyordu...Gerçek üstü bir havada geçen öykü, aşkını korumak için uğraşan, tehlikelerle karşılaşan, karanlıkları yenen bir çiftin serüvenini, Murnau'nun kişisel diyalektiğine, kaygılarına uygun biçimde anlatmaktaydı (Arkin Sinema 1995:241).

Filmde Dracula'nın adı Kont Orlok'tur. Murnau, hikâyeyi İngiltere'den Almanya'ya taşımıştır. Filmin, Dracula romanından uyarlandığı açıktır. Stoker'ın dul eşi, 1925'te telif hakları için dava açmış ve bunun sonucunda da Prana Film, Nosferatu'yu geri çekmiştir. Mahkemenin filmi imha kararından kurtulan birkaç kopya günümüze kadar gelebilmiştir. Oyuncu Max Sreck'in kont portresi, Stoker'ın şehir versiyonundan daha iğrenç ve geleneksel folklorla dayalıdır. Nosferatu, kel ve ölü gibi zayıftır. Pençe gibi ellere ve keskin dişlere sahiptir. Kurbanları Dracula'ninkiler gibi ölümsüz olmazlar (Maden 1992: 25). Film yaklaşan Hitler tehlikesine dikkati çekmek için yapılmıştır.

Amerika'da ise Tod Browning'in, Bela Lugosi'nin başrolünde gerçekleştirdiği Dracula (1931) vampir temasını Hollywood'da yerleştirmiştir. Browning, Stoker'ın romanından yola çıktıysa da Hamilton Deane'nin sahne oyunundan yararlanmıştır. Bela Lugosi, kont rolünde çok etkileyicidir. Kibar, ince, şık bir Dracula yaratmış ve solgun yüzü, parlayan sözleri, ağır davranışlarıyla bir dehşet havası doğurmuştur. Lugosi, sinemanın tanıdığı en ünlü vampir olmuştur. Öyle ki, 1956'da zaman aklı dengesi bozuk bir halde bir tabut içinde uyumakta ve cenaze arabasıyla dolaşmaktadır (Arkin Sinema 1975: 242).

Film 1930'ların bunalım ortamında, kapitalizm'in önemli sarsıntılarından birini yaşadığı bir dönemde çekilmiştir. Bela Lugosi'nin değişik aksanı film için bir avantaj olmuştur. Schreck'in güçsüz ve anormal görünümlü Dracula'sının aksine, Lugosi'nin Dracula'sı daha yıkıcı ama uygun görünümlüdür. Lugosi'nin tiyatroya uygun abartılı oyunu günümüzde gülünç görünüyorsa da ve gereksiz konuşmalarla ağır senaryo filmin başarısını gölgeliyorsa da yapılacak vampir filmleri için bir referans olmuştur (Maden 1992: 23-24). Bela Lugosi'nin Macar şivesi, briyantimli saçları, siyah pelerini, satenle kaplı tabutu, fareleri, örümcekler ve yaralarla dolu Transilvanya'daki şatosu Dracula filmlerinin temel kuralları olmuştur (Scognamillo 1996: 80).

Filmde Dracula'nın örtük cinselliğine de değinilmiştir. Renfield, Dracula'nın

şatosundaki odasında uyurken vampirin üç karısı ona bakarlar. Kont, Renfield'ı kiskanarak kadınları odadan kovar. Renfield'ı pelerinine sararak göğsüne bastırır. Simgesel biçimde ona sahip olmuştur. Arkasından da onun kanını emer. Filmde örümcek korkusu da geçmektedir. Örümcek, bilinçaltında Kötü Ana'nın bir yansımasıdır. Kötü Ana'nın örümceklere ilişkin bir başka yanı da Dracula'nın kadınlarının kanın emerek onları vamp duruma getirmesidir. Dracula tipi, *Dracula'nın Kızı* (Dracula's Daughter-Lambert Hillyer, 1936) filminde farklılık göstermiştir. Dracula bu filmde vampirlikten mutsuz ve Dr. Edelman'dan çare arayan birisidir. Bu konu seyircide sempati uyandırmıştır (Maden 1992: 44).

1930'lu yıllarda Amerikan korku sineması Wall Street'in çöküşü ile ortaya çıkan ekonomik bunalım ile hareketlenmiştir (Scognamillo 1996: 79). Bu tür filmlerin box-office başarıları birçok korku filminin ve canavarının oluşturulmasına neden olmuştur. Bu arada bu filmlerde canavar olarak görülen oyuncular da rolleri sayesinde ün kazanmışlardır.

Korku öykülerinin başarıları beyaz perdede daha çok korku filminin yapılmasına neden olmuştur. Günümüzde de ilgi çeken bir tür olmayı sürdürmektedir. Korku filmlerinin en ünlü ve vazgeçilmez kahramanlarından olan Kont Dracula'yı birçok oyuncu beyaz perdede canlandırmıştır.

Max Schreck, kontu, Murnau'nun Alman sessiz film uyarlaması olan *Nosferatu*'da canlandırdıktan sonra Bela Lugosi, 1931'de Universal'in *Dracula*'sında vampir rolünde gözükmüştür. 1944'te *Return of Vampire*'da Dracula'nın akrabalarından biri olarak görünmüş ve 1948'de *Abbott and Castello Meet Frankenstein*'da kontu oynamıştır. Lon Chaney, *Son of Dracula*'da 1943 rol almıştır. John Carradine, rolü *House of Franksenstein*-1945 ve *House of Dracula*'da-1945 devralmıştır. Francis Lederer, *The Return of Dracula*'da-1958 görülmüştür. 1958'de ayrıca orijinal Dracula- *The Horror of Dracula*, Christopher Lee ile tekrar çekilmiştir. David Peel, *Brides of Dracula*'da-1960 kontun müritlerinden biridir. Noel Willman'da *Kiss of Vampire*'da-1963 rolü almıştır. Lee, Dracula olarak *Dracula Prince of Darkness*-1965, *Dracula Has Risen from the Grave*-1968, *Taste the Blood of Dracula*-1969 ve *Scars of Dracula*'da tekrar canlandırırken; aynı yıl Ingrid Pitt, *Contess Dracula*'dır ve 1972'de *Vampire Circus* çekilmiştir. Aynı dönemde kontun bir Amerikalı rakibi olmuştur: Kont Yorga. *The House of Shadows* ve *Blacula*'da. Polanski'nin hiciv denemesi *The Fearless Vampire Killers*'da Freddy Mayne 'Von

Krolock' adıyla Dracula'yı oynamıştır. *Dracula A.D. 1972* ve *The Satanic Rites of Dracula* ana tema üzerine yapılan daha sonraki örneklerdir. İkisinde de Lee başrolde. Jack Palance, 1973'te Dan Curtis için orijinal öykünün bir televizyon versiyonunu yapmıştır. Klaus Kinski Schreck'in Nosferatu'daki rolünü tekrar çevirmiş ve oynamıştır. George Hamilton, bir seks güldürüsü olan *Love at First Bite*'ta görülmüştür. Laurence Olivier, Frank Langella'nın Dracula'sında Van Helsing'i canlandırmıştır. Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*'yı 1992'de çevirmiştir ve Gary Oldman vampiri oynamıştır (Walker 1993: 245).

Universal, Colombia, United Artists gibi firmalar korku filmlerinin başarılarından etkilenmişlerdir. Hammer'ın seri üretim korkuları eleştirmenlerce küçümsenirken; box-office'te sevilmişlerdir. Bu nedenle mummylar, kurt adamlar, vampirler, canavarlar favori haline gelmişlerdir. Bu fantaziler genellikle Viktorya Çağı'nın Britanyası'nda geçmektedir. Filmlerin hikâyelerinde bastırıcı Viktoryen seksüel kodu sürekli erkek kahramanlarla ve seksapeli yüksek genç ve güzel kurbanlarında ifade edilmektedir (The Oxford History of World Cinema: 372). Küçük bir film şirketi olan Hammer, canavar dağarcığını çeşitlendirmiş ve de psikanalitik öğelere ve açık cinsel göndermelere yer vermiştir (Abisel 1995: 141).

Hammer'ın altmışlarda yaptığı filmler, özellikle de olağanüstü ilgi gören vampir filmleri seyirciye, dini inanç ve ritüelleştirilmiş şiddetle birlikte; güçlü ama kolayca tanınabilen tehdidi ortadan kaldıran bireysel kahramanlığın yer aldığı bir dünya sunmuştur. Hammer, filmlerinde, altmışların öteki bazı örneklerinden farklı olarak, 'normal' kabul edilen heteroseksüel aşk, açıkça belirlenmiş cinsel roller ve orta sınıf aile değerleri onaylamış, toplumsal dengenin ve bilgelikle iktidarın geleneksel kaynaklarının önemini vurgulamıştır (Abisel 1995: 142).

#### 4. Komik Dracula

Kendiyle alay etme ve güldürürken düşündürme bazı şeyleri anlatmak için her zaman seçilen bir yol olmuştur. "...gülme, eğlence ve zevkin nihayeti olmaktan ziyade, kendini yüksek değerlerle tanımlayan, günahlar için kefarete ödeyen sofu ve ciddi resmi dünyaya bir meydan okumadır" (Cantek 1999, 19). Güldürüde amaç izleyiciyi güldürürken düşündürmektir. Güldürüyü toplumsal yergi olarak ele alan Charlie Chaplin buna en iyi örnektir. "Yüksek kültürün ciddi veçheleri resmî ve otoriterdi; içinde şiddet, yasaklama, sınırlama ve her zaman bir

koru/korkutma/sindirme ögesi taşıyordu. Oysa gülme, korkuyu yeniyor, hiçbir engelleme ve sınırlama tanımiyordu" (Cantek 1999: 19).

Bir türün başarısının işareti, hakkında yapılan şakaların çok olmasıdır. 1931 tarihli Dracula'nın şaşırtıcı zaferi önce benzerlerinin sonra da çok sayıda yeni yaratıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. İlk film örneklerinden itibaren doğrulanan bir şey vardı ki Dracula'da alay konusu yapılacak çok şey vardır. Lugosi'nin anlamsız yüzlü kont portresi ve ölümsüz sözleri "I never drink wine" gibi Dracula filmlerinin doğasında bulunan komik dokundurmalardır (Maden 1992: 83).

1996 tarihli *Dracula: Dead and Loving it* adlı filmde Leslie Nielsen sakar bir Dracula olarak günün birinde gündüz uyanınca vampirlikten kurtulduğunu düşünür ve dışarı çıkar. Piknik yapanlara yaklaşıp tavuk yer ve gerçekten lezzetli bulduğu bir kırmızı şarap içer.

Lugosi, Dracula rolünün başarısı altında ezilmiştir. Yüzü korku uyandıran bir izlenim yaratmaktadır. Ancak Lugosi vampir tiplemesinin parodisini yapmaya para kazanmak uğruna hazırdır. Böylece 1930'larda Kont Dracula'yı bir vodvilde canlandırmıştır. 1948'de *Abbott and Castello Meet Frankenstein*'de ve Las Vegas şovunda 1954'te *The Bela Lugosi Review*'de kont, Lugosi ile güldürmüştür. Dracula'yı canlandıran bir diğer oyuncu olan John Carradine'de bu rolündeki ününden yararlanarak 1950'lerde Dracula rolünde sahneye çıkmıştır. Her gösterinin sonunda Carradine, şu soruyu sormaktadır: "Eğer yaşıyorsam burada ne yapıyorum? Eğer ölüsem niye tuvalete gitmek zorundayım?" 1961 yılında Abbott ve Castello'nun filmi bir Meksika şirketi tarafından tekrar çekilmiştir. *Frankenstein, el Vampiro y cia*, Dracula'yı Quintin Bulnes oynamaktadır. Dracula'yı parodi olarak ele alan filmler şunlardır:

- o *Carry on Screaming* serisi 1958'de başlamıştır.
- o *My Son the Vampire, Old Mother Riley Meets the Vampire*-1952 Lugosi, Baron Von Hoosen adlı, vampir olduğuna inanan bir adamı canlandırmaktadır.
- o *Billy the Kid vs Dracula*-1965, *Curde of Undead* adlı filmin parodisidir. Kontu John Carradine oynamaktadır.

Carradine ve Lugosi, ciddi Dracula rolleriyle tanındıktan sonra komik Dracula olmuşlardır. Ancak Christopher Lee, ilk vampir filmde komediye seçmiştir.

- o *Tempi Duri per i Vampiri* (Hard Times for Vampires)-1959, bir İtalya yapımıdır.
- o *Lady Dracula*-1977, Alman yapımıdır. Kont Dracula tarafından ısırılan bir kadının öyküsüdür.
- o *Vampira*-1974 filminde David Niven kontu canlandırmıştır.
- o *Mama Dracula*-1979, Belçika yapımıdır. Elizabeth Bathory efsanesini konu edinir.
- o *Love at First Bite*-1979, George Hamilton yakışıklı ve romantik bir kont Dracula'dır.

Dracula ve akrabaları komik formatta başarılı uyarlanamamışlardır. Ancak CBS'in durum komedisi kült haline gelmiş *The Monsters* büyük başarı kazanmıştır. (1964-1966) Bir de filmi yapılmıştır: *Monster Go Home* (Universal-1966) (Maden 1992:81-89).

Büyük şirketler gişe başarıları nedeniyle korku filmlerine önem vermişlerdir. Aynı nedenle de korku-komedi türü ilgi çekmiştir. Onlarca Dracula filminin yanında onlarca da bu filmlerin ya da konunun parodisi yapılmıştır. Bunlara birkaç örnek olarak şunlar verilebilir:

- o *House on Bare Mountain*-1962, Jeffrey Smithers
- o *Night Gallery*-1971
- o *Costante Nicosia de Moniaco oweri Dracula in Brianza*-1975, John Steiner
- o *Star Virgin*-1979, Johnny Har
- o *Graf Dracula in Oberbayern*-1979, Gianni Garko
- o *Mr. And Mrs. Dracula*-1980, Dick Shawn
- o *Saturday the 14th*-1981, Jeffrey Tambor
- o *Hysterical*-1982, Charlie Callas
- o *Fracchia contro Dracula*-1985, Edmond Purdom
- o *Leena Meets Frankenstein*-1993, Mike Horner (Newman 1996: 102).

Nasıl ki 19. yüzyılda ortaya çıkan korku edebiyatı insanlara yaşanan hayattaki korku öğesini birtakım simgelerle tekrar aktarıyorsa, gülmece yoluyla da bazı olaylar, sokaktaki insanın düştüğü durumlar tüm çıplaklığıyla sergilenebilmektedir. Çünkü gülme duygusu, bir başkasının davranışlarıyla dalga geçme isteği

dolayısıyla da hiçbir sınıfın elinde değildir. Bu nedenle de gülme bir meydan okumadır aslında, bir karşı gelmedir. Direkt söylense tepki duyulacak bir eleştiriyi anlayana anlatma biçimidir. Hatta eleştirinin şiddet dozunu arttıran bir öğedir. "Gülme maksatlı (mizah) ya da değil, sevimli yüzü ve dilbazlığıyla meydanın ortasında tatlı tatlı konuşup, yasaklananı açığa çıkarıp 'ifşa' edebilir. Baskıyı, haksızlığı görünür kılabılır" (Cantek 1999: 17).

### 5. Sonuç

Komik ya da ciddi ama daima korkunç ve de aç olan Dracula'nın serüveni takip edildiğinde insanlığın son iki yüzyılda geçirdiği bunalımlar ve değişimler adına bazı kodlar çıkarılabilmektedir. Yaşanılan gündem kaçışın ve yaratıcısının kendisini ifade edişinin bir yöntemi olan Dracula, korku duygusuna hitap ederken; bilinçaltında da bazı psikanalitik çözümlere olanak tanımaktadır. Sinemadaki serüveninde de aynı yönde çıkarsamalara gitmek mümkündür. Birçok vampir konulu filme kaynaklık eden romanın yazarı Stoker, Dracula'nın geleceği noktaları sezebildi mi bilinmez ama korku tutkunlarının daima bir kenarda bulunduracakları bir korku simgesi olarak uzun yıllar inceleneceği açıktır.

### Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayınları.
- Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975). Cilt:1, İstanbul: Arkın Yayınları.
- Cantek, Levent (1999). "Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü". *İletişim* (1): 17-19, Gazi Üniversitesi.
- Evans, Walter (1998). "Canavar Filmleri: Cinsel Bir Teori". Çev, Y. Gürhan Topçu. *25.Kare* (23): 72-75.
- Grant, Michael (1995a). "Psikanaliz ve Korku Filmi". Çev, Nurçay Türkoğlu. *Antrakt* (40): 45-46.
- Grant, Michael (1995b). "Frankenstein Simgesel Biyolojik ve Sinemasal Canavar". Çev, Nurçay Türkoğlu. *Kuram* (7): 23.
- Maden, Haworth Clare (1992). *Dracula*. New York: Crescent Books.
- Moretti, Franco (1989). "Korkunun Diyalektiği". Çev, Nihal Yeğınobalı. *Argos* (13): 136-137.
- Newman, Kim (der.) (1996). *The-British Companion to Horror (Dracula)*. London: British Film Institute.
- Oskay, Ünsal (1998). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: YKY.
- Oskay, Ünsal (1994). *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ünsal (1993). *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*. İstanbul: Der Yayınları.
- Reynolds, Peter (edited.) (1993). *Novel Images-Literature in Performance*. London: Routledge.
- Scognamillo, Giovanni (1996). *Korkunun Sanatları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- The Oxford History of Cinema, *Dracula* (1996). London:Oxford University Press.
- Walker, John (edited) (1993). *Halliwel's Filmgoer's Companion*. London: Harper Collins Publishers.
- Wood, Robin (1997). "Amerika Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış". Çev, Nihal Yeğınobalı. *Argos* (19): 150.



Von Sweiten, Gerard (1990). "İmparator Hazretlerine Bilimsel Rapor". Çev., Bekran Gelgün, *Argos* (22): 137.

Villeneuve, Roland (1990). "Kont Dracula, Lord Ruthven, Carmilla ve Ötekiler". Çev., Bekran Gelgün, *Argos* (22): 140.

# Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözömlenmesi

*Narrative Syntagmatic Analysis of Movie Picture Matrix Based Upon the Propp and Greimas Theories*

Hasan AKBULUT

Arş. Gör. , Kocaeli Üniversitesi İletişim Faköltesi

## Abstract

*This article is a narrative syntagmatic analysis of movie picture Matrix by Wachowski Brothers based upon the formalist theories of Russian Vladimir Propp and actant analysis model of French J. A. Greimas.*

*This research claims that both analysis proved that they have a 'tale' form in general. However, the pattern in its intertextuality reveals that its construction is significantly based upon 'belief', in other words, it is inevitably open to 'polysemy'.'*

**Matrix, Göstergibilim, Anlatı / Matrix, Semiotics, Narrative**

## 1. Giriş

İnsanın dil denen olguyu kazanmasından beri varolan anlatı, sadece sözlü kültürün değil yazılı kültürün de oldukça önemli bir taşıyıcısı olagelmıştır. En basitinden en karmaşığına dek bütün anlatılar, bu nedenle biraz da insanoğlunun tarihsel-kültürel belleğiyle yaşattır. Bütün sanatlar, sözcüğün dar anlamıyla 'bir şey anlatmak' üzerine kurulmuştur. Sinema söz konusu olduğunda anlatı kavramı daha da önem kazanır, çünkü sinemanın kitlesele bir sanat olmasında anlatının oynadığı işlev yadsınamaz.

Alanyazına bakıldığında anlatıyla ilgili kuramların ve anlatıyla ilgili çözümleme yöntemlerinin, çoğunlukla dilbilim ve yazın temelli olduğu görülse de, bu alanda geliştirilen anlatı kuramlarının farklı disiplinlere uygulandığı da bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Anlatı çözümlenmeleriyle ilgili yaklaşımlardan biri de özellikle 1960'lı yıllarda yaygınlık kazanmış olan göstergebilimsel eleştiridir. Köklerini dilbilimden ve yapısalcılıktan alan göstergebilimsel yaklaşımın evriminde Rus biçimbilimci Propp ve Fransız göstergebilimci J. A. Greimas, iki önemli isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Propp'un olağanüstü halk masallarını inceleyerek geliştirdiği biçimci (formalist) yaklaşım ve bu yaklaşıma dayalı olarak Greimas'ın geliştirdiği eyleyensele örnekçe (actant analysis), günümüzde yalnızca yazınsal metinlere değil, film ve Tv reklâmları gibi görsel metinlere de uygulanmaktadır. Yaklaşımları anlatıbilim (narratology) kapsamında değerlendirilen her iki kuramcı da, anlatıların çeşitli de olsa, gerçekte değişmez nitelikte ortak kalıplardan/işlevlerden oluştuğunu savunurlar. Bir başka deyişle gerek Propp'un gerekse Greimas'ın yaklaşımı, tüm anlatılar için değişmeyen ortak ve soyut yapıları bulmaya çalışır. Propp, bu yapıları 'işlev' olarak tanımlayıp otuz bir maddede toplarken, Greimas, üç eksen üzerinde ikili ilişkiler biçiminde inceler.

Geleneksel bir anlatı yapısına sahip olması nedeniyle Matrix filminin 'çağdaş bir masal' olduğunu savunan bu çalışmanın amacı, Rus Biçimci Propp'un geliştirdiği

ve Masalın Biçimbilimi adlı kitabında topladığı anlatı çözümleme yöntemi ile, Propp'tan hareket ederek, onun otuz bir adet olan işlevlerini, daha temel kategorilere indirgeyen Greimas'ın eyleyensel örnekçesini Matrix filmine uygulamaktır. Çalışmada, ayrıca Matrix filminin anlatısının nasıl yapılandığını göstermek için, yine Greimas'ın değişikliklerle geliştirdiği 'anlatının sözdizimi: dörtlü şema'dan yararlanılmıştır. Çözümlemelere geçmeden önce, ilk bölümde anlatı ve anlatı çözümlenmeleriyle ilgili temel açıklamalara kısaca yer verilmiş, ardından Matrix filmi her iki kuramcının örnekçeleri doğrultusunda çözümlenmiştir. Karşılaştırma ve sonuç bölümünde ise, iki yaklaşım, filme uygunluğu bağlamında karşılaştırılarak, filmin derin yapısında inanç sorunsalının yattığı dile getirilmiştir.

### 1.1. Anlatı

Anlatının pek çok tanımı vardır Gösterge Eleştirisi'nde Rifat (1999: 15) anlatıyı, gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkan bütün olarak tanımlar ve kavramın bu anlamıyla 'metin' teriminin eşanlamlısı olarak görebileceğini belirtir. Ayşe ve Zeynel Kıran (2000: 21-22, 53-54) ise anlatsal bir metnin, bir olayı, bir olguyu, bir öyküyü anlattığını, olayın akışını belli bir zaman ve uzama yerleştirdiğini, olayı evrelerini anlatarak süresini ve sınırlarını saptadığını vurgular. En kısa ve öz biçimiyle anlatı, bir olayın yeniden sunumu ve biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bir olay, yeniden sunulduğu, biri tarafından yeniden aktarıldığı (anlatıldığı, filme alındığı, sahneye konulduğu) zaman bir anlatı olur. Her anlatı bir başlangıç durumu; dönüştürücü öge; eylemler dizisi; dengeleyici/düzenleyici öge ve bitiş durumu olmak üzere beş evreden oluşmaktadır. Greimas (akt. Stam vd. 1993: 69) anlatının bir amaca doğru yönelmesi gerektiğini belirterek kapanış ve bütünlük duygusuna vurgu yapar. Bu beş evreyi gerek Propp'ta, gerekse Greimas'ın eyleyensel örnekçesinde görmek (işlev sayısı farklı olsa da) mümkündür.

Yücel (1995: 18), anlatı konusunda sürdürülen göstergebilimsel çalışmaların birbirini bütünleyecek yerde, birbirinden uzaklaşarak iki ayrı yol üzerinde geliştiğini belirtir. Bunlardan biricisi Propp'un açtığı çığırı izleyen ve daha çok biçimci bir nitelik gösteren 'işlevsel çözümleme'dir; ikincisiyse izleklerin yeniden düzenlenmesiyle yapının anlam evrenini ortaya çıkarmaya çalışan ve yapısalcı bir nitelik gösteren 'içerik çözümlemesi'dir. Ancak Yücel, bu iki yöneliş arasında Gerard Genette'nin izlediği 'anlatsal söylem çözümlemesi' gibi ara yönelişlerin bulunduğunu da belirtir.

Aynı saptamayı Yapısalcılık kitabında da yapan Yücel (1999: 118), kimi araştırmacıların, özellikle yazınsal göstergebilim alanında derin düzey çözümlemesi yaptığını, buna karşılık pek çok göstergebilimcinin de Propp'un açtığı çığırdan giderek araştırmalarını yüzeysel düzey çözümlemesiyle sınırlandığını belirtir. Bu bağlamda Yücel yapısalcılığın biçimcilikten ayrıldığı ve onu aştığı noktayı, şöyle açıklar: "Biçimcilik, anlama biçimin birbirinden ayrılabilceğini varsayar, yapısalcılıksa ikisinin aynı öznenen olduğunu".

Bu çalışmada uygulanan her iki yöntemde Yücel'in sözünü ettiği biçim-içerik ayrımında biçimi temel almaktadır. Greimas, Propp'nun olağanüstü halk masallarını inceleyerek saptamış olduğu otuz bir işlevi, üç eksenle toplayarak eyleyensel örnekçesini oluşturur.

Şimdi de Propp'a ve Greimas'ın önerdiği modele daha yakından bakalım.

### 1.2. Propp ve Masalın Biçimbilimi

Özellikle 1915-1930 yılları arasında şiiri ve çeşitli anlatıları yapısal açıdan çözümleme yöntemini araştıran ve bir yazın kuralı geliştirmeye çalışan Rus biçimcileri ve bu topluluktan olan Vladimir Propp (1895-1970), yapısalcı yöntemin ve metin çözümleme tekniklerinin gelişmesine katkıda bulunarak göstergebilimin evrim çizgisini büyük ölçüde etkilemiştir (Rifat 1998: 124).

Pek çok olağanüstü Rus masalını inceleyen Propp, her masalda ortak olan özellikleri saptamış ve bunları otuz bir işlevde toplamıştır. Masalları, masalarda yer alan kişilerin işlevlerinden hareket ederek inceleyen Propp (1985: 30-31), olağanüstü çeşitli, son derece renkli görünümün temelinde olağanüstü sayılabilecek bir tekbiçimliliğin yattığını belirtir. Propp'un kullandığı temel anlatı birimi işlevdir. İşlev, bir kişinin gerçekleştirdiği eylemdir. Bu işlev, olay örgüsüne göre tanımlanır. Masaldaki kişilerin üstlendiği işlevler, anlatının değişmez öğeleridir (Kıran ve Kıran 2000: 115).

Propp gözlemleri dört maddede sıralar:

1. Masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir,
2. Olağanüstü masalların içerdiği işlev sayısı sınırlıdır,
3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır,
4. Bütün masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar (Propp 1985: 31-33).

Propp'un incelediği masalarda saptadığı otuz bir işlev şunlardır:

1. Uzaklaşma: Aileden biri evden uzaklaşır.
2. Yasaklama: Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. Yasağı çiğneme: Yasak çiğnenir.
4. Soruşturma: Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
5. Bilgi toplama: Saldırgan, kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6. Aldatma: Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.
7. Suça Katılma: Kurban aldanır ve böylece düşmanına yardım etmiş olur.
8. Kötülük: Saldırgan, aileden birine zarar verir.
9. Araçlık; Geçiş Anı: Kötülük ya da eksiklik fark edilir, kahraman gönderilir.
10. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Arayıcı-kahraman eyleme geçmeye karar verir.
11. Gidiş: Kahraman evden ayrılır.
12. Bağışçının İlk İşlevi: Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır.
13. Kahramanın Tepkisi: Kahraman, ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.
14. Büyülü Nesnenin Alınması: Büyülü nesne kahramana verilir
15. İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk: Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.
16. Çatışma: Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir.
17. Özel İşaret: Kahraman özel bir işaret edinir.
18. Zafer: Saldırgan yenik düşer.
19. Giderme: Başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir.
20. Geri Dönüş: Kahraman geri döner.
21. İzleme: Kahraman izlenir.
22. Yardım: Kahramanın yardımına koşulur.
23. Kimliğini Gizleyerek Gelme: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır.
24. Asılsız Savlar: Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
25. Güç İş: Kahramana güç bir iş önerilir.
26. Güç İşine Yerine Getirme: Güç iş yerine getirilir.
27. Tanınma: Kahraman tanınır.
28. Ortaya Çıkma: Düzmece kahraman/saldırgan ya da kötünün kimliği ortaya çıkar.

29. Biçim Değiştirme: Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
30. Cezalandırma: Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
31. Evlenme: Kahraman evlenir ve tahta çıkar (Propp 1985: 36-69).

Bu işlevlerden Propp, yedi eylem kahramanı çıkarır:

1. Saldırgan (kötülük, çatışma, izleme),
2. Bağışçı (büyülü nesneyi kahramana verir),
3. Yardımcı (zor işin başarılmasında kahramana yardım eder),
4. Aranılan kişi (zor işin başarılması istenir, bir eksikliğin dayatılması, düzmece kahramanın keşfedilmesi, gerçek kahramanın tanınması, saldırganın cezalandırılması, evlenme),
5. Gönderen (kahramanı gönderir, görevlendirir),
6. Kahraman (kahramanın gidişi, bağışçının isteklerine tepki, evlenme),
7. Düzmece kahraman (düzmece kahramanın gidişi, bağışçının isteklerine tepki, asılsız iddialar) (Kıran ve Kıran 2000: 118).

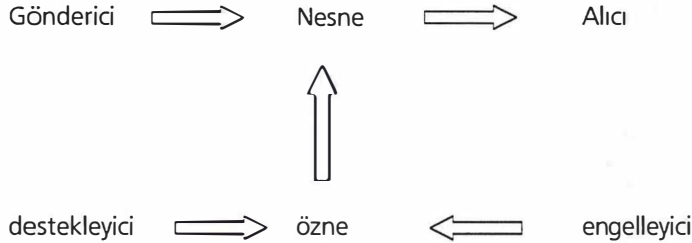
Yücel (1999: 127), Propp'un incelediği masallarda nasıl her 'kahraman'ın karşısında bir 'hain' varsa, düşünülebilecek tüm anlatı örneklerinde de her öznenin karşısında içkin ya da açık bir karşı-özne yer aldığını belirtir. Böylece aynı anlatının birbirine karşıt, gene de birbirini bütünleyen iki anlatı izlemi; izlem, karşı-izlem biçiminde eklemelendiğini söyler. Propp'un yaklaşımına ilişkin açıklamalarını sürdüren Yücel, her anlatının aynı temel çizgiye göre birbirini izleyen üç deneyim biçiminde gelişip sonuçlandığını söylenebileceğini ifade eder. Bunlar;

1. Yetilendirici deneyim, yani öznenin belirli bir edimi gerçekleştirebilmesi için gerekli eylemi başarması,
2. Sonuçlandırıcı deneyim, yani öznenin izlencesini gerçekleştirebilmesi için gerekli eylemi başarması,
3. Onurlandırıcı deneyim, yani öznenin başarısının tanınmasıdır.

Yücel (1999: 128), Greimas'a göre, bu üç temel deneyimden oluşan anlatı çizgesinin, insan eyleminin, insan yaşamının anlamının aranması olarak da yorumlanabileceğini belirterek, bu anlatı çizgesinin genelliğini vurgular.

### 1.3. Greimas ve Eyleyensel Örnekçe

Yukarıda da vurgulandığı gibi Greimas, bu modelin örnekçesini Propp'tan yararlanarak geliştirmiştir. Yücel (1999: 119) Vardar'dan yaptığı alıntıyla, ilk kez Fransız dilbilimcisi Lucien Tesnière'nin kullandığı eyleyen teriminin bir sözcüde 'eyleyenin belirttiği bir oluşa etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne' olarak tanımlandığını belirtir. Yazar, göstergebilimde buna yakın bir anlamda sözün belirim düzleminde yer alan kişi kavramının karşılığı olarak kullanıldığı, ancak Tesnière'in kuramında olduğu gibi Greimas'ın kuramında da 'varlık ya da nesnenin gerçekleştirdiği' eylem önemli olduğundan, eyleyen kavramının kişi kavramından çok daha kapsamlı olduğunu belirtir. Eyleyen insan da olabilir, nesne de, tekil de olabilir, çoğul da, somut da olabilir, soyut da. Öte yandan, belirim düzleminde varlık ya da nesne olarak tanımlanan bu öge, içerik düzleminde birkaç eyleyen işlevini birden yüklenebilir. Bunun sonucu olarak, eyleyeni bir varlıktan çok, belirli bir bağlantının ögesi olarak tanımlamak gerekir. Propp'tan esinlenen Greimas'ın örnekçesi aşağıdaki gibidir.



