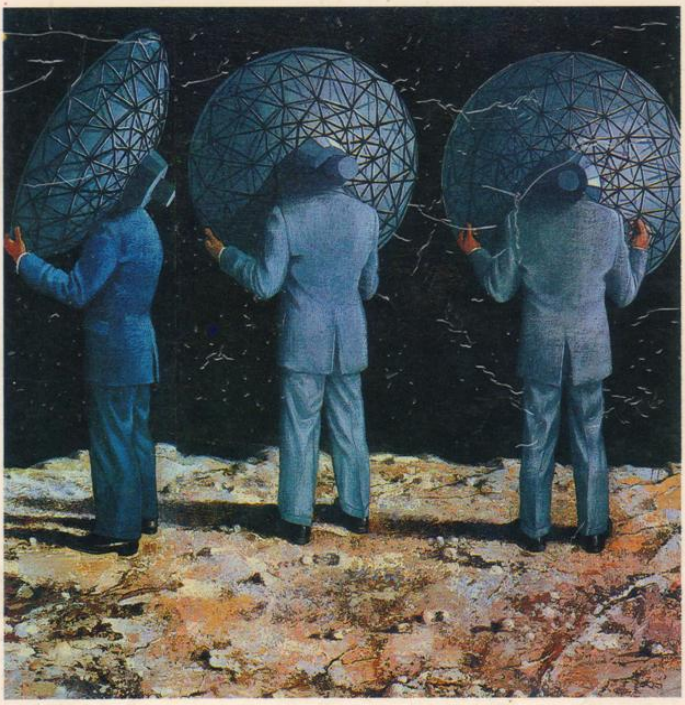
Martin Esslin

TV

Beyaz Camın Arkası



PINAR YAYINLARI

MARTİN ESSLIN: Martin Esslin Macaristan'da doğdu ve Avusturya'da büyüdü. Bu ülkede Viyana Üniversitesinde İngilizce ve felsefe okudu. 1940'dan 1977'ye kadar BBC'nin çeşitli kademelerinde çalıştı. Önce çevirmen, metin yazarı ve savaş sırasında Almanca bölümünün yönetmeni olarak. Esslin 1963'den 1977'ye kadar radyo drama bölümünün başkanlığını yürüttü. Halen Stanford Üniversitesinde drama konusunda misafir profesörlük yapmaktadır. Çeşitli ödüller alan Esslin'in eserlerinden bazıları şunlar: The Man and His Work, An Anatomy of Drama, Mediations, ve The Theatre of Absurd.

ISBN 975-352-012-3

Bu eser, *"The Age of Television"* ismiyle Amerika'da basılan 1981 baskısı esas alınarak tercüme edilmiştir.

TV BEYAZ CAMIN ARKASI

Martin Esslin

Türkçesi: Murat Çiftkaya

PINAR YAYINLARI,
Beyazsaray No: 31
Beyazıt / İSTANBUL
Tel.: 518 15 15

Pınar Yayınları : 55

Birinci Basım	: Mart 1991
Dizgi	: Aycan Grafik
Baskı	: Yıldızlar Matbaacılık ☎ 576 29 89
Kapak	: Aycan Grafik
Cilt	: Çiftçi Mücellit

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ **7**

DRAMA PATLAMASI **9**

Araç ve Mesajlar 11
Televizyonun Dili 13
Gerçeklik Yelpazesi 18

İLETİŞİM OLARAK DRAMA **21**

Anlatım Dramaya Karşı 21
Dramanın Çözümlenmesi 23
Kişiliğin Yönleri 26
Edebiyat ve Drama 28
Dramadaki Karakterler 30
Hülya Makinesi 34

GERÇEĞE BÜRÜNEN KURGU **37**

Karmaşa İçindeki Düzen 39
Kurguya Dayanan Bir Dünyada Yinelenen Karakterler 43
Mit Daireleri 46
Reklâm Kalıpları 49

KURGUYA BÜRÜNEN GERÇEK **55**

Görgü Şahitliği Çağı 56
Eğlence Prensipi Gerçeklik Prensipine Karşı 59
Cam Ekranın Ardındaki Siyaset 62
Eğlence Olarak Haberler 63
Belgesel İkirciği 64
Bir Kişilik Vitrini 66
Spor Draması 67
Reklâmlar: Fantazi ve Saldırgan Satış 68

Sahte Şuurlar 68
Televizyonun Uzun Dönemli Etkileri 70
Miktar Kaliteye Karşı 71
Toplumun Aynası 78
Sınırları Aşan Televizyon 79
Çoğunluğun Diktatörlüğü 82

KONTROL PROBLEMLERİ 87

Kim Nasıl Ödüyor 88
İngiliz Modeli: BBC 89
Amerikan Modeli 91
Kamu Televizyonu: Dezavantajlar ve Avantajlar 94
Karma Sistemin Faziletleri 97
Kablolu ve Ödemeli Televizyon: Çözüm Mü? 98
Uygulama İmkânı Var mı? Yoksa Fantazi mi? 99

GELECEĞİN MEYDAN OKUYUŞU 103

TV: Bir Eğitim Kaynağı 103
Müstehak olduğumuz TV 105
TV İçin Akılcı Bir Rol 106
TV Eleştirisi: Gerekli Bir Ders 107
İdeal Bir Çözüm 107
Kısır Bir Döngü 108
Doğurgan Enerji Yaymak 110
Seçme Hürriyeti 111

ÖNSÖZ

Bu kitap zamanımızın en önemli, en fazla ihmal edilen ve en fazla küçümsenen sosyal bir olgusu hakkındadır: Televizyon ve onun mahiyeti, etkisi, gerek olumlu gerekse olumsuz uzun dönemli sonuçları. Elinizdeki kitap televizyonu genel bir bakış açısından ele almakta, fakat örneklerini ve tenkit ettiği hususları, okuyucularına en yakın ve onların en fazla alışık olduğu yerden Amerikan televizyonundan almaktadır.

Ancak bu kitap Amerikan sahnesinin en azından kısmen dışında kalan bir gözlemciye ait olduğundan, televizyon tartışmasına katkıda bulunma girişimlerini bir miktar açıklamaya ihtiyaç duyabilir. Beyan edeceği esaslı görüşleri olan birisinin, daha baştan mazisini ve tarafını net biçimde açıklaması yerinde olacaktır.

Yetişkinlik ve meslek hayatımın büyük kısmını İngiltere'de elektronik kitle iletişim araçlarında geçirdim. Yirmibir yaşında olduğum 1940'tan, radyo drama bölümünün başkanı olarak emekli olduğum 1977 yılına dek **BBC**'nin çeşitli mevkilerinde çalıştım. Bu açıdan, bir kamu hizmeti olarak yayıncılık atmosferi ve felsefesi içinde yetiştim. Fakat meslek hayatımın başından itibaren yayıncılık kamu hizmetinin dahilî problemleri ve çatışmalarının içine girdiğimden ve **BBC**'deki hizmetimin son yirmi yılında idarî mevkilerde bulunduğumdan, bu çeşit kamu hizmet örgütlerinin pek çok yönüne eleştiriler yönelttim.

İlk kitaplarımın yayınlanmasından sonra, 1950'lerin sonunda **ABD**'ye gelmeye başladım ve önce bir konuşmacı ve misafir profesör olarak, 1977'de **BBC**'den emekli oluşumun ardından da beni her yılın altı ayı California'da alıkoyan Stanford Üniversitesinde drama profesörü olarak Amerikan akademik hayatına hızla karıştım. Mesleğim icabı kitle iletişim araçlarıyla ilgili oluşum ve onların kullanılmalarına derin bir alâka besleyişim yüzünden, kaçınılmaz olarak Amerikan televizyonunu –eleştirel biçimde– incelemeye koyuldum.

Dolayısıyla, bu aracı hem dışardan tarafsız birisinin gözüyle hem de içerden ilgili birisinin gözüyle görüyorum. Amerikan popüler kültürü dünya genelinin popüler kültürü haline geldi. Bu itibarla, Amerikan televizyonu sırf mahallî bir olgu olmaktan öte birşeydir. Tüm dünyayı cezbetmekte, bazen de ürkütmektedir.

Amerikan televizyonu bir Amerikalı için kendi tabiî çevresinin parçasını teşkil eder. Soluduğu hava gibi sorgusuz sualsiz kabul edilir (gerçi hava kirlenmesi artık millî bir mesele olduğundan, o kadar değil). Pek az Amerikalı, televizyon sistemlerinin hiç de yegâne mümkün veya kabul edilebilir sistem olmadığı gerçeğini görmektedir. Bu yüzden, yalnızca genelde televizyon olayına değil, aynı zamanda özelde **ABD**'de, önemli, rahatsız edici ve ikaz edici bulduğu yönlere dikkat çekecek benim gibi hem sempati hem de endişe besleyen dışardan birisine yer vardır.

Sözün burasında, bu kitabın hazırlanmasında büyük yardımlarını gördüğüm Fortable Stanford'a ve yardımlarıyla bu kitabın vücuda gelmesinden katkıda bulunan Cynthia Fry Gunn'a editöryal tavsiyeleri, karşı çıkışları ve tartışmaları için teşekkürlerimi ifade etmeliyim.

Stanford, California
28 Şubat 1981

Martin Esslin

DRAMA PATLAMASI

Pencerelerin açık olduğu ılık bir gecede herhangi bir gelişmiş ülkenin herhangi bir şehrinin herhangi bir mahallesinde yürüyün, önünden geçtiğiniz her evden bir televizyon ekranından yansıyan mavimsi pırıltıları görürsünüz. Zaman makinesinden çıkmış bir kuşak öncesine mensup bir ziyaretçi buna, yani bütün insanların büyülenmişçesine gelip geçen görüntüleri saatlerce seyre dalmasına, pasif alıcılığa gömülmesine ne derdi acaba? Televizyon çıkmadan önce **Cesur Yeni Dünya**'yı yazan Aldous Huxley, gelecekteki insanların sakinleştirici haplarla uyuşturularak itaat ettirileceğine dair bir distopya tahayyül etmişti. Huxley, hedeften pek de uzak düşmemiş, yalnızca kehanetinin teknolojik unsurunda yetersiz kalmıştı. Önemli bir anlamda Huxley'nin cesur yeni dünyasını yaşıyoruz şimdi; adına da "televizyon çağı" diyorlar.

Televizyonun insanoğlunun hayat tarzlarının, kültürünün ve sosyal alışkanlıklarının gelişiminde büyük bir devrime yol açtığına şüphe yok. Bizler devrimleri siyasî hadiseler, mevcut hükümet sistemlerinin şiddet yoluyla yıkılması cinsinden düşünmeye yatkınız. Oysa, biz hissetmeden hayatımıza nüfuz eden teknolojik ve ekonomik devrimlerle kıyaslandığında siyasî devrimler çok daha az derin etkiye sahip kalıyor. Rus devrimi gibi veya İran'da Şah'ın alaşağı edilmesi gibi çalkantı-

lar yaşamın dokusuna pek dokunmadı; hattâ siyasî hayat çoğu kez önceki rejimdekinden pek farklı olmayan bir örneğe dönmektedir.

Halbuki, ateşin kullanılmaya başlanması, tekerleğin bulunması, Gutenberg'in matbaayı icad etmesi veya buharlı motorun ve demiryolu ulaşımının gelişmesi insan hayatı ve düşüncesi üzerinde derin ve sürekli etkilere yol açtı. İnsanoğlunun gerçekliği algılama tarzını temelden değiştirdi.

1950'lere dayandırılabilecek olan televizyon çağının başlamasının bu türden devrimci bir dönüm noktası teşkil ettiğini hepimiz şu veya bu derecede biliyoruz. Fakat, bu aracı her yere nüfuz eden yapısına, tavırlar ve anlayışlar üzerindeki muhtemel etkilerinin sürekli tartışılmasına rağmen, televizyonun insanların davranışlarında ve algı tarzlarında yol açtığı değişimin bütün yönleriyle zihinlerimizde yerleştiğini söylemek biraz zor.

Çoğu devrimci teknolojik gelişmelerde olduğu gibi, televizyon da ilk çıktığında yeni bir oyuncak, halkı eğlendirme sanatında ciddiye alınmaya değmeyen ufak bir yenilik muamelesi gördü. Televizyonun zaman ve mekân tanımayan; sosyal, kültürel ve zihnî çevremizin oldukça etkili bir unsuru haline gelmesinden sonra da bu tavır uzunca bir süre devam etti. Çoğu insanlar boş zamanlarının büyük bir kısmını televizyonun önünde harcıyorlar, dünya hakkındaki malûmatlarının çoğunu televizyondan elde ediyorlar; siyasî tutum ve kararlarını televizyon şekillendiriyor; ve onları almaya ikna ettiği mallarla da hayat tarzlarını belirliyor. Ne var ki, bu teknolojik yeniliğin esas mahiyetini ve uzun dönemde toplum üzerindeki muhtemel etkilerini tahlil eden girişimlerin sayısı çoz az.

Psikolog, sosyolog, piyasa araştırmacısı gibi uzmanlar televizyonun etkisinin belirli yönlerini tesbit etmek ve hattâ ölçmek için sayısız girişimlerde bulundular. Bu tür araştırmalar, belli bir reklâm kampanyasının sonuçları, halkın yeni bir ambalaj çeşidine tepkisi gibi daha çok özel hususlarda kesin, ölçü-

lebilir sonuçlar vermesi için tasarlanmış kamuoyu veya piyasa araştırması yöntemlerini kullanma eğilimindedir. Bu yöntemler daha geniş ve daha karmaşık sahalar için kullanıldığında bulgular daha şüpheli ve daha az kesin hale gelmektedir. İngiliz, Kanada ve Amerikan meclislerinin ve kongrelerinin televizyondaki şiddet ve pornografi gibi konuları araştıran ciltler dolusu komisyon raporları, kütüphane raflarında okunmadan ve önemsenmeden, televizyondaki cinsellik ırza geçmeleri arttırıyor mu yoksa azaltıyor mu veya ekrandaki şiddet gerçek hayatta daha mı fazla yoksa daha mı az şiddete yol açıyor gibi cansıkıcı sorulara ışık tutmadan tozlanıyor.

Araç ve Mesajlar

Televizyonun etkisini mümkün olan en geniş açıdan değerlendirmek için yapılan girişimlerden hiçbirisi, son dönem Kanadalı eleştirmen ve medya bilgini Marshall McLuhan'ınki kadar cesaretli ve şaşırtıcı olmadı. McLuhan'ın açıklamaları genellikle **İletişim Araçlarını Anlamak** isimli kitabından alınan şu sloganla özetlenmekte: "Mesaj, aracın kendisidir."

Bu aksiyon ne anlama geliyor? Esas itibariyle şu anlama geliyor: Televizyon ve radyo dünyayı algılayış tarzımızda köklü bir değişikliğe neden oldu; dünyanın öteki ucunda meydana gelen şeyleri görmemizi ve duymamızı sağlayarak duyu organlarımızın ulaşabildiği alanı genişlettiler. Şimdiye dek aldığımız bilgilerin büyük kısmı basılı sayfalar, kelimeler ve hareketsiz resimler yoluyla geldiği halde, şimdi liderlerimizin siyasî gündem tartışmasını dinliyor ve bu sırada onların yüzlerini görebiliyoruz. Bir konuşmayı konuşmacının huzurunda dinlemek, aynı sözleri kendi özel dünyamıza gömülmüş halde yalnız başımıza okumaktan tamamen farklı bir duygu veriyor. McLuhan, tarihî değişim helezonunda, üyeleri liderlerini, din adamlarını veya şamanlarını dinlemek için hep beraber köy meydanında toplanan kabile toplumlarınınkine benzer –ancak daha farklı

ve daha yüksek bir seviyedeki– bir duruma döndüğümüzü söylüyor. Bu açıdan, bizler, onun ifadesiyle "dünya köyü"nün üyeleriyiz artık. Okumaya, yazılı eserlere dayalı medeniyet sona erdi. Yeni sözlü medeniyetimizde yatay, insicamsız düşünce tarzının yerine Mc Luhan'ın sözünü ettiği gibi esas itibariyle imaja dayalı algı ve düşünce çeşidi geçecek.

Bunun son derece önemli bir anlayış olduğuna şüphe yok. Bu anlayış, aynı zamanda yazarının kehanet arzusunun anlaşılabilir heyecanıyla son derece abartılmıştır ve günlük tutum ve hareketlerimiz üzerinde pratik etkiye yol açmış olmak için fazlasıyla yüksektir. Ki, bu önemli anlayışı somut bir sosyal eyleme çevirmek için görünürde yapılan birşey yok. Mesaj gerçekten de aracın kendisi, ne var ki, yalnızca mümkün olan en geniş anlamda, uzun dönemli dünyevî zaman ölçeğinde, gözü bin yıllık bir zamanı tarayabilen tarihçilerin açısından öyle. Televizyonun çıkışı yoğun, yalnız başına, dikkate dayalı okuma alışkanlığına dayanan bir kültürü derinden **değiştirmiş** ve onun yerine daha rahat, daha yayılmış, çok boyutlu ve hazırane biçimdeki yeni bir düşünce tarzını, yeni bir gerçeklik algılama tarzını geçirmiştir. İnsan idrakinin yapısındaki ve düşünce tarzlarındaki bu değişim dünyaya, topluma ve kültüre karşı kökten farklı davranışlara yol açacaktır. Bu gelişmenin uzun dönemli olarak anlaşılması için makroskopik bir ölçeğe ihtiyaç vardır. Ancak, McLuhan, sayısız yan etkilerin, aracın taşıdığı çok yönlü mahallî mesajların –haberler, günlük diziler, reklâmlardaki ürünlere ait bilgiler– "temel", evrensel mesaja nisbeten önemsiz olduğunu söylemesiyle, televizyonun daha gündelik seviyedeki etkileriyle nasıl başa çıkılacağı konusunda daha ileri safhada düşünmeye engel olmaktadır.

McLuhan'ın bu anlayışının farkına varılması düşünce tarzlarımızı kurumlarımızı ve sosyal alışkanlıklarımızı televizyon çağına uydurmak için yaptığımız bütün girişimlerin temelini teşkil etmelidir. Fakat telefonun yaşamlarımızı köklü biçimde etkilediğini farketmemiz nasıl ki belli bir telefon görüşmesinin

–meselâ, beklenen bir misafirin geliş saatindeki değişiklik gibi– önemini azaltmadıysa, "Mesaj aracın kendisidir" amentüsünü kabul edivermek ve televizyonun taşıdığı diğer sayısız "mesajlar"ı görmezden gelmek de eksiktir.

Bütün iletişim araçlarının faaliyetinde daima bir mesaj taşıyıcıları hiyerarşisi vardır. Sözgelişi, telgrafta tel veya dalga boyu, Morse alfabesi (veya kullanılabilecek başka bir alfabe), mesajı taşıyan dil, bunlardan sonra mesajın açık anlamı gelir. Üstelik, iletişimin sembolik anlamı ve duygusal etkisini de içine alan çok sayıda üstü örtülü mesajlar vardır.

Televizyondaki mesajların ve mesaj taşıyıcıların hiyerarşisi de benzer bir tahlili gerektirmektedir. Bir uçta televizyonun en genel yönü yani iletişim sürecinin yapısı bulunmaktadır. Ki McLuhan bu yönle ilgilenmektedir. Ona göre ana mesaj şudur: Zaman ve mekân kalkmakta, herşeyimizle aynı olayda hazır olabilmekteyiz; gözlerimiz ve kulaklarımız güçlerini sınırsızca genişletmiş durumdadır; dünyayı daha farklı görme ve yeni bir tarzda düşünme durumundayız. Diğer uçta ise, karşımıza, sözgelişi bir haber programında veya bir reklâmda ifade edilen, belli bir konuya özgü malûmat çıkıyor, meselâ belli bir marka arabanın artık daha düşük fiyatlarla satın alınabileceğinin açıklanması gibi. En genel ve en özel mesajlar ile mesaj taşıyıcılar arasında ise son derece önemli bir ara iletişim seviyesi, yani mesajın taşındığı "dil" bulunmaktadır (burada "dil" kelimesi, modern dilbilimcilerin kullandığı anlamda, **parole**'ye zıt **langue** anlamında kullanılmaktadır), daha açık bir ifadeyle o dilin mahiyeti, yapısı ve grameri.

Televizyonun Dili

Benim ve bu kitabımın iddiası şudur: "Dil"i, yani onun medeniyet kadar eski bir geleneğe sahip olduğunu; gramerinin ve sözdiziminin çözülmesi için büyük bir düşünce gayreti gösterilmiş olduğunu; onu incelerken elimizde geçerli bir terminoloji ve

sınanmış kritik stratejiler türünden şeyler bulunduğunu; aynı şekilde psikolojisini ve etkilerini tahlil etmek için etkin âletlere sahip olduğumuzu anladığımızda, bir iletişim aracı olarak televizyonun dilinin **drama** dilinden başka birşey olmadığıdır. Yani, televizyon, pekçok şeyi ortaklaştığı sinema gibi, özünde dramatik bir araçtır; ve TV'yi dramatik eleştirinin analitik araçlarıyla değerlendirmek onun mahiyetinin ve hem kısa dönemde hem de uzun dönemde makroskopik zaman ölçeğinde psikolojik, sosyal ve kültürel etkilerinin pekçok yönünün daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilir.

Televizyon görünür seviyede, dramatik bir araçtır, çünkü aktardığı şeylerin büyük kısmı oyuncuların daha önceden hazırlanarak sunduğu kurgusal malzemelerden oluşan ve oyunun konusunu, konuşmaları, karakterleri, kostümleri –kısaca dramatik ifade araçlarının hepsini– kullanan geleneksel drama biçimindedir. ABD'nin önde gelen istatistik kitaplarından **The Media Book**'a göre, 1976-77 yıllarında ortalama amerikan erkeğinin izlediği programların yaklaşık yüzde 59'unu tamamen dramatik biçimdeki programlar –diziler, filmler, birinci kuşaktaki gösteriler– teşkil ediyordu. Ortalama Amerikan kadını için bu rakam daha da yüksekti, televizyon karşısında geçirdikleri zamanın en az yüzde 63'ü tamamen drama biçimindeki gösterilere ayrılmıştı. **The Media Book**'un 1980 baskısına göre, 1979 baharında ortalama Amerikan erkeği haftada 21 saatin üzerinde televizyon seyrediyordu, ortalama Amerikan kadınının televizyon izleme süresi ise haftada 25 saatin üzerindeydi. Ortalama Amerikan erkeğinin televizyondaki dramatik yapımları seyretmeye ayırdığı zaman haftada 12 saatin üzerindeydi, ortalama Amerikan kadını ise her hafta televizyonda neredeyse 16 saat drama seyrediyordu. Bu ise ortalama Amerikan yetişkininin haftada beş ilâ altı tam tiyatro oyunu seyretmesi demektir.

Bundan bir asır önce yaşayan en sıkı tiyatro severler bile haftada bir defadan fazla oyun seyretmezdi ve Batı dünyasının

çok küçük bir bölümü yerleşik tiyatrolara sahip şehirlerde otururdu. Çoğu insanlar gezici tiyatroların ara sıra geldiği bölgelerde oturur ve hayatlarında bir oyun bile zor görürdü. Bugün ise ortalama bir Amerikalı, geçen asrın en ateşli tiyatro hayranının aylar boyunca gördüğü oyunu bir haftada seyrediyor.

En açık ve geleneksel anlamdaki dramatik biçimi taşıyan yayınların bu kadarcık kısmı bile televizyonu dramatik bir araç yapmaya yetiyor. Fakat, bana göre bu, meselenin sadece gözle görülen ve yüzeyde kalan kısmı. Bu kitabın iddiası televizyonun, izleyicilerine ne gösterirse göstersin, dramatik iletişim biçiminin temel özelliklerini sergilediğidir ve aynı zamanda dramatik **düşünce** biçimlerini sergilediğidir, çünkü drama dünyayı düşünme, onu yaşama ve üzerinde akıl yürütmemize yarayan bir yöntemdir. Ki, çoğu düşüncelerimiz çeşitli durum ve kararlar konusunda senaryolar içerir ve dramayı bir düşünce biçimi olarak kullanır.

Fakat, denilebilir ki drama kurguya dayanır, oysa televizyonda görünenlerin çoğu gerçektir, meydana gelmiş olaylar aktarılmaktadır. Şimdi, hem evet hem hayır. Gerçeklikte sanatı, tabiatla onun sanatsal temsilini ayıran çizgi oldukça incelmiş durumdadır. Fransız yenilikçi ressam Marcel Duchamp New York'taki bir sanat sergisine sergilenmek üzere bir klozet koyduğunda, bir olgunun temel önemine dikkat çekmişti: İster insan yapımı ister tabii olsun, bir nesne alışılmış konumundan çıkarılıp bir kaide üzerine veya bir çerçeve içine konulduğunda, "Bana bakın, ben burada seyredilmek için varım" demeye başlar ve bu nesne ânında bir sanat eserinin bazı özelliklerini kazanır. Klozet'de yeni konumunda, günlük hayatta kullanılan bir nesneden ziyade üç boyutlu bir şekle sahip bir biçim olarak görülmektedir. Klozetin taşıdığı anlam onu sergileme fiiliyle değiştirilmektedir.

Tiyatrodaki sahnenin görevi, bir sanat müzesindeki kaidenin veya bir çerçevenin görevine benzer. Oynanan bir oyun sırasında bir kedi sahneye çıksa, o kendiliğinden bir oyuncu haline

gelir ve izleyiciler tarafından bir anlamı varmış gibi algılanır –kahkaha veya alkış alabilir– zira sahnede görünen herşey sergilenmekte olduğunu, seyredilmek istendiğini, kurgusunun belli bir yerinde dolduracağı bir rol veya çeşitli görevleri olduğunu ifade eder. **Hamlet**'in icrası sırasında sahneye konulan alelâde bir sandalye bir kurgu nesnesine dönüşür; ortaçağdaki hayalî Elsinore'un bir bölümünü oynar. Aynı şekilde, **Hamlet**'i oynayan kişi kendi öz varlığını korurken, seyircilerce izlenirken ve kendisine bir yıldız olarak imrenti duyulurken, aynı zamanda Ortaçağdaki Danimarka prensine dönüşür. Bunun gibi, akşam haberlerini okuyan bir sunucu da, televizyon ekranının çerçevelenmiş karesinde görünmekle sahnedeki bir oyuncuya, bir aktöre dönüşür.

Televizyon ekranı Duchamp'ın kaidesi gibi hem bir çerçeve hem de bir sahnedir. Sunucunun okuduğu haber unutulsa bile, onun teşkil ettiği karakter, çizdiği televizyon kişiliği izleyicinin aklında kalacaktır. Haberler akşamdan akşama değişir, ama sunucunun karakteri halkın gözünde ve tahayyülünde yereder.

Haber spikerlerinin aktardığı mâlumat televizyondaki en az kurguya dayanan ve en az dramalaştırılmış unsur olarak görünür, oysa haberlerdeki çoğu olaylar bir dereceye kadar sahnelenmektedir. Taşıdıkları gerçeklik-ne olursa olsun, yani gerçekten vuku bulmuş da olsalar, bu gerçeklik takdim sürecinin çeşitli safhalarından geçmeye, süzülmeye mahkûmdur. Üstelik izleyicinin televizyon haberlerinde izlediği bu tür olaylar nadiren canlı olarak aktarılmakta, daha sonra filme veya video bantına kaydedilmekte ve son olarak da olayın dramatik vasıflarına bir kere daha vurgu yapılacak şekilde edite edilmektedir. Aynı mülâhazalar televizyondaki diğer "gerçek" olayların yayınlanması için de geçerlidir. Siyasetçilerin konuşmaları ve tanınmış bir ismin basın toplantısı ya da onunla yapılan bir mülâkat kaçınılmaz olarak çerçevelenmekte, sahneye konulmaktadır. Büyük adam veya kadınların yüzlerine makyaj ya-

pılmakta, arkaplân seçilmekte veya düzenlenmekte, giysiler özenle seçilmekte ve televizyona çıkarılan bölümler film veya videobandında edite edilmekte, eğer canlı yayınsa yakın çekim, uzak çekim, misafir ve mülâkatçının karşılıklı çekimleriyle dramatik biçimde yapılandırılmaktadır. Nihaî sonuç dramatik bir gösterimdir, ki üstelik film veya video bandına alındığından sonsuz sayıda tekrarlanabilir bir gösterimdir.

Bu **tekrarlanabilirlik**, tiyatronun ve bütün dramaların temel bir özelliğinden başka birşey değildir. Gerçek olaylar sadece bir defa olur, geriye alınamaz ve tekrarlanamaz; drama da gerçek bir olaymış gibi görünür, ama istenirse tekrarlanabilir. Oyunlar uzun süre devam edebilir veya bir metinden tekrar hayat kazanabilir. Televizyondaki yayınların çoğu kaydedildiğinden televizyonda görünen şeylerin büyük kısmı yeniden gösterilebilir. Kaydedilen, edite edilen ve defalarca gösterilen haber konusu bir olay zamanla dramatik gösterimin özelliklerini kazanır; ve dramatik bir gerçeklik haline gelir. Bu açıdan, kamerayla yakalanan önceden hiç prova edilmemiş olaylar bile dramaya dönüşmektedir. Le Harvey Oswald'ın Jack Ruby tarafından, televizyona da alınan, öldürülmesini düşünün. Kameralar beklenen bir olayı, Oswald'ın Dallas'taki polis merkezinden nezarethaneye götürülmesini izlemek için yerleştirilmişti. Fakat beklenmedik bir olay meydana geldi. Jack Ruby'nin Oswald'ın karnına çok yakından ateş ettiği esnada ekranın karışması ve televizyon izleyicilerinin neler olup bittiğini doğru dürüst anlayamaması, haberlik olaylar filme alınırken yapılan plânlama ve sahne tanziminin taşıdığı önemin hafızalarda kalan nûmunesidir. Oswald'ın vurulması önceden görülemediği için bulanık biçimde filme alındı ve zorlukla seçilebiliyordu. Ne var ki o ân kaydedilmişti, olay sonsuz sayıda tekrarlanabilir hale gelmişti ve artık tekrar seyredildiğinde büyük dramanın bir parçası olarak –plânsız olduğu için çok kötü üretilmiş olsa da– görülebilirdi.

Önceden hazırlanabilen büyük bir olay ise tam anlamıyla

dramatik bir üretim haline gelmektedir. Bir insanın aya ilk defa ayak basması –ki insan hayatında en görülmeye değer olaylardan birisiydi– televizyon için çok titiz biçimde sahneye koyulmuştu. Kameralar en iyi ve en dramatik görüntüleri alacak biçimde kurulmuş; olay, hazırlıklar, açıklamalar ve duygulandırıcı yorumların ardından gerçekleşerek baş astronotun, yani oyunun yıldızının dikkatle hazırlanmış konuşmasını yaptığı sırada büyük gösterinin zekice hesaplanmış, süper dramatik zirvesini teşkil etmişti. Televizyonda görünen herşeyin çerçevelenmesi ve çoğu şeylerin tekrarlanabilir oluşu, televizyonu bir bütün olarak kaçınılmaz biçimde "gösteri"ye çevirmektedir. Bu bakımdan, sözkonusu aracın büyük ölçüde bir eğlence vasıtası ve hayalî hikâye kaynağı olarak algılanması şaşırtıcı değildir.