Eyleyenler genellikle insan, ama bazı anlatılarda da soyut kavramlardır; toplum, zenginlik, şeref, namus vb. Eyleyen, karmaşık kişiliği ile karşımıza çıkan bir oyuncu olmayıp, bulunduğu durum çerçevesindekilerle ilişkileri açısından özellik kazanan kişilerdir. Anlatının başından sonuna dek, hep bu tutumunu sürdürmeye-bilir de, sürdürebilir de. Ayrıca birden çok kahraman tek bir eyleyensel rol üstlenebilir. Böylece engelleyici işlevi bir grup tarafından gerçekleştirilebilir. Böyle eyleyenlere ortak eyleyen denir. Eğer bir anlatı, birbiri içine geçmiş birden çok anlatıdan oluşuyorsa, bu karmaşık bir anlatıdır. Bu durumda, bir anlatıda özne kahraman olan kişi, başka bir anlatıda gönderici durumuna geçebilir (Kıran ve Kıran 2000:148).

Greimas, kullandığı 'eyleyensel' sözcüğünü, anlatının karakterleri, eyleyenleri



anlatısal statülerine göre, psikolojik olmayan bir şekilde altı sınıfa ayırır (Barthes 1977: 137). Bir başka deyişle Greimas, kişiyi ne olduğuyla değil de ne yaptığıyla değerlendirir. Yücel (1999:119), Daniel ve Aline Patte'in izlediği yoldan giderek eylemsel örnekçenin, iletişim, isteyim ve edim olmak üzere üç eylem eksenine göre açıklanabileceğini belirtir. Bu model altı eylemsel sınıfı kendi aralarında ikiye ikiye birleştirir:

1. İsteyim ekseni üzerinde Özne-Nesne karşıtlığı.
2. İletişim ekseni üzerinde Gönderici-Alıcı karşıtlığı.
3. Güç ekseni üzerinde Yardımcı-Engelleyici karşıtlığı (Kıran ve Kıran 2000: 148).

Özne, genellikle önemli eylemlere katılan baş kahramandır. Nesne ise kahramanın elde etmeyi istediği soyut ya da somut şey ya da kimsedir. Bu bir hazineyi bulmak, bir kadını baştan çıkarmak, bir ülkeyi terk etmek, bir bilgiyi elde etmek, bir hastalıktan kurtulmak olabilir. Başlangıç durumundan bitiş durumuna dek süren anlatı izlencesi (Aİ) bir öznenin bir nesneyi araması; peşinde koşması biçiminde gerçekleşir. Özne, eksikliğini hissettiği nesneyi bulmaya çalışır. Nesne bir eksikliğin giderilmesi de olabilir; kaybolan bir kişiyi bulmak, yitirilen bir yeteneği yeniden elde etmek, kazanmak gibi. İletişim ekseninde yer alan gönderici (G), özneyi bir şey yapması için görevlendirir, alıcı (A) ise bu eylemden yarar sağlar. Ancak, kimi zaman özne bu göndericiye gereksinim duymadan kendi isteği ve kararıyla eyleme geçer. Eylemini gerçekleştirdikten sonra da kendini ödüllendirir. Yücel'in 'edim ekseni' diye saptadığı ikinci ekseninde ise, yardımcı ile engelleyici karşı karşıya gelirler. Yardımcı öznenin işini kolaylaştırıp, ona yardım edip, güç verirken, engelleyici özneye karşı gelip, onun amacına ulaşmasını engeller, yardımcının özneye vermeye çalıştığı gücü ortadan kaldırmaya çalışır. Bazen sadece yardımcıları, bazen sadece engelleyiciler vardır, bazen de hiçbiri yoktur (Kıran ve Kıran 2000: 149-160). Engelleyici, yardımcı gibi bir kişi, bir nitelik, bir bilgi olabilir ya da bunların hepsini birden içerebilir (Yücel 1999: 120).

Yücel (1999:122), eylemsel bir düzenden söz edebilmesi için en az iki temel eyleyenin, yani bir özneye bir nesnenin varlığının zorunlu olduğunu ve özneye nesnenin karşılıklı konumlarına göre iki tür temel sözce bulunduğunu belirtir; durum sözcesi ve edim sözcesi. Yazar, Greimas'ın verdiği iki örnekle bunları açıklar: "Bu giysi ona iyi gidiyor" sözcesi bir durumu dile getirir, bir nitelik, dolayısıyla bir durağanlık söz konusudur. "Bu çocuk okula gidiyor" sözcesinde ise bir eylem, bir

devingenlik söz konusudur, bir edim sözcüğüdür. İki tür durum sözcüğü vardır: bağlaşımsal durum sözcüğü ve ayrışimsal durum sözcüğü. Bağlaşımsal durum sözcüğünde özneye nesne bağlaşım ilişkisi içindedir. Nesne sahip olma düzlemindedir ya da mek/olmak (zengin olmak) düzlemindedir. Ayrışimsal durum sözcüğünde ise özne nesneyle ayrışım ilişkisi içindedir. Özne ile nesne birbirinden ayrı olsalar bile, aslında hep ilişki içindedirler. Bir durum sözcüğünden bir başka durum sözcüğüne geçiş (ayrışımından bağlaşımına ya da tersi), bir dönüşüm gerektirir, bu da bir edim sözcüğü biçimini alır ve bir edim öznesinin müdahalesini gerektirir (Kıran ve Kıran 2000: 150-151). Buna göre bir durum dönüşümüyle sonuçlanan her süreç, bir anlatı olarak nitelendirilebilir (Yücel 1999: 122).

#### 1.4. Anlatının Sözdizimi: Dörtlü Şema

Yukarıda da belirtildiği gibi anlatının bir başlangıcı bir de sonu vardır. Greimas' a göre her anlatı, başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında bir geçiş, bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu dönüşüm sürecinde eyleyenler değişik işlevler ya da roller üstlenirler. Eyleyenler bu iki uç arasında başka eyleyenleri dönüştürürlerken kendileri de dönüşür, değişir (Kıran ve Kıran 2000:173). Greimas bu dönüşü, daha önce yapılmış çalışmaları da göz önünde bulundurarak 'dörtlü şema' içinde inceler. Buna göre anlatı çizgesi, anlatı sözdizimindeki özne/nesne ilişkisini belirten durum sözcüğüyle, bu sözcüğü dönüştüren edim sözcüğünün mantıksal etkileşiminden oluşan temel dizimdir ve dört aşamadan oluşur. Birinci aşama, göndericinin anlatı sözdizimindeki dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi (Ö) belli bir amaç doğrultusunda etkilediği, yönlendirdiği Sözleşme ya da Eyletim olarak adlandırılır ve bu anlatı aşamasında gönderici (G) ile özne (kahraman) arasında bir sözleşme yapılır. Edinç aşaması, göndericiyle yaptığı sözleşme uyarınca gerekli işlemlerde bulunmak, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirmek, bir eyleme geçebilmek için öznenin gereksindiği yetenekler ve bu yeteneklerin kullanıldığı aşamadan oluşur. Bu yetenekler anlatı göstergebiliminde kiplik kavramına başvuruyla şöyle ayrılır; yapmak zorunda olmak, yapmayı istemek, yapabilmek (güç) ve yapmayı bilmek (bilgi). Üçüncü aşama olan edim aşamasında, özne edindiği kişisel edinçten yararlanarak dönüştürücü işlemlere yönelik bir durum sözcüğünde başka bir durum sözcüğüne geçilir. Son aşama tanınma ve yaptırım aşamasıdır; özne nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözlemler. Gönderici ise dönüşümlerin doğruluğunu, gerçekliğini değerlendirip özneyi, yapılan sözleşme uyarınca ya ödüllendirir ya da cezalandırır (Kıran ve Kıran 2000: 177-178).

Bu açıklamalardan sonra filmi incelemeye geçebiliriz.

## **2. Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözümlemesi**

### **2.1. Matrix Filmin Özeti**

Thomas Anderson, gündüzleri bir Amerikan bilgisayar yazılım şirketinde çalışan genç bir erkektir. Geceleri ise, Neo kod adıyla bilgisayar aracılığıyla birileriyle yazışır, yine bilgisayardan öğrendiği Matrix'in ne olduğunu merak eder. Bir gece yine bilgisayar başında iken 'Beyaz tavşanı izle' mesajını alır ve ardından kendisinden birtakım disketler istemeye gelen arkadaş grubundan birinin kolundaki beyaz tavşan dövmesini görür, onlarla partiye gider. Orada daha sonra kendisine aşık olacak olan Trinity ile tanışır. Gerçekte mesajı veren, beyaz tavşan (Alice) dövmeli kadını gönderen ve Trinity ile tanışmasını sağlayan kişi, Neo'nun bilgisayarda yazıştığı Morpheus'tur. Trinity, Neo'ya "Sen onu arıyorsun, Matrix'i merak ediyorsun, istersen seni bulacaktır" der. Ertesi gün gözlüklü üç adam tarafından aranan Neo, Morpheus'un telefonla kendisine yardım etmesine karşın adamlarca yakalanır. Gerçekte birbirlerinin kopyası olan bu üç kişinin adı ajan Smith'dir. Ajan Smith, Neo'ya 'Anderson' diye seslenerek bilgisayarla yazıştığı Morpheus'un yakalanması konusunda ondan yardım ister ve onu tehdit eder. Bütün bunların rüya olduğunu sanarak uyanan Neo'ya telefon eden Trinity, ona kendisini Morpheus'a götürmeye geldiğini söyler. Buluşup Morpheus'a giderler, Morpheus ona, orada olma sebebinin bir şeyler bilmesi olduğunu söyler ve Matrix'i merak eden Neo'ya, biri bulunduğu yerde kalıp her şeyi unutmamasını sağlayacak olan mavi, diğeri de alması dahilinde kendisini 'harikalar diyarına' götürecektir olan kırmızı hap sunar. Neo kırmızı hapı alır ve yolculuk başlar. Morpheus, Neo'yu, insanlığın tek ve son umudu olan Zion şehrindeki gemisine götürür, oradaki ekiple tanıştırır, bilgisayar ortamına bağlı olduğu halde, ona bir takım güçlendirici programlar yükler. Matrix'e yaptırdığı yolculukla Morpheus, Neo'ya Matrix'in insanları kontrol eden bilgisayar tabanlı üretilmiş bir dünya olduğunu ve Matrix varoldukça insanın özgür olamayacağını anlatır. Bir zamanlar bir kâhinin, kendisine Matrix'i ortadan kaldıracak bir kişinin geleceğini söylediğini, onu yıllarca aradığını ve şimdi bulunduğunu söyler. Neo, Matrix'i ortadan kaldıracak 'seçilmiş kişi'dir, Morpheus'a göre. Bu amaçla Neo'ya bilgisayar ortamında birtakım beceri (dövüş, zıplama gibi) programları yüklenir, Morpheus onun gücünü sınamak için onunla dövüşür. Morpheus, "Kurtaramadığımız her kişi potansiyel ajandır" diyerek Neo'yu uyarır. Ajanlar, insan-

ları tutsak eden Matrix'i savunanlardır, bu nedenle Matrix'i ortadan kaldırmaya çalışan Morpheus'un karşısındadırlar. Bu sırada Morpheus'un adamlarından Cypher, çok şey bilen Morpheus'un yakalanması için ajan Smith'le işbirliği yapar, karşılığında da Matrix'te yeni bir yaşam ister. 'Seçilmiş kişi' olduğuna inanmayan Neo, sınanmak için kâhine götürülür ve dönüşte ajanların saldırısına uğrarlar, Neo kurtulsa da Morpheus ajan Smith tarafından kaçırılır. Ajanlar Morpheus'un zihnine girmeye çalışırlar. Neo, kâhinin "Bir seçim yapmak zorunda kalacaksın" dediğini anımsayarak Morpheus'u kurtarmaya karar verir, Trinity de ona katılır. Birlikte ajan Smith'le dövüşürler ve Morpheus'u kurtarırlar. Trinity ve Morpheus gemiye dönmeyi başarır, ama Neo ajan Smith'in saldırısına uğrar. Bu sırada gemi de birtakım yaratıkların saldırısına uğrar. Neo edindiği güçler ve artık 'seçilmiş kişi' olmasına inanması yardımıyla ajan Smith'i yenilgiye uğratır. Gemiye döndüğünde Neo, Trinity'in aşkını da kazanmıştır. Film 'seçilmiş kişi' olan Neo'nun, Matrix'i ortadan kaldırmak üzere insanları uyardığını gösteren bir görüntüyle biter.

## 2.2. Filmin Propp'un Örnekçesine Göre Çözümlemesi

1-8 arası işlevler filmde bulunmuyor. Zaten Propp da bir anlatıda sıralamış olduğu otuz bir işlevin tamamının olması gibi bir kuralın olmadığını, bazı işlevlerin olmayabileceğini belirtmektedir. Bu nedenle film, sekizinci işlevle başlamaktadır. Neo'nun Morpheus'un kendisine verdiği haplardan birini seçip yolculuğa başlaması, aileden birinin evden ayrılması işlevine (1. işlev) benzese de birinci işlev olarak adlandırılmaz. Çünkü Propp (1985: 47), bu birinci işlev ile, kahramanın evden ayrılması (11. işlev) arasında bir ayırım yaparak, ilk işlevde kahramanın amacının arayışken, ötekinde kahramanın herhangi bir amacı olmaksızın kendisini her türlü serüvenin beklemekte olduğunu belirtir. Filmde Neo'nun evden ayrılması bu nedenle on birinci işleve denk gelmektedir.

8a. Eksiklik: Film, bir eksikliğin hissedilmesiyle başlamaktadır. Neo, Matrix'e ilişkin bilgi eksikliği içindedir, Matrix'in ne olduğunu merak etmektedir.

9. Aracılık, Geçiş Anı: Arayıcı-kahraman Neo ortaya çıkar, Morpheus'tan Neo'ya çağrı gönderilir (B1)<sup>3</sup> ve Neo hemen gönderilir. Neo'nun gönderilmesi Morpheus'un çağrısı sonucunda gerçekleşir ve ajan Smith'in korkutmaları da kahramanın (Neo) gönderilmesine yardımcı olur (B2). Ajan Smith (saldırganlar) tarafından tehdit edilen Neo serbest bırakılır (B6).

10. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Arayıcı-kahraman Neo eyleme geçmeyi kabul eder (C).
11. Gidiş: Neo, Trinity'nin telefonu üzerine evden ayrılır, başışçı Morpheus'la görüşür.
12. Başışçının İlk İşlevi (D): Başışçı Morpheus, Neo'yu selamlar ve ona sorular yöneltilir, iki hap önerir (D2); Neo'yu sınamalardan geçirir (D1).
13. Kahramanın Tepkisi: Neo Morpheus'un önerdiği kırmızı hapi alır (E2).
14. Büyülü Nesnenin Alınması: Büyülü nesne (dövüş sanatları, kas geliştirme, hız, zıplama, hareket programları) kahramana bilgisayar ortamında yüklenir, doğrudan aktarılır (F1) ve Neo kırmızı hapi (büyülü nesne olarak da düşünülebilir) içer (F6).
15. İki Krallık Arası Yolculuk, Bir Kılavuz Eşliğinde Yolculuk: Aranılan nesne Matrix'tedir. Morpheus kahramana kılavuzluk eder (G3), yol gösterir (G4). Neo, Morpheus'la birlikte devingen olmayan ulaşım araçlarını kullanır; ikisi de başlarından ve sırtlarından bağlı oldukları bilgisayar ortamında Matrix'e yolculuk ederler (G5).
16. Çatışma: Neo(kahraman), saldırgan ajan Smith ile dövüşür (H1), ama açık alanda değil, dünya ile Zion kentindeki gemiyle ulaşımı sağladıkları bir binada dövüşürler. Neo bu dövüşte başarısız olur, daha doğrusu kazanamaz; Morpheus'u (başışçı-yardımcı) saldırganına kaptırır.
17. Özel İşaret: Bu işlev, filmde bulunmamaktadır.
18. Zafer: Saldırgan ajan Smith, açık (ve kapalı) alanda yapılan çatışmada yenik düşer (J1) ve Neo zafer kazanır.
19. Giderme: Aranılan nesnenin elde edilmesi, doğrudan doğruya önceki (Matrix'teki) eylemlerin sonucudur (K4); Neo edindiği pek çok güçle kendisinin 'seçilmiş kişi' olduğu bilgisini elde eder, buna inanır. Saldırganın tutsak ettiği Morpheus, Neo tarafından kurtarılır (K10).
20. Geri Dönüş: Kahraman Neo, Zion şehrine geri döner.
21. İzleme: Bu işlev 'zafer' işlevinden önce yer alır filmde. Dolayısıyla işlevlerin

sirasının değişimi söz konusudur. Nitekim Propp da işlevlerin sırasının değişebileceğini belirtir (1985: 112). Saldırgan ajan Smith, Neo'yu öldürmeye çalışır (Pr6).

22. Yardım: Kahraman Neo'nun yardımına koşulmaz. Dolayısıyla bu işlev de filmde yer almıyor. Ancak daha önce Neo'nun edindiği, ona aktarılan beceriler, onun kurtulmasını sağlar.

Propp'a göre (1985: 63-64) birçok masal, kahramanın kendisini izleyenlerden kurtulduğu anda biter. Kahraman evine döner, yanında genç bir genç kız götürmüşse onunla evlenir. Bu anlatıda da Neo, ajan Smith'den kurtulur, Zion şehrine döner ve gemide Trinity ile öpüşür.

Propp (1985: 64), bu aşamadan sonra sekizden on beşe kadar olan işlevlerin yenilendiğini söyler, ancak bu yenilenme Matrix'te yoktur.

23 ve 24 numaralı işlevler filmde yer almamaktadır.

25. Güç İş: Propp'un belirttiği haliyle bu işlev filmde yoktur. Ancak, kahraman Neo'ya önerilen işin Matrix'i ortadan kaldırmak, insanları uyarmak olduğu düşünülürse, bu görevin birisinin gerçekleştirildiği görülür: Neo, filmin sonunda Matrix konusunda insanları uyarır. Oysa Neo'nun Matrix'i ortadan kaldırdığı görülmez, bu da filmin devamının çekilmesi için tasarlanmış ticari bir son olarak yorumlanabilir.

26. Güç İşini Yerine Getirme: Yukarıda da vurgulandığı gibi Neo, insanları uyarma işlevini yerine getirir, ama bunun sonucu filmde görülmez.

27. Tanınma: Neo, hem gemidekilerce hem de kendisi tarafından 'seçilmiş kişi' olarak tanınır: Neo kendisinin 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır. Ancak, tanınma işlevi, zafer işlevinin hemen ardından gerçekleşir. Bu nedenle filmde bu işlevin sırası değişmiştir.

28. Ortaya Çıkarma: Saldırganın gerçek kimliği başından beri bilindiğinden bu işlev filmde yer almamaktadır.

29. Biçim Değiştirme: Filmde bu işlev yoktur.

30. Cezalandırma: Bu işlev, Neo'nun 'zafer' kazanması işleviyle aynı anda

gerçekleşir: Neo, saldırgan ajan Smith'i dövüşerek yok eder. Bu nedenle bu işlevin de sırası değişmiştir.

31. Evlenme: Kahraman Neo, dönüş işlevinin ardından, gemide kendisine aşık olduğunu söyleyen Trinity ile öpüşür.

### **2.3. Filmdeki Kişilerin İşlevlere Göre Dağılımı**

Filmde yukarıda sıralanan işlevlere göre yer alan kişiler şöyledir:

1. Saldırgan: Ajan Smith temel saldırgandır. Filmin ortalarında tanıtılan ve sonunda tekrar ortaya çıkan bir başka saldırgan daha vardır: İçinde Neo'nun da bulunduğu gemiye saldıran yaratıklar. Ancak bu yaratıkların doğrudan amacı, kahramanı etkisiz hale getirmek değildir.

2. Başışçı: Filmde Morpheus başışçı rolündedir. Neo'ya Matrix'i ortadan kaldırması için gerekli olan becerileri (dövüş, hız, zıplama gibi bilgisayar ortamında yüklenen programlar) ve bilgileri verir.

3. Yardımcı: Neo'nun uzamda yer değiştirmesini sağladıkları, eksikliği gidermede, güç işleri yerine getirmede kahramana yardım ettikleri için Morpheus, Trinity ve Zion şehrindeki gemide bulunan diğer çalışanlar (Tank ve başlangıçta Cypher) yardımcıdırlar.

4. Prenses (Aranılan Kişi): Filmde bu işlev iki biçimde düşünülebilir. İlkinde aranılan kişi, filmin sonunda kahramanın evlendiği Trinity'dir. İkincisinde ise durum biraz daha farklıdır. Morpheus'un bakış açısına göre aranılan kişi, Matrix'i ortadan kaldıracak olan 'seçilmiş kişi'dir, yani Neo'dur. Filmin sonunda Neo da, kendisinin 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır.

5. Gönderen: Neo'yu bu maceraya sürükleyen, kendi merakı ve ilgisi yanın da Morpheus'tur. Neo, Matrix'in ne olduğunu merak eder, ama onu bu maceraya sürükleyen, kendisinin 'seçilmiş kişi' olduğuna inanmasını sağlayan Morpheus'tur. Ayrıca Morpheus, Neo'dan daha çok şey bilmektedir; bu da göndericinin işlevlerine uygundur.

6. Kahraman: Filmin temel kahramanı, bir eksikliği hissedip arayışa giren, pek çok güç işleri yerine getiren ve sonunda Trinity'yi kazanan Neo'dur.

7. Düzmece Kahraman: Filmde Neo'nun karşısında böylesi bir düzmece kahramana rastlanılmamaktadır.

#### 2.4. Filmin Greimas'ın Eyleysel Örnekçesine Göre Çözümlemesi

Bu başlık altında Matrix filmi, Greimas'ın eyleysel örnekçesine göre çözümlenmiştir. Burada unutulmaması gereken şey, filmin yalnızca yüzeysel yapıda anlatsal sözdizim açısından ele alındığıdır.

Özne-Nesne: Filmin öznesi, anlatının başından beri vurgulandığı gibi Neo'dur. Arayışa giren, birtakım beceriler edinen, saldırganları yenilgiye uğratan, eksikliğini duyduğu şeyi gideren Neo'dur. Neo'nun aradığı nesne (N1) ise, Matrix'e ilişkin bilgidir. Neo, Matrix ile ilgili olarak bir şeyler bilmektedir, ama tam olarak Matrix'in ne olduğunu bilmemektedir. Morpheus'un bilgilendirmesiyle Neo, bu bilgiye daha filmin başlarında, tam olmasa da bir hayli ulaşır; Matrix'in insanları kontrol altında tutan, onların özgürlüklerini elinden alan bilgisayar tabanlı yaratılmış bir dünya olduğunu öğrenir. Neo'nun ulaşmaya çalıştığı bir başka nesne (N2: bilgi ve inanç) ise, kendisinin 'seçilmiş kişi' olmasına ilişkindir. Neo, bu bilgiye de filmin sonlarında ulaşır. Morpheus onun 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır, ama Neo inanmaz. Gittikleri kâhin de Neo'ya, Morpheus'un duymak istediklerini söyler. Ondaki inanç sorunu, çevresindekilerce (başta Morpheus olmak üzere) dile getirilir. Sonunda Neo, 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır. Dolayısıyla filmde kahramanın ulaşmaya çalıştığı her iki nesnenin de bilgi düzleminindedir, soyut (N1 nesnel, N2 bireysel) düzeyde olduğu görülür.

Gönderici-Alıcı: Filmde Morpheus gönderici (G), Neo alıcıdır (A). Morpheus, Neo'nun 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır ve onu 'harikalar diyarına' götürecek olan bir maceraya gönderir. Ancak gönderici, özne Neo'yu zorla görevlendirmez, Neo bu maceraya isteyerek, seçim yaparak atılır. Bu nedenle buradaki özne, özerk bir öznedir. Ancak Morpheus Neo'dan daha güçlüdür; onu gerekli olan bilgi, güç ve istek kiplikleriyle donatır. Bu süreçte Neo yardımcılarından destek alır. Alıcı, yani Neo, Matrix'e ilişkin bilgiyi edinen, kendisinin insanları Matrix'ten özgürleştirecek 'seçilmiş kişi' olduğu bilgisini edinen, tanınan kişidir. Sürecin sonunda yaşananlardan kazançlı çıkan, daha doğrusu bu eylemlerden yarar sağlayan Neo'dur. Özne (Neo), tek başına hareket ettiği için, başlangıçta gönderici olan Morpheus, kendi isteğiyle bağışçıya dönüşür.



Yardımcı-Engelleyici: Neo'ya yolculuğu boyunca yardım edenler, başta yine Morpheus (G=B=Y) olmak üzere, Trinity, Tank (gemide Neo'yu saldırgandan kaçması için verdiği bilgilerle yönlendiren) ve başlangıçta Cypher'dir. Engelleyiciler ise, başta Matrix'in egemenliği için savaşan ajan Smith'dir. Ajan Smith, bilgilerini öğrenmek ve böylece onu etkisiz hale getirebilmek için Morpheus'a ulaşmak ister, onunla bağlantı kurduklarını bildikleri için de Neo'yu Morpheus'u yakalamaya yardımcı olması konusunda tehdit eder. Ardından Morpheus'u kaçırlar, Neo'nun onu kurtarmasından sonra da Neo'yu öldürmeye çalışırlar, ama başarılı olamazlar. Morpheus'un yakalanmasına yardım ettiği, saldırganlarla işbirliği yaptığı için Cypher de sonradan engelleyiciler tarafında yer alır. Böylelikle Cypher için, bir rol değişikliği söz konusudur. Filmdeki kişilerin isimleri de onların konumlarını, işlevlerini tanımlar ve hepsi de Hristiyanlıkla ilişkilidir. İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü'nde (1997: 1050) 'rüyalar tanrısı' anlamına geldiği belirtilen Morpheus (1997: 636), yaşamını İsa'yı bulmaya adanmış Vaftizci Yahya rolündedir. Bu nedenle hep yardım eder. Yine aynı sözlükte 'teslisi temsil eden simge' anlamına gelen Trinity (üçlük), 'Baba', 'Oğul' ve 'Kutsal Ruh'un birliğini simgeler. Morpheus Baba, Neo (yenilik) Oğul ve Trinity de Kutsal Ruh'tur. Engelleyici konumunda olan Cypher ismi ise, şeytanın isimlerinden birisi olan Lucifer'den gelmektedir ve pek çok resme konu olduğu gibi İsa'ya ihanet eden havaridir. Morpheus'un gemisinin bulunduğu Zion kenti de 'göksel Kudüs, gök, cennet' (Redhouse 1997: 1151) anlamlarına gelmektedir. Bu anlamıyla Zion kenti, Matrix'in egemenliğinde olmayan, kurtarılmış bölgedir. Matrix ise, ana rahmidir. Ayrıca Neo'nun Matrix'ten önceki dünyada taşıdığı, 'yasal' ya da 'yasal olan' anlamına gelen Anderson ismi de, filmin ideolojik bağlamda okunmasında önemli bir ipucu sağlar. Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, filmi dinsel bir bağlamda değerlendirmek de mümkündür. Filmde bir başka engelleyici, geminin çalışmasına engel olmaya çalışan yaratıklardır. Yaratıklar, bir süre geminin çalışmasına engel olurlar ve gemiye hasar verirler, ancak sonunda onlar da yenilir. Bu doğrultuda eyleyenler ve oyuncuların işlevlerine göre dağılımı, aşağıdaki tabloda olduğu gibi gösterilebilir.

Filme Morpheus açısından baktığımızda ise, nesne Matrix'i ortadan kaldıracak 'kişi'yi bulmak ve Matrix'i ortadan kaldırmak olduğu görülür. Bu bakış açısından filmde birinci nesnenin elde edildiği görülür, ama ikinci nesneye ulaşıldığı görülmez. Yukarıda da vurgulandığı gibi böyle bir son, ticarî amaçlıdır.

EYLEYENLER	OYUNCULAR	EYLEYENSEL İŞLEVLER
Gönderici	Morpheus	Eksikliği belirten kişi
Nesne	Matrix'e ilişkin bilgi Seçilmiş kişi olduğuna inanç	Eksikliği duyulan şey
Alıcı	Neo	Matrix'le ilgili bilgi eksikliğini giderir ve 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır
Özne	Neo	Kahraman
Engelleyici	Ajan Smith, Cypher, gemiye saldıran böcek yaratıklar	Neo, Morpheus ve Zion gemisi için
Yardımcı	Morpheus, Trinity, Tank ve gemidekiler	Neo için

**Çizelge 1:** Filmde eyleyenlerin oyuncular ve işlevlerine göre durumu.

Bu durumda kahraman Neo açısından eyleyensel örnekçe şu şekilde gösterilebilir:



Greimas'ın tanımladığı açıdan bakıldığında filmin başında, Neo ile elde etmeye çalıştığı nesneden (Matrix'e ilişkin bilgi ve 'seçilmiş kişi' olduğuna ilişkin bilgi ve inanç) uzak olduğu için, Neo bilgiden yoksun olduğu için ayrışimsal durum sözcüsü söz konusudur. Başlangıçtaki ayrışimsal durum sözcüsü filmin sonunda bağlaşımsal hale gelir. Bunu sağlayan da Neo'nun Morpheus'un yardımcılarıyla edindiği bir dizi edimlerdir. Bu nedenle de filmde Neo, edim öznesi konumundadır.

## 2.5. Matrix Filminin Sözdizimsel Yapısı

Başlangıç Durumu (Sözleşme ve Edim): Morpheus (G) ya da eyletim öznesi bir eksikliği dile getirir; Matrix'i ortadan kaldıracak 'seçilmiş kişi'yi aramaktadır. Neo

Matrix ile ilgili bilgi eksikliği içindedir.

a. Ajan Smith, Matrix'i yok etmek isteyen Morpheus'la (Gönderen 1) bağlantı kurduğunu bildikleri Neo'yla bir sözleşme yapmak isterler. Ama Neo saldırganlarla bir sözleşme yapmak istemez.

b. Morpheus (Gönderen 2), Neo'yla bir sözleşme yapmak ister. Ona Matrix'i gösterir. Biri, alması dahilinde yaşadığı her şeyi unutmamasını sağlayacak olan mavi, diğeri 'harikalar diyarı'nda bir yolculuğa götürecektir olan kırmızı hap önerir. Neo kırmızı hapi alır ve sözleşme yapılmış olur. Eyleten Morpheus'tur. Böylece izleneye başlar.

### **Dönüşüm**

#### *A. Nitelendirici Deneyim: Edinç*

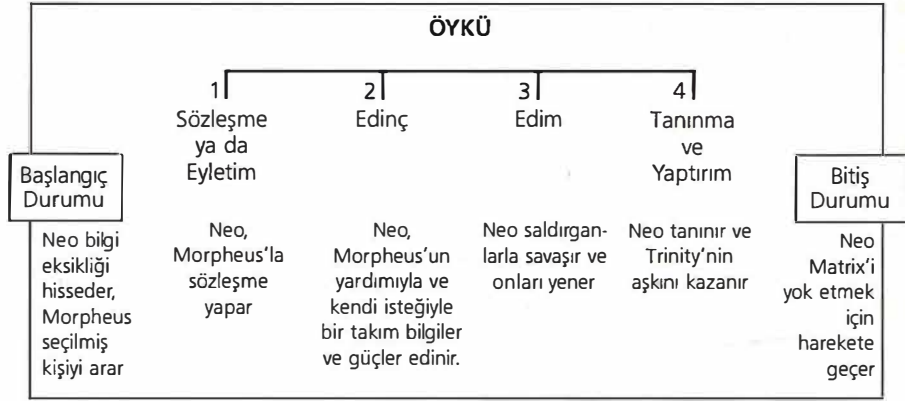
1. Neo isteyerek yolculuğa katılır.
2. Neo, Morpheus'un ve Zion'daki gemidekilerin yardımıyla Matrix'i yok edebilmek için dövüş, zıplama gibi bazı güçler edinir; Matrix ile ilgili bilgi edinir. Bunları isteyerek yapar. Morpheus, Neo'yu zorlamadığı için Neo bağımlı değil, özerk bir öznedir. Neo, Morpheus'un kaçırılmasından sonra, onu isteyerek kurtarır.

#### *B. Temel Deneyim: Edim*

1. Yer değiştirme sırasında Morpheus, ajanlarla kaçırılır ve Neo onlarla orada savaşır.
2. Saldırganlar, Morpheus aracılığıyla Matrix'e ilişkin bilgileri elde etmeye çalışırlar.
3. Neo, edindiği bilgiler ve güçler yardımıyla isteyerek saldırganlarla savaşır, Morpheus'u kurtarır ve onları yenilgiye uğratar.

#### *C. Onurlandırıcı Deneyim: Bitiş Durumu, Tanınma ve Yaptırım*

1. Saldırganı yenen Neo'nun 'seçilmiş kişi' olduğu açığa çıkar, buna kendisi de inanır.
2. Morpheus tarafından herhangi bir ödül ya da yaptırım uygulanmasa da Neo, Trinity'in aşkını kazanır.
3. Neo, artık 'seçilmiş kişi' olarak Matrix'i ortadan kaldırmak için yeni bir görevle insanları uyarır. Bu eylem de yeni bir izleneye başlatır.



Çizelge 2. Filmin anlatı şeması.

### Karşılaştırma ve Sonuç

Matrix filminin Propp'un ve Greimas'ın örnekçelerine göre çözülmesi, filmin tipik bir masal biçiminde olduğunu göstermektedir. Film, bir eksikliğin hissedilmesiyle başlar, kahraman bu eksikliklerini gidermeye çalışır, bu amaçla bir takım deneyimlerden geçer, saldırganların saldırısına uğrar ve sonunda eksikliğini giderir. Eksikliğini duyduğu şey ise, 'inanç'tır; 'seçilmiş kişi' olduğuna ilişkin inanç.

Propp'un yaklaşımını temel alan çözümlemede, filmde bazı işlevlerin olmadığı görülür. Zaten Propp da (1985: 96), saptadığı bütün işlevlere sahip çok az masal olduğunu belirtir. Onun tanımında bir kötülükle ya da bir eksiklikle başlayıp, ara işlevlerden geçerek evlenmeye ya da düğümü çözme olarak kullanılan bazı işlevlere ulaşan her gelişme biçimbilimsel açıdan olağanüstü masaldır. Matrix filmi de bu çizgiye uygun bir film olmakla birlikte, olağanüstü masalın bütün işlevlerine sahip değildir.

Greimas'ın örnekçesine dayalı çözümleme ise, filme daha uygundur; çünkü eyleysel örnekçede ve anlatının sözdizimsel yapısındaki her ögeyi filmde görmek mümkündür. Bunun nedeni ise, yukarıdaki açıklamalarda dile getirildiği gibi, Greimas'ın eyleysel örnekçesinin, Propp'un belirlediği işlevlerin birkaç temel işleve indirgenmesiyle ilişkilidir. Eyleysel örnekçe, neredeyse her anlatıya uyabilecek denli temel işlevleri dile getirir. Bu nedenle film, Propp'un örnekçesinden çok Greimas'ın örnekçesine uyar. Filmde kahraman (Neo), onun ulaşmaya çalıştığı nesne (bilgi), yardımcıları ve engelleyiciler belirgindir. Sonunda bu eylemlerden etkilenen de yine kahramandır (alıcı). Filmin Neo'nun 'seçilmiş kişi' olmasına ilişkin inancı ekseninde yapılanması, metnin derin yapısında 'inanç' kavramının bulunduğunu göstererek ideolojik bir okumaya da açık kapı bırakır.

### Notlar

(1) 'Polysemy' sözcüğü burada 'çokanlamlılık'ın karşılığı olarak kullanılmış olup, Barthes'ten alınmıştır. Barthes'e göre (Stam v.d. 1993: 29) 'çokanlamlılık'la karakterize edilen düşünce, 'çoğul okuma'yı (multiple significations) barındırır. Çoğul okuma, Barthes'in göstergebilim serüveninde 'anlatı' kavramından 'metin' kavramına geçmesiyle birlikte geliştirdiği bir modeldir (Rifat 1998: 166). Ancak, bu kavramların tartışmalı olduğu da eklenmelidir. Sözgelimi Ayşe Kıran (Anlambiliminden Hareketle Söz Sanatları doktora ders notları), çoğul okuma'dan değil, 'çokanlamlılık'tan söz edebileceğini vurgular. Kıran'a göre bir metin çok katmanlı olduğunda, bu katmanlardan birini seçip onu inceleyebiliriz. Bu da 'çokanlamlılık'tır. Bu çalışma da bu bağlamda Matrix filminin 'çokanlamlı' olduğunu savunmaktadır.

(2) Sözce, dilbilimde ve göstergebilimde bir sözceleme edimiyle ortaya çıkan söylemdir; başka bir deyişle, sözceleme durumu, bir gönderen (konuşan özne) ile alıcının (dinleyen özne) varlığının, üretilen sözcede kendini değişik biçimlerde göstermesidir. Bu nedenle bir sözceleme edimi sonunda üretilen somut iletiye sözce adı verilir. Örneğin "Bu oda ne dağınık" ya da "Bir saat sonra anneannem dedem geliyor" tümceleri bir sözcedir. Ama onların anlamlandırılması, yorumlanması bağlama, kültüre göre değişir (Kıran ve Kıran 2000: 76). Emile Benveniste'ye göre ise sözce, bireysel kullanım edimiyle dilin harekete geçirilmesidir. Böylece sözcelem, konuşucunun dil aracılığıyla gerçekleştirdiği bir işlemler bütünü, bir edim olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle sözcelem, konuşucunun 'dili kendi hesabına kullanım' edimidir (Kıran 2001: 179).

(3) Metinde parantez içinde belirtilen harfler ve numaralar, Propp'un söz konusu işlev için saptamış olduğu simgelerdir.

(4) Filmi sözü edilen dinsel bağlamda da değerlendiren daha ayrıntılı bir yazı için şu kaynağa bakılabilir: Balcı, Burcu (2000). "Bir Felâket Simülasyonu: Matrix," Sinemasal (5): 19-26.

(5) Metin içinde italik olarak yazılmış sözcükler, göstergebilimde istek, bilgi ve güç kiplikleridir. Bir özne bu kipliklere sahipse bağımsızdır, sahip değilse bağımlıdır.

### Kaynakça

- Barthes, Roland (1977). *Image, Music, Text*. İng. Çev., Stephen Heath. New York: The Noonday Press
- Kıran (Eziler), Ayşe ve Kıran Zeynel (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. İstanbul: Seçkin Yay.
- Kıran, Zeynel (2001). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yay.
- Propp, Vladimir (1985). *Masalın Biçimbilimi*. Çev., Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: B/F/S Yay.
- Redhouse *İngilizce - Türkçe Sözlüğü* (1997). 26.baskı. İstanbul.
- Rifat, Mehmet (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. 1. baskı. İstanbul: YKY.
- Rifat, Mehmet (1999). *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yay.
- Stam, Robert. v.d. (1993). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.
- Yücel, Tahsin (1995). *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: YKY.
- Yücel, Tahsin (1999). *Yapısalcılık*. 1.baskı. İstanbul:YKY.



## Türk Sinemasının Kökeni Üzerine

*On the Origin of Turkish Cinema*

Mehmet ARSLANTEPE

*Yrd. Doç. Dr. , Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi*

### Abstract

*Industrial revolution that took place in the West, has given the social life a completely different appearance. The relationship between people has gained a brand-new dimension, which was never seen before through out the history. The problems of the people have changed and the smooth and secure enviroment that the previous life provided has gone totally. The problems of the individuals living in such an environment will be different from the ones that have not experienced the industrial revolution. So the art of this society will tell different things.*

*Turkish society prevailed the traditional-oral culture for a long time and built a small and vague world. Certain tales exist in it; these tales disguise some weak points of the people. In this artical, I attempt to explain this world. Moving from the traditional visual Turkish Arts, I made connections with Turkish cinema and Hacivat-Karagöz (Shadow Puppets) and folk tales.*

**Yeşilçam, Sinema, Türk / Yeşilçam, Cinema, Turkish**



## 1. Giriş

Sinema, hareketli resimlerden oluşan görsel bir sanattır. Hareketli resmin ortaya çıkışı uzun bir teknik gelişmeye bağlıdır. Bu sinemanın teknik yanısı. Sanatsal yanı ise teknik olarak ortaya çıktığı Batı'da, Batı sanatının dinamiklerine bağlı olarak gelişmiştir. Sinema, estetik, felsefi, ekonomik ve sosyal düzeylerde incelendiğinde onun toplumla olan bağlantıları görülebilmektedir. Bu düşünce ile yola çıktığında bir ülke sinemasının kökenine inilmesi ve onu oluşturan parçaların ortaya çıkarılması mümkün olabilmektedir.

Toplumun ekonomik temeli (geçmiş), sosyal yapısı ve sanat gelenekleri bir ülke sinemasının anlatımını kurmada etkindir. Batı toplumunun üretici ekonomisi, sınıflara dayanan yapısı ve sanat gelenekleri ile ortaya çıkan sinemasal anlatımı ve öyküleri ile sanayii devrimini yaşamamış, belirgin toplumsal sınıfları oluşmamış ve iki boyutlu sanatıyla Türk sinemasının yapısı farklılıklar gösterecektir.

Avrupa'da Ortaçağ biterken yeni bir sınıf olan burjuvazi ortaya çıkmıştır. Avrupa'daki dengeler yeniden kurulmaya başlamış, iktisadi gelişme yeni bir sınıf ve yeni bir dünya anlayışı getirmiştir. Bu sınıf hayattan zevk almayı bilen ve önceki dönemin karanlığından uzaklaşan bir sınıftır. Bu değişimi iktisadi gelişme (kapitalizm) sağlamıştır. Yeni sınıf sıkıcı ahlâk ve din kurallarına uymak istememiştir. (Tanilli 1994: 81-82) Bireyin önem kazanmasıyla bireyin psikolojisi sanatın konusu olabilmıştır. Toplumumuzda ya da Doğu toplumlarında bireysel psikolojiden değil, toplumsal psikolojiden söz edilebilir; bireysel hareketlerden değil, ortak ve kalıplaşmış hareketlerden söz edilebilir.

Kapitalizm yeni bir toplum getirmiştir. Kapitalist toplumda sıradan insanın hayatını düzenleyen dış faktörlerdir. Kişi, kendisine gösterilen görevi yerine getirmektedir. Yabancılaşmanın en belirgin özelliği insanların toplumsal ilişkilerine egemen olmaktan çıkmalarıdır (Duhm 1996: 72, 85). Batı toplumunda insan, Doğu insanından farklılaşmıştır. İki insanın sorunları farklılık göstermektedir. Bu insanların sinemadaki anlatımları da farklı olacaktır.

Batı burjuvazisi ekonomik gücüyle kendi yolunu çizmeyi öğrenmiştir. Kaderciliğin bitişi ve birey bilincinin oluşması burada aranabilir. Burjuvazi ile bir kültür değişimi yaşanmış ve halk sanatından yüksek sanata geçiş sağlanmıştır. Türk yaşamında hiçbir zaman böyle bir sınıfın varlığından bahsedilememektedir. Bu nedenle de sanatlarımızın halk sanatı düzeyinde kaldığı iddia edilebilir. Geleneksel görsel sanatlarımız halk sanatıdır ve 20. yüzyılda da geçerlilikleri kalmamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra Batı sahne sanatları maddi destek görmüş fakat sinemamız kendi haline bırakılmış, ticari ilişkiler içinde var olmaya çalışmıştır. Gelişimi de daha çok bir halk sanatı şeklindedir. Toplumun ortak bilinci sinemamıza yansımıştır. Sahip olduğumuz görsel-işitsel geçmişimiz incelendiğinde sinemamızla (özellikle de Yeşilçam sinemasıyla) olan bağlantıları görülebilmektedir.

Yeşilçam filmleri fotoroman yapısındadır. Filmlerin bu özelliği masallar, destanlar, halk hikâyeleri ve de Karagöz gibi seyirlik oyunlarımızın göze değil kulağa hitap ediyor olmasıyla açıklanabilir. Sıradan bir Türk seyircisinin iştme duygusu, görerek algılama duygusuna göre daha gelişmiş olmalıdır. Bu durum ise ortak bir belleğin etkili oluşuyla açıklanabilir (Yılmaz 1991: 126). Sinemamız başlangıçta tiyatrunun etkisindeydi. Sinema ülkemizde tiyatrunun ve Karagöz'ün devamı olarak görülmekteydi. Yeşilçam'da da uzun yıllar bu durum devam etmiştir. Filmler, görüntülerden çok diyaloglara dayandırılmış, mizansen ve söz tekrarlarına başvurulmuştur. Konu yönünden de halkın hassas olduğu hikâyeler seçilerek bir kısır döngüye girilmiştir (Gökmen 1973: 15). Sinemada konuşmalar son derece ölçülü, doğal, gerçeğe çok yakın olarak kullanılmalıdır. Tiyatroda oyunun olgusu konuşmalarla gelişir, filmdeki olgu ise görüntülerle gelişmektedir (Özön 1972:111). Sinemamızda uzun yıllar konu arayışları söz konusu olmamıştır. Önce, oyuncu gelmiştir. Karakter oyuncularını da tamamlandıktan sonra konu aranmaya başlanmıştır. Konu, oyuncuya göre formüle edilmiştir. Konular, yabancı roman ve hikâyelerden de alınmıştır. Yerli edebiyatımız da sinemamız için önemli bir kaynaktır. Fakat çoğunlukla bulvar romanları ya da üçüncü sınıf piyasa romanları kullanılmıştır (Engin 1965: 4-5).

## 2. Geleneksel Sanatlarımız Türk Romanı ve Sinemamız

Karagöz, Ortaoyunu, Meddah, Kukla ve Masal ile Türk sinemasının anlatı yapısı arasında bazı benzerlikler dikkat çekmektedir. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve Kukla'nın kimi özellikleri Türk sinemasında görülebilmektedir. Fakat bazıları hiç kullanılmamıştır. Bunda sansürün de etkisinin olduğu söylenebilir.

Öncelikle geleneksel sanatlarımız söze dayalı bir özellik göstermektedir. Türk sineması da görüntülü anlatımdan çok sözlü anlatıma dayanmaktadır. Bu tüm filmler için geçerli olmamakla beraber seyircinin söze dayalı Türk filmlerine şartlandırılmış olduğu ya da bunun geçmişten kalan bir alışkanlık olduğu iddia edilebilir. Oyunlarda konuşmalar oldukça uzun tutulmuştur. Bu konuşmalar psikolojik durumu yansıtmakta çok başarılı değildir. İki kişi arasındaki söz yarışıdır. Karagöz'deki abartılar, filmlerde özellikle duyguların sözle anlatımında izlenebilmektedir.

### 2.1. Karagöz ve Ortaoyunu

Karagöz-Ortaoyunu'nun tipleri ve mekânları gibi Türk filmlerindeki tipler ve mekânlar da kalıplaşmıştır. Seyirci aynı oyuncuların aynı tipleri oynamasına alışık olduğundan o tipin nasıl davranacağını, ne söyleyeceğini hatta nasıl giyinmesi gerektiğini önceden bilmektedir. Metin And'ın yaptığı Karagöz kişileri sınıflandırması -dış özellikler, konuşma, davranışlar, başkalarının o kişi hakkında düşündükleri- (And 1985: 276) Türk Sinemasındaki tip yaratma yöntemiyle benzerlik göstermektedir. Kişiler davranışlarıyla ve konuşmalarıyla hemen tanınabilmektedir. Kişilerin belli durumlar karşısında belli davranışları vardır. Oyunlarda da, filmlerde de davranışlar bir psikolojik durumun sonucunda gerçekleşmezler. Konu değişir fakat kişiler ve davranışlar değişmez. Karagöz-Hacivat, Pişekar-Kavuklu genel tiplerdir. Herkesi içine alabilen soyut tiplerdir. Baş tiplerin hepsi erkektir. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah'da yer alan taklitler de Türk sinemasının uzun yıllar kullandığı bir benzerliktir. Karagöz tipine ise komedi filmlerinde rastlayabiliyoruz. Karagöz, düşünmeden konuşur, cahilliği güldürme nedenidir, başı dertten kurtulmaz, entrikaların içine çekilir, hep neşelidir ve sonunda zor durumdan kurtulur. Onun karşıt tipi Hacivat'tır. Türk sineması da karşıt tipleri ve bu tiplerin karşılıklı söz yarışlarını çokça kullanmıştır. Ortaoyununda Karagöz'ün karşılığı Kavuklu'dur. Kavuklu halk adamı tipidir. Düşünmeden konuşur, sözleri yanlış anlar, başını istemeden derde sokar, her zaman neşelidir, belli bir işi yoktur. Karşıt tipi Pişekâr'dır. Pişekâr kültürlü, ağırbaşlıdır, para işlerinden anlar. Karagöz ve Hacivat'ın oyunlardaki çatışması aslında bir halk-aydın bakışı çatışmasıdır. Türk filmlerinin, özellikle güldürü türü filmlerinin pek çoğunda halk bakışı ve aydın bakışı zıtlaşması bir güldürü ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemamızın Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer kişilikleri Karagöz'ün

kişiliğine benzemektedir. Bu kişilikler nükteleri söz ile yaparlar, kötüler onları entrikalara çekseler de onlar kurtulmayı başarırlar; zayıflar ama kötülerle savaşır- lar; saf görünüşlüdürler (Pertan 1971: 249). Daha sonraki yıllarda Kemal Sunal'ın oynadığı tiplerde de bu özellikler görülmektedir. Karagöz'ün karısını da Yeşilçam komedilerinde görebiliyoruz. Örneğin, Ağalık oyununda Karagöz'ün eline para geçince huysuz karısının davranışları birden bire değişir. Bu, Yeşilçam komedilerinde özellikle Kemal Sunal filmlerinde çokça kullanılmıştır.

Oyunculardaki öteki tipler daha belirgindir. İşleri vardır; şivelerinden nereli oldukları anlaşılır. Daha somut tiplerdir. Tiplerin iç yaşamları önemsizdir; kukla gibidirler. Oyunlarda her şey komik yanıyla ele alınmaktadır.

Ortaoyunu'nda mekânlar değişmez. Meydanda çalgıcının yeri, dükkan (iki katlı paravan), yeni dünya (ev, hamam vb. olarak kullanılan iki, üç ya da dört kanatlı paravan) bulunur (Kudret 1992: 51). Karagöz oyunlarında da mekân değişmemektedir; oyunlarda dekor yoktur. Perdenin sağı Karagöz'ün, solu ise Hacivat'ın evidir. Az sayıdaki dekor üsluplaştırılmıştır; daha çok bir oyuncu görevindedirler. Yeşilçam filmlerinde de mekânlar belirlidir. Her olay için kalıp mekânlar kullanılmaktadır.

Popüler filmlerimizde de bütün mekânlar işlevsel olarak değerlendirilmiştir. Örneğin, Dolmabahçe saat kulesi buluşma yeri simgesidir (Abisel 1994: 25). "Hulusi Kentmen, tatlı sert, otoriter ama sevecen, yeri geldiğinde merhametli bütün babalar için vardır. Zengin evi, pavyon ya da arabayla gezilen mekânlar hep aynıdır. Hep aynı mantığın içinde dekore edilirler. Oyuncular ve starlar da öyle" (Süalp 1999: 20).

Karagöz ve Ortaoyunu birbirinden bağımsız bölümlerden oluşmaktadır. Bölümler kendi içlerinde anlamlıdır. Bir araya getirilince bir bütünlük oluşmamaktadır. Dram sanatının özelliklerinden bu oyunlarda bahsetmek pek mümkün görünmemektedir. Konunun bütünlüğü ve gelişimi konusundaki zayıflığı Türk filmlerinde gördüğümüz dramatik başarısızlıkları hatırlatmaktadır. Kişiler ve olaylar basitleştirilmiş ve böylece oyunu izleme kolaylaştırılmıştır.

Sinemamızdaki senaryo sorununun geçmişten gelen alışkanlıklar olduğu iddia edilebilir. Çünkü yazılı metin geleneği Türk geleneksel tiyatrosunda bulunmamaktadır. Karagöz ve Ortaoyunu altmış kadar konunun çevresinde dönüp durmuştur. Bu konularda da kesin bir belirginlik ve metin bulunmamaktadır. Seyircinin,

oyunatıcının ya da oyuncunun isteğine göre değişiklikler yapılmıştır. Karagöz ve Ortaoyunu doğmacadır. Uzun yıllar sinemamızda senaryo göz ardı edilmiştir. Bir dönem Türk sinemasının doğmaca yapıldığı da söylenebilir. Karagöz ve Ortaoyunu'nda olduğu gibi Yeşilçam sinemasında da öyküler belirlidir ve önceden izleyici tarafından bilinmektedir; mizansen tekrarları fazladır. Her filmde yapılan küçük değişiklikler ve oyuncuların çekicilikleri filmi sürüklemektedir. Ortaoyunu ve Karagöz'de de hikâyeler değiştirilmektedir; oyunların öykü yönünden sürükleyiciliğinden çok anlatıcının yeteneği öndedir. Örneğin sinemada, "küçük kızın ne yapıp edip ailesini tekrar birleştireceği belliydi ama hangi badirelerin atlatılacağı, hangi güç durumlara ve acılara nasıl katlanacağı, ne gibi yeni numaralarla karşılaşacağı merak konusuydu" (Abisel 1994: 20). Mizansen tekrarları geleneksel kültürle ilişki içindedir. Bu anlatımda yaratıcının izi silinmektedir (Süalp 1999: 20).

Sözlü kültürde hikâye anlatıcısı dinleyicinin ilgisini çekebilmek için her seferinde hikâyesine yeni bir şeyler katmak zorundadır. Anlatıcı her seferinde eski öyküye yenilikler katar. Sözlü gelenekte bir efsanenin çeşitli versiyonları bulunmaktadır. Sözlü kültürün bir özelliği de kalıplaşmış, biçimlenmiş yolla düşünmesidir. Yazı yardımıyla düşünceler hatırlanabilir. Kalıplar olmasaydı sözlü kültürde hatırlanma da olmazdı. Sözlü kültürün kendine özgü zihin işleyişinin bir başka sonucu da üstün nitelikli tiplere yer veriyor olmasıdır. Kahramanın iyice yer etmesi için hemen bütün kahramanlar birer tip oluşturmaktadırlar (Ong 1995: 51, 58). Sözlü kültürün özellikleri Yeşilçam sinemasına da geçmiştir. Anadolu halkının geleneksel sözlü kültürü Asyalı özellikler taşımaktadır, Batı sistematüğinden farklıdır (Ayça 1993a: 55).

Yeşilçam döneminden önce 1940'lı yıllarda film üretimi durmak üzereyken Ferdi Tayfur yabancı filmlere yaptığı seslendirmeye aslında filmleri seyircilere göre yeniden anlatmıştır. Yabancı filmlerin Türkçeleştirme işlemi Yeşilçam uyarlamalarında da devam etmiştir. Yabancı filmler ve romanlar yerli filmlere dönüştürülmüştür. "Seslendirmeciler meddah olarak kentli seyircilere filmleri anlatırken; Yeşilçam, kırsal ağırlıklı seyircilere göre masalcıya dönüşerek masallar dünyasını filmlere taşımıştır" (Ayça 1999: 126). Ferdi Tayfur, Türkçe seslendirmesini yaptığı Lorel-Hardy filmlerine bizden espiriler katmıştır (Şener 1970: 66). Seslendirdiği komik karakterlere yeni kişilikler ve konuşmalar yazmıştır. Bu bir anlamda adaptasyondur. Stan Laurel ve Oliver Hardy'in Amerikan esprileri Türk seyircisinin hoşuna gitmemiş ve Ferdi Tayfur onları Türkçeleştirmiştir. Bir filmde Galata Kulesi'nin gölgesini satın alırlar; bir diğesinde de Hardy "Anam olasin Ömer" şarkısını mırıldanır bunun üze-

rine Lorel de "Bayan Safiye'ye rekabet mi edeceksin" diye sorar (Akçura 1995: 169-170).

Bir başka benzerlik de oyunlardaki "ibret dersleri"dir. İbret perdesi yerini ibret filmlerine bırakmıştır. Karagöz'de açıkça görülen ders verme eylemleri ya da ahlâksal sonuçlar sinemamızın da aldığı ve onu sinema olmaktan çıkarabilecek bir zaaf olarak görülmektedir.

Tipler ve konular kalıplaşmıştır fakat temelinde gerçekçilik bulunmaktadır. Kendi toplumunun insanlarını gerçek yaşamlarıyla perdeye çıkarmıştır. Türk sinemasının, Türk insanını gerçek yaşamlarıyla anlattığını söylemek zor görülmektedir. Gölge oyununda hayal ve gerçek birlikteliği bulunmaktadır. Fantastik ve absürd özelliklerden Türk sineması yararlanmamıştır.

Yazılı metinlerde görülmeyen fakat gezginlerin anılarından öğrenilen cinsel sahnelerin sinemada yapılmadığı iddia edilebilir. Çünkü yapılanlar Karagöz'deki gibi kapalı bir toplumun tepkisi olarak değerlendirilememektedir. Gölge oyunlarında taşlamanın ön planda tutulduğu anlaşılmaktadır. Siyasal, toplumsal ve cinsel baskılara karşı gölge içinde yapılan bu başkaldırı ile seyirci çekme amaçlı filmler aynı şekilde değerlendirilmemelidir.

Avrupalı gezginlerin yazdıklarından anlaşıldığına göre Karagöz'ün toplumsal-siyasal eleştiri yapması ve cinsel şakaları onları şaşırtmıştır. Örneğin, 1768'de Halep'deki Yeniçerileri Karagöz alaya almış ve halk büyük ilgi göstermiştir. Fakat hükümet bunu yasaklamıştır. Başka bir oyunda ise II. Abdülhamit'in tahttan indirilişi, halk ayaklanışı anlatılmış ve aynı oyunda bir şenlik gösterilmiştir. Karagöz'ün bu tür taşlamaları 1911'de yasaklanmıştır. Karagöz oyunlarında mahalle baskınlarına, zamparalık olaylarına, çift kadınla evlenmeye, sevicî kadınlara, çeşitli cinsel sapmalara rastlanmaktadır. Karagöz'ün çıplak olarak oynatıldığından da gezginler bahsetmektedirler (And 1985: 132-137). Halk komedyalarının temel öğelerinden olan cinsel şakaların Karagöz oyunlarında da bulunması gerçekte şaşırtıcı bulunmamalıdır. Fakat eldeki metinler II. Abdülhamit devrinde yazılmaya başlandığı için sözü edilenler bu metinlerde yer almamaktadır (Kudret 1992: 43).

Türk sinemasının üslubu "iki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatımlarla getirilen yabancılaşma" olarak açıklanırsa "bunlar Karagöz'ün sürdüğünü gösterir" (Güleryüz 1996: 55-56).

Metin Erksan, Türk Sineması'nın kaynağı ve kökeni olarak Türk Karagöz Oyunu'nu göstermektedir. "...Arkadan beyaz perdeye doğru yansıtılan güçlü ışık (strong white light). Karagöz oyunu yöneticisinin çubuklarından tutarak beyaz perdeye dayadığı ve oynattığı (movement) renkli saydam suretlerin içinden geçen ışığın perdeye yansıttığı renkli devingen (motion-moving) görüntüler (pictures). Karagöz oyunu yöneticisinin bu suretlerin konuşmalarını (dublajlarını-dubing) yapması. Karagöz oyunu yöneticisi yardımcısının çaldığı def (musical instrument) ya da birkaç müzik aleti çalan kişilerin eşliğinde, yöneticisinin ve yardımcısının söylediği şarkılar (songs)" (Erksan 1997: 3-4).

"Bir Türk buluşu olan 'Karagöz Oyunu' bir 'Motion Pictures'tır. Karagöz oyununa, 'Sinegöz' 'Cinema Eye' ya da 'El işi sinema' (hand made moving pictures) da denebilir...'Karagöz Oyunu' Türk Sinema Tarihi'nin önsözü, başlangıcı, girizgâhı ve mukaddemesidir" (Erksan 1997: 4).

Sinemamızın Karagöz'ün ele almadığı yönleri de bulunmaktadır. Sinema geniş kitleler tarafından izlenebildiği için Karagöz kadar rahat olamamıştır. Karagöz, sinema gibi geniş bir donanım ve bütçeye ihtiyaç duymamaktadır. Bu onun için bir avantaj olmuştur. Fakat Karagöz'ün sonunu hazırlayan nedenlerden biri de cesurluğu ve bunun sonucunda gördüğü baskı olmuştur. İkisi arasında bulunabilecek son benzerlik ve sonuç ikisinin de sansürle sorunlar yaşadığı ve bu sansürün gelişimlerini engellediğidir. Türk sineması toplumsal olaylara karşı açık olamamıştır. Karagöz'deki gibi sivri ve rahat üslup sinemamızda görülmemektedir. Fakat yapılarındaki benzerlikten dolayı komedi filmleri daha rahat davranabilmiştir. Özellikle hicivde komedi filmleri bir çerçeve ve klişeler içinde de olsa dikkat çekici çıkışlar yapabilmıştır. Fakat bu, Türk sinemasının toplumsal olaylara açık olduğu anlamına gelmemektedir. Karagöz oyunlarında taşlamanın sınırı bulunmamakta, herkes hayal perdesinde görünebilmektedir. Toplumsal ve siyasal yönü sinemamızda yer bulamamıştır.

## 2.2. Meddah

Meddah, bir hikâyeyi taklitler yaparak anlatan kişidir. Meddahlar, hikâyeleri arasına günlük olayları da katarak taşlamalar yapmışlardır. En büyük başarıları ses ve davranış taklitleridir (Yener 1973: 427-428). Dili kullanmada son derece ustadırlar. Anlatısını merak uyandıracak şekilde kurabilmektedirler. Halkın dilini kullanmışlardır. Hikâyelerinin kaynağı çoğunlukla Doğu masalları ve hikâyeleridir.

Hikâyeler yabancı kaynaklı olmakla beraber meddahlık ve hikâyeleri kültürümüzün bir parçası olmuştur. Öyküler bellidir. Fakat meddah hikâyesini her anlatışta değiştirmektedir. Meddahlar şive taklidinden başka, kadın ve çocuk seslerinde de ustadırlar. Ses taklitleri anlatılarının en önemli güldürü öğesidir.

Meddah geleneği, Türk sinemasının Yeşilçam dönemini açıklamakta anahtar konumundadır. Mısır ve Hollywood filmleri 1940'larda seslendirmeyle yerleştirilmiştir. Seslendirme, seyircinin beklentisine ve kültür yapısına uygun yapılmıştır; daha sonra Yeşilçam döneminde de yerleştirme devam etmiştir. Seslendirmede kalıp, prototip seslere yönelinmiştir. Meddah ve Ortaoyunu'ndaki tipler arasında hiyerarşi vardır ve bu hiyerarşi dublajda seslere yansıtılmıştır. Yani, başrollerin belli sesleri olmalıdır. Batı'nın karakterlere dayanan ve belli bir ses tipolojisi bulunmayan filmleri Türkçe seslendirmeyle sesler düzeyinde tiplere dönüştürülmeye başlanmıştır. 1950 öncesinde özellikle Ferdi Tayfur'un dublajıyla yabancı filmler yerleştirilmiştir. Oyuncular karakter tiplere indirgenmiştir (Ayça 1996: 133-134, 138). Tiyatrocular döneminde dublajda seyircinin filmi anlamasına yardımcı olmak için diyalogların üzerinde oynandığı da olmuştur. Örneğin, gramafona konulan bir plak, Batı müziği çalacakken alaturka bir parça çalmaya başlıyordu. Mısır filmlerindeki şarkıların sözlerinin tekrar yazıldığı, bestelendiği ve Türk şarkıcılarca seslendirildiği bilinmektedir. Tüm bunlar yerleştirme çabalarıdır. Daha dublajda yerleştirme yapılırken, film yapımında bize benzetme çabaları daha artacaktır (Ayça 1993b: 45).

### 2.3. Kukla

Kukla sanatı en az tanınan geleneksel sanatlarımızdandır. Kukla üzerine oldukça az araştırma yapılmıştır. Geleneksel sanatlarımızda yazılı metin geleneği bulunmadığı için gerçek kukla oyunu metinlerini bulmak güçleşmektedir. Cumhuriyetten sonra daha çok çocuklar için kukla oyunları yazıldığı ve oynatıldığı görülmektedir.