Gerçeklik Yelpazesi

Televizyonda gösterilen şeyleri yargılayabilmek için, olayların bu şekilde manipule edildiği gerçeğinin ışığında, görünen şeylerin ne kadar sahnelendiğini ve açıkça plânlandığını bilmek önemlidir. Bunu yaparken çeşitli televizyon program türlerini göz önüne almak ve onları, bir uçta tamamen kurguya dayananlar; diğer uçta ise tamamen "gerçek" olan veya gerçek dünyanın en az sahnelenen gelip geçen görüntüleri olmak üzere, bir yelpaze halinde sıralamak yararlı olur.

Şimdi, bir televizyon veya film kamerasının önünde meydana gelen ve **önceden hiçbir şekilde öngörülemeyen** bir olaydan başlayarak böyle bir yelpazenin nasıl olacağını düşünmeye çalışalım. Meselâ, otomatik bir kamera ile kaydedilen bir banka soygunu bu sınıfa girer veya Başkan Kennedy'nin suikastinin kaydedilmesi. Fakat televizyonda çıkan haber raporlarının çoğu büyük ölçüde sahnelenmektedir. Önemli bir diplomatik misafirin ülkeye gelişi ya da serbest bırakılan rehinelerin yola çıkışı sırasında kameralar özenle yerleştirilir, en dramatik açılar seçilir ve film azamî dramatik etkiyi verecek şekil-

de edite edilir. Özellikle tasarlanmış bayraklar, işaretler ve tekrarlanan sloganlarıyla yapılan mülâkatlar ve mevcut sosyal problemler hakkındaki "görünüm" programları için de geçerlidir. Televizyonda çıkan bütün bu şeyler yüksek oranda bir "gerçeklik", ancak bir sahneleme ve üretim süreci süzgecinden geçirilmiş bir gerçeklik içerir.

Yelpazemizin bundan sonraki kısmında **canlı spor programları** yer alıyor. Bunlar da müsabakanın sonucunun belli olmayışı ve akışın tamamiyle kendiliğinden olması açısından "gerçek"tir. Fakat spor programları aynı zamanda önemli miktarda sahneleme içerir; zira olayın kendisi önceden beklenen ve plânlanan bir olaydır; çeşitli kameralar yayın esnasında önemli noktalara özenle yerleştirilir, yönetmen bir kameradan diğerine uzak çekimden yakın çekime, sahanın bir ucundan diğer ucundaki görüntüye, normal çekimden ağır çekime (bir başka biçimde tekrarlanabilirlik) ustaca geçer.

Görünürde gerçek kişilerin kendiliğinden gelişen sorulara muhatap olduğu **sohbet programları** da bir dereceye kadar öngörülemeyen gerçeklik içermekte ve yelpazemizin bir sonraki adımında bulunmaktadır. Fakat burada da karşımıza âdet haline gelmiş bir yapı çıkıyor: Çoğu zaman tanınmış bir komedyen, aktör veya meşhur bir kişi olan "evsahibi" takdim sözlerinin, sorularının, nüktelerinin ve şakalarının çoğunu hazırlamıştır. Görüşülen kişiler genelde muhtemelen ne söyleyeceğini önceden tesbit eden kamu şahsiyetli gösteri sektörüne mensup kimselerdir ve konuştuklarının büyük kısmını hazırlamış, hattâ önceden provasını yapmışlardır. Bunlar daha sonra halk ve yapımcılar tarafından değerlendirilirler. Eğer canlı ve nükteli değillerse televizyona çıkmaları için bir daha talep gelmez. Bu açıdan sohbet programları geniş ölçüde, tamamen önceden hazırlanmış dramatik unsurlar içerir ve özü itibariyle popüler tiyatronun eski biçimlerinden, güldürülü balad ve müzikhol geleneğinden gelen "Spectatular", "Special" ve "özel" programlara daha yakın bir gösteri çeşididir.

Televizyon programcılığının diğer bir önemli alanı **bilgi yarışmalarıdır**, bunlar hem spor olaylarının hem de sohbet programlarının unsurlarını biraraya getirmekteyse de gerçeklik yelpazesinin kurgusal ucuna daha yakın bir yere yerleştirilmelidir. Bilgi yarışmalarının önceden tesbit edilen işleyişi öyle düzenlenmektedir ki, hâlâ mevcut olduğu halde bu gerçekten provasız olayın alabileceği şekiller büyük ölçüde sınırlanmaktadır. Ödüller için yarışan yarışmacılar gelecek soruları bilmedikleri ve kimin kazanacağı önceden belirlenmediği halde misafirler, merasimlerin hakimi, yani görünürdeki yetkili evsahibi tarafından ve görünmeyen yapımcı tarafından aşikar şekilde yönlendirilmektedir. Yarışmanın sunucusu dikkatlice hazırlanmış bir rolü oynayan bir aktördür, keza yarışmacılar da dramatik istidadları için ekrana çıkarılarak sergilenmekte ve kendilerinden azamî dramatik ve duygusal etkiyi elde etmek için tasarlanmış âdetleşmiş bir çerçeve içinde aktörler gibi önceden hareket ettirilmektedir.

Amerikan televizyonunun belkemiği ve en yaygın unsuru olan **reklâmlar** dikkat çekici biçimde giderek bir drama tarzı haline gelmektedir. Artık eski tür reklâmları, yani televizyon ekranında okunması için gösterilen gazete türü reklâmları görmek zorlaşırken, çoğu reklâmlar açıkça sahnelenen minidramalar haline gelmiştir. Bu açıdan, reklâm sisteminin can damarı olan ve çağımızın en çarpıcı sanat biçimlerinden birisi olan televizyon reklâmlarının böylesine herşeyiyle drama sahasına taşınması, televizyonun özü itibariyle bir dramatik ifade ve iletişim aracı olduğu gerçeğinin altını çizmektedir. İlerde göreceğimiz gibi bunun önemli sosyal ve kültürel sonuçları vardır.

Televizyonun dramatik yapısının tezahürlerini daha ayrıntılı biçimde incelemeye geçmeden önce, televizyonun bu özellikleri nasıl kullandığını ve onları anlayarak televizyonun gücünü nasıl kontrol edebileceğimizi anlayabilmek için bir iletişim ve ifade yöntemi olarak dramanın temel yönlerini ele almamız gerekiyor.

İLETİŞİM OLARAK DRAMA

Drama birkaç açıdan tartışılabilir: Edebî, sanatsal veya teknolojik açılardan. Drama, aynı zamanda insanların birbirlerine mesaj gönderdikleri diğer yollardan farklı –kimi açıdan daha etkin, bazen daha yetersiz– iletişim tekniği olarak da ele alınabilir. Dramanın diğer iletişim biçimlerinden daha iyi taşıyabileceği mesajlar da olabilir, tamamen hakkını veremeyeceği başka mesajlar da. Öyleyse dramanın bir iletişim yöntemi olarak başlıca özellikleri, güçlü yönleri ve zaafları nelerdir?

Anlatım Dramaya Karşı

İşe somut bir örnekle, bir romancıyla dramatik bir gösterimin yönetmeninin aynı konuyu izleyicilerine iletme tarzlarını kıyaslayarak başlayalım. Meselâ, romancı yeni bir karakteri hikâyesine şu şekilde sokabilir:

> *O sırada odaya olağanüstü güzellikte genç bir kadın girdi. Kadın uzun boyluydu ve bal renkli saçları, yuvarlak bir yüzü, derin mavi gözleri, düzgün ve enerji dolu çenesinin üstünde dolgun dudakları vardı. Üzerinde, birazcık eski modaya göre ama zarifçe dikilmiş ve beyaz dantel işlemeleri olan mat mavi kadife bir elbise vardı. Yüzündeki*

ifade ciddiydi, büyük bir elemin yanısıra ağız kıvrımlarında ara sıra muzip bir gülümsemenin gölgeleri geziniyordu...

Ve bir yere kadar böyle uzayıp gider. Romancının uzun bir zaman diliminde aktarmak zorunda olduğu bir sürü bilgiyi, dramatik gösterimin yönetmeni tek bir ânda, istenilen görüntüdeki bir aktrisi sahneye sokarak aktarabilir. Roman okuyucusu, diğer bilgiler birer birer, satır satır eklenirken, her bilgiyi aklında tutarak resmin tamamını zihninde kurmak zorunda olduğu halde, dramatik bir gösterimin seyircisi bu bilgileri tek bir imaj halinde ve daha çabuk duygusal bir tepkiyle algılar. Romancının çizgisel, parça parça aktardığı bilgiler oyuncunun zihninde bir resim teşkil etmeden önce, o okuyucunun şuurundan geçmek zorundadır. Oysa dramatik bir gösterimin izleyicisi, izlenimlerin çoğu şuur eşiğinin altında kalsa da, resmi hemen o ânda edinecektir.

Romancı tasvirine kattığı çehreleri kontrol edebilecek ve onları özenle seçecektir. Dramatik gösterimin yönetmeni de aynı şeyi yapmaya çalışacaktır; yazarın tasvirine uygun görünüşteki bir aktrisi seçecek; bu karaktere uygun bir elbiseyi ve aktrisin bulunacağı vaziyeti seçecek; aktrisin odaya girdiği sıradaki yüz ifadesini prova edecektir. Fakat, aktris yönetmenin denetimini aşan neredeyse sayısız başka özelliklere ve vasıflara sahip olacaktır. İzleyici bu özelliklerden bazılarını kendi şahsî tepkisine, gözlem kabiliyetine, o ânki ruh haline ve aynı şekilde yönetmenin denetimini aşan birçok sayıdaki diğer faktörlere bağlı olarak şuurlu şekilde farkedecektir. Bir izleyici aktrisle kız kardeşi arasında bir benzerlik keşfedecek bir diğeri aktrisin giydiği kostüme dikkat edecek ve onu yapan desinatörü tanıyacaktır; bunlar yönetmenin muhtemelen bilmediği ve hiçbir zaman aktarmayı amaçlamadığı bilgilerdir.

Romancının tasviri belki okuyucunun zihninde şuuraltı düşünceler uyandırabilir. Fakat dramatik gösterimde izleyiciye

her ân aktarılan sayısız **somut bilgiler** vardır. En iyi tanımı, dünyanın taklitle yeniden üretilmesi şeklinde yapılabilecek olan drama, bizim "gerçek" yaşamlarımızdaki vaziyetlere aynalık eder: Bizler sürekli biçimde seyretmek, tanımak ve yorumlamakta olduğumuz insanlarla ve durumlarla karşılaşırız; çok az sayıda özelliğe dikkat sarfedip duygularımızı bombardıman eden verilerin büyük kısmına sırtımızı dönerek bilgilerin içinden seçim yapmaya zorlanırız. Ne var ki, dramatik bir gösterimle "gerçeklik" dünyası arasında esaslı bir fark sözkonusudur: Gerçeklik kendiliğinden, dışardan yönlendirilmeden meydana gelir ve bir daha tekrarlanmaz, oysa dramatik gösterim bizde amaçlanmış bir duygusal ve zihinsel etki uyandırmak için açık biçimde yönlendirilir. Drama zorunlu olarak gerçek hayatın pekçok özelliğini paylaşsa da, gerçekliğin ancak bir taklidi olduğu ve bunların ötesinde basitleştirilen, sıkıştırılan, yeniden düzenlenen, geriye alınabilen ve tekrarlanabilen bir nitelikte olduğu açıktır.

Provalar sırasında yönetmen, dizayner, yazar ve karakterlerin psikolojisi ve görünümleriyle ilgili olan oyuncular arasında sonu gelmeyen tartışmalar, dramatik üretimin genel bir özelliğidir; daima bu tartışmanın beyhude olduğunu, çünkü izleyicilerin bu ayrıntıların farkına varmayacağını söyleyen birisi çıkacaktır. Yönetmen de daima izleyiciler bu tür ayrıntıların şuurlu biçimde farkına varmasa da, şuuraltında bunları algılayacağını ve tepkilerinin etkileneceği karşılığını verecektir. Şüphesiz ki bu doğru. Ancak tartışılmayan ve amaçlanmayan birçok şeyin, gördüğü ve duyduğu şeyleri göz önüne almak zorunda olan izleyicilerin şuurlu ve şuursuz tepkilerini güçlü biçimde etkileyeceği de doğrudur.

Dramanın Çözümlenmesi

Dramayla yapılan iletişimin çizgisel bir sıralamayla değil, duyguları bombardıman eden bilgi kümeleri şeklinde olması

nedeniyle izleyicinin dramatik bir gösterimi çözümleme faaliyeti, okuyucunun bir romanı çözümleme faaliyetinden oldukça farklıdır. İlk örneğimize dönersek, sahneye güzel bir kadının girmesi ânî bir duygusal etkiye yol açacaktır (zira, yönetmen izleyicilerin dikkatini ustaca bu girişe çekmektedir). Fakat çok az izleyici kadını niçin güzel bulduğunu –tabiî eğer güzel bulmuşsa, bazıları güzel bulmayabilir– üstünde görünen muzip gülümsemenin gölgesinden mi yoksa elemli yüzünden mi veya iyi dikilmiş elbisesindeki dantel işlemelerden mi ya da derin mavi güzlerinden mi dolayı güzel bulduğunu söyleyebilecektir. Güzel bulanlar belki sadece bir esrarengizlik ve zerafet duygusunu hatırlayacaktır. Bazıları ise belki de gösterim sırasında veya sonrasında, ayrıntılarıyla hatırladıkları kadarıyla, kadının güzelliğini tahlil edecektir. Fakat şurası kesine yakın ki, onların hatırlarına getirdikleri özellikler romancının resmi kurarken kullandığı özelliklerden farklı olacaktır. Ve izleyicilerin büyük kısmı bu ince ayrıntıların ve ilişkilerin hepsini farketmeyecektir.

Belki denecektir ki, örneğimiz tamamiyle görüntüye dayanan bir imajla, yani sahneye çıkan bir karakterin tek kelime dahi etmeden önceki **görüntüsüyle** ilgilidir. Drama, roman gibi öncelikle sözlerden oluşmaz mı, dolayısıyla ister roman, ister gazete yazısı, isterse bilimsel bir deneme olsun diğer bütün sözlü iletişim biçimleriyle aynı ifade ve anlama mekanizmalarına tâbi değil midir?

Evet, dramada çizgisel ve soyut bir unsur bulunur, fakat sahnede söylenen herşey esas itibariyle birer imaj biçiminde algılanan insanlardan çıkar ve bu nedenle ağızlarından çıkan sözler bu insanların imajlarının tâlî birer fonksiyonundan ibarettir. Sözlü unsur zorunlu biçimde, tâbî olduğu birincil imajı ya pekiştirecek ya da ona zıt düşecektir.

Diyelim ki, Iago Othello'ya olan sevgisini ilân etsin, ama gözlerinde kıvılcımlar saçan bir nefret ifadesi olsun, bu durumda sözlü unsurun değerinin azalacağı açıktır. Dramada asıl olan

karakterlerin söyledikleri değil yaptıklarıdır. Samuel Beckett'e ait **"Godot'u Beklerken"**in ünlü final sahnesinde, iki yorgun adamdan birisi "gidelim" der, ancak orada önemli olan nokta sahne yönetimi ve iki karakterin sergilediği oyundur. "Kıpırdamazlar". Her iki durumda da görsel, durumsal, somut unsurun –imajın– sözlü unsurun soyut muhtevasının önüne geçmesi kaçınılmazdır.

Tiyatroya ilişkin şöyle bir klişe vardır: İyi bir yönetmen bir telefon rehberini sahneleyerek seyircilerin gönlünü fethedebilir. Böyle bir yönetmen, izleyicileri işittikleri sözleri unutturacak, yalnızca isim listesi olan şaşırtıcı imajlar keşfedecektir. Fakat rehberden numara arayan hiç kimse, bu numarayı dramatik bir gösterim içinde aramayı uygun bulmayacaktır. Buradan oldukça basit ama önemli bir sonuç çıkıyor: Drama soyut veya katıksız sözlü muhtevayı veya malûmatı aktarmanın en etkin yolu değildir. Eğer muhteva esas itibariyle soyutsa veya konuşmaya dayanıyorsa, sahne veya ekrandaki mevcut diğer araçlara gerek kalmadan, içten veya sesli okumayla daha iyi aktarılabilir.

Bir sahnedeki veya bir televizyon ekranındaki ya da sinema perdesindeki bir dramatik gösterimde bulunan işaret sistemleri (meselâ, anlam sistemleri) çok fazladır. (Romancının kullanmak zorunda olduğu) sözlü konuşmanın tam kapsamı, ve (radyoda okunan herşeyi çoğaltan) sesli ifadenin bütün unsurları çok sayıdaki diğer işaret sistemleriyle takviye edilmektedir. Aktörün yüz ve gövde görüşünün muazzam miktarda bilgi aktarmasının yanında, jestleri ve hareketleri de gövde dilinin karmaşık sistemi içinde yer alan işaretlerdir. Kostümler, elbise ve anlamlarına ait diğer bir bütünlük arzeden, işaret sistemidir. Buna –sahnede olduğu gibi bazen çizilmiş veya üç boyutlu ve ekranda olduğu gibi fotoğraf cinsinden aktarılan– dekorlar ve sahne donanımının ayrıntılarıyla hazırlanan anlamlar sistemi, yani bir odanın mefruşatı veya bir binanın mimarisi gibi unsurlar da eklenmelidir. Ayrıca sahnenin ışıklandırılmasında ve ço-

ğu sinema filmlerinin ve pekçok televizyon gösterilerinin temelini teşkil eden müzikal arkaplânda da işaret sistemleri bulunmaktadır. Bunların yanında, gerek filmlerde gerekse televizyondaki bir diğer işaret sistemi çeşitli çekim biçimleri (uzak, orta ve yakın) ve bunların montajıdır. (yani uzak çekimlerin yakın çekimlere eklenmesi ve bir sahneden diğerine geçiş). Bütün bu işaret sistemlerinin herbirisini bir öncelikler merdiveninde katı biçimde sıralamak mümkün değilse de, bir nokta açıktır: **Dramada karmaşık, çok katmanlı imaj, söylenen sözün önüne geçer, ona hâkim olur.**

Kişiliğin Yönleri

Dramanın konusu sosyal etkileşim içindeki insanlardır; drama izleyicisinin asıl ilgisi oradaki kişiliklere, onların görünüşlerine ve karakterlerine, birbirlerini etkilemelerine yönelmiştir. Dil unsuru soyut fikirlerin taşınmasına ilişkin olduğundan çoğu kez jest ve hareketten, kostümden ve hattâ dekorun etkisinden sonra, merdivenimizin en aşağı basamaklarında yer alır.

Seyirci dramada, herhangi bir ânda, çeşitli unsurlardan oluşan, şuur eşiğinin altında kalacak olan, ancak daima bir insanın kişiliğine yani bir karaktere odaklanmış olan ve duygusal etkiye sahip bir **imaj**, bir diğer ifadeyle genel bir izlenim teşkil eden bir bilgi kompleksi algılar. Güneş ışığının parlaklığı, meydandaki güzelim binaların havadarlığı, fon müziğinin canlı ritmi, aktörün giydiği kostümün parlak renkleri, adımlarının diriliği... Bütün bunlar izleyicilerin seyrettikleri genç aşığın müthiş derecede mutlu olduğu izlenimine katkıda bulunmaktadır, fakat pek az izleyici bu izlenimi meydana getirmek için bir araya gelen bilgi unsurlarının farkına varacaktır. Drama durmayan bir faaliyettir, insanların faaliyetidir. Dramada dünyayı kişilik yoluyla yaşarız.

Karşımıza basılı bir sayfadaki soyut fikirler çıktığında ya

şöyle bir göz atarız ya da fikirlerin yazıyı yazan kişinin düşüncesinin ürünü olduğunu unutarak bu fikirleri soyut hakikatlar olarak algılarız. Oysa dramada işittiğimiz herşey belli bir kişi tarafından söylenmektedir ve sırf onun dilinden çıktığı için değer taşımaktadır. Hamlet'i seyrederken Hamlet'in sözlerinin kendisine ait olduğunu veya Polonius'un veya Horatio'nun soyut ahlâkî ve felsefî hakikatlar ve anlayışlar içerdiğini kabul edebiliriz de, etmeyebiliriz de. Oyundaki hiçbir şey bizi konuşulan sözlerin, karakterlerin düşüncelerinden –kişiliklerinin ve dürtülerinin etkilediği düşüncelerden– daha fazlasını temsil ettiğine inanmaktan alıkoyamaz. İster söylediklerine kendisi de inansın, isterse karşısındakini kandırmaya çalışsın, biz şu ya da bu karakterin söylediklerinden bilgi ediniriz.

Dramaya ne zaman soyutlama sokulmak istenmişse –faziletlerin ve kusurların İman, İyi Ameller, Açgözlülük, Şehvet Düşkünlüğü gibi sembolik figürlerin ortaya çıktığı Ortaçağ sonlarında ve Rönesans'ın başlarındaki oyunlarda olduğu gibi– bu soyutlanmış figürler kaçınılmaz biçimde belli bir fert haline gelen karakterlere dönüşmüştür. Ve paradoksal olarak, daha insanî görünen kusurlar genellikle seyircilerin sempatisini daha fazla toplamıştır. Soyut olarak belki İman ve İffet tercih edilir özelliklerdir, sahnede ise artık belli fertte görünen ve insanileşen Hırs ve Açgözlülük ile aynileşmek daha kolaydı, daha heyecan vericiydi ve daha cazip geliyordu. Mecazî karakterler tamamen kaybolmuş değildir. Günümüzde televizyon reklâmlarında, sözgelişi tıkanmış boruları istilâ eden kir ve pasak ifritleri şeklinde yaşamaktadır.

Dramadaki kişilik unsuru oldukça karmaşık bir biçimde görünür. Olivier veya Gielgud'u Hamlet olarak izlerken yalnızca Hamlet'in hayalî karakterine değil, Laurence Olivier'in veya John Gielgud'un gerçek kişiliklerine de ilgi duyarız. Bu iki şey, yani karakter ve oyuncu o derece ayırdedilemeyecek şekilde kaynaşmıştır ki, esas olarak hangisinin bizi cezbettiğini veya ilgimizi çektiğini söylemek zordur. Ancak yine de Olivier'in

Hamlet'ini Gielgud'un Hamlet'inden daha fazla beğendiğimizi veya Gielgud'un Hamletine bile hayran olduğumuzu fakat X'in çizdiği Hamlet'den fena halde sıkıldığımızı söylememiz mümkündür.

Edebiyat ve Drama

Aynı zamanda, Hamlet karakterinin Shakespeare'nin oyununda varolduğu sürece daima ilgi toplayan bir karakter olduğunu biliriz. Bu anlayış, bir iletişim yöntemi olarak dramanın mahiyeti hakkında bir diğer esaslı noktayı açıklamaktadır. Yalnızca okunan oyunlar edebidir ve romanla aynı kavrama prensiplerine bağlıdır. **Hamlet**'i okurken yaşadığımız iletişim süreci **Savaş ve Barış**'ı okurken yaşadığımızla aynıdır. Fark sadece oyundaki tavsir kısımlarının daha kısa ve diyalog kısımlarının romana göre daha fazla oluşundandır. Fakat, **Hamlet**'i okurken, **Savaş ve Barış**'ı okurken yaptığımız gibi sayfanın üstündeki işaretleri kelime kelime, satır satır, bir gösterimdekine benzer birşey teşkil eden zihnî imajlara dönüştürüyoruz. İcra edilen bir oyunu görmek ise bu süreci tersine çevirir ve bu yüzden –gerçekleşen iletişim eylemi açısından– tamamen farklıdır.

Edebiyatın konumunu zaman karşısında galip getiren bu tür istisnaî dramatik metinler iletişim yöntemleri olarak edebiyat ile drama arasındaki esaslı farkı ispat etmektedir. Dramatik bir metin gösterim sırasında sergilendiği her defasında oldukça farklı anlamlar taşıyabilir. Örneğimize devam edersek, Hamlet'in bugünkü icrası aynı metnin bir, iki veya üç asır önceki icrasından tamamen farklıdır. Sadece sözlerin asırdan asıra farklı tarzlarda telâffuz ve ifade edilmesi açısından değil, sadece kostümlerin, zamana ve görüntüye ilişkin biçimlerin değişmiş olması açısından değil, aynı zamanda yazılı metnin temel plânına eklenen birçok ilâve işaret sistemleri nedeniyle herbir gösterimde farklı iletişim türleri gerçekleşmekte ve oldukça farklı anlamlar taşımaktadır.

Şüphesiz ki, bu tür bir oyunun aslî bir **özü** bulunmaktadır. Konusunun temel yapısı, karakterlerinin etkileşimi ve dilde bulunan imajların kullanılması. Oyunun üslûbundaki, sahne teknolojisinde ve yönetimindeki aşikar farklılıklardan başka, oyundaki hayaleti Hamlet'in şuuraltı korkularının veya şüphelerinin mecazı olarak gören günümüz izleyicisi ile hayaletlerin fizikî varlığı olduğuna inanan Elizabeth devri insanları karşısında aynı gösterim arasında köklü farklılıklar vardır. Asırlar boyu hâlâ icra edilebilen bir oyun metninin temel özelliği –dilin sürekliliği ve o dildeki tavırların derinliği sayesinde– pekçok farklı anlamlar uyandırarak neredeyse sayısız farklı üslûpta üretime katkıda bulunmaktadır. Dünyadaki tiyatroların repertuarına bir göz atıldığında bu tür metinlerin aslında ne kadar nadir olduğu görülecektir.

Klâsik sahne drama tarihinden çıkardığımız bu mülâhazaları günümüz kitle iletişim araçlarındaki drama artışına uyguladığımızda bunların gücünü hemen anlayabiliriz. Ticarî televizyonlarda hergün seyredilen kurguya kavuşturulmuş dramanın ne kadarı yazılı metinlere çevirilmeye dayanabilir ve o zamanki kuşaklar tarafından edebî olarak kabul edilebilir? Sahi, çok başarılı sinema "klâsikler"inin kaçı edebî olarak görülebilir? Elbette ki, sinema filmlerinde dramatik gösterimle metin, mekânik kayıt işlemiyle ayırdedilemeyecek şekilde kaynaştırılmaktadır. Bu açıdan, şu anda bu tür kaydedilmiş gösterimleri şöyle bir seksen yıl öncesine kadar inceleyebiliriz. Zamanı kısa bir süre için durdurduktan sonra bile, en gözde filmlerin sadece birkaçının etkilerinin ve anlamlarının köklü bir tadiline gerek kalmadan yıllar sonra bile yaşabileceği açıktır. (Garbo, Dietrich, D. W. Griffith, Chaplin veya Marks Kardeşlerin filmleri gibi). Bugün ise bir filmi izlerken, o zamanlar yaygın olan ve o zamanın insanlarının zorlukla farkedebileceği dönemin modaları gibi unsurlar tarihî ilgimizin konusu haline gelerek konuyu veya aslında filmin başta gelen çehreleri olan aslî aktörlerin icrasını gölgeleyebilir. Metnin anlamı dahi zamanla

değişebilir; dilin tekâmülüyle ve dilin tasvir ettiği kavram ve şartların değişmesiyle bir döneme münhasır kalabilir.

Bütün bu mülâhazalar bir kere daha ister canlı (ki bu durumda her gösterimde değişime uğrayan) isterse mekanik biçimde kaydedilmiş olsun (bu durumda ise bütün gösterimlerde değişmeyen, aynı kalan) bir gösterim yalnızca yazılı sözlerden daha zengin, daha karmaşık bir anlam üreticisi sistemler paketi taşıyacağını göstermektedir. Bu çok katmanlı dramatik paket, unsurları büyük ölçüde şuur altında kalan duygusal bir etkiye yol açacaktır. İcra edilen dramatik bir eserin soyut ve tamamen zihnî muhtevası filmin duygusal etkisine tâbi olmaya meyledecektir, ki bu muhteva asıl itibariyle karakterlerin, yani insanların etkileşiminin bir sonucudur.

Sahne ve sinema perdesi gibi televizyon da –yalnızca dramatik yapısı açık programların yayınlanması değil, televizyonun tamamı– asıl itibariyle imajlarla işgörür. Televizyonda bir metni durağan bir yazı olarak göstermeden aktarmak mümkün değildir (ki bu durumda televizyon gerçekte basılı sözün dağıtım aracı olmaktadır). Bir spiker kameraya karşı bir açıklama okuduğu ân, bir sürü dramatik işaret sistemleri sökün eder. Maksat belki de sadece bize "Bugün mayıs'ın yirmiüçü, çarşamba" gerçeğini anlatmaktır, ancak biz iyi görünüşlü, sarı bıyıklı, otuz beş yaşlarında birisi tarafından söylenen bu sözlerin yanında, onun oturduğu stüdyonun Manhattan şehrine nazır bir penceresi olduğunu, genç adamın mavi çizgili bir kravat taktığını, sol elinde bir nikâh yüzüğü taşıdığını, sağ yanağında bir siğili olduğunu da öğreniyoruz. Okuduğu metinden bir bilgi çizgisi edinirken, aynı sırada onun kendisi ve çevresi hakkında bir bilgi seline maruz kalıyoruz. Spiker istese de istemese de, birincil anlamda dramatik bir karaktere dönüşmüştür artık.

Dramadaki Karakterler

Televizyon ekranının çerçevesi, üzerinde vuku bulan herşe-

yi bir sahneye ve üzerinde görülen ve işitilen herşeyi de birer işarete çevirir. Daha da önemlisi, bu sahnede meydana gelen herşey duygusal bir etkiye sahiptir. Meselâ, sözkonusu bilgileri sunan genç adamı ya severiz, ya da sevmeyiz. Tepkimizi oluşturan duygusal yük bu durumda hafif hattâ şuuraltı olabilir. Fakat ona veya rakiplerinden birisine karşı tavrımız uzun dönemde haberleri seyretmek için hangi istasyonu seçeceğimizi belirleyebilir. Televizyon şebekesinin veya istasyonun yönetiminin sunucularını seçerken verdiği kararların arkasında bu gerçeğin farkına varılması yatacaktır. Sunucular hakkındaki kararları nasıl giyindikleri, nasıl davrandıkları, diğer bir deyişle izleyicilere ne tür bir karakter sergilemeye çılaşacakları da şekillendirecektir.

Bir televizyon yarışmasında yarışmacının bir soruya verdiği cevap onun başarısı veya doğru cevap vermemesi karşısındaki tepkisi –başarısız olduğunda gözle görülen üzüntüsü ve başardığında zevkten uçması– kadar önemli değildir. Siyasî mülâkatlarda, önemli bir şahsiyetle görüşülüyor da olsa, konuşulan konular ciddi de olsa, bizim asıl ilgimiz onun araştırıcı ve kışkırtıcı sivri sorulara tepkisini izlemekten doğmaktadır. Burada esas itibariyle gerçekleri öğrenmiyor, dramayı izliyor; tartışılan konudan ziyade izlediğimiz karakter hakkında malû-mat ediniyoruz.