Kukla oyunlarının özel metinleri yoktur. Kukla oyuncuları oyun sırasında duruma uygun sözler bulmuşlardır. Kukla oyunlarının özel metinleri yoktur. Kukla oyuncuları oyun sırasında duruma uygun sözler bulmuşlardır. Meddah, Ortaoyunu ve Karagöz konularından da yararlanmışlardır (Yener 1973: 427).

Geleneksel sanatlarımızdan olan kukla oyunları da tiplere dayanmaktadır.



Tipleri Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki tiplerden farklı değildir. Sadece isimleri değişmektedir. Baş tipler İbiş ve İhtiyar'dır (Batur 1998:718). İbiş (Karagöz-Kavuklu), kukla oyunlarının kurnaz, hazır cevap ve kaba dilli tipidir. Yanlış anlamalara ve çift anlamlı kelimelere dayanan diyalogları vardır ve sevgilileri birleştiren komik erkektir. Oyunların sonunda hizmetçi kız ile evlenir. Kukla oyunları Arap, Yahudi, Laz gibi sinemamızın çok sık kullandığı taklitleri de içermektedir.

Yeşilçam filmlerindeki baş kişilerin arketipleri kukla tiyatrosunda görülmektedir. Kadın kahraman, erkek kahraman ve komik erkek kahraman Yeşilçam sinemasının üç baş tipidir. Gölge oyununda ve Ortaoyunu'nda bu tipler bulunmamaktadır (Ayça 1993a: 139).

#### **2.4. Türk Masalı**

Masallar belirsiz tiplere, belirsiz zaman ve mekânlara sahiptir. Popüler yerli filmlerimizin çoğunda anlatımın zamanı belirsizlikler üzerine kurulmuştur. Birkaç söz kullanımı dışında başka bir ipucu verilmediği için olayların bir kısmı arasındaki zamansal ilişki net biçimde kurulamamaktadır. Örneğin yıllar geçer saçlar beyazlar ama çevre değişmez aynı kalır (Abisel 1994: 25). Masalların kendine özgü bir mantığı vardır ve bu mantık içinde her şey olabilir. İlkel bir psikolojiye sahiptirler. Baş kahramanları mitik tiplerdir. Diğer anlatı türlerimizden farklı olarak masallarımızda kadın baş kişiler de bulunmaktadır. Masallarımızda iyi kalpli, uysal, çalışkan ve güzel kadın tipi örnektir. Kadın tipler iyi günlere çabuk ulaşmazlar; önce zorluk çekerler. Sabırlarının ödülünü zengin bir erkekle evlenerek alırlar. Genç kız, baba için bir maldır; genç erkek için uğrunda ölünecek sevgilidir. Bu anlatım Yeşilçam filmlerinin klişelerindedir. Yeşilçam filmlerinde kadın tipleri önce acı çekerler sonra mutlu olabilirler. Bu kadın tipi masum ve iyi kalplidir. Karşısında ölümcül kadın tipi bulunur. Bu kadın tipinin cinsel yanı vardır. Masum kızın ise yoktur (Boratav 1992: 15-17).

Kahramanların tek boyutluluğu durağan, geleneksel toplum yapısına uygun düşmektedir. Toplumun olumlu öğelerini ve özlemlerini yedi kat gökyüzündeki iyilerde, olumsuz öğelerini ve korkularını da yedi kat yerin dibindeki kötülerde kişileştiren feodal kültürün insana bakışı böyledir. Bu bakış masal, destan, efsane gibi geleneksel anlatıların tümüne damgasını vurmuştur (Altınsay 1990: 21).

Komedi filmlerimizde en çok Keloğlan tipinden yararlanılmıştır. Keloğlan diğer masal kahramanlarından farklılıklar göstermektedir. Sevimli, soylu, üstün nite-

likleri olan geleneksel bir masal kahramanı değildir. Haksızlıklara karşı mücadele eder; padişah bile ondan korunamaz. Sert, acımasız ve kabadır. Olayların çözümlerinde pek de soylu yöntemler kullanmamaktadır. Töre ve genel ahlâka karşı geldiği de olur (Alangu 1968: 460-461). Yeşilçam komedi filmlerinde Keloğlan tipinin çeşitlemelerini görebiliriz. Bu kahraman, geleneksel masal kahramanından farklı kaba ve bazen acımasızdır.

Türk masallarında kadın baş kişiler varken Gölge Oyunu ve Ortaoyunu'nda kadın baş kişiler bulunmamaktadır. Yeşilçam sineması bu iki ucu birleştirmiştir. Yeşilçam güldürüleri de Ortaoyunu ve Gölge Oyunu'ndan çok Keloğlan masallarının bir devamıdır (Ayça 1996: 138).

### 2.5. Türk Halk Hikâyesi

Türk Halk Hikâyeleri'nde ilk dikkati çeken, aşkın-sevginin idealize edilmiş olmasıdır. Bir romans dünyası kurulmuştur. İdealize edilmiş kahramanlarla gerçek dışı bir dünyada aşklar yaşanır. Erkek ve kız birbirlerini ilk görüşte severler ve aşkları bitmez. Hikâyelerdeki kahramanlar yüceltilmiştir. Sadece aşk konulu hikâyelerde değil kahramanlık hikâyelerinde de kahramanlar yüceltilmiştir. Sevgililer ayrı düşerler, serüvenler yaşarlar fakat birbirlerine olan bağlılıklarını kaybetmezler; sonunda ya kavuşurlar ya da ölürler. Sevgilileri ayıran çoğunlukla ana-babalarıdır. Kötüler hikâyelerin sonunda cezalarını bulurlar. İyi-kötü ayrımı son derece kesindir (Moran 1994: 22-24). Yeşilçam sinemasının aşk filmlerindeki romans dünyası ile halk hikâyelerinin dünyası birbirine benzemektedir. Baş kahramanlar halk hikâyeleri kahramanları gibi idealize edilmişlerdir. Aşklar ilk görüşte başlar ve bitmez. Çiftler ayrılırlar, başlarından birçok olaylar geçer fakat sonunda birleşirler ya da birleşmeden ölürler. "Romansta 'eden bulur' ilkesine uyulur. İyi-kötü: Ahlâksal sorun basite indirgenmiştir" (Moran 1994: 31).

### 2.6. İlk Dönem Türk Romanı

Roman konusuna gelince öncelikle Tanzimat romanı dikkatimizi çekmektedir. Tanzimat romancısı baba rolünü üstlenmiş ve tezini kanıtlamak ya da ders vermek amacıyla roman kahramanlarını kukla gibi kullanmıştır. İyi-kötü tip ayrımı çok kesindir. Yazar metin içine kendi sesini de katarak (meddah geleneği ile benzeşir) kahramanlarını yargılamış, yorumlar yapmıştır. Tanzimat yazarının benimsediği "sunucu anlatım" tarzı nesnel değildir; okuyucunun yorumuna olanak tanımamak-

tadır. Yazar olay örgüsüne ve kişilere sınırsız egemendir. İbret dersi vermeyi amaçlar. Yeşilçam filmleri de nesnel tutumla olaylara yaklaşmamaktadır. Romanlardaki "kurban kadın tipi" melodram kalıplarındadır ve örnek kadın tipinin özelliklerini taşımaktadır. Masallarımızdaki ve halk hikâyelerimizdeki örnek kadın tipine benzerdir. Söz konusu romanlardaki sevgilileri ayıran ana-baba teması da masallarımız ve halk hikâyelerimizle benzeşmektedir. Acıklı konular ve sonlar, ilk görüşte aşk, bol sayıda tesadüfler, tek yönlü kişiler ilk romanlarımızın ortak özelliklerindedir. Bu sayılanlar Yeşilçam sinemasının da yöntemi olmuştur.

Tanzimat romanlarındaki dramatik yaklaşım zayıf bulunmaktadır. Yazar öyküye müdahale etmekte, kendi sesi romanda fazlaca yer almaktadır. Bu meddah geleneği ile açıklanmıştır. Fakat başka bir nedeni daha bulunmaktadır. Tanzimat yazarı temsilci değil, sunucu anlatım biçimini benimsemiştir. Sunarak anlatım, yazarın olay örgüsüne ve kişilere sınırsız egemenliğine neden olmaktadır. Sunucu anlatım nesnel değildir. Bu tür anlatım okuyucunun yorumuna olanak tanımamaktadır. Sonuç olarak ibret dersi vermek amaçlanmıştır (Gevgilili 1969: 66-67).

İlk roman örneklerinde bedensel olan duygulara kuşkuyla bakılmıştır. Romanlarda aşk ve şehvet birbirlerinden ayrılmaktadır. Kadınlar aşk ve şehvet ölçüsüyle değerlendirilmişlerdir. Melek ya da şeytan kadın tipleri bedensel aşk ve ruhsal aşka göre anlatılmaktadırlar. Baba otoritesini sarsacak tehlike Batı'dan gelecek "şehevilik"tir. Tanzimat romanlarında ruh ve beden birbirine karıştıtır, bedensel olan her duyuya kuşkuyla bakılır. Romanlarda aşk, şehevilik ve sevgi ayrılırken, kadınlar da bu şekilde melek ya da şeytan olarak sınıflandırılmaktadır (Parla 1993: 19-21). Yeşilçam filmlerindeki anlatım da bu yöndedir. Filmlerdeki kötü kadın tipinin cinselliği öndedir. Görünüşünde ve davranışlarında bu durum kendini göstermektedir.

Uzun yıllar boyunca Türk filmlerindeki kadınlar genelevde de çalışsa, vesikalı da olsa yatağa girmez, bedenini göstermez ve öpüşmezdi. "Kötü kadın" sevemez, mutlu olamazdı. "Kötü kadın" sevişir, soyunur, baştan çıkarır ve aldatırdı. Bu kadın ayrımı feodal ideolojinin yansımasıdır ve erkek merkezli bir sinema için de uygun düşmektedir (Altınsay 1990: 10). Türk Sineması'nda erkekler, fiziki güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile yer almışlardır. Kadınların yeri ise sınırlıydı. Roller cinsellikleriyle sınırlanmıştır. Erkeklerin yanında olmaktan çok arkasında durmuşlardır (Güçhan 1996: 32). Tanzimat

romanında görülen kadın tipleri ilgi çekicidir. İki uçta yer alan bu kadın tipleri melodram kalıplarındadır. Melodramın karşıt tip kalıbı bu romanlarda sıkça kullanılmıştır.

Kurban ve Ölümcül Kadın Tipi (ya da melek ve şeytan) Türk romanının ilk 25 yılında en sık işlenen kadın tipleridir (Moran 1994: 35). Kurban Tipi: Aşkın idealize edildiği romanlarda, ihanet etmektense ölümü seçen genç kızdır. Erdemli, masum, edilgen ve yumuşak başlı genç kızlardır. Sadakatlerini kanıtlamak için ölümü bile seçerler. Ölümcül Kadın Tipi: Cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bu kadın tarafından mahvedilişini anlatan roman kahramanıdır (Moran 1994: 35).

Kurban Tipi'ne dayanan romanların bir kısmında sevgilileri ayırıp ölümlerine neden olan ana-baba bulunmaktadır. Bir kısmında da kibar fahişe, erkek ve kızın arasına girmektedir. Batı'da da kurban ve ölümcül kadın tipleri bulunmaktadır. Fakat bizdeki bu kadın tipleri toplumsal koşullara uydurulduğu için Batı'dan alınmamışlardır. Kurban Tipi'nin kaynağını sevgilileri ayırıp ölümlerine neden olan ana babaların yer aldığı halk hikâyelerinde aramak daha doğru bulunmaktadır. Ölümcül Kadın Tipi, Batı romanında çok konu edilmiştir. Bizdeki bu tipin kaynağını 17. yüzyıl meddah hikâyelerinde aramak daha doğru bulunmaktadır. İntibah romanındaki ölümcül kadın tipi Mehpeyker, Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi ile benzerlikler göstermektedir. İlk roman yazarlarımızın Batı romanının kadın-erkek ilişkilerini kullanması gerçek dışı olacaktı. Bunun yerine geleneksel Halk Hikâyelerinin kalıplarını (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) kendi çağlarına uygun bir şekilde -doğüstü olayları çıkararak- kullanmışlardır (Moran 1994: 35-36).

Yeşilçam sineması kalıp tipleri uzun yıllar kullanmıştır. Belki kolaycılığa kaçmakla bu durum açıklanabilir. Fakat, sinemamızdaki klişeleşmiş tiplerin toplumuzdaki varolan sınıflararası çelişmelerin kavranmasını önlediği iddia edilmektedir. Bu iddiaya göre, bu filmler Türk halkına burjuva dünyasını kötülerin ve iyilerin bir arada bulunduğu ve sonunda iyilerin üstün geldiği bir sistem olarak göstermektedir (Gevgilili 1969: 362).

Tanzimat romanından birkaç örnek vermek tiplerin ve konuların Yeşilçam kalıplarıyla olan varolan benzerliklerini görmek için gereklidir. Şemsettin Sami'nin, Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat (1872) romanındaki olaylara kısaca bakalım: Tal'at ve Fitnat ilk görüşte birbirlerini severler, Fitnat babasının zoruyla başkasıyla evlendirilir, Tal'at'a sadık kalır, bir sırrı boynundaki kolyede taşır, evlendiği adam babası çıkar,

sonunda Tal'at ile Fitnat ölürlür, Ali Bey ise pişmanlık içinde aklını kaçıırarak ölürlür. Buradaki aşkın başlaması sonra sevgililerin ayrı düşmeleri, buna rağmen birbirlerinden asla vazgeçmemeleri Yeşilçam'ın çok bilinen konularıdır. Diğerleri de, annesinin gizli mektubu ve babasının tesadüfen Ali Bey çıkması gibi olaylar da Yeşilçam'ın anlatılarına yabancı değildir. Ayrıca Fitnat'ın, itaatkar, erdemli, masum, edilgen ve yumuşak başlı "kurban tipi"ne bir örnek oluşturduğu da görülmektedir.

Namık Kemal'in, İntibah (1876) isimli romanında yer alan, iyi yetişmiş bir genç olan Ali Bey'in kibar fahişe Mehpeyker'e aşık olmasıyla yoldan çıkması, Dilâşûp'la evlendiği zaman Mehpeyker'in ona bir oyun düzenleyerek ikisinin ayrılmasını sağlaması, Ali Bey'in bu oyuna kolayca inanması ve hiç gerçeği araştırmaması Yeşilçam'ın defalarca kullandığı konulardır. Romandaki karakterler Yeşilçam'ın karakterleridir: Ahlâklı, örnek bir kadın olan Dilâşûp ve cinsel bir aşkla Ali Bey'e bağlanan katıksız kötü Mehpeyker. Ali Bey'in, Dilâşûp hakkındaki yalanlara çabucak inanması, adeta kukla gibi davranması Yeşilçam'ın erkek kahramanlarının davranışlarına benzemektedir.

Samipaşazade Sezai'nin, Sergüzeşt (1889) isimli romanında kurban tipi esir kız Dilber kusursuz ve her türlü iyi meziyete sahip masum bir genç kızdır. Aşık olduğu Celal Bey ile aralarında sınıf farkı vardır ve evlenmeleri Celal Bey'in annesi tarafından engellenir. Romandaki sınıf farkının üzerinde yapılan vurgulamalar ve Dilber'in bu nedenle küçük görülmesi ve Celal Bey'den uzaklaştırılması Yeşilçam melodramlarının vazgeçilmez kalıplarındandır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılmış olan bazı romanlarda da benzer kalıpların devam ettiğini görmekteyiz. Peyami Safa'nın, Sözde Kızlar (1923) isimli romanında babasını aramak için İstanbul'a gelen Mebrure akrabalarının köşkünde ahlâksızlıklara tanık olur. Köşkteki hayatın ve insanların ahlâksızlığı, kötülüğü Yeşilçam filmlerindeki gibi abartılarak anlatılmıştır. Sonunda kötüler cezalandırılır. Mebrure, Batı'nın aklını, Doğu'nun kalbini simgelemektedir. Yeşilçam filmlerindeki kadınlar da Batılı görünüşleriyle yüceltilmektedirler. Fakat öz olarak değişmedikleri de filmlerde vurgulanmaktadır. Birçok Yeşilçam filminde kadınların modern bir Batılı kadın görünümü alması hikâye edilmiştir. Fakat geleneksel olarak kadından beklenen nitelikler değişmez: Masum, cinselliği olmayan, edilgen ve güzel. Halide Edip Adıvar'ın, Sinekli Bakkal (1936) isimli romanında da İslam dinine bağlı Rabia ile İtalyan müzisyen Peregrini'yi birleştirilerek bir sentezin olabileceği düşündürülmek-

tedir. Bu yapılırken de idealize edilmiş bir Sinekli Bakkal sokağı yaratılmıştır. Peregrini'nin fazlasıyla iyi karakteri ve Osmanlı yaşamına yabancı kalmaması inandırıcı değildir. Yeşilçam filmlerindeki doğu hayranı yabancı tipi bir bakıma Peregrini tipinin devamıdır. Tezin inandırıcılıktan yoksun olması ve zorlamalar Yeşilçam'ın dinsel filmlerinde de görülmektedir. İdealize edilmiş mahalleler ve fazlasıyla iyi genç kız tipleri Yeşilçam sinemasının vazgeçilmez uygulamalarıdır.

Yukarıda incelenmiş olan romanlar bir tez ortaya atmaktadırlar. Bu romanlardan başka sadece olay örgüsüne ağırlık veren popüler romanlar da sinemamızın kaynakları arasındadır. Geleneksel anlatım yöntemleri her ikisinde de fark edilmektedir. Tezli romanlarımızda, roman kahramanları yazarın tezini kanıtlamak için kuklaya döndürülmüşlerdir; popüler romanlarda da psikolojik gelişimler sonucu kahramanların davranışları oluşmamaktadır. Yazarın müdahalesi fazladır; kişiler yargılanmaktadır. Melodram öğeleri ve klişeleri yazarlar tarafından uzun yıllar boyunca kullanılmıştır.

Muazzez Tahsin Berkant'ın, Bir Rüya Gibi (1958) isimli romanında kimsesiz ve yoksul genç kız tesadüflerle hiç tanımadığı babasını ve kız kardeşini bulur, zengin bir erkekle evlenip sabrının ve iyiliğinin ödülünü alır. Kerime Nadir'in, Gönül Hırsızı isimli romanında ise kötülerle iyiler çatışırlar. Bu romanda da hastalıklı kız teması kullanılmıştır. Genç kız, yakışıklı fakat acımasız ve çapkın bir erkeğe aşık olur. Sonunda sevdiği adamın gerçek yüzünü görür, başkısıyla evlenir. Genç adam sefalet içinde ölür.

### 3. Sonuç

Türk kültürü Batı'dan farklı bir gelişme çizgisinde ilerlemiştir. Toplumsal boyutlardan ayrı düşünilemeyen sanat eseri içinden çıktığı toplumun üretim ilişkilerine ve ekonomik yapısına bağlıdır. Türk toplumunun dünya görüşü kamusal olarak görülmektedir ve bu nedenle de Batı'nın bireyci dünya görüşüyle üretilen sanat eserlerinden farklılık gösterecektir. Batı burjuvazisi ekonomik gücüyle kaderciliğine son vermiştir. Türk toplumunun kaderciliği ise devam etmiş ve anlatı yapılarını üzerinde bu kadercilik etkili olmuştur. Anlatılarda gördüğümüz tesadüfler bunu göstermektedir.

Türk sinema tarihine bakıldığı zaman popüler döneminin 1960-1975 arası olduğu görülmektedir. Popüler filmler melodram ve komedi türündedir. Türk sine-

ması'nda hâkim olan iki anlatım bu türlerdir. Türk sinema tarihinde dikkat çeken bir başka nokta da belli bir anlatım düzeyinin olmamasıdır. Oldukça inişli çıkışlı bir sinemadır. Bu durum gerçekten iyi filmler çekmiş yönetmenler için de geçerlidir.

Yeşilçam sineması popüler bir sinemadır. Sonuç olarak sözlü bir kültürden gelen halkının istekleri doğrultusunda yapılanmıştır. Bir tarzı ve anlatı yapısı vardır. Bununla birlikte çağdaş dünya sinemasının gerisinde kalmıştır.

102

Sinemamızın halk sanatı düzeyinde kaldığını iddia edebiliriz. Bir zamanlar halkı yakalamış -daha çok diyaloglar ile yakalamış- bir sinema vardı. Bu sinema bırakılmayıp çağdaş ve dengeli görüntüsel-ışitsel öğelerle güçlendirilerek geçmişin mirasından gelen bir sinemamız olabilirdi.

Türkiye'de yaşayan insanların zorluklar karşısında güven buldukları filmlerdir Yeşilçam filmleri. Belki, tarihsel-toplumsal boyuttan kopmuş olmasıyla da gerçeklik dışında kalarak seyirciye güvenli bir alan sağlamaktadırlar. Günümüzde TV'lerde hâlâ izlenen Yeşilçam filmleri göstermektedir ki, bu gerçekdışı ama güvenli yere hâlâ ihtiyaç duyulmaktadır.

### Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1994). "Bir Dünya Nasıl Kurulur." *25. Kare* (9): 25.
- Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akçura, Gökhan (1995). *Aile Boyu Sinema*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altınsay, İbrahim (1990). "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar." *Türk Sinemasında Yeni Konular*, Burçak Evren (der.) içinde. İstanbul: Broy Yayıncılık.
- Alangu, Tahir (1968). "Keloğlan Masalları." *Türk Dili* (207): 207.
- And, Metin (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ayça, Engin (1993a). "Türk Sineması Seyirci İlişkileri." *Görüntü* (1): 126.
- Ayça, Engin (1993b). "Türk Sinemasının Periyodizasyonu." *Görüntü* (2): 45.
- Ayça, Engin (1996). "Yeşilçam'a Bakış." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyma Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk Yayıncılık: 133-134, 138.
- Ayça, Engin (1999). "Sinemamız Yerlidir." *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları: 126
- Borataş, Pertev Nail (1992). *Zaman Zaman İçinde*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Duhm, Dieter (1996). *Kapitalizmde Korku*, Çev., Sargut Şölçün, Ankara: Ayraç Yayınları.
- Engin, İlhan (1965). "Türk Sinemasında Konu." *Sinema* 65 (1)
- Erksan, Metin (1997). "Türk Sinema Tarihinin Oluşumu ve Dönemleri." *Klaket* (7): 3-4.
- Gevgilili, Ali (1969). "Türk Sineması", *Yeni Dergi* (61).
- Gökmen, Salih (1973). *Türk Sineması*, İstanbul: Fetih Yayınları.
- Güçhan, Gülseren (1996). "Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler."



*Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyma Murat Dinçer (der). içinde. Ankara: Doruk Yayımcılık: 32

Güleryüz, Kezban (1996). "Türk Sinemasında Üslubun Kökeni." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyma Murat Dinçer (der). içinde. Ankara: Doruk Yayımcılık: 55-56.

Kudret, Cevdet 1992 (1992). *Karagöz*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Moran, Berna (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ong, Walter J. (1995). *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür*, Çev., Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları.

Oktay, Ahmet (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özön, Nijat (1972). *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Parla, Jale (1993). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Pertan, Ersin (1971). "Karagöz ve Türk Sineması." *Yeni Dergi* (79): 249.

Süalp, Z. Tül Akbal (1999). "Allegori Temsil Taklit Öykünme Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorular ve Önermeler." 25. *Kare* (27): 20.

Şener, Erman (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*, İstanbul: Kamera Yayınları.

Tanilli, Server (1994). *Uygarlık Tarihi*, İstanbul: Cem Yayinevi.

Yener, Cemil (1973). *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: Bateş Yayınları.

Yılmaz, Atif (1991). *Hayallerim Aşkım ve Ben*, İstanbul: Simavi Yayınları.

**Gözetim Toplumu: Bilgi Teknolojisi ve Bürokratik  
Toplumsal Denetim**

*The Surveillance Society: Information Technology and Bureaucratic Social  
Control*

Çeviren: Ruhdan UZUN

*Yrd. Doç. Dr. , Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi*

*Orijinal metin:*

**Oscar H. Gandy, Jr.**

**Journal of Communication 39 (3) Summer, 1989.**

***İleri elektronik teknolojileri, Birleşik Devletler yasal sisteminin denetleyemediği, giderek artan otomatik birey gözetim yöntemlerini olanaklı kılarak -ve özendirerek- işyerinde, piyasada ve hükümette "bürokratik üstünlüğü çarpıcı biçimde artırmaktadır".***

Bilgi, küresel siyasal ekonominin bürokratik yönetimi için gerekli bir kaynak haline gelmiştir. Kıvrak zekalı çözümleneciler, (2, 22, 38) hem bilgi işgücündeki hem de bilgi teknolojilerindeki büyümenin gerçek kaynağının dönüşmüş müşteri talebinde değil, ancak çok uluslu ortaklık girişimlerinin sürekli genişleyen gözetim gereksinimlerinde olduğunu kabul ederler. Gerçekten, bazı gözlemciler göre 'bilgi toplumu' endüstriyel toplumların gerçekte gözetim toplumlara haline geldiğini gizleyen yanlış bir adlandırmadır(11).

Gözetim, aynı propaganda gibi talihsiz, olumsuz yanlanlama sahip bir terimdir. Gözetim fikri Harold Lasswell'in deyimiyle "çevrenin gözetiminde" iş gören gazetecinin, araştırmacının ya da iletişim uzmanının daha kabul edilebilir bir imgesinden çok, gizli polis ajanı ya da karşı casus imgesini akla getirir. Charles Wright (55) şöyle sorar:

Özel bir haber alma ağı gibi alternatif sistem yerine kitle iletişim süreci aracılığıyla yürütülen gözetimin sonuçları nelerdir? Yani, çevredeki olaylarla ilgili bilgiyi geniş, türdeş olmayan ve isimsiz bir nüfusa gelişigüzel, eşzamanlı ve aleni biçimde dağıtılacak haberler olarak ele almanın sonuçları nelerdir? (s.17)

Bu makalede benzer biçimde, 'devlet bürokrasisi aracılığıyla, şirket sistemi ve mantığı ile yürütülen gözetimin sonuçları nelerdir?' diye soruyoruz.

Bu bürokrasiler, geniş ve türdeş olmayan bir nüfus hakkındaki bilgiyi,-karşılıklı çıkar söz konusu olduğunda paylaşılan ve diğer bireylerle yalnızca yasaca konmuş cezaların tehdidi nedeniyle paylaşılan - kıskançlıkla korunan veriler olarak ele alırlar.

Bunun bir sonucu, kişisel bilgiyi sağlayanlarla toplananlar arasındaki artan

eşitsizliktir. Bilgi eşitsizliğinin -varsıllara ve yoksullara, teknolojik seçkinlere ve teknoköylülere, sıradan kişilere ve bilgi kişilere ilişkin - alışılmış saptamaları, düzenleyici çevrelerle piyasaların yapısına ve işleyişine ilişkin çözümlerini sınırlandırarak asıl konuyu göremez. Bilgi çağını en iyi betimleyen eşitsizlik, roller ya da sınıflar arasındaki çatlak değil, bireylerle bürokratik örgütler arasındaki artan güç farkıdır (33).

Burada, iletişim ve bilgi teknolojilerinin, bürokratik gözetimin erimini ve etkisini artırmak için nasıl kullanılmakta olduğunu betimlemeye çalışacağız. Bilgisayarlaşma ve uz iletişim (telecommunication) ağlarının hızı, bürokratik üstünlüğü çarpıcı şekilde artıran biçimlerde birleşmiştir. Mevcut yasal sistem, denetim teknolojilerinin denetlemesinin sağlanması için ne yazık ki yetersizdir (54).

Modern gözetim teknolojisi, çevre hakkında bilgi ve haber alma, ölçme, depolama, işleme ve değiş tokuş yapma araçlarını içeren birleşik bir yazılım ve donanım sistemidir. Genellikle 'yeni' teknolojiler, gözetim sayesinde bilginin izlenmesini önceki yöntemlere göre daha yaygın, daha etkili ve daha zahmetsiz hale getirirler, çünkü ileri elektronik, gözetim kaynakları havuzunda bütünleşen gözetim için başlangıçta tasarlanmamış olan yeniliklere olanak sağlar.

Bu araçlar, kişilerin ya da nesnelerin varlığını veya yokluğunu fark etmekten onların zihin durumlarını da içeren kimliklerini ya da konumlarını belirlemeye kadar çeşitli amaçlara hizmet ederler. Kameralar şimdi çok az ışığa gereksinim duyuyor ya da hiç gereksinim duymuyor ve çok küçültülmüş (microminiaturized) modelleri kolayca gözden saklanabiliyor; dinleme araçları yüzlerce metre uzaktaki odalardan konuşmaları duyabiliyor ve bilimsel araçlar bedensel sıvıları ve moleküler düzeyde genetik maddeleri inceleyebiliyor. Biz burada müze sergileri için devamlı müşterilerin numarasını sayan kızılötesi detektörler kadar büyük mağazalarda ticari ürünlerdeki Evrensel Ürünler Kodu'nu (Universal Products Code-UPC) okuyan tarayıcıları da hesaba katacağız. Ortak özellik, bu araçların bireysel bilgi toplamada öncekilerden daha duyarlı olması ve eski zaman, mekân ve uzaklık sınırlarını aşmasıdır (25). Birleşik teknolojiler, aynı zamanda çevrenin gözetimi sayesinde elde edilen verilerin depolanması, tekrar elde edilmesi ve işlenmesine de izin verir.

Uz iletişim ağları, verilerin sistem ile bir uçtan bir uca uzaklıklar arasında (32) ve hükümet büroları, müteahhitler ile müşteriler arasında (48, s.58-60) paylaşılmasına gittikçe daha çok izin verir. Bu tür sistemlerin alanı ve etkililiği, asıl dosyalar

hayli uzaktaki makinelerin belleklerinde bulunsa bile gerçekte birleşmiş bir veri tabanı yaratılmasına olanak tanır.

Karmaşık analitik yazılım, gözetim hedefleri konusunda binlerce ayrı bilgi parçasını (bit) birleştirmeye dayanan yeni bilgilerin devingen işlenmesine ve gösterilmesine de olanak sağlar. "Uzman sistemler" - bir çözümleyicinin ustalığıyla birleşen bilgisayar yazılım uygulamaları - mevcut verileri işleyebilir, tanıları koyabilir ve diğer araçların ya da kişilerin eylemlerini yönlendirebilir. Veri toplamadan karar vermeye kadar olan hareketlerin alacağı zamanı ve maliyeti azaltarak (36) ve denetimi merkezleştirerek gözetimi daha etkili kılarlar. Böylece çözümlene, bir bireyin hem denetçinin çıkarına hizmet eden, hem de kabul edilemez bir risk düzeyini gösteren belli bir eylem yönünü takip etme olasılığını kestirebilir; çözümlene, ek bilginin nerede gerekli olabileceğini bile söyleyebilir (47). Bilgisayarlarla uz iletişimin evliliği, (37) yeni gözetim teknolojisindeki başlıca maddi güçtür.

Yeni teknolojiler, gözetimin doğasını önemli yönlerde değiştirdi. Çağdaş gözetim, Bentham'ın 19. yüzyılın başlarındaki, mahkûmların görülmeyen gözlerce gözetlendiği (ya da gözetlendiklerine inanacakları) bir hapisane için mimari bir taslak olan Panoptikon'undan kaynaklanır. Panoptikon aynı zamanda davranış değiştirme yaklaşımlarını sınamada bir laboratuvar olacaktı. Buluş, "önleyici niteliği, sürekli işleyişi ve otomatik mekanizması" sayesinde, arzu edilir hal ve gidışı sağlayacaktı (12, s.206)

Aynı biçimde, yeni gözetim, gözetleyenin hiçbir zaman görülmediği bir uzaktan algılama biçimi olarak düşünülebilir. Bilgi, veri hedefleri konusunda dolaysız kişisel bilgi ya da ilgisi olmayan, bilinmeyen, tanınmayan teknisyenler ve uzmanlar tarafından işlenir. Üstün teknoloji, gözetim araçlarının bir birey hakkında bireyin bile sahip olmadığı yeni bilgileri üretmelerine olanak sağlar. Örneğin, iş başvurusunda bulunanlara kan testi uygulayan şehirden uzak laboratuvarlar, işe başvurularının kendilerinin bile en zayıf uyarı işaretlerini almadıkları ölümcül hastalıkların varlığını keşfedebilirler. Eğer testler kişinin rızası olmadan uygulanırsa -yargı çevresindeki AIDS testi gibi, ki avukatlık mesleği, istihdamın bir koşulu olarak HIV testini gerektirir- sonuçlar bireye bile hiçbir zaman açıklanmayabilir.