Bir iletişim yöntemi olarak drama **insan karakterinin** aktarılmasında oldukça etkindir; fikirlerin ve soyut düşüncelerin iletilmesinde ise çok daha az etkindir, zira dramada her soyut fikrin bir kişinin sözü olarak tecessüm etmesi gerekmektedir ve bu kişi, en azından bir dereceye kadar, dile getirdiği fikirlerin etkisinin önünde yeralmaya ve bu fikirleri güçlendirmeye eğilimlidir. Üstelik, kişilere tepkimizin zevklerimize, hatıralarımıza ve hayâllerimize göre farklılaşması gibi, televizyonla iletilen fikirleri de onları aktaran şahsiyetlere olan tepkimizin ışığında değerlendiririz. Bu tür şahsiyetlerin toplam etkisini teşkil eden şuuraltı işaretler kümesine verdiğimiz tepkinin olum-

lu ya da olumsuz olması, onların ilettiği fikirleri kabul mu yoksa red mi edeceğimizi büyük ölçüde belirleyecektir; tabiî bu fikirleri anladığımız ölçüde.

Oyuncular dramanın mihver noktasında ve merkezinde bulunduklarından ve yegâne aslî cüz olduklarından, televizyondaki her türden icracılar etkinliklerini şahsiyet yansıtabilme, yani rol yapabilme kabiliyetlerinden alacaktır. Bu açıdan tecrübesiz spikerlerin televizyonda görünmesinin ne büyük bir felâket olduğunu belirtmek ilginç olur, ki böyle bir spikerin spotlarda bir defalığına görünmesiyle, istasyonlar kendi editöryal görüşlerine cevap sağlarlar. Bu spotlardaki insanların hazırlanmış bir metni tekdüze bir sesle okurken yüzlerindeki donuk ifade, alışılmış televizyon icracısına, yalnızca profesyonel değil, rol yapma kabiliyetine de sahip profesyonellere duyulan ihtiyaca işaret etmektedir. Bu acemi spikerlerin söyledikleri şeyler nadiren izleyiciler üzerinde etki uyandırır. Televizyonda rol yapma kabiliyeti olmayan bir kişi tarafından yollanan mesajların çoğunun hiçbir zaman farkına varılmaz.

Bu durum, yoğun duygu yüklü anlarda, televizyonun haber konusu olayların fiilen parçası olmuş kişilere ulaştığı durumlardan tamamen farklıdır: Bir cinayet kurbanının akrabaları, salıverilen rehineler, bir kazanın şahitleri vd. Sözkonusu durumun –dramasının– duygusal yoğunluğu bu tür "acemi"leri yoğun bir zihin halini ve gerçek bir heyecanı yansıtabilen etkin icracılara çevirir. Yarışmalardaki katılımcılar, onları fiilen oyuncuya dönüştüren benzer bir heyecanlı duygusal hal içindedir (hem de daha önceden tabiî rol yapma yetenekleri, çekicilikleri ve karakter yapıları konusunda titizce sınandıkları halde).

Televizyonun muazzam gücünün sırrı şüphesiz ki onun şahsiyet aktarma yeteneğindedir. İnsanoğlu diğer insanlar hakkında doyumsuz bir ilgi besler. Bir zamanlar, o sırada sömürge olan Doğu Afrika'nın uzak bir köşesinde gezerken ve ne mağazaları, ne elektriği, ne yolları ne de başka medenî kolaylıkları olan çalı çırpıdan yapılmış köyleri gördüğümde Afrikalı bir ar-

kadaşıma bu yöredeki insanların ekvatorda tüm yıl erkenden çöken uzun gecelerde ne yaptıklarını sordum. Arkadaşım duraksamadan cevapladı: "Dedikodu yaparlar. Birbirlerine komşularının aşklarını ve hastalıklarını anlatırlar." Gerçekten de, bana öyle geliyor ki, bu, en temel insanî dürtülerinden birisidir. Yiyecek, barınak ve üremenin tatmininden sonra başkalarının başından geçenlerin dedikodusunu yapma dürtüsü bütün insanların başta gelen ilgilerinden birisidir. Bütün kurguların, hikâyelerin ve dramanın da kaynağıdır. Başka insanların başına ne geldiğini, yaşamlarındaki zorluklarla nasıl uğraştıklarını duymak, kişilerin ve fikirlerin yaşaması noktasında son derece önemlidir; bu, sonu gelmeyen öğrenme sürecinin parçasıdır.

İnsanlığın hikâyelere duyduğu doyumsuz iştiyakın kaynağı burada yatmaktadır. Bütün kurgular son adımda birer dedikodudur. İster kurguya dayalı, isterse "gerçek" olsun, sonu gelmeyen karakter selini dramatik biçimde aktaran televizyon en gelişmiş dedikodu ulaştırıcısı makinedir. Hem de, bilgileri parça parça sunmaktan çok dramatik mahiyet taşıyan televizyon bu iştiyakı eşsiz bir etkinlikle tatmin eder; dışımızdaki bu kişileri fiilen oturma odalarımıza nakleder. Dedikodunun cazibesinin kökeninde en güçlü insanî dürtülerden birisinin bulunduğuna şüphe yoktur. Başka insanlara duyduğumuz ilgi ister istemez güçlü bir erotik unsur içerir. Bu, dramanın temel karakteristiklerinden ve çekici güçlerinden birisini teşkil eder: Drama temelde **erotiktir**. Oyuncular sırf insan türünün ilginç, hatırlamaya değer, fiziken güzel örnekleri oldukları için kendilerini seyreden insanlara büyük bir zevk verirler. Oyuncular, sanatsal ve zihnî becerilerinden başka fizikî vücutlarını para için halka teşhir eden kişilerdir. Hepimiz biliyoruz ki, büyük yıldızlar özel cazibelerini cinsel çekiciliklerinden alırlar. Fakat büyük yıldızlar için geçerli olan şeyler daha az parlak kişilerin cazibesine ve başarısına da katkıda bulunmaktadır. Bir anlamda bütün oyuncular teşhircidir; seyredilmekten, çekici ve bakıl-

maya değer bulunmaktan zevk alırlar. Bunun gibi drama izleyicileri de belli bir anlamda röntgencidir.

Bu bütün dramalar için doğru olduğu gibi, televizyon için özellikle doğrudur, geçerlidir. Televizyon, yalnızca sonu gelmeyen imaj seli halinde ve toplumun tamamına en küllî biçimde girebilen büyük miktarda malzeme sağladığı için değil, aynı zamanda mahrem dünyalara en fazla giren dramatik bir araç olmasından dolayı bütün iletişim araçları içinde röntgenciliğe en yatkın araçtır. Tiyatrodaki oyuncular izleyicilerden nisbeten uzaktır, buradaki dramatik gösterim umuma seslenmektedir. Çok sayıda izleyiciyi bir çatı altında toplayan umumî bir vaziyet olan sinema da oyuncular seyircilere tiyatrodakinden daha yakındır, ancak yakın çekimlerde gerçek hayatta olduklarından daha iri görünürler. Televizyon ise daha yakın mesafede ve daha özel, daha mahrem bir konumda seyredilir. Televizyondaki bir oyuncunun yakın çekimi, insana doğrudan dokunabilecek en yakın ölçektedir.

Hülya Makinesi

Televizyonun cazibesi en temel seviyede erotik bir cazibedir. Televizyon diğer insanları ayrıntılı biçimde incelenmeleri için çok yakına getirir. TV ekranında yakın çekimde seyrettiğimiz insanlar, bize, bir kucaklaşma sırasında cinsel arkadaşımızın yakın olduğu kadar yakın görünür. Ancak camdan bir ekranın arkasından, açılamayan bir pencereden görünüp kaybolurlar. TV ekranı imajlar için bir sahne, bir çerçevedir; fakat o kadar yakın olmasına rağmen bize getirdiği dünya ulaşamayacağımız, erişilmez heyulalar dünyasıdır. Sahnesi üstünde bize gösterdiği, bu pencereden seyredebildiğimiz, ama yakalayamadığımız veya dokunamadığımız bu dünya esasen bir fantazi dünyasıdır.

Bu açıdan, televizyon hülyalara dalmaya çok benzer. Hülyaları hülya yapan, şuurlu konrotülümüzün dışında olmasıdır.

Hülyaların cazibesi, zihnimizin önünden geçit yapan pasif biçimde ve zevkle teslim olduğumuz imajlarda yatmaktadır. Televizyondaki imajlar da aynı şekilde algılanmaktadır. Hollywood, kitle eğlence üretiminin ilk yıllarında, film sanayi dolayısıyla "rüya fabrikası" lâkabını kazanmıştı; benzer şekilde televizyon sanayi de "hülya makinesi" diye isimlendirilebilecek bir ürünü vücuda getirmiştir, zira televizyon ortak hülyaları kesintisiz bir süreç halinde evlerimize kadar getirmektedir. İşte bu husus, ekranda gerçekle kurgu, gerçek dünya ile fantazi arasındaki ayrımın bulanıklaşmasını izah eden televizyonun aslî özelliğidir.

Gerçi hülyalarımız gerçek dünyayla ilişkilidir; onlara dayanarak önemli kararlar dahi alabilir, plânlar yapabilir, gelecek için yollar çizebiliriz. Ne var ki, hülyalarımız fantazi olarak kalmakta, onları şuurlu, doğrudan ve tümevarımcı muhakeme süreçleri halinde değil pasif biçimde teslim olduğumuz sezgiler halinde yaşarız. Televizyonun en "gerçek" yönleri dahi –haberler gibi– fantazi ve erotik unsurlar taşır. Sunucuların, muhabirlerin cazibesi; siyasî şahsiyetlerin ve haber yayınlarının diğer öznelerinin –rehinelerin, güzellik kraliçelerinin, suçluların ve suç kurbanlarının– cazibesi vardır. Televizyon haberlerinde sunulan konuların büyük kısmını teşkil eden şiddet, savaş ve felâket sahnelerinin sansasyonel, hatta sadomazoistik bir cazibesi vardır; polis tarafından dövülen göstericiler, bir savaş ya da devrim sırasında idam edilen mahkûmlar, bir uçak kazasının ardından kalan enkaz görüntüleri... Bu açıdan haberlerdeki şüphe götürmeyen "gerçeklik" unsuru, televizyonda yayınlanmasıyla kendiliğinden bir fantaziye, duygusal vurgularla yüklü olan ve bazen kurgudan zorlukla ayırdedilebilen imajlarla anlatılan bir hikâye şeklindeki hülyaya -dramaya– dönüşür.

Bütün dramalar, bir süre için, sahnede gördüğümüz karakterleri kabul ettirerek onların lezzetlerini ve elemlerini, bütün duygularını yaşamamız için onlarla aynileşmemizi sağlayan "inanmamanın tâtile uğraması"na dayanır. Televizyon bu tâtil

süresini genişletir. Televizyonu tiyatro ve sinemadan ayıran şey, malzemesinin sonsuz miktarıdır; televizyonun sürekliliği ve kustuğu malzemelerin muazzam miktarı diğer dramatik araçların karakterlerini öylesine büyütmekte ve onları öylesine yoğunlaştırmaktadır ki, televizyondaki yayın malzemelerinin artan **niceliği**, yeni bir **niteliksel** özellik haline gelmektedir. Üç saatliğine Hamlet'in gerçek bir kişi olduğuna inanmış olabiliriz, fakat sonrasında onun karakteri üzerinde çözümleme ve tahkikî bir tefekküre fırsat buluruz. Oysa "soap opera"daki (hafif diziler) karakterler yıllar boyunca neredeyse hergün bizimle beraberdir ve onlara öylesine alışırız ki tarafsız düşünmemiz ya engellenir ya da mümkün olmaz. İnanmama daimî olarak tatile uğrayabilir, askıya alınabilir.

İşte, hem gerçek hem de kurguya dayanan –bütün toplumların, yaşamlarındaki en yaygın gerçek bir faktör de olsa yine de fantazi kalan– bu alternatif dünyanın varlığıdır ki televizyondaki dramatik iletişim tarzının patlamasını böylesine devrimci bir gelişme yapmaktadır.

GERÇEĞE BÜRÜNEN KURGU

Sinema gibi, televizyon da ilk çıktığında, olsa olsa mevcut sahne oyunlarını çok daha geniş izleyici kitlelerine ulaştırmaya elverişli bir yol olarak görüldü. Dünyada ilk defa düzenli yayın faaliyetini başlatan BBC televizyonu, 1936 gibi erken bir tarihten beridir stüdyolarından canlı sahne oyunlarının gösterimlerini yayınlamaktadır. Tiyatro havası katmak için perdeler arasında, ekranın boş kaldığı veya oyunla ilgisi olmayan bir dere görüntüsüyle dolduğu anlarda onar dakikalık aralar bile verilirdi. Oyunun tekrar başlamasından az önce izleyicileri çay bardaklarından veya lavabo ziyaretlerinden çağırmak için tiz bir zil çalınırdı. Şüphesiz o yıllarda televizyon o kadar nadirattandı ki, bir oyunun yayınlanması hâlâ canlı tiyatronun en önemli karakteristiğini, başta gelen cazibelerinden birisini, yani "özel ân" duygusunu taşıyordu. Televizyonun her yere girmesi, sürekli hale gelmesi ve yaygınlaşmasıyla, bu "özel ân" duygusu kaçınılmaz olarak kayboldu. Şimdi ise, bir gece vakti düğmesine ne zaman dokunulursa dokunulsun, ekrandan drama biçimindeki kurgu selinin akacağı neredeyse muhakkak. Bu akıntıda, ister klâsik ister çadaş olsun, sahne oyunlarının temsili giderek seyrek rastlanan bir olay haline gelmektedir.

Amerikan TV'sinin ilk yıllarında, sahne oyunları bugüne göre daha fazlaydı ve bunun ötesinde Paddy Chayefsky ve Rod

Serling gibi ciddî oyun yapımcıları, TV için, kendi başlarına ayakta durabilen, her bölümü ayrı bir serüven olan dizilerden veya aynı hikâye çizgisini izleyen dizilerden ayırtedilebilmeleri için "tek oyun" diye adlandırılan oyunlar yazmaya başladılar. Bu olgu ABD'de uygulamada ortadan kalkmış durumda. Televizyonun ABD'deki kadar ticarileşmediği diğer ülkelerde ise, bu araç dramatik bir sanat eseri sayılabilecek kadar ciddî dramalara kucak açan bir köşe olmaya devam etmekte. Bu tür drama, hâlâ yayınlandığı İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya gibi ülkelerde inatçı bir ric'at savaşını veriyor.

Bu neden böyle? Sözkonusu durum, canlı tiyatronun ve hattâ daha az bir ölçüde de olsa, sinema filmlerine gitmenin çok önemli bir parçası olan özel ân duygusunun kaybolmasıyla kesinkes ilişkili. Televizyonu diğer iki dramatik iletişim aracından ayıran aslî unsur, TV'den sonu gelmez bir akış olması ve bu akış sayesinde herkesin istediği ân, musluktan akan suyu alması gibi, açtığı televizyonun malzemelerini alabilmesidir.

Bütün estetiklerde, bir sanat eserinin izleyicisinin psikolojisi mutlaka gözönüne alınmalıdır; meselâ, bir müze ziyaretçisi, orada asılı bir tabloyu, tabloyu her gün evinde görebilen orjinal tablo sahibinden daha farklı görecektir. Tiyatroya gidişin, bir koltuğa buyur edilişin ve programın açılışının nisbî nadirliği seyircide kavrayıcı bir zihin halinin; o oyunu dikkatlice, saygıyla ve içine dalma isteğiyle seyretmeye daha çok sevkedecek bir beklentinin doğmasına yardım edecektir. Buna kıyasen, sinemaya giden birisi böyle bir zihin halinin oluşumuna daha az mahaldir; burada patlamış mısır satın alma âdeti, bir koltuk bulmanın gayrıresmiliği, gelecek filmlerden parçalar gösterilmesi olayı çok daha sıradan, tesadüfi bir tecrübeye dönüştürür.

Yine de, tiyatroya veya sinemaya gitme açık bir eylemin, belli bir oyunu veya filmi görmeye gitmeye dair şuurlu bir kararın sonucudur. Televizyondaki malzemelerin bolluğu, devamlı yayın yapan birçok kanalın olması, izleyicilerin dikkatlerini özellikle tek bir konuya yöneltmelerini son derece zorlaştırmakta.

Nisbeten az sayıdaki ve zorlukla duyurulan "özel program"lar bu noktayı teyid etmekte. Televizyondaki her program yayınını, bir özel bir ân yapmanın; herbirinin kendine özgü, duygusuna sahip özel ân benzersiz bir kimliği olmasından dolayı hepsi de ferdî ilgi isteyebilecek programların bütün halinde cetvelini çıkarmanın imkânsızlığı ortada. O halde, televizyon makinesinden birbirinden çok az farklı bir akıntı halinde dökülen şekilsiz malzeme yığınlarına nasıl bir düzen uygulanmalıdır?

Karmaşa İçindeki Düzen

Bu problemin cevabı düzenlilik, yapı, alışkanlık yapıcı programlardadır; diğer bir ifadeyle düzenli aralıklarla yinelenen gösterilerde, yani dizilerde. Dizilerin ikili bir avantajı var: İzleyiciye bir aşinalık –yani zihnî bir gayret sarfetmekten, her yeni bölüm üzerinde kafa yormaktan kurtulma– ve yenilik karışımı sağlamakta, kişinin ailesinin üyeleri kadar alışılmış hale gelen yinelenen karakterler her hafta yeni ve farklı durum ve şartlarda ortaya çıkmaktadır. Birazcık farklı bir tatta da olsa her haftaki bölümde bu karışım bulunacaktır. Kısaca, diziler izleyiciye bir güvende olma duygusu, bu karmaşada yolunu bulmasına imkân veren bir yapı temin etmekte. Çoğu programların saat veya yarımsaat başında başlaması izleyicinin bu akıntıya asgarî gerilimle girmesini kolaylaştırmaktadır. Belli bir dizinin salı akşamları saat 8.00'de başladığının bilinmesi, kişinin sevdiği bir programı kaçırmayacağı bir plân yapmasına fırsat verir. TV programcısı için dizilerin avantajı daha da büyüktür; programcı ne olursa olsun gün be gün, hafta be hafta sonsuza dek sayısız spotu doldurmak zorundadır. Bir sahne oyununun veya bir filmin yapımcısı tasarısı üzerinde bir defa çalışacak, eserini açılışında seyredecek ve daha sonra eğer başarılıysa arkasına yaslanıp rahatlayacak ve yeni tasarısını plânlayacaktır. TV program plâncısının işleri ise hiçbir zaman bitmez. Doldurması gereken sayısız TV spotlarını tek tek elle işlemesi kaçınılmazdır.

Bu iletişim aracının çok büyük miktardaki ürünleri, yapımcılarını kitle üretim yöntemlerine başvurmaya **mecbur ediyor.** Elle işlenmiş ürünün yerine bir montaj zincirinin ürünleri geçmelidir. Böylece, aracın mantığı düzenli aralıklarla yinelenen programa kendisini dayatmaktadır. Diziler, program plânı yapan kişiye aynı programa her akşam saat 8.00'de yer vermesine, saat 9.00'da onu bir başka düzenli başlığın, saat 10.00'da bir başkasının izlemesine ve tüm hafta, tüm ay ve üç ay –televizyon plânlaması sürecinin temel birimi olan onüç haftalık dönem– boyunca bunun böyle sürüp gitmesine imkân vermektedir. Bu açıdan, televizyon program plânlaması her iş günü yinelenen –hafif diziler ve haber programları gibi– ve bu yüzden çok daha kolaylıkla plânlanan programlara ilâveten, temelde onüç haftalık dizi brimleriyle yapılan plânlamadır.

Farklı türden programları düzenlice yinelenecek bir görünüşe sokacak elverişli bir başlık altında toplanabilmeleri sayesinde, "şerit plânlama" tek tek konulara yer verilmesine fırsât tanır. İşte bu yüzden klâsik romanların dizileri, **Aşağıdakiler Yukardakiler** gibi İngiliz hafif dizileri ve dramalaştırılmış dedektif romanları Amerikan televizyonunda "Usta Tiyatrosu" gibi yanıltıcı ve sırf bu farklı türden malzemeyi gerçek bir diziymiş gibi gösterecek türdeşleştirme amacına hizmet eden bir başlık altında piyasaya sunulmaktadır. Aynı şekilde eski filmler "Pazar Gecesi Filmi" veya "Büyük Gösteri" gibi haftalık spotlarla isimlendirilerek diziymiş gibi piyasaya sürülmektedir. Bu uygulamada yanlış olan birşey yok; bu programların amansız selinin şekilsiz karmaşasına düzen getirmektedir.

Kendi içinde bütün olarak düşünülen ve özel olarak bu amaç için tasarlanan bir program zinciri olan gerçek diziler ise birçok bakımdan izleyiciyi daha fazla tatmin etmektedir. Diziler, genelde, herbirisi kendi içinde bütün teşkil eden farklı farklı şartlarda ve mecralarda sunulan, yinelenen ortamlardaki (polis karakolu, hastane, ev, gazete bürosu vs.) yinelenen karakterler grubunu merkez almaktadır.

Buna karşılık, hafif dizi türü yapılarda, süregiden hikâye çizgisinin farklı iplikçikleri çok uzun dönemler birbirine paralel gitmektedir. Bir üçüncüsü, Amerikan televizyonunda pek rastlanmayan, İngiliz televizyoncularının "tefrika" dedikleri, Amerikan deyimiyle "mini-dizi"dir; burada herbiri bir öncekinin devamı olan sınırlı sayıdaki bölümler halinde baştan sona anlatılan bir hikâye sözkonusudur. Romanlar diziye bu biçimde dönüştürülmektedir (**Kökler, Shogun** ve **Altın Kâse** ile **Al Mektup** gibi klâsikler).

Diziler, geleneksel dramaya nisbeten program plâncısına ilâve ve önemli bir kolaylık getirmektedir. Geleneksel dramanın kendi içindeki herbir parçasının önce karakterlerini ve onların içinde bulundukları vaziyeti takdim etmesi gerekir; yani "exposition" denilen şeyin olması gerekir. Bu, yazar veya yönetmen tarafından ustalıkla yapılmakla birlikte, sözkonusu izahat izleyicinin özel bir tür yoğunlaşma içine girmesini gerektirmektedir, bu ise belli bir süre almaktadır. Yinelenen karakterlerin olduğu bir dizide ise bu süre başka amaçlar için kullanılabilir, çünkü karakterlerin izleyicilerce zaten bilindiği varsayılmaktadır. Burada yapılacak izahat sadece o bölümün kendi özel şartlarına ilişkin olacaktır. Böylece gerekli yoğunlaşma azaltılmakta, paya düşen kısıtlı zamana daha fazla olay konulabilmektedir. TV için yapılan filmler tam bir izahat gerektirmekle birlikte, bunlar tipik dizi bölümünden daha uzundur ve klişeleşmiş dekorlarla ve düşük bütçelere uygun bir üretim yöntemiyle yürüyen bölümlere göre daha fazla stüdyo çalışmasına hükmetme eğilimindedir.

Dramalaştırılmış TV malzemelerini diğer bütün geleneksel dramalardan ayırdeden, bir dizinin bölümünün yapımına ilişkin üretim süreci kendi iç mantığına sahiptir. Sinema filmi kadar olmasa da bu tür drama tek bir muhayyilenin, bir kişinin dünya görüşünün ifadesi olacaktır. Bir dizinin bölümü, biçimi ve muhtevası tamamen kitle üretim teknolojisi ve ekonomisinin koşullarıyla belirlenen sınaî bir üretimdir.

Üretime başlanmadan önce ürün ön sınamadan geçirilir ve bir ilk örnek, **pilot program** üzerinde olgunlaştırılır. Pilot programa muazzam maharet ve gayret harcanır. Daha önceki pek çok girişim boşa çıkacak ve eğer örnek izleyiciler üzerindeki denemeler sonuçsuz kalırsa, büyük miktarda paralar harcanmış bile olsa, tasarıdan vazgeçilebilecektir. Pilot program denemeden başarıyla geçtiğinde ve piyasa araştırması potansiyelini tesis ettiğinde sözkonusu pilot gelecekteki bütün bölümlerin model alacağı bir kalıp haline gelir. Bu kalıp hem yinelenen dekorlara (yapım maliyetlerinden tasarruf etmek için) hem de çoğu dedektif veya polis serilerindeki final kovalamaca gibi yinelenen plân unsurlarına ilişkin olacaktır. Her zaman için meraklandırıcı olmasından, değişir uzunluklarda olmasından başka, kovalamaca sahnesini kısaltarak ya da uzatıvererek bölümü tam zamanına sığdırmaya imkân vermenin avantajlarına sahiptir.

Bütün bu meseleler yoluna koyuldu mu, dizi bir **format** halinde toparlanabilir demektir. Bu formatta aslî karakterlerin tanımlanması, dekor ve temel yapı bulunur. Bu format daha sonra tek tek bölümleri ortaya çıkaracak olan metin yazarlarına dağıtılabilir. Yapımcılar tekdüzelikten kaçınmak amacıyla, diziyi, daha önce kurulmuş kalıp içinde mümkün olan en geniş değişkenlik içinde plânlayacaktır. Her yazara, konuya, mekâna ve bölüme katması istenen havaya dair talimatlar verilecek; ağırlıklı biçimde dramatik bir bölümü daha uçarı bir bölüm; seksî bir bölümü ahlâkçı renkler taşıyan bir bölüm takip edecektir, vs.

Tatil günleri haricinde hergünün öğleden sonrası çıkan, çeşitli hikâye çizgilerinin bölümler boyu aynı zamanda ilerlediği hafif diziler, gece dizisi kalıbından çok az farklılık arzeder. Hafif diziler hergün izlendiğinden karakterleri gece dizilerindekilerden çok daha tanıdıktır, hikâyeleri haftalarca, aylarca uzatılabilir. Belli sayıda romanvari konunun paralel biçimde süregitmesini zorunlu kılan yapısal kalıp, yapımcıların olayı esa-

sen ev içi dekorların sınırlı sayısı içinde tutmasına fırsat veren –hastane, küçük bir kasaba gibi– mekân sayesinde ayakta durur.

Kurguya Dayanan Bir Dünyada Yinelenen Karakterler

İster kendi içinde bütün haftalık bölümlere, ister birbirinin devamı günlük bölümlere bakalım, bu tür dramalaştırılmış kurgudaki yinelenen karakterler sürekli kalırlar ve izleyicilere hep daha tanıdık gelirler. İzleyicilerce meraklı şekilde tecrübe edilirler. Bu dikkate değer bir vakıadır: İzleyiciler TV karakterlerinin hayalî olduğunu bildikleri halde, ekranda başlarından geçenlere, onlar sanki gerçeklermiş gibi tepki verirler. Meselâ, hafif bir dizide hamile kalan bir karakteri canlandıran bir aktris, bu hamileliğin hayalî olduğunu bilen izleyicilerden hediye bebek elbiseleri alacaktır. Ekranda tanınmış bir karakteri canlandıran aktör veya aktrisler umuma mal olduklarında çoğunlukla canlandırdıkları karakterlermiş gibi muamele görürler.

Ancak, bunlar kökleri daha derinlerde olan bir olgunun yalnızca dışta kalan işaretleridir. Yinelenen karakterler çoğu zaman, izleyicilerin tanıdığı çoğu insandan daha gerçektir, çünkü izleyiciler bu karakterleri gerçek tanıdıklarından daha iyi tanırlar. Üstelik izleyiciler bu karakterlerin hayatlarındaki en mahrem, en duygu yüklü ânlarda hazır bulunmakta, onların aşk ilişkilerine, aile bozuşmalarına, hayat ve memat meselelerine ortak olmaktadır. Aylar, hattâ yıllar süren bir dönemden sonra, izleyiciler bu karakterle özdeşleşmiş, onların hayatlarını vekâleten yaşıyor olurlar.

Drama patlamasının kemmiyete ilişkin yönü, yine bu anlamda tamamen yeni bir insan tecrübesi çeşidi ve keyfiyeti doğurdu. Kabul edildiği üzere, birden fazla oyunda görünen sürekli karakterler çağlar boyu bir drama siması olmuştur: Klişeleşmiş palyaçoları, pantalonları, Dottore'leri güldürü sanatının

Capitano'larını veya Charlie Chaplin'in eseri Küçük Serseri'yi, Buster Keaton'un taşsurat zavallısını, ya da Jack Sprat'ın Laurel-Hardy ikilisini düşünün. Bu tür sürekli hayalî şahsiyetler sadece nisbeten nadir olmakla kalmayıp, bugünkü TV benzerlerine göre izleyicilerinin çoğunluğunca çok daha az görünüyorlardı. TV ile birlikte hergün veya her hafta görünen ve alışılan, çok yakından tanınan, milyonlarca kişinin fantazi dünyasına ve şuuruna kolaylıkla girebilen bir sürü ilk örnek simalar, türedi.

Gerçek kişilerden daha da gerçek hale gelen, davranış örnekleri teşkil eden hayalî simalar, insan kültürünün ortak bir özelliğidir; antik çağ mit'inin ve efsanesinin ilâhları ve kahramanları tamamen bu tür simalardır. Aynı şekilde, bütün mitsel kahramanlardan sonsuz sayıda daha fazla görünür ve daha fazla mevcut olmalarından dolayı önemli bir farklılık taşıyan günümüz TV kahramanları da bu türdendir, zira evlerimizin içinde yaşayan varlıklardır onlar. Fakat, Odysseus, Harun el-Reşid, Till Eulenspiegel, Achilles, Siegfried, Kral Arthur, Lancelot ve Guinevere "kollektif şuuraltı"nın tezahürü –milletlerin ve kabilelerin ortak çabaları, hasretleri, korkuları ve ihtirasları; büyük kültürlerin derin kökleri– değil miydi, oysa Lucy, Kojak, Archie Bunker ve Fonz esasen reklâm izleyicilerinin sayısını ençoğa çıkarmak için var ve bu yönüyle hesaplanmışlardır ve kâr elde etmek isteyen kesesine düşkün işadamlarının plânlı ve sunî ürünleridir. Bunlar nasıl olur da antik mit'in ve efsanenin ilâhları ve kahramanlarıyla bir kefeye konulabilir?

Günümüz örnek kahramanlarının ilk dönem kültürlerin kahramanlarının yanına konulduğunda, donuk simalar yansıttığı belki doğru, ama günümüz ilk örneklerinin **mebde**'i ilk bakışta göründüğünden muhakkak ki farklıdır. İlk dönem kültürlerin örnek kahramanları bu kültürlerin psikolojik ihtiyaçlarına –değerlerine, düşüncelerine ve zevklerine – cevap olarak doğdu. Günümüzdeki ilk örnekler belki kâr peşindeki üreticilerin açıkgöz hesaplarının ürünü olabilir, fakat bu üreticilerin

kendileri de pekçok yönden, cazip fikirlerini dayatabildikleri mevkilere muhtemelen zevkleri halkın çoğunluğunun zevkleriyle uyum gösterdiği için ulaşabildiler. Bu kişilerin şuurlu –ve belki de daha çok şuuraltı– zihinleri kitlelerin kollektif şuuraltının temsilcisi sayılabilir.

Üstelik, uzun süren diziler ve hafif diziler, onları yapanların muhayyilesinin tezahürü olmaktan öte şeylerdir. Diziler uzadıkça tahminler daha isabetli olmakta ve kamuoyu araştırması karakterlerin hikâye çizgisinin kalıplarının nisbî popülerliğini tesis etmektedir. Birçok uzun süreli radyo hafif dizilerinin yer aldığı BBC Radyo Drama bölümündeki şahsî tecrübemden bu ilk örneklerin vücuda getirilmesinde izleyicilerin fiilen ne denli hükmedici olduğunu biliyorum. Oyunda yer almayan, yer doldurmak için veya geçici olarak çalıştırılmasına ihtiyaç duyulan işsiz bir aktör bütün karakterler içinde âniden popülerlik anketlerinde zirveye çıkar; sıradan bir bölüm o kadar popüler olur ki, yalnızca genişlemekle kalmayıp aynı problem veya durumun daha gelişmiş uyarlamaları için model haline gelir.