Yeni gözetim otomatiktir ve giderek veri kişileri tarafından harekete geçirilmektedir. Böylece, manyetik bantlı bir kart kullanarak otoparka, büroya ya da emniyetli bir yere giren bir kişi, giriş ve çıkış tarihini ve saatini yazan bir kayıt oluş-

turur. Bir bilgisayar sistemine kaydetme eylemi, bir bilgisayar sisteminde girilen dosyaları, yapılan tuş vuruşlarını ve hataları, alınan ve gönderilen mesajları belgeleme işlemini başlatır. Ofis telefon sistemlerindeki 'santral mesajlarının ayrıştırılmasını kaydetme cihazları' numarayı, zamanı, herhangi bir aletten yapılan tüm aramaların süresini kaydedebilir. Gelişmiş izleyici değerlendirme araçları, hangi televizyon programlarının izleniyor olduğunu - ya da en azından, odada kimlerin bulunduğunu taranmış imgelerine dayanarak - kaydeder. Sistem değişken ise ekran üzerindeki görüntüsü odaya kimin girip çıktığını araştırabilir. Bireyler, tamamen haberli izinleriyle olmasa da, çağdaş gözetimin çoğuna gönüllü katılırlar.

Gözetim verilerinin çözümlenmesi de daha otomatik hale gelmiştir (26). Çapraz-eşleme bilgisayar dosyaları, hükümet hizmetlerinin sağlanmasında rutin hale gelmiştir. Uygun olma ya da 'art niyet' soruşturması, iş arayanın dosyasını, bildirilmeyen kaynakların kanıtını sağlayabilecek bankaların, işverenlerin, sigorta şirketlerinin ya da diğerlerinin dosyalarıyla karşılaştırmak için kullanılır. Çapraz-eşleme, olması gereken yerde bilgi eşinin eksikliğini de ortaya çıkarabilir; herhangi bir okulun kayıt listesinde görünmeyen, ebeveyninin bakmakla yükümlü olduğu çocukları isteme durumundaki gibi. Bu tür eşlemeler, bir başvuru sonucu başlatılmayı gerektirmez, sadece kanunsuzluğun kanıtının bulunabileceği yer hakkında bir bürokratin önsezisinin sonucu olabilir. Kanunsuzluk olduğu varsayılmakta ve belli bir dosyadaki tüm bireyler bilgileri ya da rızaları olmaksızın bu araştırmaya maruz kalmaktadır. Ve yeni bir veri tabanının varlığı anlaşılır anlaşılmaz, bir veri kişisi hakkında ek bilgi sağlama olanağı değerlendirilir ve daha çok eşleme istemi artar.

Çağdaş gözetim, meydana gelmiş suçu ortaya çıkarmaktan çok kayıp ya da zararı engellemeye ya da ondan kaçınmaya yönelmektedir. Bireyler, artık yalnızca bir suç işleyip işlemediklerini belirlemek için gözetime dahil edilmemektedir; bürokratik gözetime, bir bireyin bir suç işleme olasılığına sahip olup olmadığını belirlemek için başlanır. Ve gördüğümüz gibi telematik (telematics), sistemin araştırma kapasitesini ve disiplinini geliştirdiği için suç davranışının tanımı genişleyebilir (47).

Örneğin, Birleşik Kredi Bürosu (Credit Bureau Incorporated), 142 milyon müşteriye ilişkin dosyalarla Kusur Uyarı Sistemi (Delinquency Alert System-DAS) adı verilen bir hizmet sunar. DAS, alacaklıya, henüz kusurlu olduğu düşünülmeden, ancak harcama ve hesaplarının belli nitelikleri göze alındığında tehlikede olabilecek

kişilere ilişkin krediyi büyütme ya da sınırlamaya karar vermede kullanabileceği bir derecelendirme sağlar (5). Benzer biçimdeki önceden haber verici modeller, suçlanan kişiler için belirlenen kefaleti vermenin riskini ve olası jüri üyelerinin cezalandırıcı eğilimini saptamak için kullanılmaktadır.

Bu analitik modeller, özgül bireylerden çok, kişi kategorileri ya da 'tip'leri üretir ve bu gruplara denk gelen biri kuşku çeker ve bu nedenle de gözetim altına girer. Bundan dolayı, belli bir yaşa, ten rengine ve soya sahip erkeklerin uluslararası havaalanlarında, gümrük ve güvenlik görevlileri tarafından, artan bir aranma ya da en azından sorgulanma olasılığı vardır. Birleşik Devletler'in güneydoğusunda, belli otomobil modellerinin, eğer sürücüleri siyah ya da Latin ise polis tarafından daha yüksek bir durdurulma olasılığı vardır. Bu uyuşturucu bağımlılarının ve anti-terörist profillerin, vergi beyannamelerini inceleyen Ulusal Gelir Servisi'nde ve kredi kartı başvurularını işleme koyma işinde örnekleri vardır. Görünüşteki amaç aynıdır - önceden haber verme ve önleme.

Önceden haber verme kapasitesi, denetim fırsatını da verir. James Beniger'e göre, (4) bilgi teknolojileri, etkili 'ön-işleyen' ve sınıflandıran rutinleri oluşturarak kesinsizliğin zararlarını azaltan ve bu suretle karmaşık, birbirine bağlanmış sistemlerin çevrelerindeki değişik etkinlikleri akla uygun hale getirmeye yardım eden denetim teknolojileridir. Ancak bu doğalcı model, bu denetim biçimlerinin siyasal ve ekonomik etkisini büyük ölçüde görmezden gelir. Devlete ait ya da özel bürokrasi, içinde işlediği sosyal çevreyi denetlemeye çalışırken, John Kenneth Galbraith'in öne sürdüğü gibi, o çevre içindeki insan davranışını da planlamak zorundadır (15, s.39-40). Birleşik bürokrasinin gücü bireylere ya da daha küçük rakiplere göre arttıkça, devlet gücüne göre de artar (1).

Böylece, görünüşte önceden haber veren ya da engelleyen gözetim, bireysel vatandaş, işçiyi ya da tüketiciyi bürokratik denetimin hedefi de yapar. Frank Webster ya da Kevin Robins'in belirttiği gibi, (51, s.49-73) bilgi teknolojisi, karmaşık bir toplumsal ilişki ise, o zaman onun gelişmesi ve yayılması, bürokrasinin niyeti ile çıkarlarını ve bilgi devriminin en az hizmet verdiklerinin karşı koyma ve muhalefeti ni gittikçe sınırlayan 'disipliner bir devletin' rızasını ve yardımını gösterir.

Bürokratik altyapı aracılığıyla bilgisayarlaşmanın yayılması, bürokrasinin gücünü diğer örgütlerle işçilere, müşterilere ve gereksinimi karşılayan firmalara bağlı olarak artırırken bürokrasiyi değiştirir. Uz iletişim ağları, bilgisayarlaşmanın bir

örgüte bağışladığı ölçek ve alan ekonomilerinin üstünlüklerini artırır. Bu eşgüdüm işlevi, bir merkezden yönetilmemiş ve bağımsızlık kisvesi altında merkezi otoritenin nüfuzunu ve iktidarını pekiştirir (6). Kitlese ölçekteki ulus ötesi işlemler, özel küresel ağlar gerektirir; arada, örgüt hizmet sağlayıcılardan iskonto ve özel ayrıcalık kazanmak için oligopson<sup>1</sup> gücünü kullanabilir (37-39).

Bir ağ ve bilgisayarlaşmış veri tabanı kurulur, ek bilgi parçaları eklemenin marjinal maliyeti azalır, böylece geniş örgütler daha fazla bilgi toplar ve daha az atar (23). Örgütün, ağın topladığı belli bir bilgi parçasıyla ilgili acil bir gereksinimi ya da uygulaması olması gerekmez, çünkü depolama ve giriş, toplamaya göre ucuzdur. Çok değişkenli analitik ve önceden haber verici modellerin özelliği, depodaki bilgiyi, veri tabanına yeni bilgi eklendikçe daha değerli hale getirmesidir.

Şirket bürokrasilerinin tekeli gücü ve devlet bürokrasilerinin otorite ve özerkliği nedeniyle, pazara ilişkin kuramsal kısıtlamalar, gözetim etkinlikleri üzerinde çok az bir etkiye sahiptir. Aynı şekilde, bilginin özel nitelikleri, (3) onun toplanması ve kullanımına ilişkin önemli dışsallıkları (externality) hesaba katarak, genelde örgütleri (ve özelde tekeli firmaları) toplumsal olarak gerekli olandan daha fazla bilgi toplamaya götürür. Aynı sebeple, vatandaş/tüketicie ilişkin her bir ayrı bilgi parçası görünüşte küçük bir "mahremiyet maliyetine" sahip olduğu ve bürokrasinin bu bilgiyi kullanımının izlenmesi yüksek bir maliyete sahip olduğu için bireyler kendi çıkarlarına göre hareket edemezler. Gerçekten bireyler "sözleşme koşullarının yerine getiricileri" (23) olduklarından ve genellikle hizmetin bir koşulu olarak kişisel bilgi sağlamak zorunda olduklarından, direniş belki de mantık dışıdır. Bilgi teknolojisini üç çevredeki - işyeri, piyasa ve hükümet - toplumsal bir ilişki olarak incelemek, birey meselelerinin, bürokratik gözetimin görünmez güçlerine nasıl gittikçe daha çok maruz kaldığını gösterir.

İstihdam öncesi arka-plan araştırmaları rutin hale gelmesine karşın gözetimin bütüncül ve sürekli hale gelmesi iş başındadır. Teknoloji Değerlendirme Ofisi tarafından yapılan bir çalışma, (45) "elektronik izlemenin, günümüz işyerlerinde iş süreci hakkında bilgi toplamada ya da çalışanların kişisel özelliklerine dayanan iş niteliğini önceden haber vermede kullanılan bir dizi teknolojiye yalnızca biri" (s.12; ayrıca bkz. 27) olduğunu işaret eder. Bilgi çağında çalışanların gözetimi, ofis ya da fabrikaya girmelerinden daha önce başlar. İşe alma öncesi uyuşturucu ilaç testlerinde artış (43), psikolojik eleme aygıtları (18), kredi bürosu dosyalarıyla ilgili



araştırmalar ve tutuklama kayıtları, yalnızca bilgisayar destekli analizin gelişmesini değil, fakat aynı zamanda istihdam kararlarına ilişkin olduğu düşünülen verileri toplama, depolama ve işleme maliyetlerinin azalmasını gösterir.

Titiz, üretim ve yönetimde daha büyük etkililik peşindeki hem büyük hem de küçük işverenler, çalışanların ürünlerini standartlarla ya da hedeflerle kıyaslamak, kaydetmek ve bireysel yansımalarının iş çevresindeki değişmelerle bağlantısını kurmak için bilgisayar tabanlı sistemler kullanırlar. Tam ve sürekli gözetim altındaki işgücü sektörünün, en çok bilgi çalışanları -tam amaçları verileri toplamak ve işlemek olan çalışanlar - grubunu içermesi belki de gülünçtür.

Uzaktan pazarlamanın artan önemi ve bankacılık, sigorta ve yatırım örgütlerinin sipariş ve taleplerine yönelen işlemleri, yönetimin, telefon çalışanın standartların ve etkililiğin korunması için gözetiminin gerekli olduğu yönündeki iddialarını artırdı. Amerika İletişim Çalışanları, yaklaşık 15 milyon telefon çalışanın ya otomatik olarak elektronik denetçi ya da isimsiz kalite-değerlendirme personeli tarafından gizlice dinlenmekte olduğunu tahmin etmektedir. Genellikle, gözlenen çalışanlardan yüzlerce mil uzaktaki telefon merkezlerine yerleşen bu uzak denetçiler, çalışanların önceden belirlenmiş senaryoyu ne kadar iyi izlemekte olduğunu ve uygun ses tonu ve kalitesini ne kadar iyi sürdürmekte olduğunu değerlendirmek için konuşmaları dinlerler (7).

Andrew Clement'in (6) ofiste insan emeğini en aza indirerek işleri makinelerle yürütme sisteminin (automation) gelişmesini incelemesi, iş süreci üzerindeki denetimin yürütülmesinde odaklanmak yerine dikkatleri verimlilikteki kazançta çeker. Beyaz yakalı çalışanların yüzde 80'den fazlasının, yüzyıl sonuna kadar bilgisayarlaşmış iş yerlerine sahip olması umulmaktadır ve bu tür sistemler, modern ofisteki bir dizi iş ve iş dışı etkinliğin toplanmasını ve çözümlenmesini kolaylaştırmaktadır. Örgütün daha üst düzeyleri elektronik kabloya bağlandıkça, iş yeri denetimin "önceden bu tekniklere maruz kalmamış mesleki tabakalara yayılmakta olan teknik biçimleri" olanaklı hale gelir (6, s.203). Kişisel bilgisayarların ofisin her tarafına yayılması, bu gözetimin geçici bir yok oluşunu simgeledi. Ancak, farklı iletişim protokolleri kullanan kişisel bilgisayarları birleştirme yeteneği olan yerel alan ağları, tercih ettikleri idari konumu, 'istihbarat ana bilgisayar terminaleri' olarak yeniden kuracaktır.

Tüketici davranışı alanındaki gözetim teknolojisi, iş yeri için tanımlanmış

işlemleri aşma gücüne sahiptir, çünkü herkes kazanç sağlayacak biçimde çalıştırılmazken, hemen herkes müşteri ya da olası bir müşteridir. Kitle tüketiminin denetimi, tüketicilerin bu tür çekici ögelere heveslerinin göstergeleri olduğu kadar, ikna edici iletilere ne derece maruz kaldıkları hakkında verileri de içeren bilgiyi kullanmayı gerektirir. 'İnsan metreler' hane halkını ölçmekten bireyleri ölçmeye kadar farklılaşma gösterirler, bazı modelleri, değerlendirmenin asıl amacını yansıtır ve eğlence programları kadar radyo veya televizyon reklamlarının izlenme oranlarını verir. Kapsamlı, sürekli izleyici gözetiminin önemi, tüm televizyon pazarında gecelik izlenme oranlarını artırma ve bu paketlerdeki kablo ve VCR kullanımının tahminlerini kapsama yönündeki daimi baskıyla dile getirilir.

Sayısal iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler, özellikle hitap edebilirlikleri ve gerçekliği kanıtlanabilirlikleri (17) bakımından, pazar araştırmasının tüketicilerin davranışlarını öngörmek ve denetlemek amacıyla toplumbiliminin karmaşık tekniklerini tüketicilerin gözetlenmesi için uygulamasına izin verir. Beniger'in (4) saptadığı denetim bileşenlerinin önceden işlenmesi ve sınıflandırılması, çağdaş yansımalarını anketler, deneyimler ve piyasaların sürekli gözlenmesiyle toplanan veriler temelinde tüketici piyasalarının karmaşık bölünmesinde bulur (10, 14, 29).

Televizyon izleyicileri, yer ve nüfus özelliklerine göre (geodemographic) kümelendirme denen bir teknik yoluyla bireysel ilgiler, ihtiyaçlar ve yönelmeler (13) temelinde sınıflandırılır. Claritas Şirketi tarafından geliştirilen PRIZM hedef pazarlama sistemi, Birleşik Devletler Nüfus Sayımı Bürosu ve diğer birçok kamusal ve özel tüketici gözetim kaynağından toplanan verilerden, ulusun 250 bin mahallesinin her birini sınıflandırmak için yararlanır (52). Geniş ve türdeş olmayan bir nüfusun tüketime ilişkin 40 kategori ya da türden biri içinde önceden işlenmesi, hedeflenmiş ticari ve siyasi çekici öğeleri planlayanlara yardımcı olur.

Bilgisayar, pazar araştırmasını destekleyen daha eski iletişim kanallarının kullanımını kolaylaştırır. Evrensel Ürünler Kodu'nun (Universal Products Code-UPC) büyük mağazadaki lazer tarayıcılardan geçtikçe ürünlerin kimliğini saptaması gibi aynı şekilde, çizgi imler (barkod) postadan alınan ya da dergiden çıkan bir kuponu kullanan müşterinin kimliğini belirler. Mağaza fiyatıyla eşlendiği zaman ve karşılığının ödendiği yerde, kupon bu tür mallar için talebin fiyat ve gelir esnekliğini hesaplamaya da yardımcı olur. Bu bilgisayarların depolama kapasitesi, bu tür kuponları kullananların listesinin ucuzaya yeniden üretilmesine ve iş topluluğunda

başkalarına satılmasına olanak verir. Doğrudan pazarlama endüstrisinin bir bülteni olan Friday Report, her hafta, fiyatları bin isim başına 45 dolardan 100 dolara değişen düzinelerce mevcut listeyi rapor eder.

Kevin Wilson (54), dikkatimizi bilgisayar tabanlı bilgi sistemlerinin ya da "denetim teknolojileri"nin alanı olarak eve çeker. Etkileşimli ev-ağ-sistemleri, "insan etkinliklerini pazarlanabilir mallara dönüştürme çabalarının dolaysız bir ürünü değilse de etkisi altındadır(s.9). Bu sistemler müşteri ile ajans arasındaki bağlantı noktalarını artırdıkça, onların "kamusal gözetim teknikleri üzerindeki etkisi çok güçlü biçimde hissedilecektir, çünkü etkileşimli sistemler yoluyla dolaşan bilgi türleri üzerinde elverişli sınırlar yoktur"(s.95).

Hukuk profesörü ve Batı Alman Hesse Eyaleti'nin Veri Koruma Komisyonu Üyesi Spiros Simitis, benzer bir etkileşimsel sistemler görüşüne sahiptir (41). Modern kablo sistemleri, katalogla alışveriş ve verilere tekrar bakılmasından yangın ve hırsız alarmlarının gözlenmesine kadar birçok hizmet sağlama gücüne sahiptir. Bu hizmetlerin kullanımının sistemin bilgisayarlarında hızlı ve etkili kaydedilmesi nedeniyle, Simitis, "isimsizlik önceden kuraldı, şimdi tamamen şeffaflık egemen... Videotekst bu yüzden toplumsal denetimde fiziki zorlamadan gözetleme ve gözetime, sürekli fakat çoğu kez hissedilmeyen geçişin daha ileri bir kanıtıdır" sonucuna varır (41, s.729).

Birleşik Devletler hükümeti, bilgisayar ve bilgi sistemlerinin gözetim kapasitelerinin hem en büyük tek kullanıcısı hem de gelişmesinin en büyük destekçisidir. Federal hükümet, 1985'te 173 bin bilgisayara hizmet eden tahminen 27 bin büyük ana bilgisayar kullandı (46). Birleşik Devletler Teknoloji Değerlendirme Ofisi'nin (U.S. Office of Technology Assessment) 12 hükümet bölümündeki ve 13 bağımsız ajanstaki bir araştırması, 1974 Federal Mahremiyet Yasası'nın<sup>2</sup> (Federal Privacy Act) tüzüklerine bağlı 3,5 milyar kaydı olan 539 kayıt sistemi buldu. 1985'e kadar bu sistemlerin yarısından çoğu, tamamen ya da kısmen bilgisayarlaştırılmıştı (44, s.40).

Bu kitle halinde veri toplanması, toplumsal ve davranışsal istatistiklerin de en başta gelen toplayıcısı olan federal bürokrasinin gözetim etkinliğini betimlemeye yetmez. 1987 mali yılında, federal hükümetin 3.2 milyar dolar olarak hesaplanan bilgi yayma harcamaları, hükümetin topladığı ya da kendi yararına toplanmasını sağladığı veri havuzunun boyutu hakkında bir fikir verir (48). Bu verilerin çoğu, bireysel veri kişilerinin kimliklerini saptamadıkları için Mahremiyet Yasası kapsamın-

daki kayıtlar olarak nitelenmezler, ancak hükümetin gözetim işlevinin hiç de küçümsemeyecek bir parçasıdır.

Savunma Bakanlığı, hükümet içindeki en büyük bilgi toplayıcısı ve dağıtıcısıdır. Onun gözetim gereklilikleri küreseldir ve ara sıra sivillerin iç siyasal gözetimine de aktif olarak müdahale etmektedir(9). Gözetimde kullanılan başlıca bilgi toplayıcıları olarak Merkezi İstihbarat Örgütü (Central Intelligence Agency), Ulusal Güvenlik Örgütü (National Security Agency) ve Federal Soruşturma Bürosu'na (Federal Bureau of Investigation) bağlanır. Örneğin; 1988'de FBI ulusal güvenliği tehdit edecek biçimde bilgiye giriş sağlamaya çalışan yabancıların izini sürmede, ihbarcı kütüphane memurlarının yardımını elde etmeye çalışan 'Kütüphane Farkında Olma Programı'nın sınırlılıklarıyla yüzleşmekten başarıyla kaçındı(21).

İç Gelir Servisi (Internal Revenue Service), hükümet içindeki başlıca sivil kişisel veri toplayıcısıdır. IRS, eksik beyanda bulunanları ya da hiç beyanda bulunmayanları belirleyecek analitik modellerinin gücünü geliştirmek ve erimini genişletmek için -ara sıra olumsuz tanıtım sonucunda (49) - vatandaşların gelirleri ve harcamaları hakkında kayda değer ayrıntıları içeren özel veri tabanlarını kullanmaya çabalamaktadır.

Başkan'ın Fiyat Denetimi Üzerine Özel Sektör Araştırması'ndaki (The Grace Commission) önerilerine karşılık olarak, politikacılar devlet düzeyinde dolandırıcılığın, israfın ve kötüye kullanmanın araştırılması için özel ve kamusal dosyaların geniş bir eşlemesini uygulayacak federal bir vekillik kurulmasını önerdiler. 1984 Açık Azaltma Yasası'nın (Deficit Reduction Act) (PL 98-369) parçası haline gelen bu gereksinim, şimdiye kadar kendi ekonomik teşvikleri olan uygulamaları benimsetmek için diğer ekonomik güdümlere hizmet etmektedir.

Gözetim sistemleri ve teknikleri, kamuoyunu yönlendirerek siyasal onay kazanmakta da kullanılır(28). Çeşitli bilgi kanalları sayesinde ilgili konusunda parasal yardımın ustalıkla sağlanmasının kamusal siyaseti etkilediği görülmektedir(16).

Ticari malları ve hizmetleri pazarlamaya yardımcı olan benzer bölme ve hedefleme yaklaşımları, siyasal referandumlarda siyasal adayları ve konumlarını pazarlamak için düzenli olarak kullanılmaktadır. Claritas şirketiyle özel bir lisans

anlaşması, Birleşik Hedefleme Sistemleri'nin yer ve nüfus özelliklerine göre kümeleme yöntemini siyasal konulara uygulamaya olanak sağlar(52). PRIZM küme çözümü, nerede daha çok veriye gereksinim duyulduğuna ya da nerede yerleşik nüfusu görmezden gelmenin anlamı olduğuna karar veren siyasal danışmanlara yardımcı olur. Birçok yerel kampanyada politikacılar veri toplamayı çok pahalı bulduklarından, küme yönteminin seçimleri kazanmak için kullanılabileceği endişesinin yersiz olduğu ortaya çıktı. Onun yerine, "küme hedefleme, kamusal politikayı etkilemeye ve tüm vatandaşları harekete geçirmeye girişen ticari müşteriler arasında kabul gören bir hedef oldu" (52, s.221). Her bir seçim ve referandum oylamasıyla, kümeler içinde siyasal davranış benzerliği konusundaki yeni veriler, PRIZM veri tabanının kesinliğini artırdı.

Devletin ve özel şirketlerin bürokrasileri, ortalama bir bireyin kaynaklarına göre neredeyse hayal edilemez bir teknolojik üstünlük elde etti. Bürokratik örgütlerin alanında da istisnadan çok eşitsizlik kuraldır. En geniş şirketler, paranın satın alabileceği en güçlü, karmaşık ve tamamen bütünleşik gözetim sistemlerine sahiptir. Birkaç milyon tüketicinin evinde kişisel bilgisayarlar bulunmasının TRW'yi tehdidi, daha çok sayıda VCR ve kamera bulunmasının CBS'yi tehdidinden daha fazla değildir. Gerçekten, Wilson ve diğerlerinin de öne sürdüğü gibi, bu tür sistemlerin yayılması gözetim olanağını artırır.

Ekonomik büyümenin doğal, evrimsel ve kaçınılmaz sonucu olan Birleşik Devletler nüfusunun teknolojik sistemlerdeki bu tür eşitsizliklere ne dereceye kadar razı olduğunu ölçmek çok zordur. Mahremiyet hakkındaki bireysel kaygılar, yıllardır çeşitli ulusal kanaat araştırmalarında ortaya çıkmaktadır.

Roper Center'ın veri tabanına ait 1975-1986 yıllarına ilişkin epey kısıtlı bir yoklama, endişeler konusunda yararlı göstergeler meydana çıkardı(34). Örneğin, Walker Research'in Pazarlama Araştırma Endüstri İmaj çalışmalarına göre, yanıt verenlerin bir bölümü, -1978-1984'te yüzde 25 ve 28 arasında - "anket ya da araştırma yoklamalarının gizliliğe bir saldırı olduğu" konusunda birleşti.<sup>3</sup> Ancak, 1986'daki bir çalışmada (40) yanıt verenlerin ezici çoğunluğu (yüzde 81), bu rakam önemsiz bir düşüşü göstermesine karşın, hâlâ "araştırma endüstrisinin yararlı bir amaca hizmet ettiği" konusunda birleşti. Gerçekten, Amerikalılar'ın yalnızca yüzde 44'ü, anket ve yoklamaların "imalatçıların üreticilere istemedikleri ya da gereksinim duymadıkları ürünleri satmalarına" hizmet ettiğine inanırken, az artış gösteren bir oranı

(yüzde 82), açıkça, "anket ve araştırma yoklamalarının imalatçıların daha iyi ürünler üretmelerine yardımcı olmak için kullanıldığına" inanmıştı.

1983'te, Southern New England Telefon Şirketi'nin malî desteğiyle, Harris örgütü, teknoloji ve mahremiyet konusundaki bilgilerini keşfetmek için yaklaşık 1300 telefon abonesini araştırdı(20). Önceki yoklamada olduğu gibi, mahremiyet endişesinin derecesi çok yüksekti. Yanıt verenlerin yüzde 48'i çok endişeliydi ve yüzde 29'u da "bugün Amerika'da kişisel gizliliğinize yönelik tehditler" konusunda bir dereceye kadar endişeliydi. Yüzde 68'i, kredi sistemine girdiklerinde mahremiyetlerinden feragat etmeye başladıklarında birleşirken, kişisel bilginin kendilerince bilinmeyen amaçlar için dosyalarda tutulmakta olduğuna inanlar neredeyse aynı orandaydı (% 67).

Yanıt verenlerin, geçmişteki davranışları hakkında bilginin nasıl toplanabileceği ve bir ana dosyaya katılabileceği konusunda oldukça iyi gelişmiş bir anlayışa sahip oldukları görüldü ve anket yapılanların yüzde 78'i, bu tür dosyaların mahremiyetlerine saldırıyı temsil ettiğini belirtti. Yanıt verenlerin yüzde 80'i de bilgisayarların, "kişiler hakkındaki gizli kişisel bilgiyi herkesin yersiz biçimde elde etmesini kolaylaştırdığında" birleşti. Yüzde 77'si, bir kişinin kredi durumu hakkında bilgi satmanın gizliliğe ciddi bir saldırı olacağına birleşti -bilgiye bu tür girişin satışı, tam olarak kredi bürolarının yaptığı şeydir. Bu yanıtlardaki uyumsuzluk, yanıt verenlerin yüzde 80'inin hiçbir zaman mahremiyetlerine çirkin bir saldırının kurbanı olmadıklarını iddia etmelerinde de açıkça görülmektedir.

Eugene Stone tarafından yapılan kuramsal olarak daha gelişmiş bir araştırma(42), bireysel gizliliği tehdit etmesi olası olan farklı örgüt türlerine ilişkin tutumlarda çok açık farklılıklar buldu. Yanıt vericilere, kendileri hakkında bilginin nasıl toplanacağı ve kullanılacağını bürokratik örgütlerden çok kendilerinin denetlediğine ne derece inandıkları soruldu. Veriler, "ne kadar çok insan bilgisel gizliliğe önem verir gibi görünürse onların kişisel bilgi üzerinde gerçekte sahip oldukları denetimin de o kadar az olduğuna inandıklarını" (42, s.464) göstermektedir. Bu, Alan Westin (53) tarafından sunulan, gizliliğe ilişkin endişeleri yabancılaşma duyguları ile hükümete ve toplumdaki diğer iktidar güçlerine olan güvensizliğe bağlayan verilerle uyumludur. Yanıt verenler, işverenlerle bağıntılı bilgiyi kişisel olarak denetleme güçlerinden IRS, sigorta şirketleri, kredi garantörleri, hukuk destek büroları ya da borç veren kuruluşlardan daha emindiler.

Mahremiyet mevzuatı, yasalar ilk olarak kabul edildiğinde düşünülen hakların ve özgürlüklerin korunması ya da genişletilmesini sağlamadı. Bürokratik uygulama ve yöneticilerin bürolarının erişimini ve nüfuzunu artırma güdöleri, en sonunda, hızla yasal engellerin çevresindeki bürokratik yollar haline gelen 'istisnalar'ın normalleştirilmesine yol açtı(11). Bir veri koruma ya da mahremiyet komisyonu kurulduğunda, halinden memnun vatandaşlar ve politikacılar, sorunun bittiğini sandılar. Ancak, başarılar gibi sınırlı kaynaklar ve düşman çevre de zamanla kaybettikleri üstünlüğün güvencesiyle karşılaşacaktır.

Ayrıca, daha geniş bir etki alanına sahip ticari bürokrasilerin etkinlikleri dışında, federal düzeydeki yasal eylemin çoğu, hükümet eylemlerine yöneltilmiştir.<sup>4</sup> Ticarileştirme ve özelleştirme hareketi yayıldıkça ve derinleştikçe, "başarısızlığa mahkum edilen bürokrasileri yürürlükten kaldırarak gizliliği ve bireysel özerkliği eski haline getirme girişimlerine karşı" (30, s.288) şirket uygulamalarına ilişkin yasal ilgi gereksinimi büyüyecektir.

Sürekli bürokratik genişleme baskısı olmasa bile, görünüşte mahremiyet haklarını korumayı vaat eden son mevzuat, ciddi biçimde hatalıdır ve aslında önlemek için tasarlanan yasalara yönelen tam saldırıları meşrulaştırmaya hizmet etmektedir. Örneğin, 1986 (HR 4952) Elektronik İletişim Mahremiyet Yasası (Electronic Communications Privacy Act), hükümet ve rekabetçi endüstri grupları arasındaki tarihsel işbirliğinin sonucu olarak, büyük bir başarı diye ilan edildi. Ancak, Kongre, ortaya çıkan sayısal iletişim sistemlerini de içeren haksız gizli dinlemeye karşı süresi dolan yasakların alanını genişletirken, mevzuat, kurumsal kayıt içeriğinin ve iş raporlarının açıklamasını da dikkate aldı. Yasama çözümlemesi, yasanın 'açığa vurulmayacak şeyler' (nondisclosure) bölümünü (2702. bölüm), bu veri yöneticilerinin kurumsal kayıt olgusuna üçüncü şahıslara açıklanabilen bilgi gibi davranma hakkının resmen pekiştirilmesi olarak yorumlamaktadır. Böylece, "geniş nüfusbilimsel ölçütlere uygun kişilerin" elektronik adreslerinin tamamlanarak posta listelerinin yaratılmasında bu tür kurumsal kayıt bilgilerinin kullanımını daha da meşrulaştırır.

James Katz'ın EİGY'yi değerlendirmesi(24), yetkisiz girişte olduğu gibi bazı sınırlamaların azaltılmasının, hükümet girişi konusunda güvenlik ağının zayıflatılması ile başa baş gittiğini bulur. Bu zayıflatma, mahkeme usullerinin elde edilmesi koşullarını hafifleterek ve devletin usul verilerine girişi elde etme yeteneğini geliştirerek devlet gözetimine yetki veren etkinlikler tabakasının artırılmasını beraberinde

getirir. Katz, EİGY mevzuatını, gözetimin meşrulaştırılmasının gerisindeki ekonomik mantığın açıkça tanınması olarak da görmektedir: "Bir teknolojinin yeni endüstriler meydana getirdiği, ticaret dengesini geliştirdiği, endüstriyel verimi artırdığı ve anlamlı işler yarattığı gösterilebilseydi, mahremiyet maliyetleri hükümet tarafından daha kolay kabul edilebilirdi"(24, s.362).

Aynı şekilde, bir gazetenin, Anayasa Mahkemesi adayı Robert Bork'un video kiralamasına ilişkin kayıtlarını yayınlaması konusundaki şamatanın ardından medisten alelacele geçirilen sözde "Bork Tasarısı", endüstrinin uygulamasını meşrulaştırır. Video Gizliliğini Koruma Yasası, (S 2361) bazıları tarafından video dükkanlarının müşterilerinin listesini kiralayabilmesinin sınırlanması şeklinde anlaşılır(21); ancak liste endüstrisi tasarımı, müşteri iş kayıtlarındaki haklar için mücadeledeki tehdit edici eğilimlerin tarihsel bir tersine çevrilmesi olarak gördü. Önerilen yasa, ilk biçiminde, video dükkanlarının müşteri adını bir doğrudan pazarlamacıya kiralamadan önce açıklanmış iznini almasını gerektirecekti. Son biçiminde yasa, isimlerinin kullanılmasını istemediklerini belirtme sorumluluğunu müşteriye yükledi; ayrıca, kiralama şirketleri ( ve ima yoluyla, diğer iş kaydı tutanlar) düzenli olarak belli video kaset türlerini seyreden müşterilerinin listesini satabilir ya da nakledebilir. Hangi filmlerin seyredildiği konusundaki bilgiyi serbest bırakmanın yasaklanmasının önemli bir sonucu yoktur. Bir endüstri çözümleyicisine göre, bu yasağı geçirmekle, bizi gelecek yüzyıla taşıması gereken "bir kongre desteği ve trade off kurduk"(50).

Yasal yük, dürüstçe genellikle liste endüstrisinin doğası ve isimlerini listeden çıkarttırmaları için varolabilen fırsatlar konusunda yalnızca sınırlı bilgileri olan vatandaş-tüketicinin omzuna yüklenmektedir. Ulusal yoklamalar ve endüstri raporları, postayla gönderilen reklam broşürleri (junk-mail) ve istenilmeyen telefon aramalarına (31) karşı artan bir kızgınlık olsa da bireylerin isimlerinin listeden çıkarılmasını istediklerini talep etmeme ya da belirtmeme eğiliminde olduklarını öne sürer.

Kevin Wilson, (54) James Rule'un (35) çözümlemesini genişleterek, eşgüdüm ve uyum gereksinimi gözetimin büyümesini desteklediği zaman, kamunun gözetime karşı korunma talebinin zayıfladığını görür. Bu bakımdan gözetim, kuralların içselleştirilmesini sürdürme yeteneği sayesinde iş görür. Gözetimin, ara sıra kötüye kullanılmasına karşı koruyan yasa bu 'geliştirilmiş' biçimiyle, sadece genişlemesinin toplumsal bir gereksinimi sağlar.



Özellikle veri paylaşma sorunlarına yönelen diğer mevzuat, Birleşik Devletler endüstrisinin değişen doğasını hesaba katmada başarısızdır. Örgütler arasında müşteri listelerini paylaşma üzerinde varolan kısıtlamalar sürdükçe bu kısıtlamaların firmalar içinde uygulanacağını düşünmek mantıksız olacaktır. Dikey bütünleşme ve yatay kümeleşme, aynı birleşme şemsiyesi altındaki çok çeşitli örgütlerin iş kayıtlarından seçilip ayrılmış bireyler hakkında içten tam kapsamlı bilgiyi toplamaları, işlemleri ve paylaşımlarının beklenebileceği bir yapı yaratıyor. Böylece, geleceğe ilişkin bir yığılım (conglomerate) modeli, bankacılık ve malî hizmetler, kredi kartları, seyahat ve sigorta, geleneksel otomotiv ve müşteri perakende satış hizmeti kayıtlarına sahip olacaktır. Ayrıca, kablolu televizyon ve video kiralamadan (otomatik satın alma kulübelerinden) videotekst, elektronik posta ve veri tabanı giriş hizmetlerine kadar genişleyen bir eğlence ve bilgi iş kolunu destekleyecek. Böyle bir firmanın mevcut bilgi tabanındaki çapraz-pazarlama olanakları hayal gücünü aşar - ve mutlaka müşteri çoğunluğu için görünmez olacaktır.

Son olarak, varolan mevzuat 'teker teker kimliği saptanabilir bilgi'ye ilişkin veri koruma erişimini daima aynı biçimde sınırlar. Böyle kısıtlamalar, siyasal eylem sayesinde bir derece korunma sağlayanların (siyahlar, kadınlar, yaşlılar gibi) ötesinde herhangi bir büyüklük ya da tanıma sahip gruplar hakkındaki bilginin toplanması, dağıtımı ve kullanımı üzerine sınırlar koymaz. Böylece, toplulukların ya da mahallelerin 5-basamaklı posta koduna (five-digit zip codes) göre belirlenen özelliklerinin mahremiyet isteklerinde sınır yoktur. "Anonim" veri toplama aracılığıyla geliştirilmiş göstergeler temelinde yer ve nüfus özelliklerine göre hedefleme(52), yatırım amacıyla seçilemez, seyahat amacına uygun olmayanlar gibi siyasal hareketlilik olasılığı bulunmayan belli toplulukları durmadan 'başlama çizgisine' geriletebilir. Ekonomik, toplumsal ve siyasal ayırım, büyüdükçe ve yayıldıkça sadece yeni biçimlere bürünür.

Gözetimin yayılmasına direniş umudu var mıdır? Priscilla Regan(33), alaycı bir biçimde, "varolma nedenleri bireyin korunması olan liberal demokrasilerin, bürokratik iktidar karşısında fiilen iktidarsızlaştırıldıklarını", çünkü kurumlarının bürokratik iktidarın varolmadığı bir zamanda planlandığını ileri sürer(s.360). Ancak, kamu duyarlılığı raporlarının uzunluğu gözetimin kolaylaştırdığı ve yaydığı, büyüyen iktidar eşitsizliğinin gerçek bir kavrayışını ve ona olan kızgınlığı yansıtır, direniş potansiyeli her zaman vardır. Direniş, iyi bilinen kötüye kullanma olaylarına yanıt olarak harekete geçirilebilir ya da 1960'larda ve 1970'lerde hükümet bürokrasisin-

deki çarpıcı bilgisayarlaşma yayılmasının eşlik ettiği gibi bir "uyarı yazını"nın (33, s.24) ortaya çıkmasına ilişkin tepkiyle başlayabilir. Direniş potansiyeli her zaman vardır ve daha yüksek bir bilinç ve ilgi düzeyi, onun yüzeyin altında serbest bırakılmayı beklediğini öne sürer.

### Notlar

1. Çok sayıda satıcı, az sayıda alıcının bulunduğu piyasa türüdür. Oligopsonist firmalar, piyasa fiyatını kabul etmek yerine, fiyatı değiştirmeye çalışırlar. Eğer bu tip firmalar arasında kuvvetli bir bağlılık varsa, tek bir fiyat benimsenir; ama bağlılık zayıf ise, fiyat tam rekabet fiyatına yaklaşır (Çeviren).

2. 1974'te kabul edilen Mahremiyet Yasası, zaten toplanmış olanla ilgili asıl konuya değinerek kişisel bilginin federal hükümet tarafından toplanmasını ve paylaşılmasını sınırlandırmaya çalıştı; bu tür kullanımlar için vatandaşın haberli rızasının gerektiğini öne sürdü. Yasa, kayıtların bilgisayarlaşmasının hükümet bürokrasisinde yaygınlaşmasından önce kabul edildi, ve aynı zamanda bir ajansın "rutin kullanım" olarak açıklayabileceği şeyler için geniş kapsamlı istisnaları içeren çok sayıda istisnayı kapsadı. Bu istisnalar, kural haline geldi ve hükümetin eşleme için veri tabanlarını kullanmasını denetleyen daha özgün yasaların kabul edilmesini zorunlu kıldı.

3. Bu bulgu, kamuoyu yoklamalarına katılmayı reddeden insanların giderek çoğaldığını kanıtlamaya uygundur. Yoklamaya yanıt vermeyenlerin Birleşik Devletler, Kanada ve İngiltere arasındaki oran farklılıkları, kısmen 1930'dan 1980'e nüfus sayımına ulusal katılımındaki farklılıklarla açıklandı (19).

4. Yasama organının Birleşik Devletler'de tüketici alanındaki gizliliğin korunması girişimleri, hükümetin gizli dosyalarda tutulan verilere girişini sınırlandırma çabalarını içerir. Bunlar, Finansal Mahremiyet Hakkı Yasası ve 1978 Elektronik Fonları Transfer Yasası'nı içine alır. Mahremiyet Yasası'nın kabul edilmesinden beri öncelikle, gizli kayıtlarda tutulan bankacılık, kredi ve istihdam kayıtlarının kesinliğini sağlamaya ilgili özgün yasalar ortaya çıkmaktadır. Eyalet ve federal mahremiyet yasalarının listesi, Privacy Journal tarafından düzenli olarak yayınlanmaktadır. Bu yasaların getirdiği koruma, Avrupa Konseyi üyeleri tarafından önerilenlerle kıyaslandığında sönük kalır. Veri Koruma Genel Kurulu ve yenileme gereksinimi tartışmaları için bakınız (8).

### Kaynakça

1. Adams, Walter and James W. Brock. *The Bigness Complex: Industry, Labor, and Government in the American Economy*, New York: Pantheon Books, 1986.
2. Ariaga, Patricia. "Towards a Critique of the Information Economy." *Media, Culture & Society* 7, 1985, s.271-296.
3. Babe, Robert E. "Information Industries and Economic Analysis: Policymakers Beware." In Oscar Gandy, Jr., Paul Espinosa, and Janus Ordover (ed.), *Proceedings from the Tenth Annual Telecommunications Policy Research Conference*, Norwood, N.J. Ablex, 1983, s.123-136.
4. Beniger, James R. *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*, Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1986.
5. "Changes Affecting Credit Bureaus." *Privacy Journal* 14(7), May 1988, s.11.
6. Clement, Andrew. "Office Automation and the Technical Control of Information Workers." In Vincent Mosco and Janet Wasko (Ed.), *The Political Economy of Information*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988, s.217-246.
7. Communications Workers of America. *Fact Sheet: Secret Monitoring in the Workplace*. Washington, D.C.:CWA, 1987.
8. Council of Europe, *New Technologies: A Challenge to Privacy Protection?* Strasbourg: Council of Europe, 1989.
9. Donner, Frank J. *The Age of Surveillance: The Aims and Methods of America's Political Intelligence System*. New York: Knopf, 1980.
10. Engel, James F., Henry Fiorillo, and Murray A. Cayley (Ed.), *Market Segmentation: Concepts and Applications*, New York: Holt, Rinehart&Winston, 1972.

11. Flaherty, David H. "The Emergence of Surveillance Societies in the Western World: Toward the Year 2000." *Government Information Quarterly* 5(4), 1988, s.377-387.
12. Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Random House, 1977.
13. Frank, Ronald E. and Marshall G. Greenberg. *The Public's Use of Television: Who Watches and Why*. Beverly Hills, Cal.:Sage, 1980.
14. Frank, Ronald. William Massey, and Yoram Wind. *Market Segmentation*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972.
15. Galbraith, John Kenneth. *Economics and the Public Purpose*. Boston.: Houghton Mifflin, 1973.
16. Gandy, Oscar H., Jr., *Beyond Agenda Setting: Information Subsidies and Public Policy*. Norwood, N.J.: Ablex, 1982.
17. Gandy, Oscar H., Jr., and Charles E. Simmons. "Technology, Privacy and the Democratic Process" *Critical Studies in Mass Communication* 3(2), June 1986, s.155-168.
18. Gardner, Susan. "Wiretapping the Mind: A Call to Regulate Truth Verification in Employment". *San Diego Law Review* 21(2), March 1984, s.295-323.
19. Goyder, John and Jean Leiper. "The Decline in Survey response: A Social Values Interpretation". *Sociology* 19 (1), February 1985, s.55-71.
20. Louis Harris and Associates. "The Road After 1984: The Impact of Technology on Society." Study Conducted for Southern New England Telephone for Presentation at the Eighth Annual Smithsonian Symposium, December 1983.
21. "In Congress", *Privacy Journal* 14(11), October 1988, s.7.
22. Jonscher, Charles. "Information Resources and Economic Productivity". *Information Economics and Policy* 1, 1983, s.13-35.
23. Jussawalla, Meheroo and Chee Wah Cheah. *The Calculus of*

*International Communications*. Littleton, Colo.: Libraries Unlimited, 1987.

24. Katz, James E. "US Telecommunications Privacy Policy: Socio-Political Responses to Technological Advances". *Telecommunications Policy*, December 1988, s.353-368.

25. Marx, Gary T. *Under Cover: Police Surveillance in America*. Berkeley: University of California Press, 1988.

26. Marx, Gary T. and Nancy Reichman. "Routinizing the Discovery of Secrets: Computers as Informants", *Software Law Journal* 1(1), Fall 1985, s.95-121.

27. Marx, Gary T. and Sanford Sherizen. "Monitoring on the Job: How to Protect Privacy as Well as Property", *Technology Review*, November/December 1986, s.63-72.

28. Meadow, Robert G. (Ed.). *New Communication Technologies in Politics*. Washington, D.C.: Washington Program of the Annenberg School of Communications, 1985.

29. Meyers, James H. and Erward M. Tauber. *Market Structure Analysis*. Chicago: American Marketing Association, 1977.

30. Moore, Barrington, Jr. *Privacy: Studies in Social and Cultural History*, Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1984.

31. Nadel, Mark S. "Rings of Privacy: Unsolicited Telephone Calls and the Right of Privacy". *Yale Journal on Regulation* 4, 1986, s.99-128.

32. Pacific Bell. *Pacific Bell's Response to the Intelligent Network Taskforce Report*. Sacramento, Cal.: Pacific Bell, 1988.

33. Regan, Priscilla. "Public Use of Private Information: A Comparison of Personal Information Policies in the United States and Britain." Unpublished doctoral dissertation, Cornell University, Ithaca. New York, 1981.

34. Roper Center for Public Opinion Research. University of Connecticut,

Storrs. Search completed for the author on November 2, 1987.

35. Rule, James B. *Private Lives and Public Surveillance: Social Control in the Computer Age*. London: Allen Lane, 1973.

36. Rule, James. Douglas McAdam, Linda Stearns, and David Uglow. "Documentary Identification and Mass Surveillance in the United States". *Social Problems* 31(2), December 1983, s.222-234.

37. Schiller, Dan. *Telematics and Government*. Norwood, N.J.:Ablex, 1982.

38. Schiller, Dan. "How to Think About Information". In Vincent Mosco and Janet Wasco (Ed.), *The Political Economy of Information*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988, s.27-43.

39. Schiller, Herbert. *Information and the Crisis Economy*. Norwood, N.J.: Ablex, 1984.

40. Schiller, Stephen. "Trends in Attitudes Toward and Participation in Survey Research." *Public Opinion Quarterly* 50, 1986, s.17-26.

41. Simitis, Spiros. "Reviewing Privacy in an Information Society." *University of Pennsylvania Law Review* 135, 1987, s.707-746.

42. Stone, Eugene, H. Gueutal, D. Gardner, and S. McClure. "A Field Experiment Comparing Information-Privacy Values, Beliefs and Attitudes Across Several Types of Organization." *Journal of Applied Psychology* 68(3), 1983, s.459-468.

43. "Testing for Drug Use in the American Workplace: A Symposium." *Nova Law Review* 11(2), Winter 1987.

44. U.S. Congress. Office of Technology Assessment. *Electronic Records Systems and Individual Privacy*. OTA-CIT 296 Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, June 1986.

45. U.S. Congress. Office of Technology Assessment. *The Electronic Supervisor: New Technologies, New Tensions*. OTA-CIT 333 Washington, D.C.: U.S.

Government Printing Office, September, 1987.

46. U.S. Congress. Office of Technology Assessment. *Defending Secrets, Sharing Data: New Locks and Keys for Electronic Information*. OTA-CIT 310 Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, October, 1987.

47. U.S. Congress. Office of Technology Assessment. *Criminal Justice. New Technologies and the Constitution*. OTA-CIT 366 Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1988.

48. U.S. Congress. Office of Technology Assessment. *Informing The Nation: Federal Information Dissemination in an Electronic Age*. OTA-CIT 396 Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, October, 1988.

49. U.S. Congress. Senate. Committee on Governmental Affairs. Hearing, June 6, 1984. *Computer Matching: Taxpayer Records*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1984.

50. "Video Privacy Protection Act of 1988". *Friday Report*, November 11, 1988, s.1.

51. Webster, Frank and Kevin Robins. *Information Technology: A Luddite Analysis*. Norwood, N.J.: Ablex, 1986.

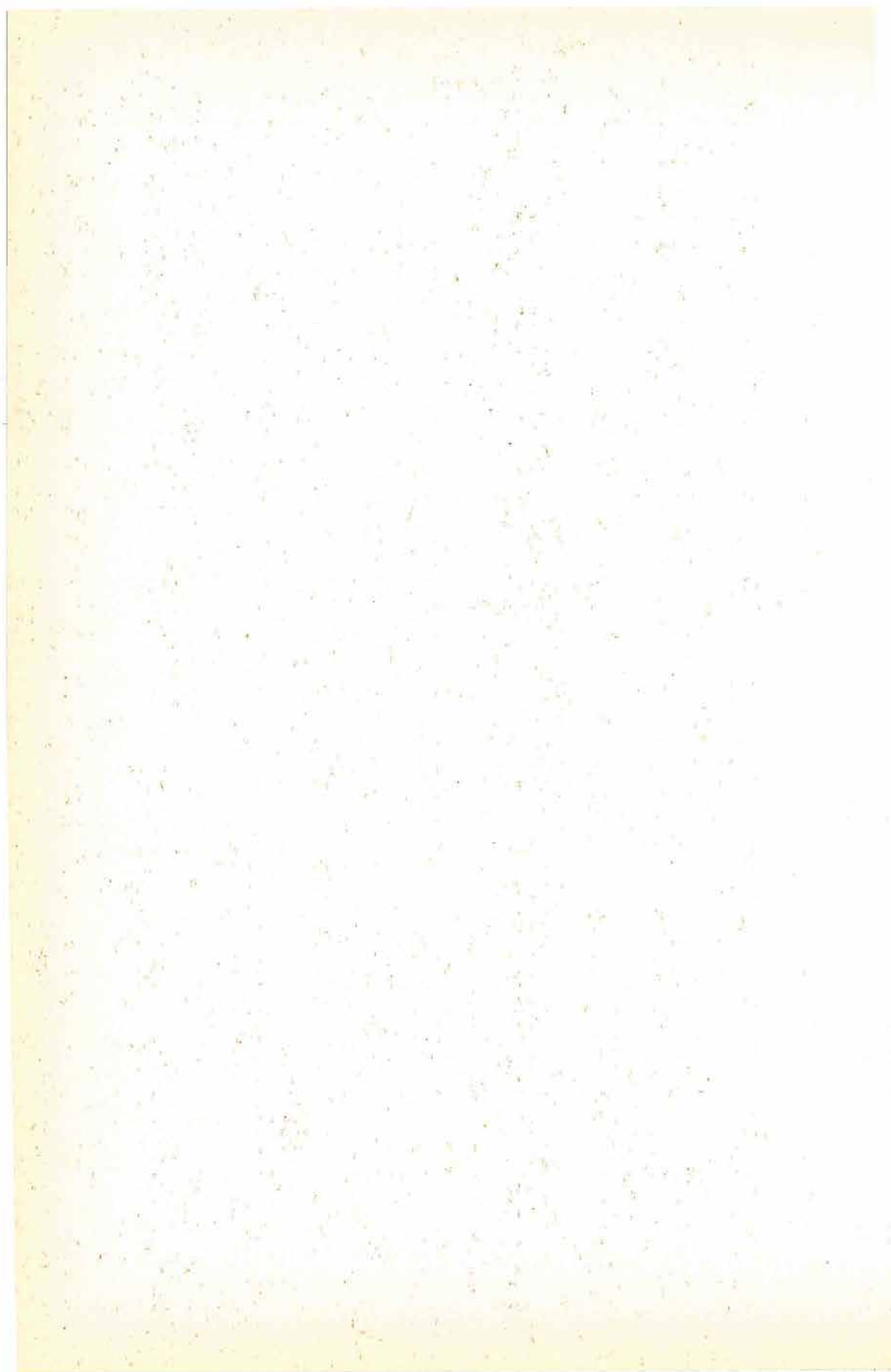
52. Weiss, Michael J. *The Clustering of America*. New York: Harper&Row, 1988.

53. Westin, Alan. Louis Harris and Associates, and Sentry Insurance. *A National Opinion Research Survey of Attitudes Toward Privacy*. Stevens Point, Wisc.: Sentry Insurance, 1979.

54. Wilson, Kevin G. *Technologies of Control: The New Interactive Media for the Home*. Madison: University of Wisconsin Press. 1988.

55. Wright, Charle R. *Mass Communication: A Sociological Perspective*. New York: Random House, 1959.





**Televizyon Yoluyla Ülke Çapında Sınıf Eğitimi Projesi:  
Bilgi Çağında Amaçlar, Sorunlar ve Beklentiler**

*The Countrywide Classroom Educational Television Project: Challenges, Issues  
and Prospects in the Information Technology Age*

Çeviren: Başak ÖZÇARIKÇI

Arş. Gör. , Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi

*Orijinal metin:*

**Dr. P .Govindaraju & Dr. Indrajit Banerjee**

*School of Communication*

*Universiti Sains Malaysia*

*<http://www.comn.usm.my/govind.htm>*

*[raju@comn.usm.my](mailto:raju@comn.usm.my)*

*IAMCR 2000 Conference, Singapore*

## 1. Giriş

İletişim teknolojileri 20. yüzyılda benzersiz derecede gelişmiştir. Ancak, teknolojik gelişmelerle ilgili ayrıntılı bir inceleme gösterecektir ki, dünyanın bazı bölgelerinde ve bazı alanlarda kayda değer ilerlemeler olmasına rağmen, insanların çoğu hala hayatta kalma ve insani değerlerini koruma mücadelesi vermektedir. Gelişmiş ülkeler genellikle, eğitim kurumlarını çoğaltmayı ve vatandaşlarının hemen hepsine temel eğitim olanağını sağlamayı başarmışken, bir zamanlar 'üçüncü dünya' ülkeleri olarak bilinen, fakir ve yoğun nüfuslu ülkelerde durum kesinlikle daha farklıdır. Modern kitle iletişim araçları, 'üçüncü dünyaya' Avrupa sömürge yönetiminin yayılmasıyla ve büyük endüstrileşmiş ekonomilerle temaslar aracılığıyla tanıtılmıştır. "Üçüncü dünya teknolojileri, üretimin sosyal yapılanması da dahil olmak üzere, Avrupa'nın ve Kuzey Amerika'nın gelişiminin ürünüydü" (Geoffrey Reeves 1993: 4). Batı medya teknolojilerinin üçüncü dünyaya yerleşimi, sosyo-ekonomik, politik ve eğitimsel standartlarının tamamen farklı bir seviyede olması nedeniyle, fakir ülkelerin sorunlarına çözüm getiremedi. Ne yazık ki, bu uğraşta çözüm getirecek bir 'sihirli formül' yoktur. Diğerlerinin deneyimlerinden yararlanarak kendi yöntem ve çözümlerini olaylara uyarlamak saygın ülkelerin sorumluluğundadır.

Eğitim ve gelişmeye yönelik amaçlar, gelişmekte olan ülkelerde bile, nadiren bir televizyon kanalının kurulmasında ana nedendir. Katz ve Wedell (1978), gelişmekte olan on bir ülkeyle ilgili ayrıntılı bir çalışmadan sonra şu sonuca varır: "Yeni ve gelişmekte olan ülke yöneticilerinin televizyon kullanımını gelişme ile özdeşleştirdiğini varsaymak için hiçbir neden yoktur. Televizyon, belirgin bir biçimde, pek çok farklı amaç için kullanılmaktadır: İnsanları uyuşturan bir ilaç olarak, ulusçuluğun bir göstergesi olarak, liderlerin imajının bir yansıtıcısı olarak, ulusçuluğu yüceltmenin bir aracı olarak, kazanç sağlayan bir olayı duyurmak için, yabancı bir yaygın şirketinin veya yapımının cazip teklifinin sonucu olarak, ya da kozmopolit tarzda eğlendirilmek isteyen büyükşehir sakinlerinin beklentilerini

karşılama için." Ancak televizyon bir kez gerçeklik halini aldıktan sonra, varolan altyapıdan eğitimsel ve gelişimsel amaçlar için yararlanmamanın hiçbir gerekçesi yoktu.

Gelişmekte olan ülkelerde, televizyonun eğitim aracı olarak kullanılması sadece bir tercih meselesi değil, aynı zamanda bir gerekliliktir. Gelişen dünyanın liderleri ve planlamacıları, resmi eğitimin yeni iletişim teknolojilerinin desteği olmaksızın etkili olamayacağını düşünmüşlerdir. Bu durum, birkaç başarılı girişimin neden bu ülkelerde gelişip sonuç verdiğini açıklamaktadır. Ancak, televizyonun eğitim amacıyla kullanımı sadece gelişmekte olan ülkelerle sınırlı değildir. Batılı ülkeler tarafından başarılı bir biçimde geliştirilmiş olan birkaç ilginç girişimde bulunulmuştur. Önemli olan nokta, büyüyen eğitimsel televizyon girişimlerinin, sınırlı mali kaynakları ve altyapılarıyla gelişmekte olan ülkeler için ciddi bir uğraş, hatta çoğunlukla bir zorunluluk olduğudur.

Bu çalışma, televizyonun genel olarak eğitimde ve özel olarak yüksek öğretimde kullanılması konusunda Hindistan'ın girişimlerini ve deneyimlerini tartışacaktır. Televizyonun bir eğitim aracı olarak kullanımına genel bir bakışla başlayan çalışma, televizyon yoluyla eğitim projesinin uygunluk derecesini, özelliklerini, yapısını ve uygulamasını ele alacaktır. Çalışma ayrıca, projenin zorluklarını, uğraş gerektiren yönlerini, kablolu ve uydu yayınlı televizyon teknolojisi ile bilgi teknolojisindeki hızlı gelişimin ışığı altında tartışacaktır. Bu hızlı gelişmeler, tüm dünyada iletişim sistemlerinin temellerini değiştirerek etkileşimli (interactive) ve çoklu yayıncılık (multimedia) hizmetleri için büyük olasılıklar önermektedir. Televizyonun bu değişimlere nasıl uyacağı ve sayısal (digital) çağın bu yeni özellikleriyle nasıl bütünleşeceği, bir eğitim aracı olarak başarısının devamını belirleyecektir.

### **Televizyon ve Eğitim**

Öğrenmenin sınırı yoktur. Bugünün eğitim planlamacıları, gençleri yaşam boyu sürecek bir çalışmaya hazırlamak için eğitimsel ihtiyaçlarının karşılanmasının önemini ve eğitim sisteminin yaşam boyu öğrenmeyi içereceğini vurguluyorlar. Modern toplumda yayıncılığın rolünden bahsettiğimizde tablo çok da iç açıcı değildir. Günümüzde yayın kurumları yayıncılığı eğitim ve gelişim amaçları yararına kullanmakta başarısızlığa uğrayarak, küreselleşen eğlencenin tekeline alınmışlardır. Televizyonu bir eğitim aracı olarak kullanma sorumluluğunu üzerine alan ise kamu hizmeti yayıncılığı olmuştur. Yayıncılık sektörüne devlet müdahalesinin kalkması ve

serbestleştirme süreci, tüm dünyada kamu yayıncılarını büyük bir baskı altına aldı ve ticari rakipleriyle doğrudan yarışa soktu. Bu durum, kamu yayıncılarının etkinliklerini medyadan eğitim ile diğer sosyal ve kültürel amaçlar için yararlanmaya yönelmelerini büyük ölçüde etkilemiştir.

Medya nimetlerini toplumu baştan başa iyileştirmek amacıyla kullanabilmek ve yeni teknoloji uygulamalarını kurumsallaştırabilmek için güçlü bir siyasal amaç ve toplumsal hayal gücü gerekmektedir. Bates'e göre (1984), eğitimde yayıncılığın kullanımının üç açık politik amacı vardır. Birincisi, televizyon ve radyo kullanımının varolan eğitim koşullarının niteliğini yükselteceğini destekler. Bu yaklaşımın odak noktası, televizyon ve radyonun gelişim için kullanımının resmi eğitim sistemi içerisinde gerçekleşmekte olmasıdır; hedef gruplar hali hazırda okulda tam gün eğitim görenlerden oluşmaktadır. McAnany ve Mayo'nun (1979) 'eğitim fırsatında demokratikleşme' olarak adlandırdığı ikinci politik bakış açısı, televizyon ve radyo kullanımının eğitim olanaklarını eşit hale getireceğini veya daha geniş bir biçimde yayacağını savunmaktadır. Burada odak noktası, eğitim olanaklarını resmi okul sisteminin ötesine yaymak, resmi okul sisteminin belirlediği yaş sınırını aşmış ya da okula ulaşamayacak bir coğrafi mekanda olanlar için kısmi veya kampus dışı eğitime fırsat sağlamaktır. Üçüncü bakış açısı ise, sosyal yapıya, fakirlerle ezilenlerin kalkındırılmasına kökten değişiklikler getiren devrimci bir güç olarak televizyon ve radyo kullanımını savunur. Burada vurgulanan nokta, yayın üretim ve dağıtım araçlarına daha geniş alanda ulaşım, medyanın daha yaygın biçimde toplumsal kullanımı ya da yerel hareketin örgütleyici gücü olarak kullanımınıdır. Amaç, doğrudan halka yönelerek güçlü elitleri aradan çıkarmaktır.

Televizyonun eğitim alanında kullanılması, akademik çevrelerde iki farklı görüşün oluşmasına yol açtı. Bir grup, eğitim standartlarında birdenbire köklü ilerlemeler olacağını umarken, diğer grup televizyonun konuları ve olayları yüzeysel olarak ele alacağını ileri sürdü. Televizyonun yüksek öğretimde kullanımı, 1960'lardan beri tüm dünyada denenmekteydi. Yüksek öğretimde televizyonu etkili bir biçimde kullanabilmek için pek çok yöntem geliştirildi. Bu çalışmalar sonucunda televizyonun görsel yönü şüpheye yer bırakmaksızın kanıtlanmıştır ve görsel-işitsel sunuşun öğrenme sürecine katkıda bulunduğu gerçeği artık tartışılmamaktadır. Televizyonun ve diğer eğitim araçlarının etkileri, özellikle Batı'da, karşılaştırmalı incelemeleri içeren pek çok araştırmaya konu olmuştur. Televizyonun en önemli özelliği eğitimi ulusal bir kitleye yayarak öğrencilerin eğitimine katkıda bulu-

nabilmesidir (Kirkwood 1990). Bu konuda ortak görüş, televizyonun diğer öğretme yöntemleriyle birlikte kullanıldığında etkili bir eğitim aracı olacağı, böylelikle öğretme-öğrenme sürecine bütünleyici bir hizmet olarak katkıda bulunabileceği yönündedir. Günümüzde televizyon eğitime öğrencilerin öğrenim kalitesini yükseltecek eşsiz katkılar sağlayabilecek konumdadır.

### Eğitimsel Yayıncılık: Deneyler ve Girişimler

Amerika Birleşik Devletleri 1920'lerin ortalarında ilk deneysel yayınlara tanıklık etti ve elektronik televizyon, 1935'te, New York ve Londra'da halka gösterilip tanıtıldı. Yeni alet halk üzerinde derin bir etki yaratmasına rağmen, eğitim amacıyla kullanılmasının öyküsü 1952 yılına kadar denemelerden ibaret kaldı. Ancak, senaryo yavaş yavaş değişti. Yıllar geçtikçe televizyonun bir eğitim aracı ve akademik ders programlarının -özellikle açık öğretim sistemlerinin- bütünleyici bir hizmeti olarak kullanılması önem kazandı.