Şuna inanıyorum ki, günümüz Amerikan televizyonunda sürekli biçimde yinelenen örnek karakterler panteonu, bir bütün olarak ülkenin içinde bulunduğu fiilî gerçeklikten başka, ortalama Amerikalıların ortak ruh halini, ortak korku ve arzularını, nörozlarını ve kâbuslarını yansıtmaktadır. Hikâye çizgilerinde hastanelerin ve hastalıkların öne çıkması sağlığa düşkünlüğü, hattâ bir çeşit hastalık hastalığını göstermiyor mu? Gece dizilerindeki seksî kadınlar geçerli güzellik ideallerini temsil etmiyor mu? Aile güldürülerindeki karışıklıklar ve acaiplikler, abartılı da olsa, aile hayatının sıkıntılarının ve zaferlerinin gerçek veya fantazi, isabetli birer senaryosu değil mi? Bu programlara gerçek vaziyetlerin karikatürlerini sergiliyor olabilir, fakat bütün başarılı karikatürler ve bütün mitler gibi, doğdukları gündüşlerinin gerçek yüzlerini yoğunlaştırıp büyütmüyorlar mı? Bu açıdan, bunlar bu kültürün kollektif gündüşleridir. Ve gündüşleri gerçek durumların veya aşırı korku,

endişe, arzu, isteklerin abartılı ve yoğunlaştırılmış –gerçek veya hayalî– temsilleri oldukları için daha az dikkate değer veya daha az önemli değildir.

Bir medeniyetin mit'leri ve örnekleri, yalnızca üyelerinin kollektif şuuraltlarının tezahürü değildir; aynı zamanda karakteristik bir geri besleme süreci içinde, bu üyelerin özlemlerini, davranış kalıplarını ve tutumlarını biçimlendirir, etkiler. Bu örneklerin yansıttığı şuuraltı isteklerin ve fikirlerin **ifadesinin** mi, yoksa bu örneklerin aynı kişilerin davranış kalıpları ve düşünce alışkanlıkları üzerindeki **etkisinin** mi önce geldiğini sormak, tavuğun mu yoksa yumurtanın mı önce geldiğini sormak kadar boş ve anlamsızdır. Bu geri besleme süreci sonsuz karmaşıklık içindeki unsurlardan birisini oluşturur; sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmeler belli görüş oluşturucu kişilerin sözlerinde ifadesini bulan ihtiyaçlar üretir; bu ifadeler aynı şartlar dizisine tepki vermede daha yavaş davranan diğer kişilerin tepkisinden bir yankı, bir tasdik bulur. Başka araçlar kadar televizyon kitle iletişim aracında da çoğalan bu tavırlar bu açıdan diğer kişilerin ilk tepkisini pekiştirir ve kitlelerin davranışlarını yavaş yavaş biçimlendirir. Bu süreç dinamik bir süreçtir. Bu süreç üzerinde daha şuurlu bir kontrol kurmanın mümkün olup olmayacağı ise tartışmaya açık bir konudur. Fakat, en azından bunun varolduğunun bilinmesi ve nasıl çalıştığından haberdar olunması arzu edilir.

Mit Daireleri

Öyleyse bu mitsel veya yarı mitsel âlemin ana temaları neler? Hayli bir zaman, ondokuzuncu yüzyılın son yarısının ve yirminci yüzyılın büyük kısmında, medeniyetimizin temel mit'lerinden birisi olan "Batı" mit'i televizyona hakimdi. Üstelik de sadece Amerika'da değil. Amerikan çocukları kadar Avrupalı kuşaklar da Western filmleri ve hikâyeleriyle büyütüldüler. Western hikâyeleri dairesinin teması, Avrupa medeni-

yetinin dünyanın yeni bir parçasına yayılması, tabiatın ve bu yeni dünyanın yerli sakinlerinin fethedilmesi ve ikinci bir adımda, kanun ve düzenin tedricî tesisidir. Batı mit'i, (tek olmasa da) en güzel Homeros'un şiirlerinde billurlaşan Küçük Asya'nın Yunanlılarca fethedilmesi hakkındaki Trojan savaşı dairesine benzer. Batı mit'i, günümüz televizyonunda hâlâ görünüyor ise de, hakim konumunu şimdilerde başka dairelere kaptırmış durumda: Bilhassa da, herbirisinin sayısız çeşitlemesi ve alt türü bulunan –bazen kanun adamı, bazen özel dedektif olan polisler; kimi zaman resmî, kimi zaman gayrıresmî ve bazen de serbest çalışan casuslar– casus ve polis dairelerinde. Avukatlar, hukuk bilginlerini veya sigorta müfettişlerini merkez alan diziler de aynı kalıbın çeşitlemeleridir. Hepsinin ortaklaştığı nokta tarihin, siyasetin ve hukuk uygulamasının saf iyilerle saf kötüler arasındaki ezelî mücadelenin yüzleri olduğu yolundaki Manichaean tarih görüşüdür. İyinin kötü karşısında kaçınılmaz zaferiyle güven tazelerler, ne var ki bu diziler az veya çok bastırılmış bir suç aşkına suç ve şiddet aşkına şiddet zevkini yansıtırlar.

Bilim kurgu ve uzay maceraları TV'nin mitsel âlemine daha yakınlarda eklenenlerdendir. Burada, teknolojinin kadir-i mutlaklığına ve mucizeliğine kaçış, siyasî çöküş ve ekonomik bunalım dönemindeki acziyetin her geçen gün daha fazla farkına varılmasından kurtuluş sağlamaktadır. Robotların veya biyonik açıdan takviye edilmiş sıradan insanların devreye sokulması, benzer şekilde, fizikî veya zihnî yetersizlik duygularından kaçış arzusunu yansıtmaktadır.

Sonra, eviçi güldürülerinde canlandırılan daimî bir aile akıntısı var. Burada aile hayatındaki sıkıntılar sayısızca tekrarlanmakta ve çeşitlendirilmekte; tıpkı büro, fabrika veya dükkân gibi işyerlerindeki musibetlerin yapıldığı gibi. Dikkat çeken nokta, canlandırılan çevrenin geniş değişkenliğidir; aslında mekân çoğu zaman bütün dizilerin başlangıç noktasıdır. ("Bir lokantada, bir gece klübünde veya bir eskici dükkânında

bunu kurgulamaya ne dersiniz?") **Herhangi** ayırdedici bir mekân temel öncül olarak görünmektedir. Bunun yanında, karakter türleri ve yaşadıkları sıkıntılar pratikte hep tektiptir: Utangaç erkeğin peşindeki bıçkın kadın, davetsiz misafirlerin çıkagelmesi ve bu güldürülerin şaşırtıcı biçimde sınırlı ana konularını teşkil eden diğer sıkıntılı haller. Bunların çeşitliliği esasen tek tek karakterlerin cazibesinde veya maskaralığında yatmaktadır. "Bu eşi bulunmaz uyumsuz hepimizin bildiği durumlara nasıl tepki gösterecek?" veya "Bu küçük cici hanım kız bakalım bu işin içinden nasıl çıkacak?" soruları bu dramaların esas aldığı türden şartlardır; dramadaki **karakter**in öneminin bir kere daha teyit edilişi.

Hafif dizi dairesinde ise yetişkinlik, evliliğin yıkılması, küçük yaşta hamilelik, ırkî gerilimler, çalışan kadınların sorunları, sınıf önyargıları ve daha yüz tane ebedî veya güncel insanî konular bu türün ana konularını oluşturmakla beraber, aslî ilgi alanını çoğu zaman hastane dünyası ve sağlık oluşturmaktadır.

İşin ilginç tarafı, hafif dizilerde ve onlara akraba olan benzerlerinde karakterlerin çok fazla sayıda oluşu, büyük örnek tiplerin çıkmasını önlüyora benzemektedir. Bütçe sınırlamalarının bir sonucu olan yıldız isimlerinin olmayışı da bu vakıanın bir diğer izahıdır. Belki de en önemlisi, günlük programcılığın zarurî kıldığı hafif dizilerin gündelik muhtevası, geceleri gösterilen macera dizilerini yahut eviçi güldürülerini şekillendiren daha aşırı biçimlerdeki fantastik veya aşırı duygusal, mitsel örneklerin çıkmasını önlemektedir. Öyle gözükmekte ki, hafif dizilerin daha sıradan karakterleri bir fantazi dünyasının insanüstü sakinlerinden fazlasıyla daha iyi tanınan herkes gibi kişiler olarak kabul edilmektedir.

Bu dramatik mit âleminin özel bir kategorisini ise cumartesi sabahlarındaki çocuk çizgi filmleri oluşturmaktadır. Bu karikatür filmler gerek hayvan karakterleri ve ilkel kötülük ruhları açısından, gerekse şiddeti sevdiren ve çoğunlukla bu dünya-

da hüküm süren bilim ve uzay kurgunun değerini düşüren kadir-i mutlak çocuklar açısından açıkça mitseldir.

Amerikan televizyonunun, bana hem kültürel ve hem de sosyal yönden en kesin tehlikeli görünen kısmı bu filmlerdir. Burada çocukların zihinleri ve muhayyileleri sistematik biçimde bozulmaktadır. Bu çizgi filmlerin yerine geçtiği masallar da şiddet doluydu ve benmerkezci karakterleri (en sonunda istediğini elde eden en küçük çocuk) canlandırıyordu. Fakat geleneksel masallardaki veya daha iyisi daha sonraki devirlerde çıkan çocuk romanlarındaki bu karakterlere genelde güzel dil, şiirsel hayal ve bugünün çizgi film masallarında olmayan bir şefkat duygusu eşlik ediyordu. Bu çizgi filmlerin temel özelliklerinin bütün çocuklarda mevcut olan olumsuz eğilimlere cazip gelmesi yüzünden, bu filmler o denli zararlıdır ki, aynı konuların çocukların zevklerini ve hayal güçlerini eğitmeye fırsat verecek daha meyvedar ve şiirsel bir şekilde işlenmesi imkânını kaçırmaktalar.

Reklâm Kalıpları

Bütün bu mitsel dizilerin –macera dizileri, eviçi güldürüleri, hafif diziler ve çocuk çizgi filmlerinin– ötesinde günlük yaşamlarımızın ve şuurlarımızın şekillendirilmesinde öncekilerin hepsinden çok daha dikkate değer olan, başka bir açıkça dramalaştırılmış malzeme alanı bulunur. Bu, televizyon reklâmlarının dünyasıdır.

Reklâmların büyük çoğunluğu doğrudan dramatik mahiyette değildir (bir iki saniyelik piyesler), fakat ilk bakışta dramatik değilmiş gibi görünen bu reklâmların çoğu kurgusal dramanın temel unsurlarını ihtiva eder. En açık dramatik reklâm türünden, genellikle katıca öngörülmüş üç vuruşlu bir kalıbı izleyen reklâm türünden başlayalım. Basurdan ızdırap çeken, nefes almakta zorlanan veya iyi kahve yapamayan birisi ümitsizliğin eşiğindedir, ve bir dostuna veya akrabasına başvurur.

Dostu da zor durumdaki kişinin dikkatini bir ürüne çeker. Daha sonra ise bunu bir idrak ânı izler. Bu başağrısı tozunda diğerlerinden daha fazla ağrıkesici maddesi bulunmaktadır! Bu ciklet ağız kokusuna daha canla başla karşı koymaktadır! Bu idrak ânı (klâsik dramadaki **anagnorisis**) talihin dönmesiyle sonuçlanır (**peripateia**); böylece üçüncü vuruşta, eski zor durumdaki kişiyi ferahlamış, iyileşmiş ve bu yüzden neşe dolu bir mutluluk içinde; ağrıdan, endişeden ve suçluluktan kurtulmuş iyi bir kahve yapabilen ve böylece, kocasını, içkide veya başka bir kadının koynunda vs. teselli bulmak için meyhanelerde serserice dolaşmak yerine onu evde tutabilen birisi olarak buluruz. Bu mutlu çözümü genellikle uygun bir şarkı veya ezgi eşliğinde ürünün sembolü veya markasının görüntüsü takip eder, tıpkı klasik dramada çözümsüzlüğü besbelli zorluklara çözüm getiren **deus ex machina**'nın görünmesi ve koro halindeki final kasidenin okunması gibi.

Reklâmlar arasında başka dramatik yapı türleri vardır. Bunlardan birisi, geçmişteki trajik olayları yalnızca şimdiki ânda hatırlanmalarıyla bildiren **analitik** yapı diyebileceğimiz yapıdır. Bunun örnek kalıbı belli bir şampuanı, dudak boyasını, göz rimelini keşfedinceye kadar çirkin olduğunu anlatan güzel bir kızdır. Yine burada, kurgusallığı apaçık bir karakter, kadın kahramanın şimdiki mutluluğunu sonuç veren çözümü sağlayan idrak ânına dek tehlikeyle –gerçekte trajediyle– dolu bir vaziyete izleyen kısa bir bakış sunar bize. Burada da koro halinde bir şarkı veya ezgi ve sembolik **deus ex machina** görünür.

Bu türe çok yakın olan bir türde de "gerçek" bir kişi –bir film yıldızı veya bir atlet– kendi başından geçenleri anlatır veya doğrudan doğruya bir ürünü veya bir hizmeti tavsiye eder. Bunlar "gerçek" kişiler mi? Hem evet hem hayır, ama esasen hayır. Açık ki, bu kişiler kendi gerçek tecrübelerini anlatmıyorlar; biliyoruz ki mevcut güzeliklerini veya başarılarını şimdi uygun buldukları ürüne veya hizmete borçlu değiller ve yine biliyoruz ki pek mahir yazarlarca yazılmış bir metinden konuşu-

yorlar. (Gerçek kişiliklerinden tamamen farklı olabilen) umumun bildiği şahsiyetlerini açığa vuruyor da olsalar, aslında açıkça rol yapıyorlar. Meselâ, John Wayne son yıllarında, paranızı belli bir tasarruf kurumuna yatırmanızı teşvik ederek tutumluluğu tavsiye eden haşin bir sınır insanı olarak ekrana çıksaydı, özel hayatındaki John Wayne'ı değil, hayalî hikâyelerde canlandırdığı bütün kovboy ve şeriflerin tecessüm etmiş hali olarak görüneceği su götürmezdi. Aynı şey reklâmlarda çıkan diğer halk kahramanları için de geçerli. Haddizatında bu tür reklâmların etkisini zahirî muhtevasından değil, ünlü kişinin o ürünle birlikteliğinden aldığına şüphe yok. Halk sözkonusu kurumun o yıldızın muazzam ücretini ödeyebilecek kadar parası olduğuna kanaat getirir ve bu kurumun böyle bir yıldızı kendi adına konuşturabilmek için gerçekten de çok kuvvetli olması gerektiğini anlar. Burada da mitsel bir âlemdeyiz: Bir kuruma hizmet ettirilebilen yarı ilâh bir insan, haşmetini saçıyor ve sözkonusu kuruma ruhunu ödünç veriyor.

Diğer reklâm drama biçimleri arasında ürünün veya hizmetin faydalarının, çoğunlukla ürün veya hizmetin, içindeki gücün allegorik temsilleri konusundaki bir şarkı veya dansla canlandırıldığı müzikal parçalar; aktörler veya karikatür figürlerce (kirlerin, makine paslanmasının, ağrının veya kötü kokuların tecessüm etmesi), kuklalar veya insan özellikleri taşıyan hayvanlarca (şarkı söyleyen kediler, köpekler veya şempanzeler) canlandırılan allegorik drama; nesnelerin mitselleştirilmesi –şarkı veya kaside eşliğinde olağanüstü güzellikte veya bollukta sergilenen arabalar veya pizzalar– bulunmaktadır.

Bu reklâm türleri –ve bazı ara ve benzeri çeşitlemeler– TV reklâmlarının ezici çoğunluğunu oluşturmaktadır. Eğer erkek ve kadın kahramanlar, dramatik dizinin kötü adamları ve sakarları mitsel bir efsane âlemine aitse, reklâm âlemi de medeniyetimizin mitsel âleminin çok daha köklü bir **gerçek** bölgesidir. Zira burada yarı ilâhların ve ilâhî güçlerin huzurundayız-

dır. Ve biraz düşünülürse, bunun gerçekte dinî bir drama olduğu anlaşılır. Buradaki din **animizm** dininden başkası değildir: Hergün kullanılan nesnelerin yardımsever veya düşman olabilen güçler taşıdığı ve bizim tarafımızda yer almalarını sağlamak için tatmin edilmeleri gerektiği inancı. Hafif dizilerdeki ve dramatik dizilerdeki karakterlerin hem hayalî ve hem de gerçekten daha gerçek olarak algılandıkları süreçte gördüğümüz aynı şuur çözülmesini reklâmlarda da gözlemleyebiliriz. Reklâmları izleyen –ve onların iddialarına uygun şekilde şuurluca veya şuursuzca hareket eden– kişiler bir deterjanda kimyevî maddelerden başka birşey bulunmadığını ve bunların diğer deterjanların çoğunda bulunan maddelerle tamamen aynı olduğunu bilirler. Ama yine de, belirli bir deterjanda mucizevî bir madde bulunduğuna, bir şampuanda özel bir güzellik bulunduğuna dair sözle veya şarkıyla söylenen iddiaya, sırf bir dizide doktor rolü oynadığı için sağlık konularında ve kişisel temizlik konusunda uzman tavsiyesi verebilen tanınmış bir aktöre tepki verirler.

Reklâmlar Amerikan televizyonunun marjinal bir parçası olmaktan öte birşeydir. Bunlar, diğer bütün reklâm programcılığının hayat kanı ve **raison d'ètre**'sidir. Ve TV'deki en pahalı, en gelişmiş ve en yaygın unsurdur. Bütün diğer programlar izleyicilerin dikkatini reklâmlara çekmek için vardır.

Reklâmlarda canlandırılan veya ima edilen bu –metafizik– dünya, milyonlarca insanın hareketlerini ve kararlarını fiilen şekillendirmesi yönünden gerçektir ve dev bir sanayinin muazzam malî binası onların üzerine kurulu olması ve orada bulunmaları gerçeğini ifade etmektedir. Reklâmlar eğer iş görmeseydi, onlardan amaçlanan sonuçları vermeseydi, kimse reklâm yapımlarına harcanan büyük paraları gözden çıkarmazdı. TV reklâmlarında sırayla anlatım yerine en çok dramatik iletişim biçiminin kullanılması kendi başına zamanımızda dramanın önemindeki ve kullanımındaki büyük artışın ve çağımıza şekil veren dramatik ifade patlamasının bir diğer delilidir.

Reklâmlar, bir iletişim yöntemi olarak dramanın özel ka-

rakteristiklerini ve avantajlarını, televizyon programı cetvelindeki herhangi başka bir unsurdan daha fazla sergilemektedir: Üstelik, çok sayıdaki bilgi kalemini –ki bunların çoğu güçlü bir duygusal etkiye sahip genel bir gestalt (bütün) olarak şuuraltı tarafından algılanmaktadır– tek bir âna sıkıştırabilme yeteneğine örnek teşkil etmektedir. Yalnızca otuz saniye süren bir reklâm dramasında her ayrıntının hayatî önemi vardır. Yavrularına sabah kahvaltısını hazırlayan ev hanımının gıpta uyandıracak kadar çekici olması, ama sayısız sıradan görünümlü kadının onunla aynileşmesini engelleyecek kadar da çekici olmaması gerekir; olayın geçtiği mutfağın mefruşatı, pencereden göze çarpan bahçe, çocukların yüzleri ve giysileri, fon müziği... bunların hepsi birkaç saniye gibi kısa bir sürede güçlü açıklamalarını yapmalıdır. Burada tasarlanan, Eflatun'un felsefesinde olduğu gibi, bu aşağılık dünyada ideal, ebedî, örnek gerçekliğin yalnızca kusurlu temsillerinde tezahür eden, "gerçek"ten daha gerçek olan ideal anlamında bir **ideal** dünyadır.

Oyun yazarı Bertolt Brecht dramanın bir sosyal mühendislik aracı, insanların hayatını değiştiren güçlü bir öğretici âlet olarak kullanımından yanaydı. Brecht davranışçı okula mensuptu ve öğretici drama teorisinin büyük kısmını psikoloji dalından alınan varsayımlara dayandırmıştı. Gariptir ki, insanlığı komünizme çevirmek için tasarlanan Brecht'in öğretici dramaya ilişkin postülalarının –ki Brecht bunları genel hatlarıyla oldukça spekülatif ve bilimsel olmayan bir tarzda ortaya koymuştu– en halis uygulaması kapitalizmin (bu tabir hâlâ ne anlama geliyorsa) TV reklâmlarıyla gelmiş olmasıydı. Zira bu reklâmlar pek bilimsel ve tecrübî bir surette, davranışçı yöntem–bilim temelinde yürütülen görgül (ampirik) araştırmadan çıkarılmaktadır. Reklâmlar çağımızın hakikî öğretici draması; bu yolla telkin altında tutulan milyonlarca izleyicinin hayat tarzını güçlü biçimde etkileyen bir dramadır.

Televizyon onu izleyenlerce bir rahatlama ve eğlenme biçimi olarak algılanmaktadır. Fakat, TV'nin onların şuurlarının

önemli bir kısmını teşkil etmesi, onların kollektif gündüşleri olarak kabuledilebilir oluşu ve bu gündüşünün yurttaşlarının uzun zaman dilimleri boyunca sürekli ve mutlak varlıkları sayesinde mitsel örneklere bedel hale gelmeleri yüzünden, nihaî adımda tüm bu kurgu dünyası, eğlence ortamı somut bir gerçekliği ifade etmektedir. Bu dünya gerçektir, zira insanların hareketlerini şekillendirmekte; masallarındaki kahramanların temel davranış varsayımları, insanların hayatlarını nasıl yaşayacakları konusundaki kararlarına hükmeden zımnî veya açık ahlâkî düsturlar haline gelmektedir. Reklâmların şişirilmiş histerik iddiaları bu insanların çevrelerini nasıl şekillendireceklerine dair fikirlerinin temelini oluşturmaktadır.

Üstüne üstlük, bir kültürün kimliği, bir milletin kendisine dair imajı o sosyal varlığın üyelerince kendilerininmiş gibi tuhafça ânında kabul gören kavramlar, mitler, inançlar ve davranış kalıpları tarafından oluşturulmaktadır. Günümüz medeniyetinin başka hiçbir faktörü –ne eğitim sistemi, ne din, ne de bilim veya sanat– televizyonda sunulan dünya kadar kök salmış, onun kadar etkin, toplumun bütün bireylerince onun kadar toptan kabul görmüş ve ortaklaşılmış değildir.

Gerçekten de, toplumun hastalıklarının gerçek teşhisi televizyonda sunulan dünyanın ciddî bir gözden geçirilmesinden pekâlâ başlayabilir. Farklı fertler farklı okullara, farklı dinî öğretilere, farklı sosyo–ekonomik çevrelere, farklı konuşma ve söylem düzeylerine maruzdur. Fakat, neredeyse istisnasız, bu fertlerin hemen hepsi televizyon aynasında görünen dünyaya maruz kalmakta ve bu dünya tarafından beslenmektedir. Televizyon bu toplumdaki fertlerin pratikte ortaklaştıkları tek faktördür. O, birleştirici temel tecrübedir. Bu anlamda, televizyon –ve bilhassa da ona şekil veren hayalî (kurgusal) dünya– gerçekliğe ilişkin şuurumuza biçim veren hakim bir unsurdur.

KURGUYA BÜRÜNEN GERÇEK

Altmışların sonunda, yenilikçi bir Fransız oyununda, dairelerinin aşağısındaki sokakta süregiden bir savaştan heyecanlanan ve kendinden geçen; pencerelerinin çatışmaları, pusuları, infazları komşularınınkinden çok daha iyi gösterdiği yolunda sınırsız bir ayrıcalık duygusu taşıyan; aşağıda olup bitenleri görebilmek için boyunlarını uzatan bir aile anlatılıyordu. Ne var ki, savaş, sonunda apartmanlarına da sıçrayıp onları o zamana dek ihlal edilmemiş topraklarında ölüm ve felaketlerle yüz yüze getirdiğinde, bu ailenin üyeleri yalnızca sarsılmakla ve incinmekle kalmayıp kendileri için heyecan verici bir eğlenceden başka birşey olmayan bu olayların bilfiil onları da **içine çekmesinden** hiddete kapılıyorlardı. Jean–Claude Gruberg'in **Herhangi Bir Pencereden Yarın** isimli bu oyunu, televizyon çağının ve şuurunun önemli bir yüzünü gözler önüne sermektedir, zira televizyon "Hayat"a açılan böylesi bir penceredir. "hayat"a yani savaşlara, devrimlere, sel afetlerine, depremlere, sonu gelmez çalkantılar ve felaketler dizisine.

Televizyonun çıkmasından çok önceleri, şiddetli ve sarsıcı olaylar, bu olaylar tarafından etkilenmeyen insanlarca hoş bir oyalanma biçiminde hevesle yutulan heyecan verici hikâyeler için malzeme sağlıyordu. **Geothe**'nin **Faust**'unda bir Paskalya

balosuna katılan iki yaşlı ve kendinden memnun kasabalı, kendileri sıcacık evlerinde ve rahat içindeyken ve böylesi sarsıntılardan korunmakta olduklarını bilirken "tâ Türkiye'de bütün milletin birbirini kırdığını" duymanın hazzı üzerine söyleşir. Gerçeklik bütün haşinliği ve dehşetiyle her zaman için bir tür kurguya, tâ uzaklardaki olayların ve yerlerin masalına, kısaca "tarih" haline geldiği nakillere dönüşmüştür.

Görgü Şahitliği Çağı

Ne var ki, televizyon bu sürecin tarzına ve işleyişine köklü bir değişim getirdi. Çizimlerle veya fotoğraflarla resimlenen yazılı hikâyeler, olayları belli bir bakış açısına yerleştirmekte ve bilgi alıcısına onları bir bütün olarak ve tefekkür ederek görme şansı vermektedir; TV görüntüsü ise aksine izleyiciyi doğrudan doğruya sözkonusu olayın cereyan ettiği yere götürür ve onu bütün yakınlığı ve şu ândalığıyla ona gösterir, öyle ki izleyici bilfiil savaş alanında, gösteri yerinde, uzay roketinin fırlatılışında kendisi de hazırmış gibi hisseder. Yazılı hikâye genellikle tasviri tefekkür ve sessiz değerlendirmeyle birleştirir ve bağımsız bir yalnızlık içinde okunmayı gerektirir; televizyon imajı ise **drama**'dır, bir görgü şahidinin duygularıyla dahil olduğu, olayın tamamını veya (olayın) hakikî anlamını değerlendirmesini sağlayacak kadar büyük kısmını görebileceğinden fazla yaklaşarak tecrübe ettiği bir olaydır.

Üstelik, televizyon bütün dramalar gibi, şiddet sahneleri de dahil, en büyük görsel ve duygusal etkiye sahip önemli sahnelerle faaliyetini yoğunlaştırır ve pekiştirir, bu arada görsel dramayı yavaşlatan veya kaldıran malzemeleri görmezden gelir. Örneğin, saatlerce sürmüş bir siyasî gösteride, polis coplarının bir grup göstericinin üstüne indiği otuz saniye büyük ihtimalle büyük olayın televizyona çıkarılan tek kısmı olacaktır. Dahası, bu kısa parça, onu çok daha dramatikleştirecek bir montaj gerilimi katılarak edite edilir.

Çoğu insanın cereyan eden olaylar hakkındaki malûmatlarını TV ekranından aldığı bir toplumda, halkın dünyada neler olup bittiğine dair algısı, çoğu malûmatın yazılı ifadeler ve durgun illüstrasyonlardan alındığı bir toplumunkinden esastan farklı olacaktır. Bunların ötesinde, şiddet geniş bir bakış açısından tecrit edilmiş tek olaya kaymaktadır; seçilmelerinde çoğunlukla tablonun tamamı içindeki algılanırken, bir doğrudan doğruyalık olsa da, soyut idrakin kaybolması sözkonusudur.

Meselâ, istatistikler fena halde dramatik dışıdır. İster bir sunucu tarafından dile getirilsin, isterse diyaframlar veya hareketli grafikler biçiminde gösterilsin, büyük sayılar soyut kalacak ve duygusal etkiden mahrum düşecektir. Oysa açlık çeken tek bir çocuğun görüntüsü –bu çocuğun açlığın pençesindeki yüz veya bin veya onbinlerce kurbandan birisi olup olmadığına bakılmaksızın– kaçınılmaz olarak büyük bir duygusal etki gösterecektir. Bu tür görüntülerin bulunabilmesi veya bunlara ulaşılabilmesi, TV izleyici kitlesinin –ve dünyasının– durumun bütününden haberdar olmasını ciddî biçimde engellemektedir. Bir kamera ekibinin o mahalde bulunma şansından dolayı veya sözkonusu mahalin başka bir güzergâhın üzerinde bulunması nedeniyle haber konusu olan bir bölge dünyanın dikkatinin tam merkezine sıçrayacak, öte yanda ise daha büyük ihtiyaç sahibi olan ve daha fazla zarar gören diğer açlık bölgeleri gözardı edilecektir. Meselâ, son yıllarda, Orta Afrika'daki aşırı kurak bölgelerde açlık çeken insanlar TV'ye ya hiç çıkarılmadığı veya çok az çıkarıldığı halde, dikkatler önemli ölçüde Kampuçyadaki açlık üzerine odaklaştırıldı (çünkü, Vietnam Savaşı ertesinde ve Tayland'a kolay ulaşılabilmesi nedeniyle, bu büyük haberdi).

Bundan başka, TV yayın listesinin katılıklarını zorlamasıyla haber programlarının süresinde esnekliğin bulunmayışı, haber yapımcıların editöryal kararlarında oldukça seçici davranmasını zarurî kılmakta. Bu ise en büyük görsel heyecanı ve dramayı vaadeden konularla, uzun dönemde taşıdıkları anlam açı-

sından daha önemli olan fakat çok az görsel ve dramatik etkiye sahip hikâyeler arasında oldukça keyfî seçimlerle sonuçlanacak, ikinciler üstünkörü bir ilgiye mazhar olacaktır. Ve belki de –televizyon profesyonellerinin bakış açısından– bunun böyle olması doğru. Soyut meseleleri televizyonda canlı ve heyecan verici yapmanın çok zor olmasından başka, bu iletişim aracının soyut konuları tam bir başarıyla aktarması mümkün olmayabilir. Meselâ, Britanya'nın Avrupa Ekonomik Topluluğuna (AET) katılma kararı konusundaki 1975 referandumu öncesinde, İngiliz televizyonu AET'nin karmaşık düzenlemelerini ve çalışma yöntemlerini, bunların ülkenin hayatı ve gelecekteki ekonomik gelişimi üzerindeki muhtemel etkisini izah girişiminde bulundu. Ortak Pazar taraftarı ve karşıt güçlere dâvalarını ortaya koymaları için eşit zamar. tanındığından, mümkün olan bütün biçimlerde malzeme bolluğu yaşandı: Tartışmalar, diyaframlı konferanslar, sınaî ve ziraî sorunlar üzerine belgesel filmler vs. Bu verimli ve uzun kampanyanın sonunda uzman gözlemciler arasında genel bir görüş birliği oluştu: Yapılan bütün bu girişimler halkın sözkonusu meseleleri anlamasında ancak asgarî bir artış sağlamıştı ve (Ortak Pazar yanlısı tarafın ezici biçimde kazandığı) referandumun sonucu büyük ölçüde seçmenlerin hükümet çizgisini izleme eğilimine bağlanabilirdi. İster ilgili programlar konuları yeterince dramatize edememiş olsun, isterse isanlar bu yayınları televizyonu kapayıp seyretmemiş olsun, bu, kuru ve soyut oluşun anlatımı zorlaştırdığını göstermektedir. Bu program, televizyonun karmaşık ve soyut malûmatı aktarmaya çalışırken karşılaştığı zorluğu ortaya koymaktadır. Bu tür TV programlarının yapımında daha başarılı tarzların bulunması mümkünse de, temel problem İzleyicilerin bu iletişim aracını esas itibariyle bir eğlence kaynağı olarak görme tavrından kaynaklanmaktadır.

Eğlence Prensibi Gerçeklik Prensibine Karşı

İşte tam burada meselenin özüne gelmiş bulunuyoruz: Asıl itibariyle dramatik bir iletişim aracı olan televizyon tâ başından beri dramatik, duygusal, şahsileşmiş muhtevalı malzemelere vurgu yapması için, mahiyetinin –kendi iç mantığının– zorlamasına maruz kalmıştır. Bu yüzden TV izleyicileri tarafından öncelikle bir eğlence aracı olarak algılanmakta; haberler, belgeseller ve siyasî yayınlar da dahil olmak üzere bütün programlar hakkında son adımda **eğlence** değeriyle hüküm verilmektedir. Bunun sonucunda ise, gerçek dünyadaki olaylar hakkındaki bu malzemeler, kitlelerin ortak gündüşlerini üreten ve biteviye yayılan açıkça kurmaca malzemelerle rekabet etmek zorunda kalmaktadır. Böylesi malzemelerin sonu gelmez akıntısına gömülen, TV makinesinin çerçeveli sahnesinden göze çarpan bu gerçeklik parçaları TV'yi dolduran fantazi dünyasında erimektedir. Gündüşü ile gerçek arasındaki çizgiler bir kere daha bulanışmakta ve bozulmaktadır.

Dramatik eğlence iştiyakının izleyicilere sağladığı başlıca psikolojik faydalar neler? Birincisi, ona zamanın nasıl geçtiğini unutturan meraklı heyecandır; tehlikeyle ve az ilerdeki felâketle yüz yüze olan karakterlerin yerine kendisini koymasından doğan heyecanlar; iyinin şer güçleri yendiği sıradaki ferahlama. Aynı derecede önemli ve güçlü olan birşey de "güzel" duyguların boşalmayı sağlayan etkisidir, meselâ vatanseverlik gururu, dinî yücelme, mutlu ve birbirini seven bir çiftin birleşmesinde gözyaşlarıyla karışık duyulan haz, ayrı düşmeler ve mahrumiyetlerde duyulan tatlı üzüntü. Bir üçüncüsü keyfe, kahkahaya, hafiflemeye, gözalıcılığa duyulan arzudur. Bunlar bir eğlence aracının sunduğu malzemelerin değerlendirilmesinde ister istemez kullanılacak kıstaslardır. Ki bu yüzden farklı bir hedefi gözleyen, yani gerçek dünya hakkındaki malûmatı aktarmak isteyen programlardaki unsurlar, o büyük eğlence paketindeki başka bir unsur olarak algılanıyorsa, kaçı-

nılmaz olarak onlar da aynı kıstasla değerlendirileceklerdir: Yani, başarılı bir haber yayını azamî heyecan, yoğun duygu ve eğlence içeren bir yayın olmalıdır.

Ne var ki, heyecan konusunda azalan verim kanunu işlemektedir: İzleyiciler şiddete alıştıkça, şiddetin etki uyandırabilmesi için daha şiddetli olması gerekir. Bu, ana yayın kuşağındaki dramatik diziler için olduğu kadar, haberler için de geçerlidir. Şiddet "iyi" televizyon üretir. Ve haber programlarının editörlerinin sürekli güçlü görsel ve dramatik unsura sahip hikâyelerin peşinde olmaları nedeniyle, şiddet hangi haber programında olursa olsun merkezî bir yere koyulmaktadır. Terörizm, bombalamalar, suikastler, adam kaçırmalar, rehine almalardaki artışın televizyonun mahiyetiyle ve onun dünyadaki birincil bilgi kaynağı konumuna yükselmesiyle yakından ve organik bağlantısı olduğu bana çok açık geliyor. Çağdaş suçluların TV'ye çıkma talebine alışır olduk.

Ancak, bu, meselenin en önemli yönü değil elbette ki. Drama, merakın şiddeti ve –büyükelçiliğin işgal edilmesi ve rehin alma gibi– gelişen olayların haber potansiyeli bu eylemlerin faillerine, hele hele final saldırı veya rehine takası ânının yayına yetiştiği, herşeyin yerli yerinde olduğu ve TV ekranında eksiksiz ve dakikası dakikasına gösterilebileceği zamanlarda, kendilerini umuma duyurmak için neredeyse ideal bir zemin temin etmektedir. Sözgelişi, anayayın kuşağının İranlı teröristlerle Tahran'daki Amerikalıların rehine alınması gibi bir eylem dolayısıyla ayırdığı süreyi hesaplayın ve bunu aynı süredeki reklâmların tutacağı bedele çevirin böylesi terörist bir hareket serbest yayıncılıkta tam tamına on milyonlarca dolar eder. Şüphesiz, bu tür terörist olaylar dünyanın heryerinde çoğaldı.

Haber programlarının heyecan verici kurmaca programlarla ve çoğu zaman sadomazoistik dramanın sonu gelmez seliyle baş edebilmesine yarayan heyecanı ve şiddeti getiren **teröristlerin bilfiil televizyon için çalıştığı söylenebilir.** Televizyon haber programlarını yürüten kişiler namuslu vatandaşlar-

dır ve şefkatli insanlardır (arkadaşlarımdan bazılarını sayıyorum), ama dünyanın bir köşesinde bir felaket meydana geldiğinde, olayın raporu teleksten çıkarken gözlerine bir heyecan ve keyif parıltısı yerleşir. Bunu kaçınılmaz yapan, bu iletişim aracının mahiyetidir. Felâketli bir olayın olmadığı bir gün yavan bir gündür ve yavan bir yayın üretecektir, yavan bir yayın ise onların hem şahsî hem de meslekî başarısızlıklarına neden olacaktır.

Şüphesiz, bu durumu suistimal edenler, ismini duyurmak için şiddete başvuracak kadar vicdansız olanlardır. Sokak göstericilerinin ve protestocularının taktiklerine böylesi düşünceler hakimdir. Bir Nazi yahut Ku Klux Klan gürûhunun güzergâhının Yahudilerin veya siyahların oturduğu mahalden geçmesi karşısında televizyon kameralarını faaliyete geçirerek önceden hesaplanmış şiddet beklentilerinin doğacağından emin olursunuz. Bir televizyon haber editörüne açılacak ve yumruklarla silâhların konuşacağını vaad eden bir telefon, serbest yayıncılıkta binlerce dolara bedel TV yayınını pekâla sağlayabilir.

Yine bu noktada, bir eğlence aracı ve gerçekliği bir çeşit kurmacaya dönüştüren bir gündüşü kaynağı olarak televizyonun mahiyeti, gerçek dünyadaki olayların gelişimini bilfiil hükmü altına almaktadır. Bir yere kadar benzer mülâhazalar tarihte her zaman rol oynamıştır. Eskinin kralları ve şövalyeleri epik bir şiir veya türküde ölümsüzleşme ümidiyle gösterişli ve şa'şaalı suistimallere koyulurlardı. Günümüz dünyasında ise sansasyonel olayların kasten meydana getirilmesi, gerçek dünyadaki gelişmelerin şekillendirilmesinde başlıca bir faktör; başa çıkması çok zor olsa da gözden uzak tutulmaması gereken bir faktör haline gelmiş durumdadır.

Televizyon ve diğer haber araçlarının teröristlerin eylemlerini hepten görmezden gelmeleri ve onları hiç bildirmemeleri gerektiği yolunda görüşler ileri sürülmüştür. Bu, böylesi taktikleri duyurabilecek herşeyin, tamamen bastırılmasa bile, şid-

detle kısıtlandığı ve bir uçak kazasının bile farklı nedenlerle (böylesi bir bilgi devletin etkinliğine ve teknolojik üstünlüğüne dair görüntüyü bozacaktır) bildirilmediği Sovyet bloku gibi totaliter ülkelerde geçerli bir uygulamadır. Batıda ise gerçekten meydana gelmiş olayların haber yapılmasının önüne geçilemez. TV gibi en iyi, en heyecan verici ve en eğlendirici için yarışılan bir sahada, bu tür dramatik olayları görmezden gelmenin veya onları totem havuzunda daha aşağı bir yerlere indirmenin tasavvur edilemez birşey olduğu açıktır.

Cam Ekranın Ardındaki Siyaset

TV penceresine nazır trübin sandalyesinden savaşları, terörist eylemleri, infazları, cinayetleri –heyecan verici eğlenceye dönüşen gerçek olayları– izleyen seyirci, kurmaca şeylerin yalnızca kurmaca değil, aynı zamanda gerçek dünyadaki olaylardan daha gerçek gerçeklikler olarak algılandığı hafif dizilerin ve dizilerin yol açtığı zihin halinin tersi bir şizofrenik zihin halini yaşamaktadır. İzleyici haber ve belgesel malzemelerin gerçekliğinin farkında olduğu halde, ayırım gözetmeksizin bu da kurmacaymış gibi hüküm verir. Bu işlem şuurlu bir işlem olmayabilir, fakat yine de devam eder ve bir haber yayınına sarfedilen dikkat (veya dikkatsizlik) miktarında ve bildirilen olaylar eğer ilginç bulunmuyorsa başka kanala geçilmesinde gözlemlenebilir.

Sözgelişi şu sorulabilir: ABD'de ülke siyasetine ilginin azalması ne derece televizyonun etkisine bağlanabilir? TV'deki siyasî malzemeler, yayının büyük kısmını işgal eden daha ilginç ve kuşatıcı kurmaca programlardan zarar görüyor olabilir mi? Veya çoğu cazibelerine ve televizyonda sergiledikleri güce göre seçilmeyle birlikte, siyasetçiler bütün eğitimleri ve görünümleri azamî cazibe üretmek üzere yönlendirilen aktörlerin erotik cazibe ve büyüsüne yetişemiyor olabilir mi? Öyleyse, kim ilginç ve heyecanlandırıcı durumlarda görülmekte? Veya ger-

çekten de –televizyon ekranından pasif biçimde yutulacak bir gösteri şeklinde algılanan– bütün siyasî süreç, içine girilemeyen o pencerenin arkasından, ferdî katılım etkisinin ötesinde, tamamen uzak ve erişilmez görülüyor olabilir mi? Bu sorular belki de hiçbir zaman tam olarak ve samimiyetle cevaplandırılmayacak; fakat sorulmaları, düşünülmeleri ve tartışılmaları şart.

Eğer siyasetçiler genelde ekrandan uzak ve erişilmez görünüyor, ilginç bulunmuyorsa televizyon şebekelerinin haber takdimcilerinin, izleyicilerinin dikkatini toplamada, onların sadakatlerine ve güvenine hükmetmede başarılı olmaları daha da dikkat çekici ve anlamlıdır. Daha önce de belirttiğim gibi, bu, onların rol yapma ve belki de o sunucunun özel dünyasındakinden farklı bir buluş olabilen bir şahsiyet yansıtabilme yeteneklerinin fonksiyonudur. Ancak burada da, onların etkisini oluşturan şey aşinalıkları, görünme sıklıkları ve düzenlilikleridir. Sundukları gerçek dünya görüntüleri kurgu özelliklerine bürünürken, onlar git gide daha gerçek hale gelmektedir. Haklarında konuşulmakta, onlara prestij kazandırılmakta, sözlerine yer verilmekte ve onlara güvenilmektedir. Bu kişilerin açıkgöz bir reklâm dünyasında aldıkları muazzam ücretler, oluşturmayı başardıkları göz boyamanın gerçek gücünü ispatlamaktadır.

Eğlence Olarak Haberler

Amerika Birleşik Devletlerindeki ülke haberleri esasen millî veya dünyaya ilişkin meselelere ve milletlerarası ilişkilerin draması ve zorbalıklarına ilişkin olursa –televizyon hizmetinin Batılı ülkelerden çok daha fazla yerelleştiği ABD'de televizyon olayının ana unsuru olan- mahallî haberler, neredeyse aynı tarzda, öne çıkan daha dramatik ve daha sansasyonel haberleri ve mahallî düzeydeki şiddet ve suçu işleyecektir. Küçük bir coğrafî alana yönelmelerinden ve nisbeten daha dünyevî malzeme kullanmalarından dolayı, mahallî haber programları

avutucu ve içgıdıklayıcı konularla izleyicilerini eğlendirmeye her geçen gün daha fazla yer ayırmak zorunda kalmaktadır. Olaysız veya eften püften olayların yaşandığı bir gün, haber konuları keşfedilmeli veya üretilmelidir. Mahallî haber takdimcileri sevilen şahsiyetlerini pekiştirme ve seyircilerin sadakatini sağlama imkânı bulurlar. Özellikle sıkıcı haber günlerinde pratik tavsiyeler verecek, mahallî karakterlerle görüşecek, yörelerinin eğlenceli yönlerini öne çıkaracaklardır. Hattâ meteoroloji uzmanı bile bir şahsiyete dönüştürülür: Bu uzman bir komedyen veya palyaço, eğer kadınsa bir seks bombası olur. Bu girişimler her zaman başarıya ulaşmaz, bu ise ilginç ve şaşırtıcı bir şahsiyet yansıtabilme yeteneğine sahip kişilerin sayısının sınırlı olmasını veya yönetici kadronun izleyicinin neyi çekici bulduğunu yanlış anlamış olmasını gösterir.

Belgesel İkirciği

Haber programları mahiyetleri gereği "sığ" olmaya yatkındır. Günün olaylarını mümkün olan en geniş çapta haber yapmaları gerektiğinden hiçbir zaman bir konuyu fazla derinlemesine ele alamazlar. Bu yüzden bu araçta, halkı –sözgelişi Afganistan'ın işgali gibi– tek tek haber olaylarının ardında yatan, geri plândaki karmaşık meselelerden haberdar edecek, uzun ve etraflı belgeseller için sınırsız bir potansiyel bulunur. Meselâ, kaç izleyicinin Rusya İmparatorluğu ile Hindistan'ın ortasında kalan bu hayatî bölgeye hükmetmek için ondokuzuncu yüzyılda Rusya ile İngiltere arasındaki mücadelenin karmaşık ve uzun geçmişinden, Afganlıların püskürttüğü İngiliz seferlerinden, Hayber Geçidi civarındaki sonu gelmez çarpışmalardan haberi var? Benzer şekilde, etraflı ve derinlemesine işlenmeyi gerektiren birçok millî konu var. ABD'deki gibi ticarî bir sistemde böyle programlar nisbeten seyrekleşmiştir. Üretilmeleri aşırı pahalıdır ve yüksek izleyici sayısı vaadetmemektedir. Bu tür belgesellerin çoğu PBS'de (Kamu Yayıncılık Servisi) görül-

mekte ve ekseriya kamu kesimince finanse edilen TV hizmetlerinin bulunduğu İngiltere, Kanada ve diğer ülkelerden ithal edilmektedir.

Bunların büyük kısmı –ve ABD'de üretilen nadir "özel" programlardan bazıları– konunun derinlemesine anlaşılması ve kavranmasını başardı. Fakat bu programcılık sahasında bile, aşırı dramatikleştirme ve bayağılaştırma tutkusu açıkça mevcuttur. Bir insanın kanunen ne zaman ölü ilân edilebileceği konusunda kurulan kıstasla, bunun potansiyel organ nakli bağışlarını nasıl etkileyeceği hakkındaki İngiliz belgeseli örneğini alın. Hâlâ yaşayan kazazedelerin yanlışlıkla ölmüş ilân edilebileceği gibi sansasyonel bir biçimde ifade edilen programın muhtevası, potansiyel bağışların sayısında tehlikeli bir düşüşe neden oldu. İngiliz Tıp Birliği (BMA) heyecan verici bir program üretme ihtirasıyla konunun ciddî boyutlarda yanlış yorumlandığını açıkladı. BBC, BMA'ya cevap hakkı tanıdıysa da, tıp birliği verilen zamanın böylesine karmaşık bir konuyu ele almak için çok kısa olduğunu söyleyerek bunu reddetti.

İçindeki doğrular ve yanlışlar bir yana, bu özel örnek bu tür araştırmacı TV gazeteciliğinin taşıdığı tehlikeleri sergilemektedir. Televizyon belgeselleri, hattâ kapsamlı ve derinlemesine olanlar bile, programlama sürecinin yapısına bağlı katı süre baskılarıyla karşı karşıyadır. Sinemada gösterilmek üzere hazırlanan bir belgesel film ve bir araştırma kitabı organik uzunluğuna ulaşabilir, oysa bir televizyon belgeseli –nadir istisnalarla birlikte– bu süreye ulaşamaz; daha önceden belirlenmiş, sabit zaman dilimine uygun olarak belirlenmesi gerekir. Hattâ, BBC'nin "Medeniyet" gibi ciddî ve hamiyetli bir dizisi bile, konunun, takdimci Sir Kenneth Clark'ın yıldız kişiliğiyle gölgelenmesi tehlikesi yönünden eleştirilebilir.

Mahallî ve şebeke dairelerinin geliştirdiği yakın zamanlardaki TV magazin programları da daha ileri bir derecede aynı özelliği sergilemektedir. Yoğunlaşılarak seyderilmekten çok şöyle bir bakılmak için tasarlanan bu programlar, çoğu zaman malzemelerini –eğer baştan bayağı değillerse– bayağılaştır-

makta ve sergilenen şahsiyetlerin kısa bir görünüşünü veya ilgili oldukları konuların veya faaliyetlerin baygın tadını vermektedir.

Bir Kişilik Vitrini

Konulara daha fazla zaman ayrılabilse de, tartışma ve mülâkat programlarında da aynı şey olmaktadır. Bir siyasetçinin veya halkın tanıdığı bir simanın gazetecilerce sorguya çekildiği daha ateşli tartışma programlarında, misafir, fikirlerinin veya izlediği siyasetin hesabını vermektedir. Ancak izleyiciyi bu tür gösterilerden dahi koparan faktör, büyük ihtimalle tartışılan meselelerin tutarlıca anlaşılmasından ziyade misafirin şahsiyetine ilişkin izlenim, fesahati, sıkıcı konulardan sıyrılma yeteneği, tepki göstermedeki mahareti –diğer bir ifadeyle karakterinin portresi– olacaktır. Büyük ölçüde eğlenceye, önde gelen sahne veya TV olaylarını veya gösteri sektörünün tanınmış şahsiyetlerinin filmlerini veya kitaplarını tanıtan daha hafif, daha sıradan mülâkat programları, yani sohbet programları aynı özelliği daha bir açıkça sergilemektedir.

Bu sohbet ve yarışma programları bazen, tarih boyunca basmakalıp karakterlerin az çok kestirilebilir çerçevede kahkaha için rol yaptığı irticalî popüler drama kategorisine sokulabilirmiş gibi durur. Güldürü sanatı babında **Hanns Wurst** oyunu, vodvil veya sirk palyaçolarının perde aralarındaki oyunları gibi. Yarışma programlarında ayrıca kendi içinde drama teşkil eden göz kamaştırıcı ödüller için yarışılması, kazanma ve kaybetmenin kıştırttığı yarışmacılar arasındaki ham duygular vardır.

Yarışma programları, onları düzenleyenlerce "başarısı apaçık eğlence" diye gülerek karşılansa da, bunlar bana kültürümüzün acınası bir yüzü olarak görünüyor. Bunların büyük kısmı katılımcıların (ve bazı durumlarda, yeni evli çiftlerde olduğu gibi, katılımcıların yaşamlarının mahremiyetine ait ayrıntıların teşhir edilmesiyle sıkıntı verilerek) sıkıştırılması ve rencide

edilmesinden zevk alınması açısından sadomazoistik olmakla kalmayıp, yarışma kavramlarının çoğunun temelinde yatan varsayımların huzursuz edici anlamları vardır. Bunlar nisbeten önemsiz bilgi parçacıklarının değerini vurgular. Bazı "ev sahipleri"nin karşısındakini küçümseyici tarzı bu programların huzursuz edici yönlerinin altını çizmekte ve bana eski Roma'nın gladyatör yarışmalarının çağdaş bir örneği olduğunu düşündürmektedir.

Spor Draması

Gerçek ve dramatik olanın en başarılı kaynaştığı alan spor ülkesidir. Yarışmaya dönük seyircili bütün sporlar kendi içinde bir drama ihtiva eder. Bunun ötesinde bütün spor müsabakaları sunî savaşlar ve kurmaca çatışmalardır ve azamî miktarda merak ve heyecan üretmek için hesaplanarak yapılandırılırlar. Sporlar, her zaman için fizikî faaliyetle ilgili oldukları kadar, ister boks ve güreş gibi şiddete daha fazla dayalı spor biçimlerindeki gibi sadomazoistik erotizm doğrultusunda olsun, isterse zarif hareketlerle güzel vücutların sergilenmesiyle olsun, TV'nin temelinde yatan erotik yönelimine vurgu yaparlar. 1972 Olimpiyat oyunlarında televizyon izleyicilerine sunulmasında sonra cimnastiğin popülaritesinin artmasını düşünün; Olga Korbut gibi harikulâde cimnastikçiler, bu spor hakkında birşeyler duymuş da olsalar, daha önce cimnastiği sıkıcı bir spor sayanlar arasında âniden kahraman haline geldiler. Televizyon aynı şekilde paten, buz dansı ve diğer çeşitli sporları birden bire üne kavuşturdu.

Spordaki kişilerin, yarışmanın ve ödüllerin gerçek olmasına rağmen, müsabakanın yapısı keskince önceden formülleştirilmekte ve gerek oyun sahasında ve gerekse –belki fazlasıyla– TV'de dramatik bir mahiyet kazanmaktadır. Televizyon yakın çekimlerle tekrarlarla, sporcularla yapılan mini mülâkatlarla spor dramasının katılımcılarını seyirciye, o olayı gerçekten iz-

leyenlere göre daha yakına getirir. Stadyumda belli bir mesafeden görülen bir drama vardır, oysa televizyonda katılımcılar bir oyundakilere çok benzer biçimde ve kollektif gündüşdeki simalar gibi insanın tahammül ve gücünü aşan işler yapan karakterler haline gelebilmektedir.

Reklâmlar: Fantazi ve Saldırgan Satış

Fantazi ve gerçekliğin diğer programlara göre daha derinden ve ayrıştırılamayacak derecede kaynaştığı yer ise reklâmlardır. Reklâmlar gerçekliğe dönüşen dramadır ve aynı zamanda fantazi biçiminde sunulan gerçekliktir. Reklâmların senaryoları, insanların gerçek ürünlere gerçek paralarını harcamalarını sağlamak için fantazinin gücünü kullanmaya dönük tasarlanmıştır. Aynı zamanda bu ürünleri tahayyülî doyumlar sağlayan faillere dönüştürür; gerçek ürünleri yarı sihirli failler biçiminde mitolojikleştirirler. Meşrubat, şarap, parıldayan su bardağı olumlu pozitif etkilerinin ötesinde, psikolojik faydalara sahip bulunduğu varsayılabilse zımnî zevk iksirleri haline gelir.

Sahte Şuurlar

Fantaziler, gerçek dışı olsalar da, yine de gerçek üzerinde güçlü ve somut bir etkileri vardır: Zira somut gerçeklik dünyasında insanların hareketlerini çoğu zaman fantazi belirler. Televizyonun gerçekliği bir tür fantaziye çevirme yeteneği –veya trajik eğilimi– böylece, daha önceden de belirtildiği gibi, gerçek dünyadaki olaylar ve gelişmeler üzerinde etki ve nüfuz icra eder. Tehlike, televizyonun ürettiği "sahte şuur"da –Sartre'ın deyimiyle **fausse conscience**'de– yatmaktadır, bu ise gerçek dünyaya karşı gerçekçilikten uzak, yanılsamalı ve hattâ zararlı tavırlarla sonuçlanmaktadır. Televizyonun haberleri işleme tarzı umuma mal olmakta ve bu açıdan siyasî terörizmin artışına bilfiil ilham veriyor görünmektedir. Ancak bu, sadece tek bir

örnek olaydır. Çok sayıda başka örnek olaylar da var. Meselâ, Vietnam Savaşının, savaş karşıtı hareketin TV'de işlenmesi ve bir taraftan savaşın dehşeti gözler önüne serilirken, diğer taraftansa ülke kamuoyunun fikrini değiştirmesine aşırı vurgu yapılırken, televizyon uzun dönemde yanlış bir eylemler zincirinin başlamasında, yani mücadeleden zamansız vazgeçilmesinde acaba ne derece rol oynadı? Vietnam savaşı, televizyonun herşeyiyle aktardığı tarihteki ilk savaştı. Bu savaşın Amerikan halkına aktarıldığı biçimiyle imajı, yalnızca savaşın dehşetinin sergilenmesi yönünden değil, onların doğru bir bağlama yerleştirilmesi yönünden de gerçeğe uygun bir imaj mıydı? Ve protestocular, muhtemelen tarihte ilk kez, sokak tiyatrosu denilen şeyi –yani televizyonda optimal etki gösterecek ve kameraların dâvâlarına azamî derecede yönelmesini zorlayacak dramatik olaylar– üretmede bu iletişim aracının şiddete dayalı ve dramatik imajlara rağbet göstermesinden, tamamen ve zekice faydalanmadılar mı?

Her toplumun kendi hakkında bir imajı vardır ve her toplum bu imajla şekillenir. Bana kesinkes öyle geliyor ki, televizyon bu kollektif imajın şekillenmesinde önemli bir rol oynuyor. Ve diyebilirim ki, televizyonda sunulan ABD imajı sahte bir imaj; gerçeğinden daha fazla şiddete dayalı, daha sığ ve daha bayağı; ve bunların ötesinde gerçek Amerikan hayatının çok daha sakin atmosferinin aksine daimî bir saldırgan ve baskıcı satış rengi taşımaktadır.

Kendi hakkında böylesi saptırılmış bir imajın gelecek nesillere sunulması mutlaka endişe doğurmalıdır. Ve Amerikan televizyon programlarının yurtdışında büyük beğeni toplaması ve nisbî ucuzlukları ve küllî miktarda oluşları nedeniyle, bu imajı doğrudan görerek düzeltme ve tadil etme şansına pek sahip olmayan toplumlara dünya çapında ihraç ediliyor olması gerçeği de aynı şekilde endişe uyandırmalıdır. Gerek ABD içinde gerekse dışında, televizyonun sergilediği bu toplum imajı kapsamlı kültürel ve siyasî sonuçlara yol açacaktır.

Televizyonun Uzun Dönemli Etkileri

Televizyon insanlığın ufuklarını genişletebilen ve büyütebilen teknolojik bir mucize, harika bir yeni iletişim aracıdır. Her ferde, dünyaya ve hemcinslerine ait bilgisini arttıran güçlü bir vesile sağlamıştır. Eğlenceyi ne zaman istenirse, neredeyse gece gündüz her saat mevcut olan temel bir insanî hak yapmıştır. Onu evlerine almış olan herkesin hayat tarzını ve gündelik alışkanlıklarını değiştirmiştir.

Bir iletişim ve bilgilenme vasıtası olarak televizyonun son derece büyük bir potansiyele sahip olduğuna şüphe yok. En sığ programın sunduğu bilgi miktarı bile çok geniş. Televizyonla büyüyen çocuklar TV'de gördükleri herşeyden –çizgi filmlerden, reklâmlardan ve hattâ hattâ filmlerin saçma sapanlıklarından dahi– bilgilenirler. Yaşlı, aciz ve yalnızlara televizyon sayesinde diğer insanlarla temasta ve çevrelerindeki olaylarla bağlantı içinde oldukları hissettirilebilir.

Bunlardan başka, bu araç spor ve sanat dallarının dünyasına soktuğu insanların hayatlarını zenginleştirme gibi büyük bir potansiyele sahiptir. İlkinde pasifçe seyrettikleri etkinlikleri öyle cazipleştirebilir ki, insanlar aktif katılıma istek duyabilir. Televizyonun okumayı uyarabileceğine dair belirgin bir delil bile var. Televizyona uyarlanan ve dramatikleştirilen kitapların satışı, bu tür mini dizilerin yayını sırasında çoğu zaman gözle görülür biçimde artmaktadır.

Televizyonun bu olumlu vasıflarının ve başarılarının çoğu halihazırda ispatlanmış olmasına ve diğer vasıflarının gelecekte fayda vaadetmesine rağmen, televizyonun o kadar da faydalı olmayan uzun dönemli etkileri görmezden gelinemez. TV'nin bu daha çok olumsuz etkilerinin büyük kısmı onun temel mahiyetinden, yani dramatik bir iletişim aracı olmasından kaynaklanmaktadır.

Şimdiye kadar göstermeye çalıştığım gibi, TV'nin izlenmesi ekseriya gündüşüne benzer. Peki, TV'nin "kollektif gündüşü"

neden insanların çok eski zamandan beri yenik düştüğü ferdî gündüşünden farklı veya daha kötüdür? Elbette ki kitlesel biçimde üretilmiş bu tür kollektif gündüşlerinin, o kişinin kendine has ihtiyaçlarına cevap veren, kişilerin psikolojik zorluklarına karşı tazmin edici bir kendi kendine terapi hizmeti gören ve ferdî muhayyilerini besleyen ferdî gündüşlerinden daha az sağlıklı ve faydalı olacağına dair bir iddia için güçlü dayanaklar var. Kitle üretimi fantaziler, kaçınılmaz olarak ferdî ihtiyaçları basitleştirme ve tek türe indirgemeye ve bütüncül şahsiyetlerin serpilmesini yasaklamaya yatkındır.

Televizyon gibi bir olgunun psikolojik etkilerinin tecrübî bir temele oturtulması çok zor. Meselâ, gerçeklik duygusunun zayıflamasının veya bir asır önceki toplumlara göre günümüz toplumlarında benlik duygusunun körelmesi ölçülebilse bile, böylesi bir değişime katkıda bulunan faktörlerin sayısı, ana sorumlu olarak tek bir unsurun onlardan tecrit edilmesine izin vermeyecek kadar çok çok fazladır. Televizyonun çıkışına ilâveten kültürel iklimde başka pekçok değişim oldu. Savaşların ve tarihî çalkantıların yol açtığı değişimleri saymazsak hayat standardında gözle görülür yükseliş; eğitim, sosyal hizmetler, iskân ve ulaşım araçlarında büyük ilerlemeler, siyasî örgütlenmede önemli gelişmeler; ahlâkâ karşı tavırlardaki değişmeler. Bazı sonuçlar, spekülatif de olsa, bu değişimlerin yakından gözlemlenmesinden çıkmakta.