Öğrencilerin, gelişmiş bir ulaşılabilirliğe ve uygunluğa sahip, düşük ücretli, konuların çalışma ortamına daha rahat uygulanabildiği bir eğitim için artan talepleri, yüksek öğretim ortamını -özellikle ABD ve Kanada'da- değiştirmeye başladı. Teknolojik gelişmeler (örn: www, sayısal uydu teknolojisi ve yeni sanal gerçeklik uygulamaları) eğitim ortamlarının tüm aşamalarında çarpıcı etkilere sahiptir (Beller 1998). ABD'nin üçüncü en hızlı büyüyen kablolu yayın kanalı The Learning Channel (TLC), resmi ve resmi olmayan eğitim programları yayınlamaktadır. TLC, herhangi bir televizyon ağından daha fazla eğitim içerikli programlar yayınlamak üzere ulusal çapta herkese yaşam boyu süren bir öğrenme fırsatı sağlamaktadır (Hillard&Keith, 1992). Şu anda Fransa, Almanya ve Japonya doğrudan uydu yoluyla eğitim amaçlı yayınlar yapmaktadır. BBC'nin eğitime yönelik programlarına yardımcı olmak için dört eğitimsel yayın bölümüne kaynak ayrılan İngiltere'de, eğitim amaçlı yayıncılık dikkate değer bir girişimdir. Çin'de 1996'dan bu yana Devlet Eğitim Komisyonu tarafından yönetilen ve eğitimsel programlar yayınlayan üç önemli kanal vardır. Japonya'da NHK, okul çocukları için eğitime yönelik programların yapımında öncü durumundadır. NHK-ETV eğitim ve uygulamaya yönelik programların kanalıdır. Haftada toplam 16 saatten daha fazla olmak üzere, dokuz farklı dil eğitimi programı düzenli olarak yayınlanmaktadır. YUMEDIA olarak adlandırılan proje ise, okul çocuklarını hedef alan yayıncılık deneyine dikkat çekmek amacıyla gezici bir karavan kullanmaktadır (Goonasekara 1998). Günümüzde yeni bilgi ve iletişim teknolo-

jilerinin eğitim sistemlerini bütünlüyci özellikleri giderek daha çok anlaşılacaktır.

### **Hindistan Televizyonu: Eşsiz Bir Manzara**

Doordarshan, Hindistan Ulusal Kamu Televizyonu Kurumu, stüdyolarının altyapısı, vericileri, yazılım çeşitliliği ve izleyicilerinin çokluğu bakımından dünyanın en büyük yayın kurumlarından biridir. Doordarshan bir milyarlık toplam nüfusun %90'ına erişen 1090 vericiye sahiptir. Şimdilik 21 kanalı ve 47'den fazla program yapım merkezi vardır (Doordarshan, 2000). Bunların yanında özel uydu kanalları için INSAT uydusunun 17 çevirgecini (transponder) kullanmakta ve programlarını pek çok Asya, Afrika ve Avrupa ülkesinde yayınlamaktadır. Bugün televizyon sinyalleri ülke topraklarının %90'ını kaplar. Hindistan'da 400 milyondan fazla insan, haftada 1200 saatin üzerinde, Doordarshan'ın farklı biçim ve dillerde yapılan programlarını evlerinde izlemektedir. Reklamcılık endüstrisinin her yıl 10 milyar rupiden fazlasını Doordarshan'a harcadığı tahmin edilmektedir.

1990'ların başlarında Hindistan serbest ekonomi sürecinin bir sonucu olarak 'açık hava politikasını' resmen kabul etti; artık Hindistan ülkeye uydu aracılığıyla giren dış kaynaklı televizyon yayınlarını yasaklamayacak ya da bu yayınlara müdahale etmeyecekti. Bu durum, televizyon kanallarının inanılmaz bir hızla çoğalmasına yol açtı. Böylelikle, Hindistan'da kablo şebekeleri yolu ile yabancı televizyon uydularına başarı sağlayacak bir endüstri ortaya çıktı. Birkaç yıl içinde çok sayıda kablo ve uydu şebekesi 20 milyon ev halkına varan çeşit çeşit yerel izleyiciyi kapsayacak biçimde tabloda yerini almıştı. Dört ana etmen çok kanallı televizyonun bu hayret verici büyümesine katkıda bulunmuştur: Uydu yayıncılığında ve ilgili kablolu teknolojilerde meydana gelen hızlı gelişmeler; buna bağlı olarak maliyette düşüş; kablolu televizyon altyapısının hızla büyümesine yol açan girişimcilik; ve eğlence amaçlı programcılığın dayanılmaz çekiciliği (Karnik 1999). Devlet kurumu Doordarshan'ın 1993'e kadar, geniş izleyici kitesine rağmen, sadece iki kanalı vardı. O zamandan bu yana Doordarshan -çoğu ulusal ve uluslararası ticari uydu ve kablolu TV kanallarının atılımına karşılık vermek için yerel izleyiciyi hedef alan bölgesel kanallardan oluşan- 20'ye yakın kanala ulaşmıştır.

Tarihi bir kararla Hindistan Yüksek Mahkemesi, 1995'te yayın dalgalarının 'hükümet malı' değil 'kamusal' olduğuna karar verdi. Bu durum yeni teknolojiler ve serbestleştirme politikasıyla ilgili konulara yönelmeyi amaç edinen 'Yayıncılık Yasa Tasarısı'nın' ortaya çıkmasına yol açtı. Yayıncılık Yasası, Hindistan Parlamentosu'na

1997 ortalarında sunuldu ve ayrıntılı incelemeye alındı. Yasa, ülke bağlantılı yayınları incelemekte ve dış kaynaklı uydu programlarının -DTH dahil- alım ve dağıtımını düzenlemeyi hedeflemektedir (Joshi&Bhatia 1997). Çok yakında DTH Hindistan'da faaliyete geçecek ve İngiltere'de olduğu gibi 200'den fazla kanalı alacaktır. Uydu aracılığıyla sayısal radyo yayıncılığının da yakın zamanda başlayarak çok sayıda kanala olanak sağlaması beklenmektedir. Bu nedenle, nicel büyüme kesindir ve önlenemez (Karnik 1999). Televizyonun eğitimdeki rolünün bu değişimlerden etkilenmesi kaçınılmazdır.

### **Hindistan'da Eğitimsel Televizyon: Ulusal Görüş ve Öncelikler**

Televizyonun icadı 20. yüzyıl eğitim sisteminde en önemli değişimlerden biri olarak kabul edilmekteydi. Hindistan dahil olmak üzere gelişmekte olan pek çok ülkede televizyon genel olarak ulusal gelişimin, özel olarak da eğitimin hızını arttırmak amacıyla kullanılmaktadır. Bu durum, temelde artan talepleri karşılamak konusunda sosyo-ekonomik yapının zayıf, altyapının ise yetersiz kalmasından kaynaklanır. 50 yıllık bağımsızlık sürecinden sonra Hindistan, hâlâ ilköğretimde evrensel düzeyi yakalamaya çalışmaktadır. Yaşamın her alanında ulusal gelişmeyi arttırmak, -gerek resmi gerekse resmi olmayan- eğitim sistemlerinden yararlanılmasına olanak sağlamak ve eğitimin tüm kademelerinde varolan muazzam israf ve durgunluğu azaltmak acil bir zorunluluk olmuştur. Eğitimsel yayıncılığın, uzaktan eğitimin olduğu kadar geleneksel eğitimin ya da farklı seviyedeki öğrencilere yönelik diğer olası eğitim sistemlerinin etkin bir aracı, eğitimsel ilerlemenin ayrılmaz unsuru olması gerekmektedir (Mohanty 1984).

Hindistan'da televizyonun etkili kullanımının koşullarını belirlemek ve kurallarını ortaya koymak amacıyla yoğun görüşme ve tartışmalar yapılmıştır. Televizyon programcılığının, genel olarak, okul çağındaki çocuklar, gençler ve yetişkinler gibi farklı hedef gruplarına yönelmesi amaçlanmaktadır. Tartışmalarla belirlenen öncelikler şunlardır: İlköğretimin evrenselleştirilmesi, yetişkinler için resmi olmayan eğitim, mesleki ve uzman becerilerin geliştirilmesi, vatandaşlık eğitimi, bilimsel bir bakış geliştirerek bilimi sevdirmek, ulusal bütünlüğün desteklenmesi ve nüfus eğitimi, çevre konuları, sağlık ve sağlığın korunması gibi ulusal derecede önem taşıyan konularda halkın bilinçlendirilmesi.



Televizyon dersliklere 1960 yılında All India Radyosu'nun (AIR) öğrenciler için deneysel televizyon programları hazırlamasıyla girdi. Dünyanın pek çok bölgesinde olduğu gibi Hindistan'da da eğitim amaçlı televizyonun temel taşı 'Ford Vakfı' tarafından konuldu. 1961'de AIR, Ford Vakfı ile yapılan dört yıllık anlaşma sonucunda okullar için ilk düzenli eğitimsel televizyon yayınlarına Delhi'de başladı. Bu örnek eğitimsel televizyon deneylerinin başarısıyla teşvik edilen Hindistan televizyonu 1965'te orta öğretim öğrencileri için düzenli yayınlarını arttırdı. Bu programlar 9:25 ile 9:45 arasında ve 11:00 ile 11:20 arasında olmak üzere günde iki kez yayınlanmaktaydı. Projenin sonunda eğitim amaçlı yayınların 36.000 fen öğrencisine ve 96.000 İngilizce öğrencisine ulaştığı saptandı. Bu sayı 1980'lerde 300.000'e yükseldi.

Ünlü, Uydu Yoluyla Eğitsel Televizyon Deneyi (SITE), 1975-1976 yıllarında başlamıştır. UNESCO'nun Uzay İletişim Programı'nda sunduğu önerilere dayanan bu proje, Ulusal Havacılık Bilimi ve Uzay Uygulamaları'nın ATSF uydusunu kullanmaya başlamış ve esas olarak Hindistan'da yiyecek kıtlığı, gelişim planları hakkında bilgi eksikliği ve kitlesel cehalet sorununa çözüm bulmayı amaçlamıştır. Yaklaşık 2400 doğrudan alıcılı televizyon seti altı eyalete -Andhra Pradesh, Bihar, Karnataka, Madhya, Pradesh, Orissa ve Rajasthan- dağıtıldı. Bu proje özellikle ilköğretim öğrencilerini ve taşralı yetişkinleri hedef aldı. ETV'nin (eğitim kanalı) programlarından, Doordarshan ve Hindistan Uzay Araştırma Kurumu (ISRO) sorumluydu. Bu projeye dahil olan konular eğitim, tarım, sağlık, aile planlaması, ulusal bütünlük ve diğer alanlardan oluşmaktaydı. Eyaletlerin ve etnik birimlerin çoğu televizyon programlarının hedef izleyiciler üzerindeki etkisinin saptanmasına katıldılar. Sonuçta bu çalışma, bilginin ve eğitim dahil olmak üzere gelişime dair konuların yayılmasında uydu iletişiminin kullanılabilirliğini gösterdi.

### **Hindistan'da Yüksek Öğretim Televizyonunun Gerekçeleri**

Hindistan dünyadaki en büyük yüksek öğretim sistemlerinden birine sahiptir. Yaklaşık 237 üniversitesi, 10.600 yüksekokulu, 7.08 milyon öğrencisi ve 300.000 öğretim görevlisi bulunmaktadır. Yüksek öğretimle ve yüksek öğretimin finanse edilmesiyle ilgili başlıca kararlardan hükümet sorumludur. Üniversite Burs Komisyonu ise standartların belirlenmesinden, korunmasından ve bursların dağıtımından sorumludur. Hindistan'da yedi adet açık öğretim üniversitesi vardır. Indra Gandhi Açıköğretim Üniversitesi (IGNOU) 1998 yılında, 163.000 kayıtlı

öğrencisine 43 program seçeneği sunuyordu. 1991'den bu yana IGNOU, haftada 6 gün 6:30 ve 7:00 arasında, müfredata dayanan ve dersleri bütünleyen televizyon programlarını yayınlamak için Doodarshan ağını kullanmaktadır.

İletişim teknolojisi alanında son 20 yılda gerçekleşen görkemli gelişmeler, bu teknolojinin uygulayıcılarına ve kullanıcılarına eşsiz fırsatlar sunmaktadır. Uydu iletişimindeki her ilerleme bizi, her bireyin dünyanın herhangi bir yerindeki habere, bilgiye ve olaya anında erişebileceği bir geleceğe, 'küresel köye' bir adım daha yaklaştırmaktadır. Yarının dünyasında zenginlik ve gücün temel kaynağı bilgi olacaktır; zenginliğin temel ölçüsü olarak kişi başına düşen gelirin yerini kişi başına düşen bilgi alacak, bir ulusun gücü savaş uçaklarının ya da tanklarının sayısı ile değil doktora unvanlarının sayısı ile belirlenecektir (Karnik 1993).

Teknolojinin eğitim alanında kullanımı hakkında gelişmiş sistemlere göre yapılan tahminler, Hindistan gibi ülkelerdeki sistemlere kolayca uymamaktadır. Hintli eğitimciler ve planlamacılar bu gerçeği kabul ederek, eğitimde radyo ve televizyonun kullanımı konusunda bilinçli bir çaba içine girmişlerdir. Başlıca amaçları ise şimdiki resmi eğitim sisteminin niteliğini yükselterek bilgiye erişimdeki eşitsizliği ortadan kaldırmak ve herkese eğitim imkanı sağlamaktır. Teknolojiyi eğitime uygulamakla eğitim sisteminde öğretme-öğrenme sürecinin nasıl daha etkili ve daha kolay hale getirilebileceği belirlenmelidir. Teknoloji günümüz eğitimcilerinin karşı karşıya olduğu tüm sorunlara çözüm olarak değil, sadece bir araç olarak düşünülmelidir (Cornelius 1997).

### **Hindistan'da Ülke Çapında Sınıf Projesi**

Ülke Çapında Sınıf Projesi (CWCR) genel olarak eğitim, ancak özellikle yüksek öğretim için yapılmış bir girişimdir. Üniversite Burs Komisyonu (UGC) televizyonun müthiş imkânlarından yüksek öğretim alanında yararlanabilmek amacıyla 1985 yılında bu projeyi başlattı. UGC böylece, özellikle kırsal kesimde ve küçük kasabalarda bulunan yükseköğretim öğrencilerine, kaliteli üniversite eğitimini ulaştırabilmek için televizyon ağını kullanmaya yöneldi.

Sürekli artan öğrenci kayıtlarıyla, UGC CWCR programlarının her türlü olanağa sahip üniversite öğrencileri ile kırsal kesimde yaşayan -hasta ya da olanaklardan yoksun- yaşlıları arasındaki açığın kapatılması planlandı. Geleneksel eğitim sistemleri öğrenci nüfusunun nicel artışı ile eğitimin kalitesi arasında olması

gereken paralelliği sağlayamamakta, bilginin sürekli gelişimi eski müfredat ve öğretim malzemelerini hızla kullanılamaz hale getirmektedir. Devamlı artan öğrenci nüfusu, ortalama bir dersliğin onlara sağladıklarından çok daha fazlasına ihtiyaç duymaktadır. Televizyon sınıf eğitimini desteklemenin araçlarından birisidir.

Başlangıçta CWCR programları Doordarshan ulusal ağında, çalışma günleri saat 13:00 ve 14:00 arası bir saatlik kuşaklarda gösterilmekteydi. Sonraları gösterimler, 13:00'ten 14:00'e ve 16:00'dan 17:00'ye olmak üzere iki adet birer saatlik kuşağa çıkarıldı. İlk kuşak yeni programları yayınlamak için kullanılırken, sonraki kuşak tekrar yayınları için kullanılıyordu. Ancak yayın kuşakları artık, sabah, öğlen ve akşam kuşakları olmak üzere değiştirilmiştir. Ne yazık ki, en çok izleyici çeken kuşaklar, destekleyici (sponsor) şirket eksikliği nedeniyle, eğitim yayınlarına ayrılmamaktadır. Eğitim programlarının yayın çizelgesi ve özellikleri Tablo 1'de verilmiştir.

Küçük kasabalarda ve kırsal kesimde yaşayan yüksekokul öğrencileri, hedef alınan öncelikli izleyici grubunu oluşturmaktaydı. Diğer yüksekokul öğrencileri ve öğretmenleri ise ikincil gruptu. Ülke Çapında Sınıf Projesi'nin andı şöyle demektedir: "Yeni bir bakış getirmek, yepyeni bulgular kazandırmak ve asla göremeyecekleri yerlerin ve laboratuvarların sanal gezisine çıkarmak. Pek çok farklı bilim dalının ve gelişim sorununun karşılıklı ilişkisi vurgulanacak, böylelikle bütün, bölümlerin ayrı ayrı toplamından daha büyük olacaktır...olgunun bilgiye, bilginin -umuyoruz ki- bilgeliğe dönüştürüleceği bir süreç" (CEC 1993: 4). Demek oluyor ki güdüleme, yenilik, yaratıcılık ve çözümlenme yol gösterici dört ana etmendir. Keşfin, esinlenmenin ve ortaya çıkarmanın, araştırma, inceleme ve sorgulamanın yanı sıra bir çözüme varmanın önemi de vurgulanmaktadır.

Programlar pek çok farklı bilim dalının birleşiminden oluşmaktadır. Böylelikle tek bir program özel bir konu üzerine olsa bile çok bilim dallı bir yaklaşımla zenginleştirilmektedir. Nesnelerin, sorunların ve çözümlerin karşılıklı ilişkisi vurgulanır. Bu, salt bilgi aktarımından çok daha önemlidir.

Müfredat programı, asıl amacı gençliğin kişiliğini ve zihnini etkilemek, eğitmek ve geliştirmek olan, özel olarak oluşturulmuş bir bilgi sistemidir. Televizyonun bu işlevleri gerçekleştirme olanağına sahip olduğu düşünülmektedir. Ülke Çapında Sınıf Projesi yukarıdaki açıklamayı doğrulayarak, Televizyon Yoluyla Üniversite Dersleri (UVLC) olarak adlandırılan müfredat temelli özel yayınları başlattı. UVCL

yayınları, özellikle, yüksekokul öğrencilerine hitap etmektedir.

**Tablo 1:** Eğitim Yayınları Program Çizelgesi

### Doordarshan 1

Pazartesisden Cumaya	İzleyiciler	Haftalık Saat	Kaynaklar	Program Stratejisi
06:00-06:30 Hintçe	Farklı diller konuşan, etnik, bölgesel	2.30	600 Program	Haftalık konu
07:15-08:00 İngilizce	Daha fazla izleyici, kahvaltı saati	3.45	600 Program	Daha basit, daha kısa, daha kaliteli
11:00-12:00 İngilizce	Öğrenci olmayanlar	5.00	2000 Program	Daha uzun, içerik odaklı
C.tesi, Pazar				
18:00-19:00 İngilizce	Dinlenmiş bir izleyici kitlesi	2.00		Daha basit ama uzun konular

### Üniversiteye Yönelik Görsel Dersler

### Doordarshan 1/ Doordarshan 2

Pazartesisden Cumaya	İzleyiciler	Haftalık Saat	Kaynaklar	Program Stratejisi
00:00-00:30 dersleri	Öğrenciler	2.30	2600 Ders	Daha nitelikli dersler
07:00-10:30 Dersleri	Öğrenciler	2.30		İkinci derece dersler
C.tesi, Pazar				
18:00-19:00 İngilizce	Kent merkezinden izleyen aileler	1.00		Yabancı programlar

**Kaynak:** Eğitimsel İletişim Konsorsiyumu

### ETV Programlarının Yapımı

İlkin yabancı programlar yayınlandı, ancak yıllar geçtikçe UGC gerekli olan eğitim programlarının neredeyse tamamını yapmak üzere, ülke çapında seçilen üniversitelerde medya merkezleri (eğitim amaçlı Medya Araştırma Merkezleri - EMRC'ler- ve Görsel-İşitsel Araştırma Merkezleri -AVRC'ler-) kurdu. Şu anda, ülke çapına yayılmış 17 medya merkezi (7 EMRC ve 10 AVRC) vardır ve üniversite içinde

özerk bir birim olarak işlevini sürdürmektedir. Medya merkezlerinin işleyişi, Eğitimsel İletişim Birliği (CEC) tarafından sağlanmaktadır. CEC, yüksek öğretimin medya ihtiyaçlarıyla ilgilenir ve proje etkinliklerine yön verir. Ayrıca, eğitim programlarının yayını konusunda medya merkezleri ve Doordarshan arasında bağlantı kurar. UGC, CEC ve medya merkezlerinin konumlandırıldığı üniversiteler arasındaki çalışma ve üç taraflı ilişki resmi bir yazılı anlaşma ile yönlendirilmektedir.

Belli aralıklarla yapılan toplantılarda UGC, CEC ve medya merkezlerinin temsilcileri genel politikayı ve program kararlarını tartışırlar. Dönem dönem medya merkezlerinin başkanlarıyla yapılan görüşmeler sonucunda AVRC'ler ve EMRC'ler için aylık hedef program sayısı kararlaştırılır. Bu medya merkezleri şimdiki kadar fen, uygulamalı bilimler, mühendislik, tıp, sosyal bilimler ve diğer alanları kapsayan pek çok farklı konuda 6000'in üzerinde eğitim amaçlı televizyon programı hazırlamışlardır.

Başlangıçtan bu yana, Ülke Çapında Sınıf Projesi'nin malî gideri tamamen Hindistan Hükümeti İnsan Kaynaklarını Geliştirme Bakanlığı'na bağlı olan Üniversite Burs Komisyonu tarafından karşılandı ve yıllık harcamalar 60 milyon rupiye ulaştı. Sekizinci Plan Dönemi için ise, toplam gider olan 480 milyon rupi onaylandı. Eğitimsel yayıncılığın devamı, hükümetin medya politikasına bağlıdır. Proje, Hindistan'ı son 20 yılda yöneten pek çok farklı partinin sürekli desteğini kazanmıştır.

### **Yayına Ulaşabilirlik ve Kurumsal Destek**

Son durumda, eğitimsel televizyonun -hem bir öğretim aracı olduğu için, hem de yüksek öğretimde oldukça etkili özel bir uygulama aleti olduğu için- bir bütün olarak kurumsal destek gerektirdiği görülmektedir. UGC, izleyicilerin 'derslik dışı eğitimine' büyük ölçüde yardımcıdır. Bu riskli girişimin, bilgi alanında meydana gelen inanılmaz büyüme ve sürekli sanayileşme ile kıyaslandığında çok daha fazla gelişmesi gerekmektedir (Desai 1996). Televizyon alıcıları çoğunlukla kentsel alanlara yerleştirilmiştir ve kent nüfusunun yaklaşık %78'i televizyon izlemektedir. Bununla karşılaştırıldığında kırsal alandaki yaygınlık oldukça azdır. Kırsal nüfusun, sadece yaklaşık %31'i televizyon izleyicisidir (Joshi ve Bhattia 1997). Öğrenciler eğitim programlarını, genellikle, okul saatlerinde okulların televizyon izleme salonlarında ve öğrenci yurtlarında izlemektedirler.

UGC, öğrencilerin programları izleyebilmesine yardımcı olmak amacıyla, ülke çapında kayda değer sayıda yüksekokula televizyon alıcısı sağlamıştır. Program saatleri, gazetelerde hem İngilizce hem de bölgesel dillerde basıldığı gibi, düzenli televizyon anonslarıyla da duyurulmaktadır. UGC, eğitim programlarının ortalama 4 milyonluk bir izleyici kitlesine ulaşacağı tahmin edilmektedir.

### **Katılımcı İletişime Doğru: Ulusal Söyleşi Deneyleri**

Etkileşimli öğrenme yollarıyla ilgili yeni iletişim teknolojileri üzerine yapılan deneyler, Ülke Çapında Sınıf Projesi'nin başlıca ilgi alanlarından biridir. Ülkede mevcut olan eğitim teknolojisini kullanarak eğitimi geliştirmenin yollarını arayan UGC, Hindistan Uzay Araştırmaları Kurumu'nun (ISRO) işbirliğiyle 1991 ve 1994 yılları arasında Ulusal Söyleşi Deneyleri olarak adlandırılan bir deney yürüttü. Bu deneyde, birçok gelişmiş ülkede oldukça etkili olduğu gözlenen, televizyon yayını sırasında tek yönlü görsel ve iki yönlü işitsel iletişim aracılığıyla yapılan video konferans yöntemi uygulandı. 'Ulusal Söyleşi Deneyleri' 1991 yılında etkileşimli televizyonun teknik yeterliliği ve içerdiği pedagojik süreçleri kanıtlarken, 1994'te gerçekleşen bir sonraki deney, yeni bilgi ve iletişim teknolojileri hakkında olan ve televizyon aracılığıyla yapılan etkileşimli bir programı ortaya çıkardı.

### **Televizyon Yoluyla Eğitim Projesi'nde Sınırlılıklar**

Sayırsız uydu kanalı ve kablolu televizyon ağının Hindistan izleyicilerine pek çok farklı eğlence programı sunduğu bir çağda, Ülke Çapında Sınıf Projesi'nin varolmaya çalıştığı unutulmamalıdır. Bu kanalların atılımı ile Doordarshan'ın kamu yararına yayıncılık ilkesi, özellikle ülkenin kentsel bölgelerinde, ulusal izleyici kitlesi üzerindeki etkisini yitirmeye başladı. Doordarshan'ın yayıncılık anlayışında gerçekleşecek bir değişim ise, projenin özünü tamamen değiştirebilir. Üstelik resmi eğitim sisteminde eğitimsel yayın, eğitim paketinin sadece küçük bir bölümü olarak düşünülmektedir.

Ülke Çapında Sınıf Projesi'nin başlıca amacı dersliklerde verilen eğitim konularının zenginleştirilmesidir. Ulusal bir müfredat programı olmayan Hindistan'da, proje çeşitli zorluklarla karşılaşmaktadır. 'Zenginleştirme' programlarının eğitim amaçları genellikle belirsizdir, ya da bu programların çok farklı bağlamlarda kullanılmaları nedeniyle belli bir sınıflamasını yapmak zordur. Ülke Çapında Sınıf Projesi'nin karşılaştığı bir başka engel ise yüksekokul öğrencilerine en çok uyan

ortak yayın saatlerini belirlemektir. Bu durum müfredat, altyapı, eğitim kaynakları ve öğretme yöntemlerinde büyük eşitsizlik olan Hindistan çerçevesinde ele alınmalıdır. Ne yazık ki, eğitim programlarının en çok izleyici çeken saatlerde yayınlanması hiçbir zaman düşünülmemiştir.

Bir başka sorun da yayınlara ulaşabilmektir. Programların yayın saatleri öğrencilerin okul saatlerine denk gelecek biçimde ayarlanmıştır. UGC'nin 2000 yüksekokula televizyon alıcısı tedarik etmesine rağmen, kırsal alanda ve küçük kasabalarda bulunan birçok okulun alıcısı yoktur. Bu nedenle öğrencilerin, yayınları izleme olanağından mahrum kalmak gibi temel bir sorunu vardır. Bunun yanı sıra, bazı yayın saatlerinin izlemeye uygunluğu sorunu ortaya çıkmaktadır. Tekrar yayınlarına rağmen, öğrenciler uygun olmayan yayın saatleri nedeniyle sorunlar yaşamaktadırlar.

Öğretmenlerin öğrencilerine eğitim programlarını önermek konusunda tereddütleri vardır. Bu kısmen, televizyonun öğretmenin yerini alacağı korkusundan kaynaklanır. Ama gerçekte, iyi bir öğretmenin yeri hiçbir araçla doldurulamaz. Eğitimsel televizyon, öğretmenin destekleyicisi ve tamamlayıcısıdır. Govindaraju (1996) tarafından yüksekokul öğrencileri arasında yapılan bir çalışma, öğrencilerin, kurumsal destek görmemelerini ve okul ile ders saatlerinin uygunsuzluğunu eğitim yayınlarını izlemelerini engelleyen unsurlar olarak düşündüklerini göstermektedir. Öğretmenler hedef izleyiciye (yüksekokul öğrencilerine) ulaşabilme sürecinde, öğrencilere yalnız programları izleyebilmek için gereken altyapıyı kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda onları çalışmalarıyla ilgili destekleyici malzeme sunan programları izlemeye de yönlendirerek vazgeçilmez bir rol oynamaktadırlar.

Günümüzde bu programları hazırlayan medya merkezleri üniversite ve eğitim kurumlarına bağlıdır. Bir program yapım kurumunun çalışmalarının doğası ise, kuşkusuz, bir üniversite kurumunun yapılanmasının doğasından tamamen farklıdır. Ancak yapım kurumu, üniversiteden çok da ayrı olmamalıdır. Bu bağlamda, televizyon yapımcılığıyla hiçbir ilgisi olmayan ders uzmanları ve dersler hakkında hemen hiçbir bilgiye sahip olmayan medya teknisyenleri ile bir eğitim programı hazırlamaya girildiğinde, bu koşulların beraberinde getirdiği bazı sorunlarla karşılaşılır. İki farklı görüşü ve deneyimi bir araya getirmek, uzman programcılık alanında Ülke Çapında Sınıfı amacına ulaştırabilmek için önemli bir gerekliliktir.

Ders uzmanları ve medya uzmanları arasında tam bir takım çalışması gereklidir. Ancak, çalışanlar için tam anlamıyla düzenlenmiş bir eğitim yoktur. Bu eksiklik, uygun eğitim programlarıyla giderilmelidir. UGC, bazı medya merkezleri yoluyla çalışanlarına yönelik eğitim çalışmaları düzenliyor olmasına rağmen, proje çalışanları yararına sürekli bir eğitim düzenlemediği gerekçesiyle eleştirilmektedir. Aslında, sırf bu amaçla oluşturulmuş tek bir eğitim kurumu yoktur.

### **Birleşim Çağında Amaçlar**

Uydu kanallarının hızla çoğalması Hindistan'ın görünümünü oldukça değiştirdi. Varolan rekabet ortamında eğitim yayıncılığının hedef kitleye ulaşabilmesi için yenilikçi ve özgün yollar bulması gerekmektedir. Bu koşullar altında, daha başarılı programlar için teknolojiden yararlanma, daha uygun yayın saatleri, öğrencilerle daha fazla iletişim, uydu aracılığıyla öğrenci katımlı dersler ve eğitim programlarına daha fazla seçenek sunan bir kanal Ülke Çapında Sınıf Projesi'nin devamını sağlamak için mümkün olan bazı olasılıklardır. Bu yönde olumlu bir gelişme ise, ayrı bir Doordarshan eğitim kanalının Ocak 2000'de kurulmasıdır.

Geleceğe yönelik hedeflerden biri, yapım merkezlerinin altyapısını güçlendirmek ve geniş çaplı, aynı zamanda tam dağılımlı ulusal bir ağ oluşturabilmek için daha başka merkezler kurmaktır; böylelikle, yapımlar ülkedeki farklı kültürleri yansıtacak ve farklı talepleri karşılayabileceklerdir. Özel sektör çalışanlarının da eğitim programlarının yapımına katkıda bulunmaları sağlanmalıdır. Yerli uzman, araştırmacı ve teknisyenlerle çalışmak, Ülke Çapında Sınıf Projesi gibi ulusal eğitim amaçlı televizyon girişimlerini başarıya ulaştıracak anahtarlardan biridir.

Eğitim yayınlarının onay ve takdir kazanmasına rağmen, yakın gelecekte, ticarileşmenin medyayı yönlendirdiği değişen dengeler içerisinde varolma savaşı vereceği unutulmamalıdır. Yeni iletişim teknolojilerinin bütünleşmesi, bilgisayarların, yayıncılığın ve uziletişimin (telecommunication) gücünü birleştirerek eğitim alanında pek çok farklı çoklu yayıncılık uygulamalarına imkân sunmaktadır. Tek bir elektronik sistem, telefonun, bilgisayarın, yayıncılığın, basının, çoklu yayıncılığın ve tüm sayısal teknolojilerin kapasitelerini birleştirmekte ve bugüne kadar geleneksel ve hükümet kontrollü yaklaşımlarca çözüm bulunamayan birçok insana, kuruma ait soruna el atmayı sağlayan bir araç sunmaktadır (Bernard Woods 1995).