Miktar Kaliteye Karşı

Meselâ, ABD'deki öğretmenler ve eğitimciler arasında şu konuda genel bir görüş birliği var. Son yirmi yıldır öğrencilerin dikkat süreleri belirgin derecede azaldı. Bu rahatsız edici eğilimin, çocukların izlediği televizyon programlarında sık sık araya giren reklâmlarla ilgili olduğu apaçık. Benzer şekilde, öğrencilerin, hattâ oldukça zeki ve şevkli olanların dahi arasında, okurken yoğunlaşma yeteneklerinde bir düşüş olduğuna dair

dikkate değer bir görüş birliği var. California Eğitim Dairesinin yürüttüğü ve yarım milyon altı ilâ onikinci sınıf öğrencilerini kapsayan 1980 yılı araştırması yüksek düzeyde TV izleme (günde üç veya daha fazla saat) ile düşük sınav notları arasında güçlü bir istatistikî bağı gözler önüne serdi. Çocuklar daha fazla TV izlediğinde, okumaya ve ev ödevlerine harcadıkları saat sayısı ne olursa olsun, aldıkları notlar düşüyordu. Eğer bunlar, doğumdan itibaren pratikte TV ile büyüyen bir çocuk nesli üzerinde televizyon izlemenin gerçekten ilk sonuçlarıyla, bu çocuklar çoktan tükenmiş anne-babalarının oluşturduğu aile ortamında büyüdüğünde, birkaç nesil sonra, bunun birikimli sonuçları git gide ciddî bir durum oluşturacaktır

Cinsellik ve şiddet imajlarının izleyici kitle üzerindeki etkisi problemi de aynı derecede önemli. Psikologların, sosyologların, hükümet kurullarının ve diğerlerinin bu etkiyi ölçebilecek ve tavsif edebilecek tecrübî usuller geliştirme girişimleri, bir bütün olarak, kesin sonuçlar vermedi. Müstehcenlik ve Pornografi Başkanlık Komisyonunun 1970 yılı raporunun pornografiyi anti-sosyal davranış sebebi olma noktasında beraat ettirmesine rağmen, Wisconsin ve Manitoba Üniversitelerinde geçenlerde yapılan iki araştırma filme alınmış cinsî şiddeti izleyenlerin, bilhassa kadınlara karşı, daha fazla saldırgan davranışa kışkırtıldıklarını ortaya koydu. Manitoba Üniversitesinin deneyince, bulgular bu artmış saldırganlığın en az bir hafta devam ettiğini gösteriyordu. Cinsî şiddeti tavsir eden pornografik bir filmi izledikten sonra, bir grup insan gerçek hayatta ekrandakine benzer bir durumla karşı karşıya kalırsa, şiddete başvurarak tepki verdikleri kesinkes yerleşmiş olsa da, bu filmin etkisinin bir yıl mı, beş yıl mı, yoksa on yıl mı devam edeceği gibi çok daha önemli bir sorununun cevabını; veya tam tersine etkinin sonraki bir ya da iki hafta içinde kaybolup kaybolmadığını hâlâ bilmiyoruz. Ayrıca, bu tür yayınlara devamlı maruz kalmanın izleyici kişinin ruh hali ve davranışını git gide güçlü bir biçimde etkileyen birikimli bir etkiye mi sahip olduğunu yoksa tersine

devamlı maruz kalma uzun dönemli etkiyi azaltıyor mu, bunu da bilmiyoruz. Şurası bir gerçek ki, ekrandaki şiddet ve cinsellik imajlarının boşaltıcı bir etkisinin olduğunu, seyircileri kızgınlık ve düşmanlık duygularından arındırdığını ileri sürenler olduğu kadar televizyonun gizli sapıklara tecavüz ve ırza geçmenin esaslarını öğrettiğinden ve onu benzer bir eyleme kışkırttığından emin olanlar da var.

Bu pek ciddî sorulara kontrollü deneylerle vasıflı cevaplar edinme girişimleri bana yanılgılı ve faydasız geliyor. Neredeyse kırk yıl boyunca, BBC'nin gündelik işleyişinde bulundum, ki bu kurum çok geniş bir ölçekte seyirci tepkileri üzerinde kendi araştırmasını kendisi yürütür. Tek tek izleyici üyelerin (mektuplar ve mülâkatlarla) belgelenmiş delili şunu göstermekte ki, anti-sosyal davranışa teşvik edilen bazı kişiler hiç şüphesiz var, bunun yanında aynı kesinlikte, ekrandaki cinsellik veya şiddeti apaçık boşaltmacı bulanlar da var. Problem, izin verilebilir olanla kabul edilemez olan arasına tanımlanmış bir çizgi çizmekte yatıyor. Eğer milyonlarca kişi arasından **tek bir** izleyici bir programı izleyerek cinsî bir suç işlemeye kanar, diğer onbinlercesi ise cinsî baskılardan kurtulduklarını hissederse bu, böyle bir programın yayınlanmasını meşrulaştırır mı? Bu sorunun cevabı –meşrulaştıramaz– mutlak bir kesinlikle verilse bile, onun getirdiği ahlâkî problem hiçbir zaman bir çözüme yanaşmayacaktır. Veya tam tersi, bu soruya evet cevabı verilmesi de o kişinin cinsî suça kışkırtılması konusunda şuurlu bir kararı ifade edecektir

Açık ki, bazı programlar bazı kişilere zararlı olsa da, bu elbette ki diğer uyaranların –okuma, sabit fotoğraflar veya konuşmalar– aynı derecede zararlı olmayacağı anlamına gelmez. Okumanın sınırlandığı sofu çevrelerde İncil ve Shakespeare bile zaman zaman cinsî tahrik kaynağı olmuştur.

Açıkça şiddet veya cinsellik sergileyen malzemeler karşısında bilhassa çocuklar zayıf ve korunmasız durumdadır. Fakat burada da problemin hemen hemen çözümü yok. Belli bir prog-

ramın çocuklardan tamamen uzak tutulacağını temin eden hiçbir yol olmadığına göre bütün televizyon programları hiç şiddete veya cinsî malzemeye yer vermemeli mi? Bunun imkânsız olduğu belli. Üstelik öyle görünüyor ki bu tür malzemelerin mahiyeti üzerinde tehlikeli bir karmaşa var. İletişim araçlarında (televizyon kadar sinemada da) "sofuluğun" kendinden atanmış muhafızları neredeyse her zaman hücumlarını cinselliği açık malzemelere yoğunlaştırırlar.

Aslında şiddet, ekrandaki çıplaklıktan veya cinsî eylem gibi –belki de daha tehlikelice– pornografiktir. Bu açıdan, Amerikan televizyonunda çocuklara sunulan malzemeler, bilhassa oldukça şiddete dayalı ve çirkin çizgi filmler, bana bütün Amerikan yayınları içinde en pornografik yayın olarak görünüyor. Bu, örnek olayların çoğu için doğru olabilir, ama bir defa daha şu soruyla baş başa kalıyoruz: Geriye kalan azınlığın ne kadarı bu malzemelerden gerçekten zarar görerek ve etkilenerek şiddet davranışına yönelmektedir? Son yirmi yılda gençlerin neden olduğu şiddetteki ikaz edici artış, TV'deki şiddetle gençlerin işlediği suçlar arasında bir bağlantı olduğunu açıkça dile getirmektedir. Yakınlarda yapılan bir araştırmaya göre, Amerikan televizyonunun anayayın kuşağında saatte ortalama beş defa, hafta sonu gündüz yayınlarındaki çocuk programlarındaysa saatte onsekiz defa şiddet olayları gösterilmektedir.

Yalnızca ekrandaki cinsî veya şiddet hareketlerine açıkça yer verenleri sayan miktarcı bir yaklaşım kendi içinde tutarsızdır. Asıl mesele malzemenin miktarı değil evsafıdır. Edebiyat tarihinde yüksek bir sanat düzeyinde bu konuların işlenmesi, değil zararlı, tam aksine insanileştirici etkilere neden olmuştur. Önemli olan sözkonusu şeyin kaçta kaç olduğu değil işlenişindeki ciddiyet ve sanatârlıktır. **Kral Lear**'da Gloucester'in kör edilmesi ve Dostoyevski'nin **Suç ve Ceza**'sında yaşlı kadının katledilmesi popüler televizyonun hergün sunduğu herhangi bir şey kadar şiddete dayalıdır. Büyük sanatçıların eserlerindeki gaddarane sahneleri televizyon kitle iletişim aracın-

da sunulan gündelik malzemelerden ayıran şey, öncekilerin şiddetin dehşetini, kurbanların acı çekişini ve gaddar eylemlerin faillerinin vicdan azabını açığa çıkarmasındadır; bu eserler, yazarın engin şefkatli bakış açısından şiddeti bütün karmaşık insanî yönleriyle sergiler. Şiddeti, derin bir ahlâkî bakış açısı çerçevesinde tasvir eder.

Pornografi ise bazı eylemlerin tamamen insanî bağlamlarından çıkarılması, insanların mekanik ameliyelerin nesneleri haline dönüştürülmesi ile bu eylemlerin tecrit edilerek gerçekliğin saptırılması olarak tanımlanabilir. Eğer insanî bağlar dışlanıyor, vurulan rakibin, cinsî bir zaafın nesnesi olan kadının duygularına hiç dikkat çekilmiyorsa, bir şiddet veya cinsî eylem pornografi haline gelir. Televizyondaki pornografi büyük ölçüde şiddete dayalı bir pornografidir. Tipik suç bölümünün finalindeki çatışma sahnesinde kurşun yağmurunun altında kalan kurbanlar hiçbir zaman insan olarak sergilenmez; bu kurbanlar hiçbir zaman herhangi bir acı işareti göstermezler; üstlerinden de çok zor kan akar. "Armut" gibi o kadar çok yere düşerler ki, ancak haz çığlıklarıyla sayılabilirler. Arkalarından gözyaşı dökecek akrabaları olup olmadığını, onları tam bir insan gibi gösterecek arzularını hiçbir zaman öğrenemeyiz.

TV'deki ucuz, gayrinsanî cinselliğin ve şiddetin çoğalması uzun dönemde zararlı bir etki gösterecektir, ama sadece TV izleyicileri tarafından şiddete daha fazla dayalı eylemlerin teşvik edilmesinde değil, aynı zamanda bu tür malzemelere maruz kalanların duyarlılıklarının adım adım köreltilmesinde de etkili olacaktır. Çünkü televizyon temelde dramatik bir iletişim aracıdır, televizyonun sunduğu muazzam miktardaki dramatik malzemeyi –sanat yönünden– daha iyi hale getirmek için hiçbir çabadan kaçınılmamalıdır. TV programları izleyicilerin hassasiyetlerini köreltmek yerine insanî durumları ve karakterleri gerçek sanat karmaşıklığıyla işleyerek izleyicilerin idrak duygusunu keskinleştirmeli ve onların konuyu daha genişlemesine duymasına ve anlamasına yardımcı olmalıdır. Bu, popüler

bir iletişim aracının yapamayacağı birşey değildir. Buster Keaton, Charlie Chaplin, Laurel ve Hardy, D. W. Griffith, Dougles FairBanks ve daha sonra sesli filmler devrinde John Ford, Firtz Lang ve Marks Kardeşler gibi, çok azının ismini sayabildiğimiz, sanatçıların hem engin bir insaniyet duygusu taşıyan, hem de mümkün olan en geniş popüler beğeni kazanan gerçek sanat eserleri ürettiği ilk dönem Amerikan sinemasını düşünün, Bu sanatçıların bazılarının filmlerinde büyük miktarda şiddet de yer alıyordu, fakat bunlar hayalgücünün zorlanmasıyla, gayrı insanileştirici veya pornografik değillerdi.

Televizyon, aynı zamanda en geniş popüler beğeni kazanan gerçek sanat eserleri üretmeye özel durumlarda yönelmektedir. Seçkin dramacıların meydana getirdiği orjinal oyunların yer aldığı ellilerin güzel televizyon dramaları bu noktadaki örneklerdir, aynı şekilde BBC'den klâsik roman dramatikleştirmelerinin veya Jack Benny ve Bob Hope gibi başarılı komedyenlerin eserlerinin ithal edilmesi de.

Elbette, televizyon programcılığından sonu gelmez iştihasını doyurması beklenen çok külliyatlı miktardaki malzemelerin hepsinin hakikî sanat eserlerinin seviyesine ulaşması gerektiği ütopik kalacak bir tekâmül tavsiyesidir. Bu iletişim aracının ekonomisi ve yapısı böyle bir hedefe ulaşmayı engellemektedir. Ancak yine de, sanat kalitesinin, daha insanî ve daha ahlâkî malzemenin, mekanik biçimde kusulan dizi ve hafif-dizilerin bitimsiz akıntısı yerine geçmesini arzu ve talep etmek kültürümüzün geleceğinden endişelenen herkesin zihninde ön sıraları işgal etmelidir.

Seyredenlerin duygularını körelten sığ ve gayrinsanileştirici eğlenceye maruz kalmanın uzun dönemdeki öldürücü etkisiyle kıyaslandığında dikkat süresinin kısalması ve yoğunlaşmanın kaybedilmesi önemini yitirmektedir. Amerikan ticarî televizyonundaki programların oniki yaşındaki bir çocuğun zihin seviyesini hedeflediği sık sık söylenir. Bu ister şuurlu benimsenmiş bir siyaset olsun, isterse piyasa araştırmasıyla üre-

ticilerin izleyicilerini küçümseme tavrının birleşimi olsun, önemli değil. Önemli olan, böylesi malzemelere sürekli maruz kalmanın birkaç nesil sonra genel zihin seviyesinde bir düşüşle sonuçlanacak olmasıdır.

Oysa sanayi sonrası çağımız çok daha eğitilmiş ve zeki vatandaşlar gerektirmektedir. Bu itibarla, televizyonun programcılığının kalitesi önemli bir siyasî ve ekonomik problem haline gelmektedir. Bu, doğrudan doğruya eğitimin geleceğiyle bağlantılı bir problemdir, zira eğitim sürecinin kendisi de, çocukların ve gençlerin TV'de maruz kaldıkları, onların dünyaya ilişkin algılarını ve düşünce alışkanlıklarını derinden etkileyen malzemelerden etkilenmektedir.

Sözgelişi, pekçok televizyon reklâmının altında yatan yarı sihirli dünya görüşünü ele alın: Gelecekleri mantıkî muhakemeye dayanan bir toplum sürekli biçimde "bu deterjan daha beyaz yıkar, çünkü içinde daha beyaz yıkayan özel bir unsur vardır" kalıbındaki reklâmların sahte muhakemesiyle mi beslenmeli? Ve, eğer piyasa araştırmaları büyük insan kitlelerince kabul edilebilir –ve etkili– olduğunu göstermeseydi, bu tür kısır döngülü muhakeme hoş mu görülecekti? Böylesi bir yalancı muhakemeyle beslenen ve onu kabul eden bir toplum ilkel düşünce tarzlarına, ümmî toplumların animistik haline tekrar batma tehlikesi içindedir.

Dünyadaki gelişmiş ülkelerin nüfusunun büyük kısmının zaten bu ümmî aşamadan hiç çıkmadığını, ciddî gazete ve kitapların toplumun çoğunluğunca okunmadığını, kitlelere nüfuz edebilen ve şevkle benimsenen ilk iletişim aracı olan televizyonun bu vakıayı sadece daha görünürleştirdiği iddia edilebilir. Bu görüş isabetli olsa da, reklâmların yalancı muhakemesi ve yarı sihirli güçlere sahip ürünlere yatırım yapmaya bel bağlamaları, çoğu mizahlarının sığlığı, anayayın kuşağı programlarında en temel şiddet ve cinsî tahrik duygularının suistimal edilmesi, kısaca Amerikan televizyonunun sunduğu malzemelerin ilkelliği yine de kaygı uyandırmalıdır, çünkü ilk kez

toplumun zekâca en az gelişmiş kesimi, toplumun başta gelen bilgilenme ve iletişim aracının zekâ seviyesine hükmetmektedir. Diyelimki, bu daha önceki dönemlerde şimdiye göre daha az insan kitap ve ciddî gazete okuyordu, ama en azından onları **okuyan** ve en etkin vatandaşları içine alan azınlık entellektüel hayatını nisbeten yüksek bir düzeyde tutuyordu. Çağımızda ise entellektüel elit üyeleri dahi, TV'nin karşısına geçmeyi alışkanlık edinmiştir ve onlardan eğer bu araçla iletişimde bulunmak istiyorlarsa onun seviyesini kabul etmeleri istenmektedir.

Toplumun Aynası

Şu da rahatsız edici birşey: Kamu liderlerine ve onların siyasî programlarına en fazla ulaşabildiğimiz bir çağda seçim sandıklarına gitme zahmetine katlanan "seçkin" seçmenlerin oranı devamlı azalıyor ve kamuoyu araştırmaları siyasetçilere ve siyasî kurumlara duyulan saygının azaldığını gösteriyor. Bu da önemli soruları gündeme getiriyor. Bu vurdumduymazlığın nedeni TV seyircilerinin siyasetçileri eskiye göre daha yakından görmesi ve sonuçta siyasetçilerin daha az kahraman görünmeleri mi? Yoksa mahiyeti icabı soyut muhakemeleri başarıyla aktaramayan televizyon siyasetçileri ciddî konuları derinlemesine tartışmak yerine kendi şahsiyetlerini yansıtmaya zorlayarak onları bayağı ve üçkağıtçı mı gösteriyor? Yoksa, sözkonusu olan, üzerindeki herşeyi pasif bir ilgisizlikle seyredilecek bir gündüşüne, kurmaca ile gerçek arasında bir dünyaya indirgeyen TV ekranının uzaklaştırıcı etkisi mi? Büyük ihtimalle bu faktörlerinin hepsinin ikaz edici bir eğilimin ortaya çıkmasında katkısı var.

TV ekranında tasvir edildiği biçimiyle siyasî hayatın resmi, televizyonun aktardığı toplumumuzun kendisi hakkındaki imajının sadece bir yönüdür. TV yayınlarının çoğundaki zımnî sosyal ideoloji, kültürümüzün gerçeğe uygun bir görünüşünü değil, saptırılmış bir görüntüsünü ifade ediyor bence. Daha ön-

ce de belirttiğim gibi, önümüze temel sosyal yapı ve felsefemizin gerçeğe uygun bir görünümü yerine sürekli biçimde bu imajın çıkmasının etkileri mutlaka birazcık kaygıya yol açmalıdır. Kuşkusuz bu imajdan ve içindeki zımnî felsefeden zarar gören, televizyonla yetişen genç nesildir. Bu imaj histerik bir saldırgan satış ve maddî rahatlığa çılgınca düşkünlük üzerinde yoğunlaşan, dünyayı basitçe iyi adamlarla kötü adamlara bölen bir toplumun, sanat ve ciddî düşüncenin yalnızca güvenilmez birer basamak olarak göründüğü bir toplumun imajıdır.

Sınırları Aşan Televizyon

Televizyonda formülleştirilen Amerika imajı, yalnızca ülke sınırları içindeki toplumun kendisi hakkındaki imajı üzerinde değil bu sınırların ötesinde de etkili olmaktadır. Bu iletişim aracı uzun dönemde dünyanın kültürel ve siyasî geleceğinin şekillenmesinde kapsamlı etkiler gösterecektir. Televizyon halihazırda pekçok millî sınırı aşmaktadır ve çok geçmeden –uydu yayınlarla– daha da fazlasına muvaffak olacaktır.

Güçlü kabiliyet ve sermaye kaynaklarına sahip milletler kendi imajlarını ihraç edecek, buna karşılık küçük millî ve kültürel birimler git gide, daha fazla ve daha cazip program üretebilenlerin kendi ferdiyetlerini işgali tehlikesi içinde olacaktır. Bu eğilim halihazırda dünyanın pekçok bölgesinde kendisini hissettirmektedir. Meselâ, Amerika Birleşik Devletleri dünyanın en büyük televizyon çıktısına sahiptir ve üstelik maliyetlerini oldukça geniş kendi ülke piyasasında karşılayabilmektedir. Böylece, programlarını diğer ülkeler çok düşük fiyatla ihraç edebilmektedir. Sovyet bloku dışında nerede gezilirse gezilsin kasaba ve köylerdeki televizyon ekranlarında Kojak ve Lucy, Yalnız Korucu, Charlie'nin Melekleri, Hulk ve "Star Trek"in astronotları görülebilir. Amerikan popüler kültürü bu bölgelerde hakim bir etken haline gelmiş durumdadır; yalnızca popüler beğenileri değil, hayat tarzlarını da şekillendirmektedir. Blue

Jeans, Coca-Cola, rock müzik ve Amerikan kültürünün diğer yüzlerce olgusu yerli alışkanlıkları ve ürünleri köşeye sıkıştırmaktadır.

Bu açıdan televizyon dünya kültürü üzerinde tek türe indirgeyici bir etkiye sahiptir. Dünyanın pekçok kısmında yerli halk şarkıları, rock ve country müziğe karşı, yerli yemekler, hamburgerlere ve sosisli sandviçe karşı kaybedilesi bir savaş vermektedir. Bu Üçüncü Dünya ülkeleri için olduğu kadar Batının oldukça gelişmiş ülkeleri için de geçerlidir. Televizyon birçok küçük veya az nüfuslu Batılı milletlerin kültürel kimliğini tehlikeye sokmaktadır, özellikle de aynı veya benzer dilin komşularınınkini. Kanada uzun zamandır ABD kültürünün istilası tehdidiyle savaşmaktadır. Almanca konuşan bölgesi aynı dili konuşan iki ülkeye (Almanya ve Avusturya); Fransızca konuşulan bölgesi Fransa'ya ve İtalyanca konuşulan kantonu İtalya'ya sınırdaş olan İsviçre özellikle zor bir durumda. Belçika da, Fransa ve Hollanda karşısında aynı durumdadır. Bu ve benzeri milletlerin başka bir ülkenin haber yayınlarını izlemeyi tercih eden insanları, daha önemsiz ve sınırlı gördükleri kendi ülkelerinin meseleleri yerine o ülkenin siyasî hayatıyla pekâla daha fazla meşgul olabilmektedir. Bu ülkeler açısından daha da tehdit edici olan nokta ise, Doğu Almanyalıların Demir Perde'nin bu yanında kendilerine seslenen yayınlara, Batı Almanya televizyonunu tercih etmekte oluşu ve Çekoslavakya'nın Avusturya sınırındaki bölgelerinin Avusturya televizyonuna müptela olmalarıdır. Öyle ki, Avusturya televizyonunun Çekoslovakya'da Çek televizyonunun seyircisinden daha fazla seyirciye sahip olduğu tahmin edilmektedir. Buna karşılık Avusturya'nın pekçok bölgesinde de Batı Alman televizyonu Avusturya programlarına tercih edilmektedir.

Batı Almanya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde dahi TV programlarının önemli bir kısmı ABD'den gelmektedir. İngiliz Parlamentosu Birleşik Krallık'a (BBC'nin kamu servisiyle rekabet edecek) ticarî televizyonu getiren yasa tasarını kabul et-

tiğinde, bu yasa tasarısı izin verilen yeni şirketlere yabancı (yani Amerikan) malzeme konusunda bir kota getiriyordu. Amerikan –ve İngiliz– popüler dizileri Almanca'ya, Fransızca'ya ve daha pekçok dile çevrilmekte ve birçok ülkenin programlarında büyük ve oldukça beğenilen bir yer teşkil etmektedir.

Kuşkusuz, Amerikan kültürel emperyalizmi konusunda çokça konuşulmakta ve Amerikan folk kültürünün, ülkelerinin kitleleri arasındaki popülerliği ve cazibesi karşısında kendi yerli kültürlerini ve millî kimliklerini koruma endişesindeki entellektüeller hayli tedirginlik duymaktadır. Bu programlarda ihraç edilen ABD imajı şiddete dayalı ve gansterci bir imajdır, ve yurtdışında –durum komedilerindeki– hayata bayağı ve maddeci bakışın Birleşik Devletlerde etkili olduğu düşünülmektedir. Avrupa, Asya ve Afrika'daki birçok aydının Amerikan aleyhtarlığı Amerikan televizyon malzemelerinin heryere sızmış olmasından kaynaklanmakta veya en azından bununla pekişmektedir.

Buna karşılık, Amerika Birleşik Devletlerinde, malî yönden sıkıntı içindeki Kamu Yayıncılık Servisine İngiliz programlarının ithal edilmesi, halihazırda yabancı kültürel etkilerin ülkeye sokulmasına dair yorumlara ve şikayetlere yol açmıştır. Amerikan oyuncular sendikasının, BBC/Time-Life ortak yapımı Shakespeare dizisinden, bu dizinin tamamen İngiliz oyunculardan oluşmasından dolayı duyduğu endişeyi ele alın. BBC'den ithal edilen malzemelerin açıkça daha entellektüel olması ve Amerikan ticarî şebekelerinde seyrekçe yayınlanmasıyla bu programlar Amerikan izleyicilerine yegâne yabancı ülke menşeli kültürel programlarmış gibi görünebilir. Bu ise bir defa daha Amerikan ticarî televizyonunda, en geniş anlamıyla yüksek kültürden sayılabilecek malzemelerin rahatsız edici kıtlığını gündeme getirmektedir. Görsel sanatlar (resim ve heykeltraşlık) mimari, ciddî edebiyat, ciddî drama ve tecrübî tiyatro ticarî televizyon şebekelerinde hemen tamamen dışlanmış durumdadır ve ancak devlet televizyonunda arada sırada görünmektedir.

Çoğunluğun Diktatörlüğü

Bunun altında Amerikan televizyonunun nihaî ve özellikle de trajik çelişkilerinden birisi yatmaktadır. Görsel ve dramatik bir iletişim aracı olan televizyon en çok görsel bilgiyi ve dramayı aktarmaya uygundur, fakat Amerikan ticarî televizyonu televizyonun bu potansiyelinden bu doğrultuda faydalanmak için pratikte hiçbir şey yapmamaktadır. Diğer ülkelerde –Batı Almanya, Fransa, İngiltere, İskandinavya– televizyon draması önemli bir sanat biçimi haline gelmiş olmasına karşılık (Samuel Beckett, Eugene Ionesco ve Harold Pinter gibi önemli yazarlar televizyon için kayda değer oyunlar yazmışlardır) Amerikan ticarî televizyonunda hemen hemen hiç ciddî drama çıkmamaktadır.

Öte yandan, Amerika'daki ticarî televizyonun, sayılan Avrupa ülkelerindeki televizyon çıktısında önemli bir yer tutan sanat magazini, sanat filmleri veya geçmişte yaşamış büyük sanatçıları hakkında dramatikleştirilmiş belgeseller biçimindeki kültürel bilgi aktarma alışkanlığı yoktur. Oysa televizyon bu sahadalarda önemli bir kültürel hizmet görme potansiyeline sahiptir. Meselâ, İngiltere'de şu vakıa genel bir kabul görmektedir: Müzik bestelerinde, icralarında ve konsere gitmedeki ânî artış, büyük ölçüde yarım yüzyıldan beridir millî radyo şebekelerinde ciddî müziğin düzenli biçimde sunulmasının sonucudur. 1956'dan bu yana tahmin edilemeyecek ölçüde fazla ciddî drama üreten İngiliz Yeni Dalgası'nın oyun yazarlarının çoğu mütevazi bir maziye sahipti ve bilhassa radyo ve televizyondaki klâsik ve modern dramaya dahil olmaları sayesinde kabiliyetlerini keşfettiler. Buna ilâveten, İngilterede radyo ve TV'de ciddî oyunların üretilmesi genç oyun yazarları için gelir kaynağı olduğu kadar bir yetişme zemini de sağlamaktadır.

Amerikan ticarî televizyonundaki kültürel malzeme boşluğu meşrulaştırılmak istenirken bu programlara azınlıkta kalan bir izleyici kitlesinin ilgi gösterdiğini, bundan dolayı da

reklâmcıları kendine çekmek ve mümkün olan en büyük geliri elde etmek için yarışılan bir sistemde kültürel malzemeye yer olmadığı söylenmektedir. Halbuki, böyle bir muhakeme azınlığın beğenilerini ve ihtiyaçlarını görmezden gelerek çoğunluğun diktatörlüğünü dayatmaktadır. Eğer aynı tür iddia, diğer çok yakın alanlara da uygulansaydı bunun sonucu ne olurdu acaba? Meselâ, nüfusun çok küçük bir kısmı onları kullandığı halde neden müzeler veya kütüphanelere külliyatlı miktarda para harcansın ki? Birkaç milyon okuyucuya ulaşan "best–seller"lar bile toplam nüfusun ufacık bir yüzdesinin eline geçmektedir. Veya televizyon izleyicileri ölçülürken kullanılan cazibe ölçeği, bırakın yalnızca ciddî romanları ve şiir veya felsefe kitaplarını, bu best–seller'lar için uygulansaydı, bunlar dahi TV izleyicileri için kullanılan ölçek üzerinden çok küçük kalacaktı. Oysa yukardakilerin hepsi kültürel refahımız ve geleceğimiz için hayatî öneme sahiptir.

Amerika Birleşik Devletlerinde bu probleme çare olarak Kamu Yayıncılık Servisi görünüyor. Bu kurum, Shakespeare'i, ciddî modern dramayı, belgeselleri, sanat ve bilim dalları konusundaki programları vs. seyretmek isteyen ve her halûkârda azınlıkta kalan insanların ihtiyaçlarını karşılamak için mevcut. Ancak öylesine düşük ölçüde finanse ediliyor ve örgütü öylesine parçalanmış halde ki, bu taleplerin bir kısmını dahi, ağırlıklı olarak BBC'den program ithaline bel bağlayarak da olsa, karşılayamıyor. (PBS'yi finanse eden) Kamu Yayıncılık Kurumuna federal devletin yaptığı destek çok az işe yarıyor. Kamu yayıncılığının (radyo ve TV) toplam gelirleri 1979'da yaklaşık 600 milyon dolara varıyordu ve bunun dörtte biri federal hükümetten geliyordu. Bu 600 milyon dolarlık miktar, ticarî televizyon sanayiinin toplam reklâm gelirlerinin sadece yüzde 5'ini teşkil etmektedir. O yılda tek bir firma, Procter and Gamble TV reklâmlarına Kamu Yayıncılık kurumuna hükümetçe uygun görülen toplam miktarın neredeyse iki katını harcamıştı.

Kurumun katkıları yükselen maliyetleri (ve azan hükümet

desteğini) dengelemeye yetmiyor. Bu tür kurum desteği ise en geniş popüler beğeni toplayan programlara yönelmektedir. Elbette, sanat belgesellerinin ve Shakespeare'in oyunlarının oyun programları veya hafif dizilerden daha pahalıya mal olmaları, buna karşılık daha az izleyiciye ulaşması talihsiz bir vakıa. Fakat bir müzeyi inşa etmek ve eski ustaların tabloları ve heykelleriyle tefriş etmek bir dans salonu inşa etmekten ve donatmaktan daha pahalıdır ve toplam her ikisini de yapabiliyor. ABD'de popüler beğenilerle azınlıkta kalan beğenilerin birlikte varolmalarının imkânsız göründüğü tek yer bu en güçlü kitle iletişim aracıdır.

Diğer pekçok ülkede popüler beğenilerle azınlık beğenilerinin dengelendiği, paralel televizyon kanallarındaki alternatif programlarında azınlık beğenilerine yer verildiği yayın sistemleri var. Geniş kitle beğenisi kazanmış bir program bir kanalda gösterilirken, sınırlı beğeni toplayan program da diğerinde gösteriliyor ve böylece her iki beğeni de aynı zamanda tatmin edilmiş oluyor. Amerikan televizyonunda ticariliğin zaaflarından birisi, metropol bölgelerde çok kanal bulunmasına rağmen ticarî kanallarda **çeşitliliğin** hiç olmayışıdır. Eğer piyasa araştırması öğleden sonra TV seyircilerinin büyük kısmını ev kadınlarının oluşturacağını gösterirse, her ticarî televizyon şebekesi ne kadar akıllı olduğunu göstererek sabun, deterjan ve kozmetik reklâmları için rekabete girer, veya –bilimsel araştırma sayesinde– program plâncısı böylesi bir izleyici kitle için melodramatik bir dizinin isabetli bir seçim olduğunu düşünür. Sonuç: Her üç ana şebekede de birbirinin tıpkısı hafif diziler. Aynı şey cumartesi sabahlarındaki çocuk programları için ve belki de daha fazla durum komedilerinin durum komedileriyle, heyecanlı maceraların heyecanlı maceralarla kapıştığı anayayın saatleri için de geçerlidir. Bu yalnızca azınlık beğenilerinin ihmaliyle kalmıyor, ayrıca çoğunluktaki izleyicilerin hakikî bir tercih yapmasını da önlüyor.

Amerikan televizyonunun entellektüel boyutunun sığlığı

konusunda özellikle rahatsız edici bir başka husus, ABD'nin milletin külliyatlı kısmı için mevcut olan bir kitle iletişim ve bilgilenme aracına tam anlamıyla ihtiyaç duyuyor olmasıdır. Coğrafyasının zorlamasıyla oluşan millî basın boşluğu, TV'nin tüm millete seslenen ciddî bir bilgilenme kaynağı olmasıyla giderilebilir. İkaz edici bir tektipliliğe rağmen üç ticarî şebeke böyle bir sistem sunmakta, fakat çok seyrek ülke çapındaki haber programlarından, birkaç siyasî belgeselden ve tartışmadan başka, bu şebekeler bütün ülkeye seslenen bilginin en fazla önem taşıyacağı şu alanları ihmal ediyor: Önemli ideolojik ve sosyal meseleler ve millî kültür konusunda bilgiler. PBS ise bunu yapmak için yeterli kaynağa sahip değil. Bana garip gelen şey, Robert Wilson'ın eseri ve Bread and Poppet Tiyatrosu Amerikan yenilikçi sanatındaki başarıların Amerika'da isimlerini duyurmalarına ve bu sanatı dünyanın en iyileri arasına sokmaya katkıda bulundukları halde, ülke içinde –yani Amerika'da– çalıştıkları dar sahanın dışında hemen hiç tanınmamalarıdır.

Bir avuç aydının hoşlarına giden programların yayınlanması için çıkardığı gürültüden daha fazlası lâzım bunun için. Zamanımızın en hoş yönlerinden birisi, her ferdin başkalarının neredeyse sınırsız çeşitlikteki faaliyetlerine ve başarılarına bakarak kendi beğenilerini, kabiliyetlerini ve istidatlarını keşfedebilmesidir. Televizyonun zekâ ve sanat düzeyinin on iki yaşındaki bir yeni yetmeyi hedeflemesi sanat ve zekâ yönünden gelişme vaadeden kişileri tamamen engellemektedir. Bu aynı zamanda kitlelerin muhakeme gücünü ve beğenilerini de köreltmektedir. TV'nin insanlara ne istiyorlarsa onu verdiği iddiası ise bâtıl bir düşüncedir. İnsanlar kendilerine ne gösterilmiş ne de sunulmuş malzemeleri nasıl olur da arzu edebilir? Tecrübeler tekrar tekrar göstermiştir ki, bugün azınlık beğenisi olan şey yarın çoğunluğun beğenisi olur. Beethoven ve Wagner ilk başladıklarında yenilikçi olmaktan o kadar uzaktı ki. Kitlelere şimdi geçmişten başarılı formülleri tekrarlayarak sevildiği bilinen şeyleri vermek popüler eğlenceyi ve dolayısıyla izleyicileri-

nin çoğunluğunun hayal gücünü köreltmekte ve fosilleştirmektedir. İlginçtir, Amerikan hayal gücünü yakalayan –All in the Family ve Sanford and Son gibi– programların birçoğu, başladıklarında cesur yenilikler olan ve azınlık beğenisi kazanan, ama daha sonra büyük bir izleyici kitlesini fetheden İngiliz televizyon dizilerine dayalıdır. Fransa, Batı Almanya ve Britanya gibi azınlık izleyicilere ayrılmış kanalların aslî bir fonksiyonu, hemen izleyici beğenisi kazanır mı düşüncesinin yolunu kapamayacağı yeni programların denenmesidir.

Yığınlara "istediklerini" verme ilkesi olumsuz geribeslemenin tehlikeli döngüsünün nedeni olarak da görülebilir, halbuki azınlıkların en heyecan verici bilgilenme aracına katılma hakkını tanıyan daha açık bir sistem, programlama daha yenilikçi ve daha entellüktüel malzeme katarak bu kısır döngüyü tersine çevirebilir ve genel beğeni ve seçim düzeyinin yavaş yavaş yükselmesine öncülük edebilir. Gelecekte televizyonun dünya yüzündeki erkeklerin ve kadınların hayal gücü zihinleri üzerindeki etkisi bu güçlü iletişim aracını kontrol edeceklerin sorumluluk duygularını arttıracak ve televizyonun kuşattığı menzilin genişlemesini sağlayacak yolların ve araçların bulunup bulunmayacağına bağlı olacaktır. Bu ise bizi, bir bütün olarak toplumun yüksek menfaati adına televizyonun **nasıl** daha sorumlu bir kontrolün konusu olabileceği gibi son derece önemli bir soruya götürüyor.

KONTROL PROBLEMLERİ

Matbaa makinesinin keşfedilmesi insanoğlunun iletişim kapasitesini geniş ölçüde arttırdı. Bilgiler, vakıalar, fikirler ve görüşler, eski yazmaları elleriyle binbir güçlükle çoğaltan kâtiplerin, kitapları üretmek zorunda kaldığı eski dönemlere göre çok daha düşük maliyetlerle çok daha fazla sayıda insana ulaşabiliyordu. Yine de basın hürriyeti ilkesinin tesisi uzun zaman aldı. Bu hak batı dünyasının daha gelişmiş ülkelerinde kazınılınca, sözkonusu hürriyet neredeyse sınırsız hale geldi. Hemen hemen herkes nisbeten az bir masrafla fikirlerini bastırabiliyor ve dağıtabiliyordu. Elektronik kitle iletişim araçları vücuda geldiğinde, insanlığın çok daha fazla sayıda kişiye çok daha büyük bir hızla iletme yeteneğini geliştirdi. Fakat bu araçlar aynı zamanda yeni ve karmaşık bir problem de arzediyordu. Hava dalgalarında yalnızca sınırlı sayıda kanal vardı. Sayıları belli bir sınırın üstüne çıkartılsa veya menzilleri ilâve güçlerle arttırılsa, kaçınılmaz olarak birbirlerine karışacaklar, bir kargaşa doğacak ve bu iletişim araçlarının bilgi ve eğlenceyi yayma yetenekleri hepten akim kalacaktı.

Böylece, yayın istasyonlarının sayısının, mahalinin ve gücünün sıkı sıkıya düzenlenmesi, 1920'lerin başlarından, yani radyo frekanslarının bilgilendirme ve eğlendirme için ilk defa kul-

lanıldığı günden itibaren zorunlu hale geldi. Kablo veya telefon hatları vasıtasıyla işaretlerin dağıtılmasından farklı olarak, doğrudan hava dalgalarıyla yayın yapılması her zaman için bütün ülkelerde devlet düzenlemesinin ve milletlerarası alanda da devletler arası müzakere ve anlaşmaların konusu olmuştur. Ya bu tür anlaşmaların tanınmaması –milletler arası alanda Sovyet bloku ülkelerinin propaganda istasyonlarının gücünü anlaşılan sınırların üstüne çıkarmasında olduğu gibi– veya 1970'lerin sonunda İtalya'da televizyon istasyonlarının kontrol harici ortaya çıkmasına imkân veren kanun boşluklarının bulunmasıyla bu tür kontroller başarısız kaldığında sonuç hep yıkıcı olmuştur.

Amerika Birleşik Devletlerinde her radyo ve televizyon istasyonunun Feredal Haberleşme Komisyonundan (FCC) ruhsat alması zorunludur. 1934'de Kongre tarafından kurulan ve başkanın atadığı yedi üye tarafından yönetilen FCC –telgraf telefon ve yayıncılık da dahil olmak üzere– bütün eyaletler arası ve yabancı radyo ve kabloyla iletişimi düzenleme yetkisine sahiptir. Bu açıdan radyo ve televizyon ABD'de başka herhangi bir yerdeki devlet kontrolü altındadır.

Kim Nasıl Ödüyor?

Dalgaboylarının dağıtılması, yayın istasyonlarının gücü ve istasyonların sayısının sınırlandırılması üzerinde hükümet kontrolünün gerekliliği, baştan itibaren açık hava dalgalarıyla hür konuşma ve ifade konusunda problem doğurdu. İstenildiği kadar basılı iletişim biçimi bulunabilirdi, fakat yayıncılık iletişimi için ancak sınırlı sayıda çıkış noktası sözkonusuydu. Kime öncelik verilecekti? Böyle bir kanal tahsis edilecek kadar talihli olanlar yayına başladılar, ama programlarını nasıl finanse edeceklerdi? Radyosu olan herkes yayınları para ödemeden alabiliyordu; bu yayınlar gazete, broşür veya kitap gibi herbir alıcıya tek tek satılamıyordu.

Radyonun ilk günlerinde, radyo imalatçıları programları kendi fedakârlıklarıyla hazırladılar. Fakat bu harika cihazlarda işitilecek birşeyler sunmadan ürünlerini satabilmeyi ümit etmiyorlardı. Bir süre sonra, yüzlerce mil öteden birisinin piyano çaldığını duymanın heyecanı kaybolduktan sonra, halk daha özenle hazırlanmış programlar talep etmeye başladı. Bu talebi karşılamak da git gide daha pahalı hale geldi.

Radyo istasyonlarının yönetilmesi ve programlanmasını finanse etmenin yolları bulunmalıydı. Burada, Avrupa ve Amerikada bulunmuş değişik çözümleri sunuyoruz.

İngiliz Modeli: BBC

İngiltere'deki radyo seti imalatçıları İngiliz Yayıncılık Şirketini kurmak için biraraya geldiler, bu kurum 1922 Kasımında günlük yayınlarına başladı. Tâ başından itibaren radyo kullanan bütün dinleyicilerin (ABD'deki ve diğer çoğu ülkelerdeki araba kullanma ruhsatına benzer) bir "yayın alım ruhsatı" almak zorundaydı. Ruhsat aracı başta yılda on şilin (o zamanki iki dolar) miktarındaydı. Şirketin genel yönetmeni bir rahibin oğlu, parlak bir idareci ve tavizsiz bir ahlâkî karakter sahibi genç bir İskoçlu, John Reith'dı. Reith yayıncılık gibi kitlelerin bilgilendirilmesinde, eğitilmesinde ve eğlendirilmesinde bu denli güçlü bir aracın devlet veya iş çevrelerinin müdahalesinden bağımsız olarak kamu yararına yönetilmesi gerektiğine inanıyordu. Bu gereği yerine getirmek için John (sonra Sir John, daha sonra ise Lord) Reith, yeni bir kamu organı türü keşfetti: Devlet tarafından kurulan fakat gündelik işleyişinde devletten bağımsız, ruhsat harçlarıyla doğrudan doğruya kullanıcıları tarafından finanse edilen bir örgüt. 1 Ocak 1927'de yeni **British Broadcasting Corporation** bir Royal Charter ile kuruldu, bu Charter'ın on yıl geçerli olması ve düzenli aralıklarla parlamento tarafından yenilenmesi tasarlanmıştı.

BBC'nin hükümet müdahalesinden bağımsızlığı nasıl sağla-

nacaktı? Bu kurum Kraliçe tarafından beş yıllığına tayin edilen bir vekiller heyetince kontrol edilmektedir. Bu vekillerin sayısı yıllara göre değişmektedir, şu anda onikidir. BBC'nin Royal Charter'ı Birleşik Krallığın İngiliz olmayan üç milletinin herbirisi –İskoçya, Galler ve Kuzey İrlanda– için en az bir vekilin bulunmasını şart koşmaktadır. Öte yandan heyetin geri kalan üyeleri arasında daima işçi sendikalarının, ticaret sektörünün, kadınların, akademi dünyasının ve sanat çevrelerinin temsilcilerinin bulunması bir uygulama haline gelmiştir. Bir defalığına tayin edilen vekiller heyeti, başkalarının yönetiminde kurum üzerindeki sorumluluğunda hükümrandır. Ruhsat harcını kendi takdirine göre kullanma ve kurumun baş idarecisini, yani genel direktörünü tayin etme yetkisine sahiptir. Vekiller heyetinin yönetim fonksiyonu burada sona erer; bu, kurumun yönetiminin ve o radyo ve televizyondaki programların gündelik işleyişine müdahale anlamına gelmez. Royal Charter ayrıca BBC'nin reklâm yoluyla gelir sağlamasını yasaklar.

Vekiller heyeti BBC'nin siyasî konularda tamamen tarafsız kalmasını sağlamakla yükümlüdür. Sorumlu bütün siyasî görüşlerin takdiminde bir denge gözetilmelidir. Genel seçim kampanyaları sırasında BBC, siyasî partilerce hazırlanan ve kurumun editöryal kontrolünün dışında kalan (bununla birlikte stüdyo, mikrofon, kamera vs. biçimindeki teknik yardımda bulunması istenebilir) seçim yayınları için üzerinde anlaşılmış bir yayın zamanı tahsis etmeye mecburdur. Benzer şekilde, seçimler arasında Parlamentodaki bütün siyasî partilerin bu organdaki güçleri esas alınarak temsilcilerinin toplantısı biçiminde kararlaştırılmış sayıda "siyasî parti yayınları" sözkonusudur.

BBC'nin Royal Charter'ı açık ifadeyle kurumun hedefinin –çok anlamlı bir sırayla– "bilgi, eğitim ve eğlence" neşretmek olduğunu belirtir. Bu açıdan, BBC kendisini toplumda oynayacağı önemli bir kültürel ve sosyal rolü bulunan bir kamu hizmeti olarak görür.

1920'lerde ve 30'larda radyo setlerinin sayısı doludizgin artarken, artan ve güvenli bir gelir sağlayan basit ruhsat harcı, BBC'nin yalnızca programcılıkta değil teknik yenilenmesinde de tecrübe kazanmasına imkân verdi. 1936 yılında dünyadaki düzenli televizyon hizmetini ilk defa BBC başlattı. Bu çiçeği burnunda TV hizmetini finanse etmek için bir televizyon ruhsat harcı konuldu. Televizyon setlerinin sayısı doyum noktasına ulaşınca radyo ruhsat harcı kaldırıldı. Bugün onaltı milyon civarında İngiliz hanesi her yıl renkli bir set için 90 dolar, siyah beyaz içinse 45 dolar ruhsat harcı ödemektedir. Bu da demektir ki, televizyon İngiliz hanesine renkli bir set için haftada iki dolardan aza, siyah beyaz için de bir dolardan daha aza mâl olmaktadır. Bunu televizyonun Amerika Birleşik Devletlerindeki maliyetiyle kıyaslayalım: Bu ülkedeki tüm ticarî istasyonların 1978'deki toplam gelirleri 7 milyar dolara varıyordu. Bu her haneye yıllık maliyeti –ki bu, piyasada ödenen fiyatlardan çıkmaktadır– 115 dolara ulaşıyor; haftada yuvarlak rakamla 2.20 dolar. Aradaki fark, BBC'nin reklâma dayanmayan bir hizmet sağlamasından ve daha geniş bir program yelpazesi sunmasından doğmaktadır.

Çoğu Avrupa ülkelerinde ticarî şebekelerin de ruhsata bağlanmış olmasına (meselâ, Britanya'da ticarî televizyon 1945'de başlatıldı) ve Fransa, Almanya gibi ülkelerde kamu yayıncılık kuruluşlarının sınırlı miktarda reklâm almasına rağmen, Avrupada yayıncılık masraflarının çok büyük kısmını hâlâ kamu yayıncılık servisleri karşılamaktadır. (Avrupa'nın Sovyet kontrolündeki kısımlarında, bütün yayınlar tümüyle hükümetin güdümünde ve kontrolünde olup sadece ve sadece devlet propagandası aracıdır).

Amerikan Modeli

Birleşik Devletlerde yayıncılığın gelişmesi tamamen farklı bir yol takip etti. Amerika'da John Reith'in bir eşinin bulunma-

ması ve radyo istasyonlarındaki programları kimin reklâm süresi satılarak çözülmüş olması belki de tarihin bir cilvesiydi.

Birleşik Devletlerin çok geniş oluşu, ülkenin tamamına yönelik merkezî bir yayıncılık servisini geliştirmeyi zorlaştırdığından bu ülkedeki durum Avrupa'dakinden temelden farklıdır. Büyük nüfus merkezleri arasındaki geniş mesafeler daha çok mahallî bir yaklaşıma destek veriyordu. Avrupa'nın ufak ülkelerinde (en azından 1920'lerde ve 1930'larda, teknolojinin FM çıkmadan önceki hali sayesinde) birbiriyle karışmayacak mahallî istasyonlar için pek faaliyet alanı yoktu. Birleşik Devletlerde ise herbir büyük nüfus merkezine çok sayıda nisbeten düşük güçte istasyon tahsis etmek mümkündü. Ancak, kaliteli program üretmek –özellikle TV'de– yüksek maliyetler gerektirdiğinden radyoda –daha sonra TV'de– daha hırslı program malzemelerine sahip bir şebeke sisteminin gelişmesi gerekti. Böylece ortaya çıkan sistem önemli ölçüde mahallî muhtariyeti, tamamen reklâm gelirleriyle finanse edilen üç ticarî şebekenin temel yapısı içinde birleştirdi.

Böylece Amerika'daki televizyon fiiliyatta reklâm sanayiinin bir kolu haline geldi. TV programları taşıdığı diğer vasıflar ne olursa olsun, temel bir amaca katkıda bulunmakta: Reklâmların arasındaki boşluğu doldurmak ve insanları koltuklarında oturtarak reklâmları seyrettirmek. **New Yorker**'daki köşesinde Johny Carson'ın 1979'da yazdığı şu ifadeleri Kenneth Tynan iktibas ediyordu: "Dayanıklı mallar– sabun veya hamburger gibi satıyor olabilirsiniz, ama bunu kültürmüş gibi sunamazsınız." Konu bundan daha beliğ ve veciz ifade edilemez.

Reklâm yoluyla küllî miktarda para kazanmak için Amerikan ticarî televizyonu yüksek teknik kalitede ve –sadece ABD'de değil dünya çapında– en geniş popüler beğeni toplayan programlar üretmede büyük başarı kazanmıştır. Ne var ki, olumlu kültürel fonksiyon görmekten fiiliyatta vazgeçmiştir. Tüzüğünde FCC'ye yayıncılıktaki "kamu yararı"nı yorumlama

sorumluluğu verilmiştir. Ayrıca, "açıkça kamu yararına kasten veya istemeden hizmet edemeyen" istasyonlardan yayıncılık ruhsatını alma yetkisine sahiptir. Kamu yararı kavramı son derece muğlak kalmakta, haber ve kamuyu ilgilendiren açıklamalar koşulundan veya çeşitli siyasî organlar veya baskı gruplarının sözcülerine rakiplerine göre eşit süre kuralına uygun zaman temin etmekten öte yorumlanmamaktadır.

1961'de zamanın FCC başkanı Newton Ninow tarafından ticarî televizyonun "uçsuz bucaksız çorak arazisi" şeklinde tarif edilen bu zaaflar, 1967'de kanun haline gelen Kamu Yayıncılık Nizamnamesi ile Kamu Yayıncılık Servisinin (PBS) kurulmasıyla resmen tanındı. PBS, 1950'lerde kültürel çorak arazinin kuru alanlarını doldurmaya çalışan, eğitim yayını yapan istasyonlar kurdu. PBS, fiiliyatta mahallî cemaatle Kamu Yayıncılık Kuruluşunun teminatlarıyla finanse edilen eğitim yayın istasyonlarının bir ittifakıdır ve 1969 nizamnamesi ile kurulmuştur. Bu servise Millî Beşeriyet ve Sanat Vakıflarının bağışlarıyla, üniversite kaynaklarının fonlarıyla, halkın aboneleriyle, kültürel yönden saygın programları finanse etmenin basiretli bir prestij reklâm biçimi olarak gören büyük şirketlerin bağışlarıyla katkıda bulunulmaktadır. Böylece teoride PBS'de reklâm olmamasına karşılık, sık sık destekçi şirketlerin isimleri zikredilmekte, bunun yanında istasyonlar gönüllü abone ve halktan bağış için ricada bulunmaya hayli zaman ayırmak zorunda kalmaktadır. Bu ise sık sık büyük şebekelerdeki reklâmlara benzeyen kesintileri zarurî kılmakta ve kuruluşun malî darboğazlarının altını çizmektedir.

Kamu televizyonuna Kamu Yayıncılık Kurumu yoluyla 1981'de 162 milyon dolarlık Kongre tahsisatı ayrıldı. Başkan Reagan'ın 1982 bütçesinde CPB'ye öngörülen tahsisat bu miktarın yalnızca yüzde 75'i kadardı. Kamu yayıncılığın toplam yıllık geliri (televizyon ve radyo) 1979'da yaklaşık 600 milyon dolara ulaşıyordu. Bunu şimdi ticarî televizyon ve radyonun aynı yıldaki toplam 12 milyar dolardan fazla reklâm geliriyle kıyas-

layın; bu demektir ki olan CPB'den gelen doğrudan katkıların ki bu katkılar federal bütçeden ayrılan fonu Başkan Reagan'ın 1982 bütçe tasarısında yarı yarıya indirilecek olan Millî Sanat ve Beşeriyet Vakfından gelen fonlar kadar önemli indiriminin ötesine taşan federal fondaki ağır kesintiler, uygulamaya konulmadan önce dahi ticarî yayıncılık kamu sektörü yayıncılığından yirmi kat daha zengindi.

PBS'nin yegâne örgütsel zaafı malî kaynaklarındaki kıtlıktan ibaret değildir. Gayrı merkezî yapısı gerçek şebeke programlarını oldukça zorlaştırmakta ve böylece kamu TV'sini ülke çapında yayın yapmanın büyük avantajlarından mahrum bırakmaktadır. Bu mahallî programcılık usulûyle, yeni bir dizinin başlatılması öncelikle yeterli sayıda istasyonun bu tür projeleri desteklemeye ikna edilmesini gerektiren uzun ve ağır bir süreci zorunlu kılmaktadır. Avrupa'nın büyük kamu televizyon örgütlerinde bu mahiyetteki kararlar merkezde süratle ve etkin biçimde alınabilmektedir. Televizyonda büyüklüğün ve toplanmanın hayli avantajları vardır; tıpkı yakın akraba filmi sanayiinde olduğu gibi.

Kamu Televizyonu: Dezavantajlar ve Avantajlar

Avrupa'nın devlet kontrolündeki televizyon sistemi de kendi içinde dezavantajlar taşır. Meselâ, Büyük Britanya'da kamu yayıncılık organının bağımsızlığı yıllık ruhsat harcının ötesine geçemez. Bu harcın hâlâ nisbeten düşük olmasına rağmen, enflasyon hızla yükselse de, hükümet harcın birden bire yükseltilmesine halkın hoşnutsuzluğunu uyandıracağı korkusuyla yanaşmamaktadır. Yani hükümet, BBC üzerinde dolaylı baskı uygulayabileceği bir araca sahiptir, ki bu kurum şimdiye dek hükümetin programlara müdahale girişimlerine, bu girişimleri resmen tanımayarak başarıyla karşı koymuş, bu da çoğu kez günün hükümetinin kızgınlığına yol açmıştır. İtalya, Fransa ve Batı Almanya gibi bazı Avrupa ülkelerinde siyasî haberciliğin

editöryal kısmına doğrudan siyasî müdahale girişimleri olmuş, fakat bir bütün olarak Batıda yayıncılık üzerindeki devlet kontrolü işlemiştir. Sovyet blokundakiler de dahil, totaliter rejimler de devlet bütün haberleşme araçlarını kontrol altında tutmaktadır. Sonuç, umulanın tersine son derece tahmin edilebilir ve dolayısıyla sıkıcı olması yüzünden siyasî propagandada etkin olmayan ve halkın beğenisini toplamayan bir televizyon sistemidir. Sınır bölgelerinde oturup Batı televizyonunu alabilen Doğu Almanlar ve Çekler büyük ölçüde bu televizyonları Demir Perdenin bu yanında sunulanlara tercih etmektedir.

Tamamıyla ticarî bir sistemle karşılaştırıldığında bir kamu TV servisinin avantajları ve dezavantajları nelerdir? Bir kamu servis sisteminde saklı tehlikelerden birisi pederşahiliktir. Bir otorite, izleyicilerin neyi seyredeceği ve dinleyeceğine sırf onlar için neyin iyi olduğu yolundaki keyfî duygusuna göre karar vermektedir. Ticarî bir sistemin yanında oldukça gelişmiş bir kamu televizyon sisteminin bulunduğu ülkelerde ise bu tehlike, ticarî sistem üzerinde piyasanın seyirciye ne istiyorsa onu verme baskısı yüzünden en aza inmektedir. Gerçekte, ikili bir sistemde sözkonusu tehlike, kamu servisinin ticarî şebekelerle rekabet duygusuna kapılarak beyan edilmiş "kamu yararına hizmet etme amacı"nı görmezden gelerek kitlelerin iştihasını tatmine yönelmesindedir.

Kamu televizyonunu sıkıntıya sokan bir başka problem de kısa dönemde para kıtlığı çekmesidir, ki bu, hükümete bağımlılığı arttırabilmektedir. Hükümete bağımlılığın derecesi kamu yayıncılık servisinin nasıl finanse edildiğiyle yakından bağlantılıdır. Meselâ, Batı Almanya ve İtalya'da kamu yayıncılık servisi reklâm almaktadır, fakat bu, şebekenin oldukça net çizilmiş dar sahasıyla sınırlanmıştır. Belirtildiği üzere Britanya'da BBC istikrarlı bir gelir temin eden ve uzun dönemli plânlamaya imkân veren yıllık ruhsat harcına bel bağlamaktadır. Şiddetli enflasyon dönemlerinde, ruhsat harcı sistemi BBC'yi hükümetle tehlikeli bir şekilde karşı karşıya bırakmakta ve şebekenin

gelirini gerçek fiyatlara göre düşürebilmektedir. Kamu yayıncılık servisinin millî bütçeden yıllık tahsisatla finanse edildiği ülkelerde, uzun dönemli planlama daha da zorlaşmakta ve hükümete bağımlılık artmaktadır. Yine de, Avustralya'daki ABC ve Kanada'daki CBC gibi bu modele göre finanse edilen kamu TV servisleri ticarî şebekelerindeki çok sayıda popüler ve başarı vaadeden programlara gerçekten alternatif teşkil eden kaliteli programlar üretmektedir. Kanada'da, buna Amerika'nın üç ticarî şebekesinden alınan programlar da dahildir.

Devlet kontrolü altındaki servislerin en önemli olumlu yanlarından birisi, bu servislerin plânlı, kaliteli alternatifler sunabilme yetenekleridir. Sözgelişi, BBC'nin iki televizyon kanalı var: BBC-1 ve BBC-2. Bu iki şebekedeki program plânlaması birbiriyle öyle sıkı sıkıya uyumlu yürütülmektedir ki, bir kanala oldukça popüler malzemeler, diğerine ise daha özel ve talep edilen programlar konulmaktadır.

Rakip programları seyreden izleyicilerin oranı ufak da olsa, gerçekte böylesi küçük bir izleyici oranı dahi kitle iletişim araçlarında geçerli etkin cazibe ölçeğine göre çok büyük sayıdır. Meselâ, BBC-1'deki popüler bir dizi Britanya'daki yetişkin nüfusun yüzde yirmisine –yaklaşık 10 milyon kişiye– ulaşabilir. BBC-2'deki Shakespeare'in bir oyunu ise hepsi hepsi yüzde 5'e, yaklaşık iki buçuk milyonluk bir izleyici kitlesini çekebilir, ancak bu rakam bir sanat eseri için çok önemli bir izleyiciyi ifade etmektedir. Bu, yaklaşık aynı sayıda insanın bin koltuk kapasiteli bir tiyatroyu yedi yıl doldurabileceği veya o tiyatroda ikibinbeşyüz gösterim yapılabileceği anlamına gelir. Ayrıca, bu izleyici kitlesinde, eğlence programını izleyen on milyon kişiden uzun dönemde daha etkin kişiler bulunacağı da gözden kaçırılmamalıdır. Bu sistemde hiçbir izleyici kitlesi birbirine taviz vermek zorunda değildir. Örneğimizde BBC-1 Shakespeare'e bir alternatif olarak popüler bir eğlence programına yer vermemiş, fakat ticarî şebeke buna ilâveten başka bir popüler program sunmuştur. Dikkatli –belki de pederşahi– plânlamayla genel izleyicinin programlardan elde ettiği tatmin arttırılmıştır.

Karma Sistemin Faziletleri

Sözde pederşahi yapıdaki devlet kontrollü televizyona karşı ileri sürülen iddia, hür basına sahip ülkelerde kitle iletişim araçlarındaki programları kontrol edenlerin sürekli gözlem ve eleştiriye maruz kaldıklarını dikkate almamaktadır. Veya BBC örneğinde yayıncılık servislerindeki programlara da, daha bağımsız piyasa araştırması uygulanabilir ve uygulanmaktadır. O halde, bir demokraside televizyon programlarının en iyi nasıl kontrol edileceği problemine apaçık çözüm gerçek karma, çoğulcu bir sistemdir.

Kamu ve ticarî televizyonlar, özellikle eğer katı reklâm uygulaması sözkonusuysa, omuz omuza beraberce yaşayabilirler. Pekçok ülkede ticarî şebekelerin saatte çok kısıtlı dakikadan fazla reklâm koyması kanunla yasaklanmıştır (İngiltere'de bu süre yedi dakikadır) ve reklâmlar mutlaka programlar arasında (İngiliz kanununun ifadesiyle "tabiî aralarda") konulmalıdır, yoksa TV kanununun anayayın kuşağı dışında saatte onaltı, anayayın kuşağında ise dokuzbuçuk dakika reklâma izin verdiği Amerikan televizyonundaki gibi program devam ederken stratejik aralarda (meselâ, çok hayatî dramatik ânlarda) değil.