Böyle bir birleşimin bazı sonuçları, bilgisayar destekli öğrenme programları,



video diskler ve etkileşimli video gibi uygulama yöntemleridir. Ülke Çapında Sınıf Projesi, 1991 ve 1994 yıllarında söyleşili bilgisayar derslerinin uygulanabilirliğini kanıtlamasına rağmen, bu programı gerçeğe dönüştürebilmek için hiçbir ciddi çaba gösterilmemiştir. Pek çok yabancı uydu kanalının eğitim programları için ayrı kuşakları vardır. Günümüz birleşim çağında projeyi canlı tutmanın bir muhtemel yolu yaygın ve pahalı olmayan internetten yararlanarak etkileşimli programları çoğaltmak olabilir.

Programların daha fazla izleyiciye ulaşabilmesini sağlayacak bir başka önemli görev ise, izleyicilerde ilgi uyandırmak ve bilinç oluşturmaktır. Ayrıca yayınlar, yayın sınırlılıklarının üstesinden gelebilmek amacıyla video kasetler şeklinde dağıtılabilir; böylelikle, daha fazla öğrencinin bu yayınlardan yararlanması mümkün olur. Öğrenciler kasetleri kendilerine en uygun olan saatlerde izleyebilirler. Bu yaklaşımın iyi bir örneği, yayınları tüm dünyaya pazarlamak için kurulan Uluslararası Eğitim Komisyonu'dur(EI). Eğer düzgün bir biçimde organize edilirse, kasetlerin pazarlanması eğitim açısından yararlı olacak, maddi açıdan ise girişimin kendi kendini büyük ölçüde finanse etmesine yetecek önemli miktarda gelir sağlayabilecektir (CEC,1993). Eğitim kasetlerini, özellikle gelişmekte olan ülkelere ihraç etmek mümkündür. Dünya çapında büyük bir pazarda yer alabilmek için EI, Hint programlarının tanıtımını çok iyi yapmalıdır. Bu programları, bu tür araçları olmayan komşu ülkelere satabilmek için ciddi bir çaba gösterilmelidir. Böylece, hem ülkedeki eğitim amaçlı televizyon yapımlarına kaynak yaratılacak, hem de eğitim alanında komşu ülkelerle işbirliği yapılmasına olanak sağlanacaktır.

Hindistan'da, farklı etnik ve kültürel gruplar tarafından konuşulan sayısız dil vardır. 1991 sayımına göre ülkede 1 milyondan fazla insan 16 farklı dilde konuşmaktadır. Ülke Çapında Sınıf programları ise İngilizce ve Hintçe olarak yayınlanmaktadır. Herhangi bir bilginin en iyi anadilde anlaşılacağı unutulmamalı, birbirinden farklı etnik gruplara ulaşabilmek için diğer bölgesel dillerde yayın yapma ihtiyacı karşılanmalıdır. Doordarshan'ın ulusal, bölgesel ve yerel izleyicilere yönelen üç aşamalı eğitimsel yayın anlayışını göz ardı etmemek gerekir.

Projenin sadece yayıncılık gereklerini yerine getirmediği, aynı zamanda kalitesini yükseltmek için kararlılıkla olumlu bir yol izlediği düşünülmektedir. Geri bildirimler, yayınların farklı bilim dallarına ait eğitimsel bilgiyi toplumun tüm kesimlerine ulaştırma amacına hizmet ettiğini göstermektedir. Ancak, proje hem acil,

hem de uzun vadeli sorunlarla karşı karşıyadır. Bu koşullar altında eğitim televizyonu yeni yüzyılı enerji ve umutla karşılayabilecek midir? Hindistan'da pek çok sorunla karşılaşan Ülke Çapında Sınıf Projesi'nin (özellikle sayısız rakip sistemin eli kulağındaiken) geniş izleyici kitlesini yitirmemek için çok çaba harcamak zorunda olduğuna inanılmaktadır. İçeriği güncelleştirip yeni biçimler ve yaratıcı konular geliştirmek sürekli bir gereklilik halini almıştır. Ülke Çapında Sınıf Projesi teknolojik yeniliklerle uyum içinde çalışarak televizyonun sağladığı imkanlardan sonuna kadar yararlanmalı ve çoklu yayıncılık çağında doğan yeni nesli kendine bağlamalıdır.

**Kaynakça**

146

- Bates, A. W. (1980). "Towards a Better Theoretical Framework for Studying Learning from Educational Television" *Instructional Science*. 9:393-415.
- Bates, A. W. (1984). *Broadcasting in Education: An Evaluation*. London: Constable.
- Beller, M. (1998). "The Crossroads between Lifelong Learning and Information Technology: A Challenge Facing Leading Universities". *Journal of Computer-Mediated Communication* 4(2).
- Consortium for Educational Communication (1993). *Project Report*. New Delhi: Consortium for Educational Communication.
- Cornelius, D. J. K. (1997). "Computers No Substitute for Teachers." *The Hindu*, 23 September, Chennai.
- Desai, A. (1996). UGC Countrywide Classroom News, *A Newsletter of Consortium of Educational Communication*. 1(4).
- Doordarshan 2000 - At a Glance <http://www.ddindia.net/bk1/ab.html>
- Ferguson, M. (1986). *New Communication Technologies and the Public Interest - Comparative Perspectives on Policy and Research*. London: Sage.
- Govindaraju, P. (1996). *Educational Television in Higher Education: An Evaluation of UGC Countrywide Classroom*. Chennai: Audio Visual Research Centre, Anna University.
- Govindaraju, P. (1997). *Television in Higher Education: An Assessment by College Teachers*. Chennai: Audio Visual Research Centre, Anna University.
- Goonasekera, A. (1998). "Children's Voice in the Media - A Study of Children's Television Programmes in Asia." *Media Asia*. 25(3): 123-129.
- Hillard, R. L. and Keith, M. C. (1992). *The Broadcast Century - A Biography of American Broadcasting*. Boston: Focal Press.
- Joshi, S. R. and Bhatia, B. S. (1997). *Broadcasting in India, in: International Handbook for Radio and Television*. Hamburg: The Hans-Fredar Institute for Radio and Television.
- Karnik, K. (1999). "Multi-Channel Television: Poverty Amidst Plenty?" *Media Asia*. 26(2) 94-97.

- Katz, E. and Wedell, G. (1978). *Broadcasting in the Third World*. London: Mcmillan.
- Kirkwood, A. (1990). "Into the Video Age: Open University Television in the 1990s." *Journal of Educational Television*. 16(2): 77-85.
- McAnamy, E. G. and Mayo, J. (1979). *Communication Media in Education for Low Income Countries: Implications for Planning*. Paris: International Institute for Educational Planning.
- Mohanty, J. (1984). *Educational Broadcasting: Radio and Television in Education*. New Delhi: Sterling Publishers.
- NHK Broadcasting Services Roundup <http://www.bunkendb.ne.jp/BCRI-news/bnl-s-index.html>
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books.
- Reeves, G. W. (1993). *Communications and the Third World*. New York: Routledge.
- Woods, B. (1995). "The Nature, Roles and Implications of Digital Utility Systems for Public Use". in: Brij Tankha, (Ed.) *Communications and Democracy-Ensuring Plurality*. Penang: Southbound.



# **kilad**

**Yazı Teslim Kuralları**

## Yayın İlkeleri

- **kilad**'da yayınlanmak üzere gönderilecek çalışmaların, iletişim veya iletişimle interdisipliner ilişkisi olan konuları ele alan, Türkçe, İngilizce veya Almanca, bilimsel, özgün çalışmalar olması gerekmektedir.
- Gönderilen çalışmaların başka bir yayın organında yayınlanmamış olması ya da yayınlanma aşamasında olmaması gerekmektedir.
- Kongre, toplantı, sempozyum gibi etkinliklerde bildiri olarak sunulmuş çalışmalar ve alana katkı sağlayacağı düşünülen tercümeleler de **kilad**'da yayınlanabilir.
- Tüm çalışmalar önce Yayın Kurulu'nca incelenir ve daha sonra konularına göre üç kişilik Danışma Kurulu'na gönderilir.
- Danışma Kurulu tarafından yayınlanması uygun bulunan çalışmaların telif hakkı **kilad**'a aittir; başka bir yerde yayınlanamaz. Yazar(lar)a telif ücreti ödenmez.
- Düzeltme istenen yazıların, en geç bir ay içinde editörlüğe tekrar gönderilmesi gerekmektedir. Belirtilen sürede geri gönderilmeyen yazılar, **kilad**'ın daha sonraki sayılarında yeniden değerlendirilmek üzere kabul edilir.
- Yayınlanması uygun görülen veya görülmeyen çalışmalar geri gönderilmez. Yazar(lar)a sadece bilgi gönderilir.

## Yazı Teslim Kuralları

- Çalışmalar 6000 kelimeyi geçmemelidir. 2000-3000 kelimelik daha kısa yorum yazıları veya tercümeleler de kabul edilmektedir.
- Çalışmalar A4 kağıdının bir yüzüne, sol ve sağ taraftan 2'şer cm.'lik boşluk bırakılarak, 12 punto harf karakteri, Times New Roman fontu ve 1,5 satır aralık ölçüsü kullanılarak yazılmalıdır. Çalışmalar alt başlıkları, ana başlığa göre bir küçük punto ve küçük harf kullanarak koyu ve sola bitişik şekilde yazılmalıdır.
- Yazar/yazarların isimleri çalışmanın başlığının hemen altında sağa bitişik

şekilde verilmeli ayrıca yıldız dipnot şeklinde (\*) yazarın kurumu, unvanı sayfanın en altında dipnotta belirtilmelidir.

- Girişten önce 200 kelimeyi geçmeyecek şekilde çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi özetleyen İngilizce özet verilmelidir. İngilizce ve Almanca çalışmalarda ise aynı şekilde Türkçe özet hazırlanmalıdır.

- Giriş bölümü büyük harfler ile **"1. Giriş"** şeklinde belirtilmelidir. Alt bölümler her bölüm içinde bölüm numarası kullanılarak **"1.1."**, **"1.2."** şeklinde numaralandırılmalıdır. Son bölüm sonuç/tartışma bölümü olmalı ve bunu sırasıyla notlar, kaynakça ve varsa ekler kısmı takip etmelidir.

- Çalışmalar, birisi orijinal, üçü de kopya olmak üzere toplam dört nüsha halinde ve ayrıca 3,5 inçlik 1.44 DOS formatlı diskete çekilerek gönderilmelidir. Disketin üzerindeki etikette yazarın adı, dosyanın adı ve kullanılan programın adı belirtilmelidir.

- Çalışmalar Microsoft Word kelime işlemcisi ile yazılmalıdır. Resim, fotoğraf, şekil ve grafikler için Windows Metafile (.WMF) ya da JPEG (.JPG) formatı kullanılmalıdır. Tüm çizimler, şekiller, grafikler ve fotoğraflar şekil olarak değerlendirilmelidir. Şekiller uygun bir başlık ile ardışık olarak numaralandırılmalıdır. Aynı şekilde tablolara da başlık ve numara verilmelidir.

- Türkçe yazılarda Türk Dil Kurumu'nun Yazım Kılavuzu, İngilizce yazılarda Oxford English Dictionary ve Almanca yazılarda da Duden örnek alınmalıdır. Türkçe çalışmalarda yabancı sözcükler yerine olabildiğince Türkçe sözcükler kullanılmalıdır.

- Yayınlanmak üzere gönderilen yazıların sadece bir nüshasına çalışmanın tam adını, içerik hakkında bilgi veren üç anahtar kelimeyi, yazar/yazarların bağlı oldukları kurumu, unvanlarını, kendilerine ulaşılacak adres, telefon, faks numaralarını ve e-posta adreslerini belirten bir kapak sayfası konulmalıdır.

## Kaynak Gösterme Kuralları

- Tüm referanslar metin içinde, sırasıyla yazarın soyadı, tarih ve gerekiyorsa sayfa numaraları yazılarak verilmelidir. Aynı kaynaklara yapılan göndermelerde de bu yöntem uygulanmalı ve "a.g.e.", "ibid.", "op. cit." gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

- Metin içinde numaralandırılan notlar metnin sonunda numara sırasına göre ve kaynakça bölümünden hemen önce verilmelidir.

- Yazarın adı metinde geçmiyorsa ve kitaba atıf yapılıyorsa, yazarın soy-



adı ve tarih verilmelidir ( Jarvick 1996).

- Yazarın adı metinde geçmiyor ve belli sayfalar söz konusuysa, yazarın soyadı, tarih ve sayfa numarası verilmelidir ( Jarvick 1996: 111).
- Yazarın adı metinde geçmiyor ve birbirini takip etmeyen sayfalar söz konusuysa, yazarın soyadı, tarih ve sayfa numaraları ayrı ayrı verilmelidir ( Jarvick 1996: 111-3).
- Yazarın adı metinde geçiyorsa ve kaynakçada yazarın birden fazla eseri mevcutsa sadece bahis konusu olan kitabın yayın tarihi ve sayfa numarası (1996: 111).
- Yazarın adı metinde geçiyorsa ve kaynakçada bu yazarın bir eseri mevcutsa sadece sayfa numarası verilir (111).
- İki yazarlı kitaplarda her iki yazarın da soyadları yazılarak verilmelidir (Frantzich ve Sullivan 1996: 89).
- Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra "ve diğerleri" anlamında "v.d." ibaresi kullanılmalıdır (Caroline Pauwels v.d. 2000: 89).
- Yazarın aynı yıl içinde yayınlanmış birden fazla eserine gönderme varsa, basım yılına a. b. c gibi harfler eklenerek kaynaklar birbirinden ayrılmalıdır (Noam 1991a: 34).
- Birden fazla kaynağa yapılan göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır ( Jarvick 1996: 234; Noam 1991: 45; Dörr 2000: 456).
- Metin içindeki alıntılar için çift tırnak kullanılmalıdır. 40 kelimedenden uzun alıntılar, tırnak işaretleri kullanılmadan girintili paragrafta ve ana metne göre bir küçük punto ile verilmelidir. Alıntı içinde vurgulanan sözcükler ise tek tırnak ile verilmelidir. Kitap, film isimleri gibi özel nitelermeler italik harfler ile, yazarın vurgu yapmak istediği sözcükler ise tek tırnakla belirtilmelidir.

### **Kitap**

Çaplı, Bülent (1995). *Televizyon ve Siyasal Sistem*. Ankara: İmge Kitabevi.

### **İki Yazarlı Kitap**

Frantzich, Stephen ve John Sullivan (1996). *The C-Span Revolution*. Oklahoma: Oklahoma University Press.

### **Üç veya Daha Fazla Yazarlı Kitap**

Brett, P. D. v. d. (1986). *Mastering String Quartets*. San Francisco: Amaiti Press.

### **Çeviri Kitap**

Sennett, Richard (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Çev., Serpil Durak ve Abdullah

Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

### **Çeviri Makale**

Gayet, Joel (1998). "Le monde n'est plus ce qu'il e'tait. Le consommateur." Çev., Serra Görpe. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 10: 269-280.

### **Dergiden Makale**

Hellman, Heiki (2000). "Public Service Television and The Tendency Towards Convergence: Trends in Programme Structure in Finland, 1970-1992." *Media Culture and Society* 1 (16): 47-69.

Jackson, Richard (1979). "Running Down the Up-escalator: Regional Inequity in Papua New Guinea." *Australian Geographer* 14 (May): 175-184.

### **Editörlü Kitaptan Makale**

Tekinalp, Şermin (1996). "Mainstream-Centering Political Views in Turkish Elections." *Political Communication Research-Approaches, Studies and Assessments*. David Paletz (der.) içinde. New Jersey: Ablex: 47-67.

### **İnternette Makale**

Oreja, Marcelino (2001). "To The Spanish Parliamentary Subcommittee on the RTV." <http://www.europa.int/comm/dg10/aupolicy/key-doc>, 3.3.2001.

### **Kitaptan Bölüm**

Kaiser, Ernest (1964). "The Literature of Harlem." *Harlem: A Community in Transition*. J. H. Clarke (der.) içinde. New York: Citadel Press.

### **Bildiri**

Özkan, Tuncay (2000). "Haberleşmede Çağdaş Yaklaşımlar." Birinci İletişim Kongresi, 1-3 Mart 2000. İstanbul.

### **Derleme Kitap**

Paletz, David (der.) (1996). *Political Communication Research-Approaches, Studies and Assessments*. New Jersey: Ablex.

### **Yazar Olarak Kurum Adı**

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (2001). *Genel Yayın Planı 2002*. Ankara: Basın Yayın Müdürlüğü.

### **Gazete**

(Yazarlı)

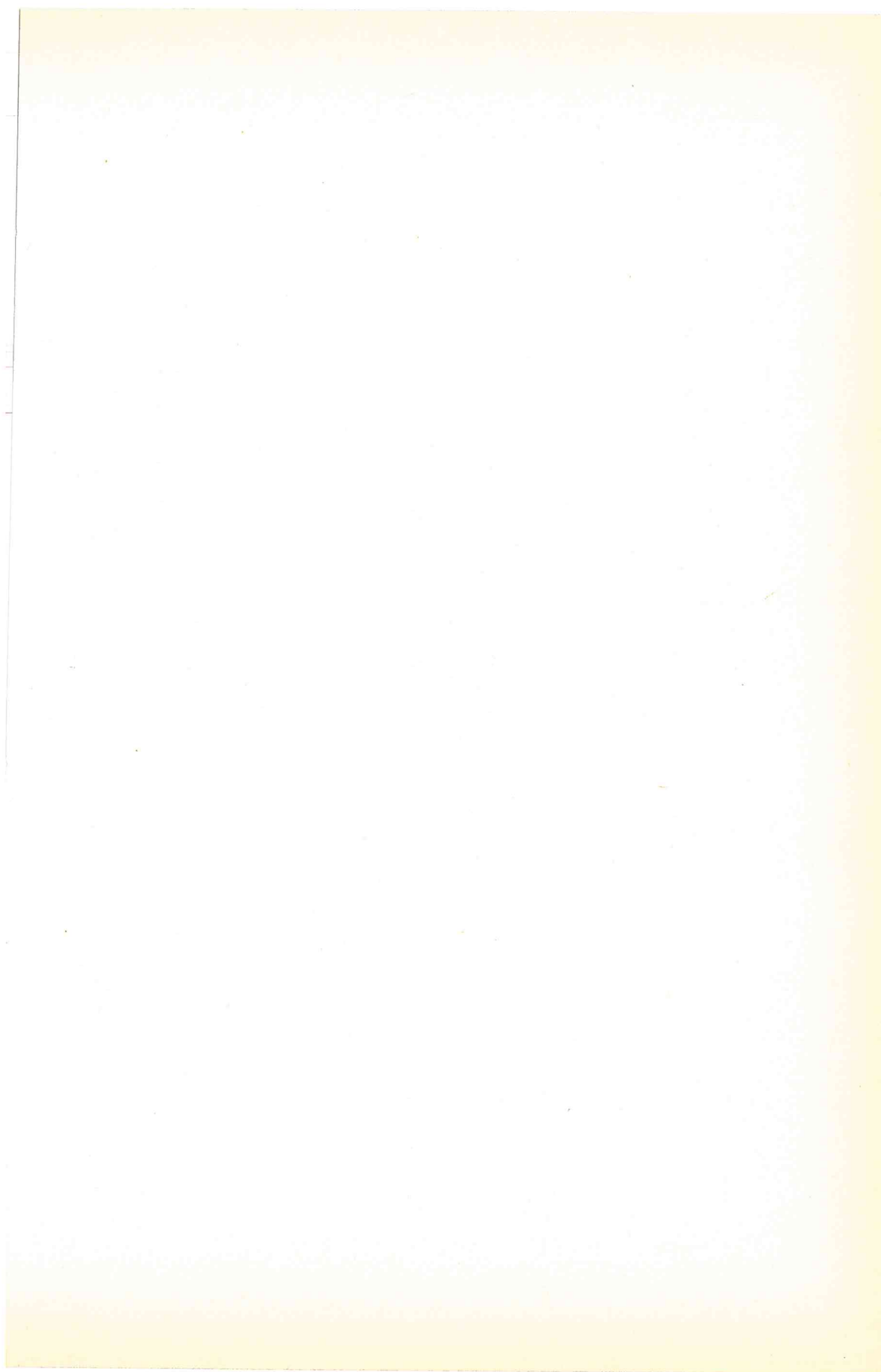
Tortop, Nuri (1990). "Halkla İlişkilerin Önemi ve Ülkemizdeki Gelişmeler." *Milliyet*. 3.11.1990: 11.

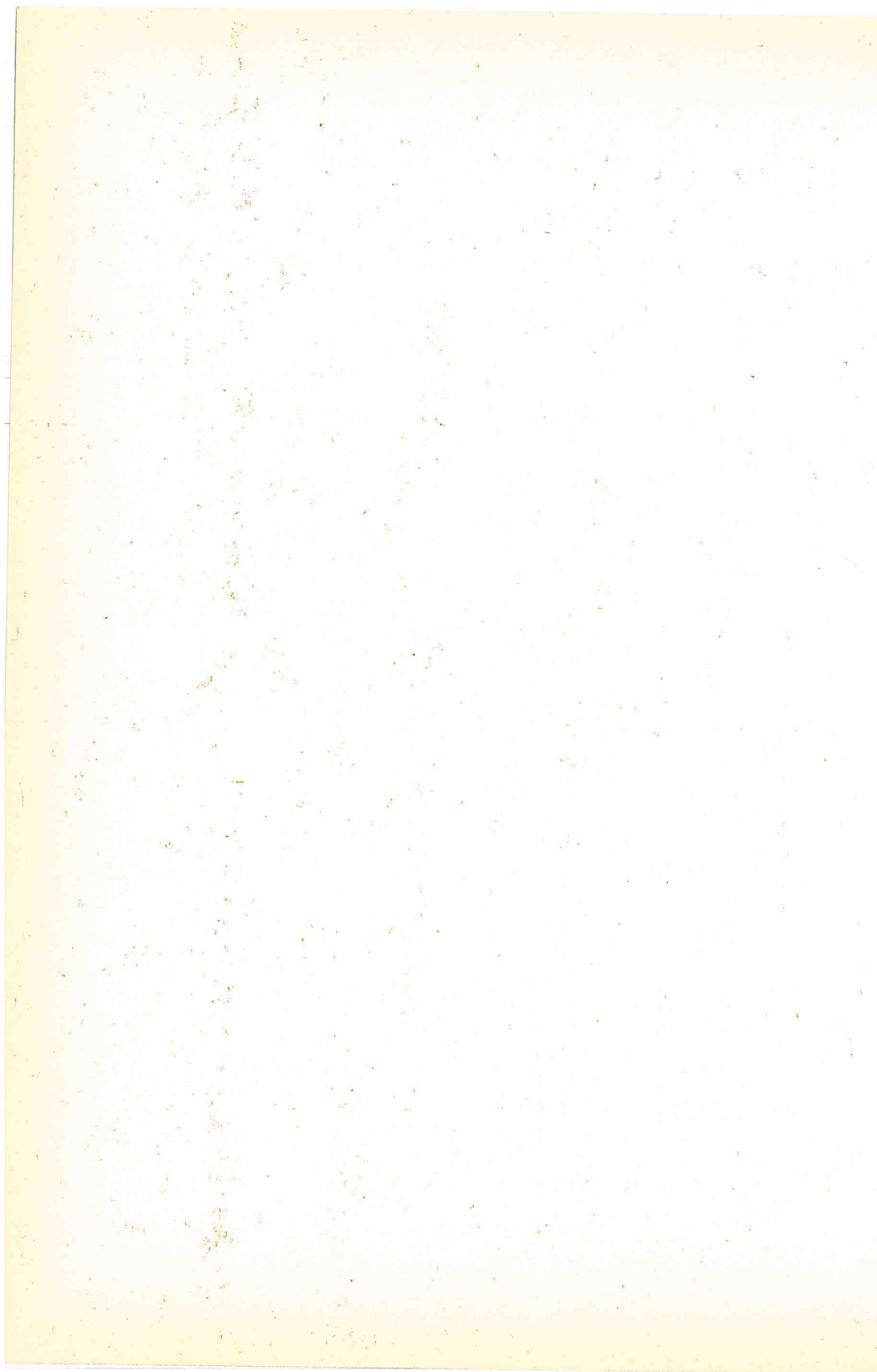
(Yazarsız)

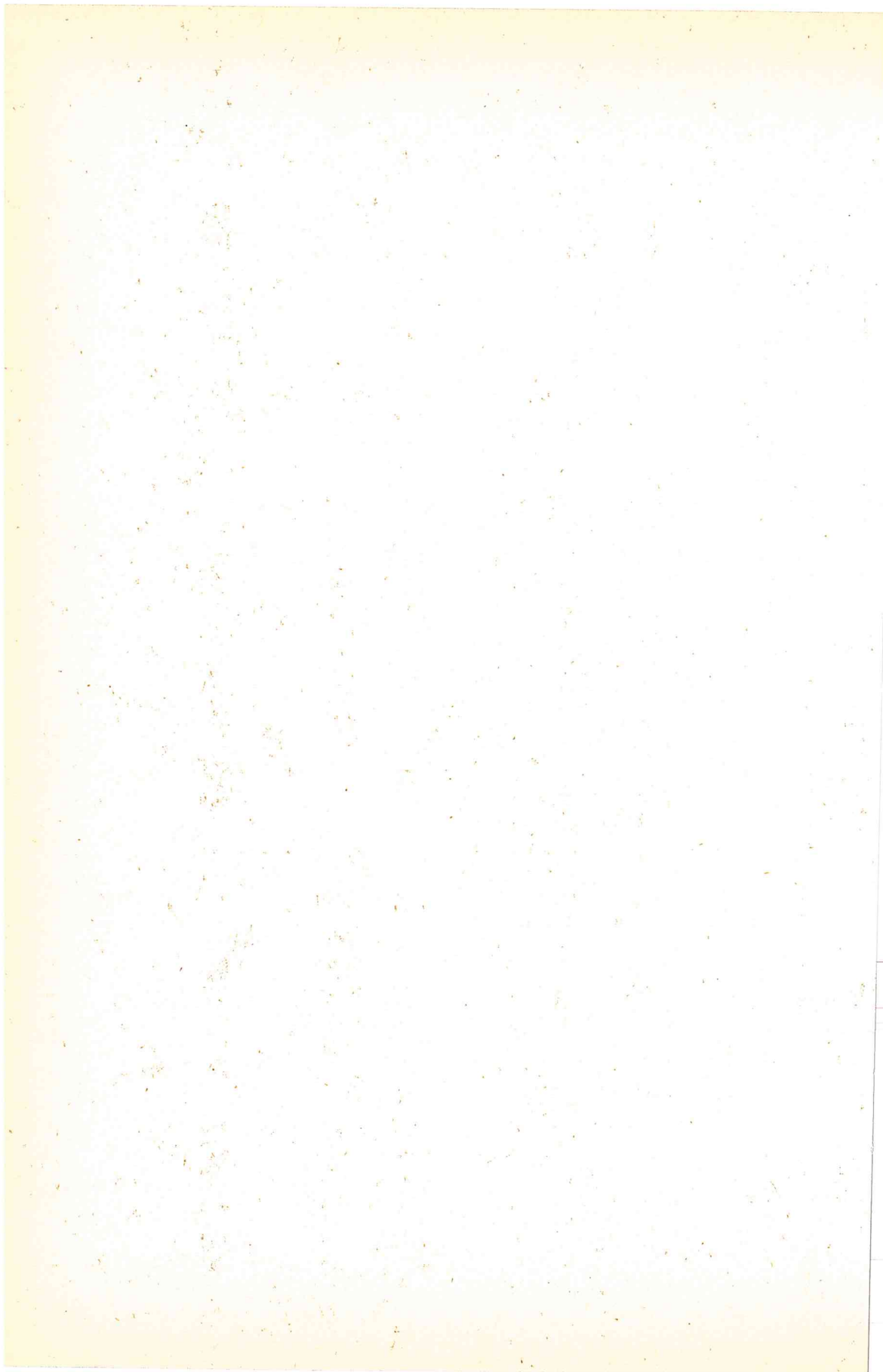
"Uzayda İlk Kez Ateş Yakıldı." *Hürriyet*. 21.01.2003: 40.

**Yasal Düzenlemeler**

"Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun (3984 S.K)."  
*Açıklamalı Basın Kanunu ve İlgili Mevzuat.* Erman Özek (der.) içinde. İstanbul:  
Alfa Yayınları. 2000: 991-1002.  
*Türkiye Cumhuriyeti Anayasası.* 1982. Md: 11.



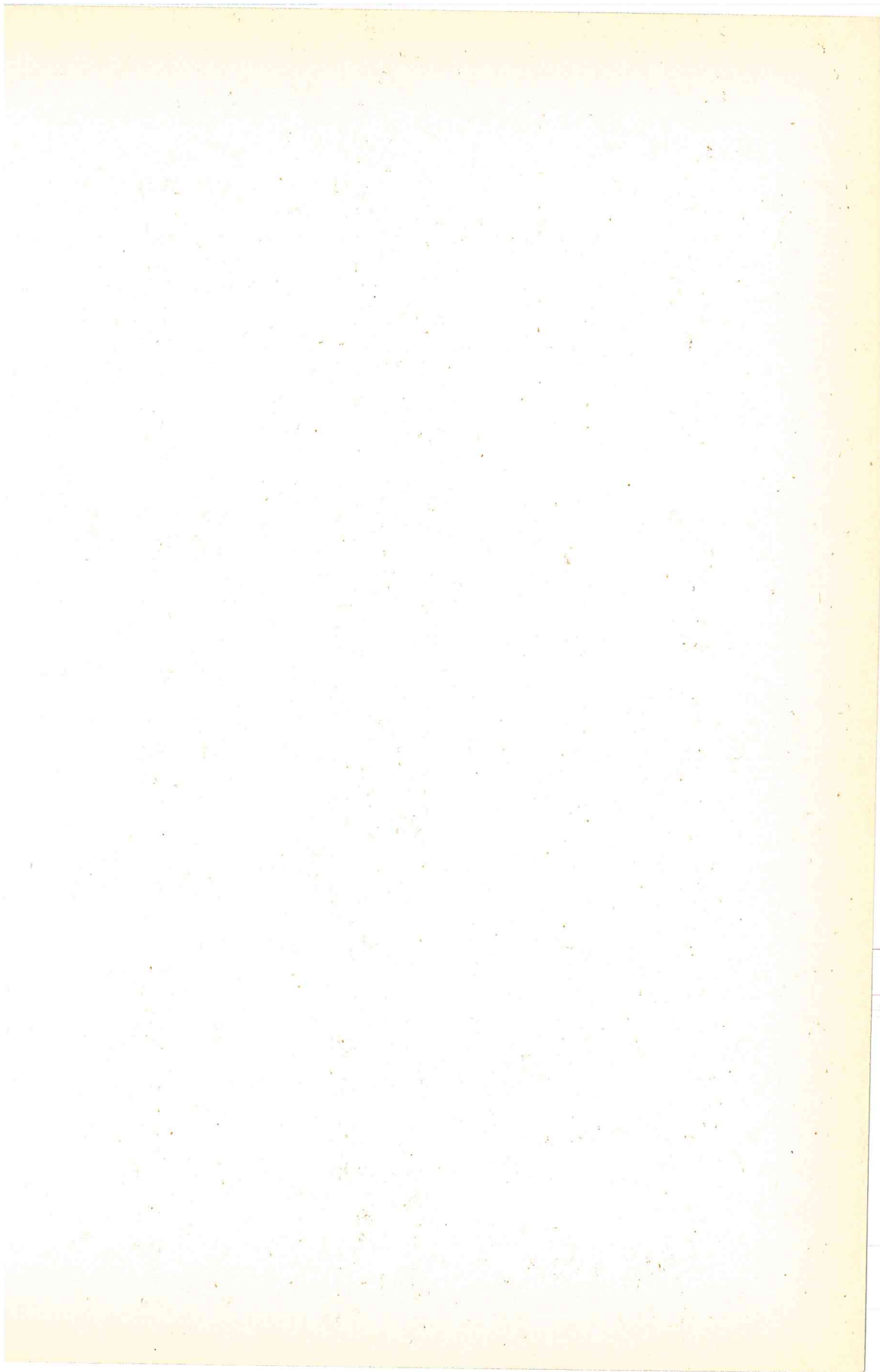












**kilad**

ISSN 1303-2771

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi  
Araştırma Dergisi

KOÜ Hereke Kampusu

41800 Hereke / KOCAELİ

Tel: (262) 511 57 93 Faks: 511 57 90

[kilad@kou.edu.tr](mailto:kilad@kou.edu.tr)