Teoride Amerika Birleşik Devletleri de karma bir sisteme sahiptir. Ne var ki, uygulamada, Kamu Yayıncılık Servisinin ne istikrarlı malî bir temeli vardır, ne de etkin biçimde çalışabileceği ve ticarî sistemle eşit temelde rekabet edebileceği bir şebeke kurabilmiştir. Eşitlik derken, diğer ülkelerdeki kamu servis şebekelerinin yaptığı gibi haberler, belgeseller, drama, sanat programları vs. ile ikmal edilen dolu ve dengeli bir hizmet sunma anlamında eşit. Bu problemin çözümü böyle dolgun bir kamu yayıncılık istemini finanse etmek için kabul edilebilir bir temel bulmakta yatıyor açıkça. Eğer, her zaman iddia edildiği gibi, Avrupa'da geniş çapta kullanılan ve tamamen kabul gören ruhsat harcı Birleşik Devletlerde siyasetle kabul edilmese bile,

başka fon vesileleri bulunabilir. Meselâ, bütün televizyon setlerine koyulacak bir satış vergisi kayda değer yıllık gelir sağlayacaktır; böyle bir vergi 1967'de PBS'nin kurulmasını tavsiye eden Carnegie Eğitim Yayıncılığı Komisyonu tarafından teklif edilmişti. Veya ticarî şebekelerin kârlarından alınıp kamu sistemine aktarılabilecek bir özel vergi düşünülebilir. Bu yöntemlerden hangisi olursa olsun, kamu televizyonunu doğrudan siyasî baskı altına sokacak, yıllık bütçesinin yapılmasını gerektirecek doğrudan yardımına tercih edilir.

Bir karma kontrol sisteminin gerçekten bulunduğu ülkelerde kamu yayıncılık servisinin ticarî şebekeler üzerindeki etkisi, kamu sisteminin daha popüler programcılık sahalarında ticarî şebekelerle rekabet etme ihtiyacı kadar göze çarpmaktadır. Sözgelişi, Britanya'da sanat konulu ciddî drama ve programlar ticarî şebekenin düzenli program konularından birisidir, bunun nedeni kısmen her yedi yılda bir yapılan ruhsat yenileme başvurularının değerlendirilmesinde kamu servisi programcılığının bir faktör oluşudur, fakat daha önemlisi toplum artık bu programlara alışmıştır ve kendilerine bunları sunmayan bir şebekeyi dolgun bir hizmet veriyor saymamaktadır–bu programlar çok büyük sayıda izleyicinin beğenisini yansıtmasa dahi.

Amerika'daki zorluklarından birisi, ABD'nin genişliğinin yerelleşmeyi ve kamu servis şebekesinin daha hırslı programcılığı için yapılan girişimlerin parçalanmasını gerektirmektedir. Yeniden ihya edilecek bir PBS, mahallî düzeyde üretim yapan istasyonların –zengin ticarî rakiplerin en iyi ürünleriyle rekabet edebilecek– başarı vaadeden projeler için ihtiyaç duydukları parayı tahsis edebilecek güçlü bir merkezî yönetim organına ihtiyaç duyacaktır.

Kablolu ve Ödemeli Televizyon: Çözüm mü?

Bugünlerde kablolu televizyonun ve ödemeli televizyonun

doğuşu hakkında ve bunların TV'yi kökten nasıl değiştireceği hakkında çokça konuşuluyor. Kablolu televizyon tek tek evlere, yayın TV'sinden çok daha fazla sayıda kanal sağlayabilir ve aylık abone ile finanse edildiğinden, kablolu TV teoride azınlık beğenilerine daha fazla seslenen çok daha geniş çeşitlilikte programlar sunabilmelidir. Benzer biçimde, izleyicilere tek tek programlar için (tıpkı bir salonda izlenen filme para verdikleri gibi) ödeme yapma fırsatı tanıyan ödemeli televizyon, şimdi küçük bir azınlık beğenisi olarak görülenlerden önemli gelirler sağlayabilir. Ülke çapında bir milyon izleyici –günümüz millî TV izleyici oranları ölçüsüne göre ufacık bir izleyici kitlesi– pekalâ yalnızca sanat yönü yüksek bir oyunu veya filmi finanse etmekle kalmayıp bu oyun veya filmin üreticilerine şık kârlar getirebilir.

Ancak, eğer kablolu TV servisinin nisbeten yüksek maliyeti, büyük sayılardaki kişiler için kabul edilebilirse, bu Avrupa'daki ruhsat harcı sisteminin bir eşi değil mi? Aslında değil, bu takviye edilmiş servisin karşılığını ödeyebilen ve ödemek isteyenlerle sınırlanması, çok sayıda insanı böyle gelişmiş bir servisten faydalanmaktan mahrum ediyor. Bu durumda, bütün seyircilerin ulaşabileceği daha gelişmiş bir kitle iletişim aracının uzun dönemli potansiyel sosyal ve kültürel faydaları kaybedilecektir. Aynı dezavantaj ödemeli TV kavramında da sözkonusudur: Ödeme yapamayanların içeri alınmadığı bir film veya operaya izleyicilerin bilet alması gibi, izleyicilerden büyük paralar kazanılabilir. Ancak, burada da, herkesin serbestçe ulaşabilmesi gibi bir yayın aracının en esaslı avantajı yitirilmektedir.

Uygulama İmkânı Var mı? Yoksa Fantazi mi?

Mevcut uydu teknolojisi kullanılarak, tüm ülkeye hakikî anlamda bir kamu televizyon şebekesi sağlanabilir. Eğer, BBC-1 ve BBC-2 çizgilerine göre, bir kamu televizyon örgütü eş zamanlı, alternatif programlar üretebilseydi, ABD'de televizyo-

nun kültürel rolü kökten daha iyi olabilirdi ve tarihin en güçlü iletişim aracı bilgilendirme, eğitme olumlu potansiyelini gerçekleştirebilir ve değişik kültürel fikirlere yer verebilirdi.

Böyle bir çözüm uygulama imkânı dahilinde mi, yoksa su katılmamış bir fantazi mi? Bence, Amerikan sahnesinin en şaşırtıcı yönlerinden birisi, yayıncılık konusundaki dar fikirliliği, asabiyetidir. Bütün kusurlarıyla birlikte ticarî televizyon aydın ve sorumlu vatandaşlarca neredeyse eşyanın tabiî düzeninin parçasıymış gibi görülmekte, öyle ki alternatif bir fikir su yüzüne dahi çıkamamaktadır. Birleşik Devletlerin sınırlarından Kanada'ya doğru şöyle bir göz atıldığında, mükemmellikten uzak da olsa, birçok yönden tercih edilebilir bir sistemin mümkün olduğu çıkar ortaya. ABD'yi ziyaret eden İngilizler sık sık karşılaştıkları şu soruyla şaşırırlar: "İngiliz TV'si neden bu kadar güzel?" Öyle görünüyor ki, bu soru ABD'nin elinin erişemediği şu küçücük adada tanımlanamayan bir hassasiyet bulunduğu şeklindeki bir kanaatten kaynaklanmaktadır. Amerika'nın muazzam kaynakları ve yetenekleri gözönüne alınınca ortaya şu gerçek çıkıyor: Sanatsal saygınlığı hedefleyen daha akılcı bir finansman programı yöntemi muhtemelen en iyi İngiliz televizyonuyla boy ölçüşecek, üstün eserler verecektir. Herşeyin ötesinde, Amerikan sineması on yıllardır birinci sınıf, sanat düzeyi yüksek eğlence üretmektedir.

Hükümetin TV'yi kontrol etmesine dair endişeler ciddiye alınmalıdır. Britanya'dan Batı Almanya'ya, Norveç'ten İsviçre'ye kadar diğer ülkelerde bu tehlikeyi asgariye indiren, tecrübe edilmiş kontrol biçimleri –hür bir basına sahip bütün ülkelerde pekalâ mümkün olan– teyakkuz uygulaması gerekli olsa da, uygulamada bir kamu yayıncılık servisinin yüksek derecede bağımsızlık elde edebileceğini göstermektedir.

Ne var ki, böylesi bir kamu servisinin finanse edilmesiyle ilgili şu can sıkıcı soru hep karşımıza çıkıyor: Diyelim ki, yıllık televizyon ruhsat harcı veya bir dolaysız vergi savunuluyor; neden belli türde programları izlemek istemeyenler bunların pa-

rasını ödesin? Halbuki, çocuğu olmayanlar devlet okullarını ve üniversitelerini finanse eden vergileri ödüyor ve müzeye gitmeyen insanlar vergileriyle onlara para ödüyor. O halde soru şuna dönüşüyor: Akılcı biçimde yapılandırılmış bir kitle iletişim hizmeti –TV olduğu kadar radyo da– milletin refahı için kütüphaneler, müzeler, okullar ve üniversiteler kadar hayatî mi, değil mi?

Bence bu sorunun cevabı oldukça önemlidir. Diğer ülkeler, böyle bir iletişim aracının olumlu potansiyelini tam anlamıyla daha fazla kullanırken, Birleşik Devletlerde yeterince fon ayrılmış bir kamu televizyonunun bulunmayışı millî bir trajedinin tâ kendisidir. Halihazır durum karşısında hiçbir şey yapılamayacağını söylemek ve televizyonun on iki yaşındaki bir çocuğun zekâ seviyesine uydurulması gereği hayatın bir gerçeğiymiş gibi hareket etmek alçakça bir bozgunculuk ve keyifsiz bir kendini beğenmişliğin karışımıdır. Yeterince zeki ve azimli insan değişikliğin şart olduğuna kanaat getirir ve bu değişiklikleri yapmak için harekete geçerse, demokrasilerde çare tükenmez.

Asıl önemli husus ise şu: Eğer Birleşik Devletler'deki kitle iletişim araçlarının halen felâketli bir zaaf teşkil eden durumda olduğu ve ülkenin genel gidişatına ve kültürel doğurganlığına olduğu kadar gelecekteki ekonomik refahına da yönelen tehlikeleri gizleyebileceği farkedildiği takdirde, birşeyler yapmak için fırsat var demektir. İtibarlı **Wilson Quarterly**'nin Kış 1981 sayısında, Amerika'daki televizyonun haline dair düşünceli ve ilgili bir makalenin, "Başarı Hikâyesi"nin yazarı Lawrence Lichty'nin bu konu hakkında şunları söyleyebilmesini derinden sarsıcı buluyorum:

> *"Zaman zaman basında veya akademik dergilerde, sanki şu ândakinden farklı birşey yapılabilirmiş gibi, televizyonun 'aslında nasıl olabileceği'ne dair feryatlar okuruz. Bir kitle pazarlama aracı olarak televizyonun kaderi, doğuşundan çok önce, tam bir Darwinci anlamda çizilmişti: Balık uçamaz, yüzer."*

Bu, yalnızca hayli dar görüşlü oluşundan dolayı hatalı olduğundan değil –zirâ, radyo ve TV başka yerlerde farklı oldu– aynı zamanda müthiş derecede bozguncu olduğundan dolayı da beni sarsıyor. Aynı tavrı kölelik, medenî haklar, kadının statüsü hakkında göstermiş olsaydık, hâlâ kölelerimiz olur, hâlâ otellerde, lokantalarda ve otobüslerde ayrımcılık gözetilir, kadınlarımız hâlâ kocalarının veya babalarının kölesi olurdu. Hiç kuşkusuz, bir demokrasinin esası, demokrasinin ahlâka aykırı, zararlı veya alçaltıcı görülen şartları değiştirebilme yeteneğinde yatar. Esas olan böyle bir değişimi gerçekleştirme isteği ve –son tahlilde zekâ ve hikmetli basiret sahibi– kişilerden oluşan kitlelere böylesi bir değişim ihtiyacını hissetirmektir. Televizyonun çorak toprağı Amerikan arazisinin değişmez yönü değildir. İnsan ürünüdür ve bu yüzden de azimli sosyal ve siyasî eylemin ulaşamayacağı birşey değildir.

GELECEĞİN MEYDAN OKUYUŞU

Gelecek çağlar bizim çağı nasıl görecekler? Günümüzdeki kriz ve çöküş eğilimlerini nerede durdurmamız ve tersine çevirmemiz gerekiyor ve gelecek nesiller başarısızlık ve felâketin kökenindeki nedenleri nereye yerleştirecekler? Eğer zaman zaman akla yatkın sonuçlarına bakarak halihazır trendleri tahmine çalışıyorsak, felâh bulmaz kötümserliğe düşmeye gerek yok; gerçekte ancak bunu yaptığımız takdirde geleceğin meydan okuyuşuna karşı koyabiliriz. Bundan bir veya iki yüzyıl sonra gelecek kuşaklara göre yirminci yüzyıldaki en büyük Amerikan felâketi ne olacak? (Galiba, ne Büyük Buhran, ne Pearl Harbor, ne Vietnam Savaşı, ne Watergate, ne de çift rakamlı enflasyon; bu felâketi olsa olsa Amerikan televizyonu veya yüzyılımızın başta gelen bilgilenme ve eğlenme aracının neden olduğu tarihî olaylar zinciri, kültür ve demokrasinin seviyesinin yükseltilmesinde, kitlelerin aydınlatılmasında potansiyelinin o kadar zengin olmasına rağmen, toplumda olumlu değil, olumsuz bir güç olmasına izin verilmesi teşkil edecek).

TV: Bir Eğitim Kaynağı

Televizyonun kitle iletişim ve kitle bilgilenmenin aslî vasıtası haline gelişi kesin bir vakıadır. Aynı şekilde, bu kıyasıya rekabet asrında bir milletin refahının devamının o milletin

işgücünün büyük kısmının zekâ, keşif, uyanıklık ve maharet seviyesine dayandığı gerçeği de kesindir; bugün, geçmişin mavi yakalı işçisinin beyaz yakalı aydın-bilim adamına en gelişmiş techizatı anlaması ve kullanması için yoldan çekildiği sanayi sonrası çağa giriyoruz.

Bu durum, temelde, modern bir toplumun eğitim sistemine bir meydan okuyuşu temsil etmektedir. Çocuklara okula gitmeden önce bile ulaşan; onların zihnî gelişimlerini okulda aldıkları eğitim kadar güçlü biçimde şekillendiren; bir bütün olarak toplumun zekâ ve kültür seviyesinin belirlenmesinde böylesine kritik bir rol oynayan bir araç olarak televizyon, bu bağlamda, mutlaka bir milletin eğitim sisteminin aslî cüz'ü olarak görülmelidir. Bir milletin kültürel organizmasının bu derece hayatî bir kısmı –reklâmlar için seyircilerin azamileştirilmesi gibi– bu mülâhazalarla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir ana hedefe, üstelik şuur ve zekâ seviyesinin yükseltilmesine değil isteyerek veya istemeyerek düşürülmesine meyleden bir hedefe uydurulmuş olması karşısında ilgisiz kalınamaz. Bir yanda toplumun apaçık hayatî endişeleriyle, diğer yanda ise toplumun bu endişelerle başa çıkması için aydınlatılmasında ve kitle iletişimin aslî aracının kullanımında başarısız oluşu arasındaki bu çatışmanın hakikî bir trajedik boyutu vardır. Sonuç, ABD sanki bir asır öncesinde sanayi çağını bahse değer ciddî bir basına sahip olmadan yaşamaya çalışmış, siyasî tartışmasını basit mizah hikâyeleri ve çizgi filmlerle yürütmüş gibi olacaktır.

Bu benzetme zorlamalı, teşhis de haksız yere haşin görünebilir. Peki ama, bir toplumun çoğunluğunun birincil zihin saikini, düşünce gıdasını, değer sistemini bir yeni yetmenin zekâsına seslenen bir iletişim aracından aldığı bir vaziyet felâket değildir de nedir? Önemli bir millet bebe ağzıyla konuşmaya dayanarak varlığını sürdürebilir mi? Gündüşleriyle beslenen bir toplum gerçeğe ulaşabilir mi?

Şu andaki vaziyette saklı tehlikelerden bazıları televiz-

yonun mahiyetinden, soyut fikirlerin dramaya çevirme eğiliminden, şahsiyete vurgu yapmasından ve bunu yaparken de şahsiyetin sathî yönlerine dikkat çekmesinden kaynaklanıyor. Fakat, bu aracın sağduyulu kullanılması ve kontrolüyle bunlara en azından bir dereceye kadar karşı konulabilir. Birleşik Devletlerin Batı dünyasının diğer çoğu ülkesinden geri kaldığı işte bu husustur.

Muhakkak ki, günümüzün popüler sanat biçimi televizyondur, ki çoğu TV programları kollektif şuuraltının ve kitlelerin gizli ilkel arzularının yansıması olarak görülmektedir. Ancak herşeye rağmen TV'nin sanat potansiyelinden, katı gerçekleri ve önemli bilgileri taşımadaki sınırlı yeteneğinden özenli ve sağduyulu biçimde faydalanmak mümkündür.

Müstahak Olduğumuz TV?

Şüphesiz, televizyonun her zaman için kültürel çevre bütünü içinde ele alınması ve yargılanması gerekir. Televizyon millî kültürün şekillenmesine katkıda bulunduğu gibi, bu kültürün seviyesini de yansıtır. Demokratik, gelişmiş bir ülke uzun dönemde müstahak olduğu televizyona sahip olur. Televizyonun islâh edilmesine ilişkin çabaların, bir bütün olarak eğitim sisteminin çok daha geniş düzlemi içinde yapılması gereklidir. Bu sistem, sadece okulları ve üniversiteleri değil, en geniş anlamıyla müzeleri, kütüphaneleri, basın, sanat dallarını ve milletin kültürel şuurunun ve kendisi hakkındaki imajının altında yatan yekpare altyapıyı da içine alır.

Eğitim sisteminin tabanının, Avrupa'nın elitist toplumlarının ulaştığı sınırların ötesine genişletilmesi devrimci Amerikan siyasî sisteminin en önemli başarılarından ve başta gelen övünçlerinden birisi olmuştur. Fakat, tabanın yaygınlaştırılması aynı zamanda standartların zayıflamasına ve düşmesine yol açtı. Daha özenli eğitim standartlarına duyulan talep ve temel maharetlerin –okuma, yazma va aritmetik– kazanılması

ve başarılmasına daha yoğun dikkat sarfedilmesi, eğitimde yeni bir demokratik ilerleme aşamasının eşiğinde olduğumuzu giderek daha fazla kavradığımızın göstergesidir. Ki yenilerde kazanılan miktarcı ilerlemeye dayalı eğitimde, vurgu artık külliyatlı miktarda insanın aldığı eğitimin **kalite**sine kaymalıdır. Bu bağlamda, ülkedeki hemen her çocuğun eğitim tecrübesinde ve yetişkinlerin zekâ ve duygusal gelişiminde TV'nin oynadığı rolü ele almalıyız. Bizimki gibi hızla teknolojik değişim geçiren bir toplumda eğitim süreci okul eğitiminin bitmesiyle sona ermemelidir.

TV İçin Akılcı Bir Rol

Bu açıdan eğitim sisteminde değişim ihtiyacının yeniden değerlendirilmesinde elektronik kitle iletişim araçları merkezî bir yer işgal etmelidir. Çünkü bu araçlar şu anda, iyi veya kötü, bu sistemin bir parçasıdır. Televizyonun mahiyet ve dramatik bir araç olarak sınırları ve güçlü yönleri tamamen kavrandığında, TV programcılığında temel değişiklikler yapılabilir. Bu aracın akılcı kullanımı dramatik programların sanat seviyesinin yükseltilmesinde yoğunlaşacak; sosyal ve ideolojik problemlerin dramatikleştirilmesi yoluyla görsel dizayn alanındaki beğeni seviyelerinin yükseltilmesi yanında, bu programların zihnî muhtevasını yavaş yavaş güçlendirecek hikâye anlatıcı vasıtalar olarak bunların cazibelerinden faydalanacaktır. Ancak TV'nin bu türden akılcı bir kullanımından evvel, elektronik iletişim araçlarının bir bütün olarak akıllıca değerlendirilmesi gerekir. Radyo birçok şeyi –çoğu zaman bunu başaramasa da– TV'den daha iyi yapabilir. Tamamen söze ve işitmeye dayalı bir araç olarak radyo, soyut düşünceyi TV'den daha iyi nakledebilir. Radyo bir edebî iletişim aracı, bilimsel bilgilerin nakledilmesinde bir vasıta veya ciddî siyasî tartışma için bir forum olarak etkin biçimde kullanılabilir. Sözlü iletişime böylesine çok yer verilen bir dönemde eğitim sistemi yalnızca okur-yazarlık

değil aynı zamanda ciddî okumayı arttırma çabalarını iki katına çıkarmalıdır. Ve daha önce de belirtildiği gibi, televizyon, daha sonra okumayla tatmin edilen ilgileri uyandırma yeteneğini ispatlamıştır. Çocuk televizyonunun belli sahalarında çocukların sustalı maymun misali, pasif tüketicilere çevrilmesi yerine, çocukların bu araç vasıtasıyla harekete geçirilmesinin mümkün olduğu görülmüştür.

TV Eleştirisi: Gerekli Bir Ders

Televizyon çağında, eğitim sistemi mutlaka öğrencilere televizyonu eleştirel bir gözle, akıllıca ve ayrım gözeterek nasıl seyredeceklerini öğretmelidir. **Televizyon eleştirisi**, ister bu başlık altında ister başka başlık altında, ilk sınıflardan itibaren okullarda temel bir ders haline getirilmelidir. Böyle bir ders nasıl okutulacak? İlkokul seviyesinde, TV'nin teknik arkaplanının temel tasviriyle başlanabilir. Bu kendiliğindenmiş gibi görünse de, televizyondaki çoğu şeyin **sahnelendiği** gerçeğinden, "tek başına" konuşmacının veya "kendiliğinden gelişen" olayın aslında kameraman, ses ekibi, yapım asistanları ve yönetmenlerce kuşatıldığı gerçeğinden öğrencileri haberdar edecektir. Öğrencilere bir yapım stüdyosunun sahnelerinin ardında neler olup bittiği hakkında bir fikir edinmeleri sağlanabilir. Bir bütün olarak televizyonun örgüt yapısı, finansmanı, reklâmlara bağımlılığı, reklâmcılık teknikleri ve psikolojisi tartışılabilir. Daha yüksek sınıflarda TV programlarının değerlendirilmesi ve ele alınması için dramatik eleştiri uygulaması düşünülebilir. Yetişmiş, bilgili bir izleyici her halükârda, programların standartları üzerinde olumlu bir tesir icra eder.

İdeal Bir Çözüm?

Bu tür eleştirel yönden uyanık izleyicilerin oluşturulması televizyon ekranında sunulmakta olan şeylerin kapsamı ve

kalitesinin takviyesiyle el ele gitmelidir. Ticarî sistem öylesine derinlemesine yerleşmiş, öylesine popüler ve öylesine güçlü geniş çıkarlarla bağlı ki, ticarî şebekenin kökten ıslahına dair herhangi bir düşünce görünürde mümkün değildir; ne de arzu edilir. Diğer taraftan, halen mevcut kamu televizyon sisteminin takviyesi, tamamen milletin teknik ve malî kapasitesinin dahilindedir.

Bir kamu servis şebekesi ülke çapında ulaşabilir iki alternatif kanalla yayın yapabilen bir şebeke –kamu şebekelerinin ticarî sistemlerle yan yana varolduğu Britanya, Fransa, Batı Almanya, İtalya ve Batı Avrupa'nın çoğu ülkelerinde olduğu gibi– ticarî sisteme meşru bir alternatif sağlayacaktır. Mevcut mecalsiz kamu servis sisteminin finansmanında kökten kesintilerin yapıldığı bir zamanda, bu türden bir çözüm önermek gerçekçiliğe aykırı gibi görünebilir. Oysa ihtiyaç duyulan, statüko herhangi bir değişimi siyasî işleyişin uzağında gören egemen kendinden memnunluk duygusuna son verecek, büyük bir seçmen kesimi arasında yeterince güçlü bir idrak oluşturmaktadır. Halkın vurdumduymazlığının kökeninde Amerikan televizyonun son derece bayağı oluşu yatmaktadır. Televizyon gibi bu denli aptal, bu denli bayağı birşey için insan niçin ayağa kalksın?

Büyük millî felâketlerin içinde, bu tür memnunluk duygusu vardır. Zira, televizyonun böylesi canlı ve endişeli bir demokraside oluşturabileceği potansiyeli perdeleyen, gizleyen televizyonun şu andaki bayağılığıdır. Bilgi bir demokrasinin hayat kanıdır. İnsanlığın müthiş bir teknolojik ilerleme sayesinde kontrolü elinde tutmasında, başta gelen ana bilgilenme aracının yanlış kullanılması veya kullanılmaması demokrasiye içerden indirilmiş bir darbe demektir.

Kısır Bir Döngü

Fakat burada da olayların bir döngüsüyle karşılaşıyoruz. Bir demokraside yeterince çok sayıda kişi tarafından arzu

edilen sosyal değişimler genellikle belli bir zaman dilimi sonunda meydana getirilebilir. Peki ama, insanlar bilmedikleri birşeyi nasıl isteyebilirler? Haberdar olmadıkları birşey için nasıl feveran edebilirler? Birleşik Devletlerdeki iletişim araçlarının halinde başta gelen garabet ve talihsizlik işte budur. Bu durum, bir yere kadar, büyüklüğünden ve gücünden dolayı sınırlarının ötesine bakmaya pek ihtiyaç hissetmeyen bir ülkenin kendi kendine yeterli oluşundan kaynaklanıyor; bu ise bırakın yabancı medeniyetlerin, yabancı dillerin dahi araştırılmasını ihmal ettiren ve Vietnam'daki Fransız eğitimi almış Vietnamlı liderlerin kalitesinin küçümsenmesi gibi dehşetli siyasî sonuçlar vermiş kültürel asabiyetin bir yönüdür. İşte, dışardan bakan birisine hayatî bir teknolojik ilerlemenin uygun kullanılmasının kasden ihmali olarak görünen şeyin kökeninde yatan, milletin kültürel seviyesinin yükseltilmesinin bir aracı olarak televizyonun potansiyelini kavramayı reddetmektedir. Bu durum –bazı değişikliklerle beraber barutun varlığını bilen, fakat asırlarca onu sırf seyirlik havai fişek yapımında kullanılacak bir eğlence aracı olarak gören Çinlilerin haline benziyor. Çinliler buluşlarının pek keyif verici olmayan potansiyelini görmezden gelmenin faturasını, aynı teknolojiyi, yüzyıllardır ayakta duran Çin üzerinde siyasî üstünlük kurmak için askerî amaçlarla kullanan Avrupalılarla karşılaştıklarında çok ağır ödeyeceklerdi.

Bence, eğitim sisteminde televizyonun taşıyacağı önemin kavranması ve bu kavramanın bütün topluma yayılması, ülke gündeminin en üstteki önceliklerden birisi olmalıdır. Şüphesiz burada bir çelişki sözkonusu: Böylesi bir farkında oluşun yayılması bir iletişim meselesidir, bu ise böyle bir farkındalığın yayılmasına amansızca karşı çıkan güçlerin kontrol ettiği kitle iletişim sisteminden geçiyor. Fakat, durum yine de umutsuz değil. Çünkü, elektronik kitle iletişim araçları kadar güçlü başka açık iletişim kanalları var. Her bir basın, umuma açık toplantılar, halk tartışmaları, devlet ve federal yasama organları.

Doğurgan Enerji Yaymak

Kitle iletişim araçlarının ciddî düşünceye, ciddî dramaya ve ciddî sanata açılması, halen Avrupa'da eserleri sahneyi ve sinemayı zenginleştiren yazarlara, yönetmenlere, aktörlere ve tasarımcılara yetişme zemini sağlayarak küllî miktarda yeni doğurgan enerji yayacaktır. Aynı şekilde, ciddî belgesel film yapımcıları için büyük faaliyet sahası sözkonusudur. Televizyon, güncelliği ve doğrudanlığının yanı sıra –İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sırasındaki parlak günlerin ardından, gözle görülür biçimde geri çekilen sinemanın bir dalı olan– belgesel filmler için ideal bir vasıtadır.

Entellektüel yönden talep edilen televizyon, büyük kitleler için hiç bir zaman popüler olmayacaktır. Fakat, diğer ülkelerdeki tecrübe, nüfusun yaklaşık yüzde 10'unun bu tür programları istediğini göstermektedir; Birleşik Devletlerde ise bu en güçlü ve etkin iletişim ve bilgilenme aracından pratikte mahrum bırakılanların sayısı **yirmi üç milyon**a varmaktadır. Oysa, milletin entellektüel, kültürel ve ekonomik refahı esas itibariyle bu azınlığın doğurganlığına, buluşçuluğuna ve liderliğine dayanmaktadır. Çünkü her topluluktaki keşifler, tasarımcılar, siyaset yapıcıları, siyaset plânlamacılar, öğretmenler ve liderler bu azınlığın içinden çıkmaktadır. Elektronik iletişim araçları, bu malzemeyi sağlayacak şekilde ayarlandıklarında, ilgi duyacak kadar şanslı olan herkese bu malzemeleri ulaştıracaktır. Televizyondaki en yüksek kapasitede ve mümkün olan en geniş kapsamda sunulacak entellektüel ve sanatsal malzemeler, bu tür programların hali hazır izleyicilerine yeni bir üretici kan katacak; bunun yanında bu rekabeti hesaba katmak zorunda kalacak olan ticarî şebekelere sürekli meydan okuyacaktır. Aslında bu durum yüksek seviyeli kamu televizyonunun ve ticarî televizyonun beraberce varolduğu ülkelerde halen yaşanmaktadır.

Seçme Hürriyeti

Yeterli miktarda, en yüksek sanatsal ve entellektüel standartlarda ve mümkün olan en geniş kapsamda konuya sahip program kaynağının tedarik edilmesi milletin entellektüel seçme hürriyetini genişletecektir. Bununla beraber, hürriyetin bir yönü seçme hürriyetidir; yani geniş ve gerçek alternatifler yelpazesi arasından seçim yapma potansiyelidir. Basılı sözler ülkesinde bu hürriyet en azından teoride mevcuttur. (Uygulamada ise, bazı bölgelerde iyi kitapçıların ve kütüphanelerin kıtlığıyla sınırlanmaktadır.) Geçtiğimiz on yıllarda bu hürriyet, birçok önemli nüfus merkezlerinde alternatif gazetelerin ölümüyle büyük ölçüde günlük basında eridi. Fakat en azından bolca bulunan haftalık, aylık ve üç aylık süreli yayınlar alanında hâlâ mevcuttur. Şu andaki haliyle elektronik kitle iletişim araçlarında bu hürriyetin tamamen bulunduğunu çok zor söyleyebiliriz. Oysa elektronik iletişim araçlarında en çok ihtiyaç duyulan şey, geniş gerçek alternatifler arasından seçim yapma hürriyetidir.

Toplumumuzdaki çoğu gençler, en geniş anlamda kültür dünyasıyla televizyon sayesinde karşılaşıyorlar ve beğenileri ilk kez televizyonla şekilleniyor ve gerçekten bozuluyor ve kırılıyor. Büyük sanatlara, en yüksek zekâ yolculuklarından hoşlanmaya kimse zorlanmamalı, fakat herkes en azından onlarla karşılaşma imkânına sahip olmalıdır. En umumî ulaşılabilen iletişim aracında insan başarısının bu sahalarına ulaşmanın reddedilmesi, temel bir insan hakkının reddedilmesidir. Herşeyin ötesinde, kültürel faaliyetin bir bütün olarak kapsamını kuşatacak bir televizyon uzantısı, en büyük ve en hayatî insan hürriyetlerinden birisinin yeniden tesis edilmesi olarak görülmelidir.